

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ**  
**КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота**

**магістра**

**на тему АДАПТАЦІЯ РОМАНУ “MATILDA” Р. ДАЛА У  
ОДНОЙМЕННОМУ МЮЗИКЛІ (2022 р.)**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0352-2 а-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Мова і література (англійська)  
**Кузьменко Наталя Сергіївна**

Керівник к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Рецензент к.ф.н., доц. Голуб Ю. І.

Запоріжжя - 2023

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології \_\_\_\_\_  
Кафедра англійської філології та лінгводидактики \_\_\_\_\_  
Освітній рівень магістр \_\_\_\_\_  
Спеціальність 035 Філологія \_\_\_\_\_  
Спеціалізація 035.041 Германські (переклад включно), перша –  
англійська \_\_\_\_\_  
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська) \_\_\_\_\_

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри** \_\_\_\_\_

Надточій Н. О.

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2023 року

**ЗАВДАННЯ**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

**КУЗЬМЕНКО НАТАЛІ СЕРГІЇВНИ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Адаптація романи «Матильда» Р. Дала у однойменному мюзиклі (2022р.)»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Василина Катерина Миколаївна, к.ф.н., доцент  
затверджені наказом ЗНУ від «11» квітня 2023 року № 516-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 5 грудня 2023 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) теоретичні засади теорії компаративістики; інтермедіальні студії; теорія адаптації; поняття мюзиклу

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)  
1) здійснити огляд теоретичних джерел; 2) розглянути інтермедіальний метод дослідження адаптації; 3) з'ясувати особливості жанру «мюзикл»; 4) побудувати порівняльний аналіз літературного твору та мюзиклу

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М., к.ф.н., доц.	25.05.2023	25.05.2023
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	15.07.2023	15.07.2023
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	10.08.2023	10.08.2023
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	04.09.2023	04.09.2023

6. Дата видачі завдання 25.05.2023 р.

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2023	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	червень 2023	виконано
3	Написання вступу	серпень 2023	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2023	виконано
5	Написання практичного розділу	жовтень 2023	виконано
6	Формулювання висновків	листопад 2023	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2023	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2023	виконано
9	Захист	грудень 2023	виконано

**Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)**

**Магістрант**

\_\_\_\_\_

Н. С. Кузьменко

**Керівник роботи**

\_\_\_\_\_

К. М. Василина

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_

Е. О. Веремчук

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МЮЗИКЛУ НА ОСНОВІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ</b> .....	6
1.1 Становлення теорії кіноадаптації в контексті сучасної компаративістики.....	6
1.2 Кінотекст у світлі інтерсеміотичного підходу.....	15
1.3 Мюзикл як окремий вид кіноадаптації.....	18
<b>РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНІЙ СВІТ РОМАНУ РОАЛДА ДАЛА «МАТІЛЬДА» У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МЕТЬЮ УОРЧАСА</b> .....	25
2.1 Трансформація сюжетно-композиційної основи роману у кінотексті.....	25
2.2 Специфіка репрезентації образної системи художнього твору на екрані.....	31
2.3 Роль музики у наративі кінострічки.....	38
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	48
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	51

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 50 стор., 54 джерела

**Об’єкт дослідження:** інтермедіальна взаємодія художнього тексту та його екранної версії.

**Мета роботи:** вивчення специфіки перенесення роману Роальда Дала «Матильда» в простір мюзиклу від Netflix 2022 року.

**Теоретико-методологічні засади:** поняття кіноадаптації в контексті сучасної компаративістики (Л. Хатчеон, А. Базен, Дж. Блюстоун, А. Дадлі та ін.) та семіотиці (Ю. Лотман), кінотекст у світлі інтерсеміотичного підходу (Ю. Цив’ян, К. Еліот, С. Козлоф, Н. Голубенко).

**Отримані результати:** теорія інтермедіальності на сьогодні розквітає, в її контексті важливу роль відіграє теорія кіноадаптації, яка розглядає різну ступінь відтворення першотексту у кінофільмі, а також представляє різні підходи до класифікації кінотекстів. Мюзикл є одним із варіантів кінотексту і набуває дедалі більшої популярності, досягаючи більшої аудиторії. При перенесенні літературного тексту на екран, режисери вдаються до певних трансформацій вихідного тексту на рівні сюжету, образів, мотивів, а також доповнюють органічний наратив піснями і музичною складовою, яка включає дієгітичні та недієгітичні звуки, так і власне пісенний матеріал, який дозволяє увиразнити почуття персонажів і передати перебіг подій.

**Ключові слова:** кіноадаптація, мюзикл, кінотекст, Матильда, компаративістика, інтермедіальні студії, дієгітичні та недієгітичні звуки

## ВСТУП

Твори Роальда Дала є надзвичайно популярними серед дослідників і вивчаються в різних перспективах. Їм присвячені дослідження І. Подгурської («Ономастичний простір дитячих творів Роальда Дала»), Т. Кушнірової («Постмодерністські тенденції творів Роальда Дала», «Жанрові особливості творів Роальда Дала»), М. Севастюк («Відтворення стильових домінант казкової повісті Роальда Дала «ВДВ» в українському перекладі»), Т. Миколишеної («Чарівний топофон казок Роальда Дала як невід'ємна складова його індивідуально-авторської картини світу в перекладацькому вимірі (на матеріалі казки «Чарлі і шоколадна фабрика»)) та багато інших.

Втім, на сьогоднішній день є певна кількість дослідницьких лакун у творчості митця, які потребують свого уточнення. До числа таких прогалин відноситься і така сфера, як репрезентація романів Роальда Дала у інших видах мистецтва. Найчастіше його твори з'являються у кінопросторі, наприклад фільм «Матильда» (1996 року), «Відьми» (1990, 2020 років), або «Чарлі та шоколадна фабрика» (2005 року). Цьому питанню на сьогодні не приділено достатньо уваги, але з огляду на розповсюдженість кіномистецтва, можна сказати про його особливий вплив на свідомість сприймача, відзначивши його особливу роль у ознайомленні широкого загалу із художніми текстами. І саме тому це дослідження є актуальним.

**Актуальність** роботи визначається широковідомістю і розповсюдженістю кінотворів на основі художніх текстів, особливою популярністю мюзиклів серед дитячого загалу, а також підсиленням інтересом сучасних компаративістів до вивчення міжмистецьких репрезентацій художніх творів. Крім того, актуальність визначається популярністю твору «Матильда» Роальда Дала серед масового реципієнта.

**Наукова новизна** полягає у тому, що тут матеріалом для інтермедіального аналізу обрано роман Роальда Дала «Матильда» та його екранізацію в мюзиклі режисера Метью Уорчеса 2022 року.

**Об'єктом** дослідження є інтермедіальна взаємодія художнього тексту та його екранної версії.

**Предметом** дослідження є особливості трансформації художнього тексту у такому різновиді кіноадаптації, як мюзикл

**Метою** дослідження є вивчення специфіки перенесення роману Роальда Дала «Матильда» в простір мюзиклу від Netflix 2022 року.

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

- дослідити становлення теорії кіноадаптації в контексті сучасної компаративістики;
- розглянути кінотекст у світлі інтерсеміотичного підходу;
- проаналізувати мюзикл як окремий вид кіноадаптації;
- виокремити трансформації сюжетно-композиційної основи роману у кінотексті;
- описати специфіку репрезентації образної системи художнього твору на екрані;
- розкрити роль музики у наративі кінострічки.

**Матеріалом** дослідження став роман Роальда Дала «Матильда» (1988 року) та його кіноверсія “Matilda: the Musical” (2022 року) режисерської роботи Метью Уорчеса.

**Методи дослідження.** Окрім загальнонаукових методів дослідження, таких як аналіз, синтез, узагальнення, описовий метод, спостереження - дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів, як метод компаративістики, інтермедіальних студій, біографічний аналіз.

**Практична значущість** дослідження полягає у можливості використання його результатів в ході подальших інтермедіальних студій у сфері взаємодії

художнього тексту з кінотекстом, а також під час викладання курсу компаративістики та історії англійської літератури.

**Структура роботи:** дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про кіноадаптацію в контексті сучасної компаративістики, особлива увага приділяється кінотексту в світлі інтерсеміотичного підходу, та розглянуто мюзикл, як окремий вид кіноадаптації.

Другий розділ містить власний аналіз структури, системи образів та музичного супроводу в мюзиклі Метью Уорчеса “Matilda: the Musical”.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 50, кількість використаних джерел 54.



# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МЮЗИКЛУ НА ОСНОВІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

### 1.1 Становлення теорії кіноадаптації в контексті сучасної компаративістики

Ще стародавні греки виділили мистецтво як диференційовану цілісність, яка складається з різних взаємопов'язаних і споріднених видів. Вони заклали розуміння мистецтва як системи зі своєю морфологією. І вже пізніше, Аристотель в своїй праці «Поетика» приділяє увагу зіставленню різних видів мистецтв і фіксації їх близькості і відмінностей на естетико-художньому рівні [Аристотель]. Надалі це питання порівняння мистецтв не привертало увагу мислителів у період середньовіччя та відродження, але важливі зрушення відбуваються в епоху Просвітництва й Романтизму. У ці епохи теоретиків цікавлять окремі види майстерності, їх особливості і особливості їх зв'язків з іншими мистецтвами. Тож з'являються ґрунтовні праці про взаємодії літератури з іншими видами образотворчості [Наливайко 2019, с. 12-20].

Особливе місце в передісторії компаративістики, як галузі літературознавства, займає доба романтизму. Цей період характеризується активізацією названого процесу в художній практиці, де відбувається розмивання кордонів між жанрами, родами і видами мистецтва. Романтики розглядали системи мистецтв не як щось статичне, а в стані неперервного руху та змін, зближень та розходжень, переходів і поєднань. Це ми бачимо в працях А. Шлегеля, котрий писав що «мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [цит. за: Наливайко 2019, с. 16]. Але компаративістика, як наука, в той період ще не склалась, перебуваючи в «донауковій» та

«інформативній» фазах за словами чеського вченого Й. Грабака [цит. за: Наливайко 2019, с. 16].

Як наукова галузь, літературна компаративістика складається в другій половині XIX століття і набуває інтенсивного розвитку в XX столітті, наприкінці якого виходить на перший план і в літературознавстві й мистецтві набуває першорядної ваги. На цьому етапі дуже чітко було поставлене питання про порівняльне вивчення літератури і мистецтв як складову літературної компаративістики. Одним з перших на цю тему висловлювався американський вчений К. С. Браун у статті «Порівняльне літературознавство», стверджуючи що «всім мистецтвам, незважаючи на різницю їхніх засобів і техніки, властива схожість, і що існують не тільки паралелі, породжувані загальним духом різних епох, а й часто прямі впливи одного мистецтва на інші...» [цит. за: Наливайко 2019, с. 18]. Пізніше, відомий американський вчений-компаративіст Г. Ремак в своїй статті «Порівняльне літературознавство, його дефініція і функція» назвав вивчення в'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та сферами духовно-практичної діяльності як одну з двох основних складових порівняльного літературознавства [цит. за: Наливайко 2019, с. 18]. Тут зазначимо, що література, як словесне мистецтво має свою специфічну художню мову, яка не вичерпується лише вербальним рівнем; її зміст виражається словесними засобами, але не зводиться до словесного вираження, що відкриває широке поле для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами [Наливайко 2019, с. 22].

По мірі свого розвитку, на перший план у компаративістиці виходить порівняльна типологія, що зумовлює значні зміни в функціонуванні літературознавчих дисциплін. Вона набуває значення і сенсу інтегративного складника загального літературознавства і стає за словами Ю. Лотмана «пізнанням другого ступеня» [цит. за Константинов].

В компаративістиці останніх десятиліть значного поширення набув інтермедіальний метод наряду з інтертекстуальним. Поняття інтертекстуальності

висунула Ю. Крістева в своїй праці «Семіотика. Дослідження з семаналізу», де вона зазначає, що «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш знайомих формах: тексти попередньої культури і тексти сьогоденної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат... Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблем джерел і впливів, вона є загальним полем анонімних формул, походження яких можна віднайти, підсвідомих чи автоматичних цитацій, що подаються без лапок» [цит. за: Переломова 2008, с. 22]. При використанні інтертекстуального методу дослідження, твір розглядався як витвір суверенного автора, а присутності чогось іншого – як використання в ньому чужого матеріалу. Головне ж завдання полягало в тому, щоб вирізнити в оригінальному тексті «запозичення». В інтертекстуальній теорії вихідним є концепт інтертексту, як універсальної іманентної категорії, позбавленої статусу «авторства». Таким чином інтертекстуальність ставить під сумнів автономність тексту і доводить, що він реально існує і може існувати лиш в полі інших текстів і через них укорінюватись в історії і культурі [Суч. літ. комп. 2009, с. 36].

Зрештою, за визначенням Д. Наливайка «генеральна тема компаративістики – це зустріч «свого» й «іншого» та процеси, що при цьому відбуваються, експлікація того, як «інше» стає «своїм». У наш час ці процеси набули глобального характеру й незвичайної значущості, що піднімає статус компаративістики і заодно її актуальність у сучасному світі» [Суч. літ. комп. 2009, с. 40]. Ця актуальність обумовлена передусім ростом популярності кінематографа і його впливом на широкі маси населення, так як література передусім використовується як об'єкт дослідження компаративістики і вписується в контекст кіномистецтва.

Популярність і впливовість кіно набувають важливої ролі для глядачів і дослідників, отже формується теорія кіноадаптації, як процес створення фільму на основі літературного твору і як місце перетину різних комунікативних систем,

систем літератури і кіно. Так як у науковому дискурсі екранізацію прийнято називати кіноінтерпретацією, кіноадаптацією, кінотранскрипцією та кіноверсією літературного твору, отож доцільно вважати ці поняття тотожними. Процес екранізації розуміється, як пристосування літературного твору до перегляду на екрані.

Формування теорії кіноадаптації йшло нерівно, і на початку зустріло різку критику з боку дослідників. Критики називали кіноадаптацію фальсифікацією, втручанням й порушенням [McFarlane 1996, с. 20]. Так, наприклад, Роберт Стем називає кіноадаптацію «зрадою, деформацією, невірністю, наругою» [Stam 2000, р. 34]. Вірджинія Вульф, коментуючи фільм, називає його «паразитом», а літературу - його «жертвою» [Woolf]. Можна припустити, що негативне бачення кіноадаптації було продуктом невідомих очікувань від перегляду фільму, або навпаки - вірності літературному твору і несприйняття будь-яких його адаптацій. Негативне ставлення до адаптації можна також виправдати нерозвиненістю кіноіндустрії минулого.

Американська письменниця, літературний та кінокритик С'юзен Зонтаг в своєму дослідженні «Проти інтерпретації та інші ессе» зазначає, що інтерпретація - це «висмикування певних елементів з цілості твору і радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст. Між тим, можна зазначити, що у деяких культурних контекстах інтерпретація є визвольним актом. Вона є засобом перегляду, переоцінки, втечі від мертвого минулого». З точки зору С. Зонтаг, «інтерпретація бере на віру чуттєве сприйняття літературного твору і вже від цього відштовхується» [Зонтаг 2006, с. 13].

Американський вчений Джордж Блюстоун, якого називають «батьком» компаративного методу вивчення екранізацій, багато уваги в своїй книзі «Від роману до фільму» приділяє порівнянню літературного твору з його екранізацією. Він зазначає, що деякі явища, такі як «пам'ять, мрії, уява не можуть бути адекватно відтворені в фільмі, тому що фільму важко відтворити плин

свідомості» [Bluestone]. Але, в свою чергу, фільм має більше простору і візуального зображення реальності. Дж. Блюстоун піддає сумніву можливість оцінювання літературного твору та його екранізації за якимись стандартами, адже вони відрізняються на багатьох рівнях. Його метод порівняльного аналізу був названий «fidelity criticism» і мав своїм підґрунтям дослідження точності відтворення кінофільмом літературного твору і приділяв увагу вивченню схожостей і відмінностей фільму та літературного оригіналу. Таким чином, Джордж Блюстоун вважав роман нормою, а екранізацію – викривленням [Bluestone].

Роберт Стем в своїй праці «Адаптація фільму» ставить питання можливості дотримання абсолютної «вірності» літературному твору. Він зауважує що роман має тільки слова, а «багатофільний засіб, такий як фільм, має не тільки слова, а також театральну виставу, музику, звукові ефекти, рухливий образ.. і все це пояснює несхожість і навіть небажаність буквальної вірності» [Stam 2000, p. 3].

Дискусія в теорії кіноадаптації навколо проблеми вірності адаптації літературному оригіналу виходить з аксіоматичного ствердження про зверхність літератури над фільмом, апелюючи накладеними упередженнями старшинства, де старші мистецтва - кращі мистецтва. Також спостерігається вплив іконофобії, тобто боязні створення кумира, що є наслідком релігійної заборони поклоніння зображенню. І ми можемо спостерігати таке явище, як логофілія, яка розуміє книгу як «святе слово», таким чином пригноблюючи інші види мистецтва [Stam 2000, p. 5].

Роберт Стем в подальших своїх працях приходять до висновку, що «судження щодо фільму, який базується на романі, повинні бути менш повчальними, менш охоплені панікою, менш підпорядковані визнанням ієрархіям, більш заглиблені в контекстуальну та інтертекстуальну історію. Більш того, треба менше перейматися питанням «вірності» і надавати більше уваги діалогічному дискурсу – читанню, критиці, інтерпретації і переписуванню попереднього

матеріалу. Якщо ми зможемо це зробити, то ми створимо таку критику, яка не тільки буде рахуватись, але і вітати відмінності» [Stam 2000, p. 76] між екранізацією та літературним твором.

XX століття принесло зміни в підході до вивчення екранізацій. Це зумовило зрівняння прав літератури та кіно, що спричинило нове бачення екранізації вже не як вторинного продукту літературного твору, а як незалежного мистецького твору [Walker 2017, p. 95]. Сьогодні екранізація є об'єктом дослідження в історичному, політичному та соціальному контекстах. Вчені стали розглядати способи перекодування літератури в кіно. Найновішими сьогодні є концептуально-понятійні вчення, які дивляться на екранізацію, як на явище інтертекстуальності, де прослідковуються зв'язки між текстами і здатність явно чи приховано посилатись один на одного [Corrigan 1998, p.100].

Також необхідно звернути увагу на великий прогрес і розвиток індустрії кіно. Над фільмами почала працювати чим більша команда експертів, відповідальних за звуковий супровід, за забарвлення картинки, за спецефекти, підбір акторів, костюми, макіяж тощо. Саме тому інтерес до кіноіндустрії збільшується, і зростає її популярність, набуваючи позитивних відгуків від кінокритиків.

Серед прихильників кіноадаптації можна назвати французького кінокритика, історика та теоретика кіно Андре Базена, який в своїй праці «Що таке кіно?» виступає на її захист. Він зазначає, що адаптація порушує рівновагу літературного твору і вимагає «творчого таланту» для встановлення «нової рівноваги». А. Базен наголошує на тому, що «уявлення про екранізацію романів, як процесі пасивному, нездатному дати щось теперішньому, «чистому» кіноматографу, безглузде в критичному плані і спростоване усіма видатними екранізаціями останнього часу» [цит. за: Дубініна 2016, с. 43]. Він не тільки виділяє кіноматограф, як окреме мистецтво, але і підкреслює роль кінорежисера, як самобутнього, талановитого митця, вільного самовиражатись через кінематограф.

В інтерпретації роман підлягає усіляким змінам, і це, в першу чергу, спрощення. Український літературознавчий словник-довідник додає, що це спрощення тексту літературного твору має бути пристосоване для сприйняття дітьми або малопідготовленими читачами [Літ. словн. дов. 1997, с. 17]. В працях Ендрі Дадлі можна побачити, що в кіноадаптації відтворюється необхідне з тексту-оригіналу [цит. за: Тарасенко 2014, с. 66].

Кіноадаптація викликає інтерес семіотиків, які дивляться на неї, як на безперервну історію, яка розповідається по-іншому [Збігнєв]. Лінда Хатчеон стверджує, що всі, хто займається адаптацією, «передають історію своїм відмінним способом» [Hutcheon 2006, р.7]. Вона дає визначення адаптації, як «визнаного перенесення впізнаваного іншого твору, як творчого та інтерпретаційного акту привласнення або використання твору-першоджерела і наголошує на розширеній взаємодії з адаптованим твором» [Hutcheon 2006, р.8].

Науковцями, що займаються вивченням кіноадаптації, прийнято поділяти цей вид мистецтва на жанри і на типи. Естонський дослідник П.Тороп [Тороп 1995, с. 180] виділяє такі типи екранізацій на основі їх співвідношення з літературним джерелом:

- макростилістична екранізація, яка має домінанту в тексті або його формальних ознаках;
- точна екранізація, в основі якої лежить інформація і зміст;
- мікростилістична екранізація, зорієнтована насамперед на конкретного персонажа. Вона передбачає психологічне заглиблення в його характер і допускає відхилення від сюжету, хронотопу;
- цитатна екранізація, домінантою якої є мотив. Такі фільми є близькими першому типу, але їх зв'язок з оригіналом слабший. На мотивному рівні можлива екранізація не лише певного тексту, а кількох творів одного автора, поєднаних лейтмотивом творчості;

- тематична екранізація, яка зберігає насамперед тематику літературного твору, що може бути архаїзованою або модернізованою;
- описова екранізація, яка «виходить з конфлікту і прагне як описовий фільм усіма засобами підсилити й узагальнити цей конфлікт. Досягається це за допомогою «асоціативного хропотопу»;
- експресивна екранізація, чиєю домінантою є жанр. Залежно від жанру, текст вільно перероблюють, осучаснюють або намагаються створити фільм, звернений у вічність;
- вільна екранізація відображає підкреслено індивідуальну версію тексту. Головним у таких фільмах є не стиль автора оригіналу, а стиль перекладача [Тороп 1995, с 187-188].

А. Дадлі в своїй книзі «Концепти в теорії фільму» називає адаптацію особистим «дискурсом» та зазначає три типи відносин між фільмом та текстом: запозичення, перетин та точність перетворення.

- запозичення - це використання змісту, форми, ідеї популярного літературного твору. Найчастіше зустрічається саме запозичення. Така адаптація сподівається завоювати глядача авторитетом запозиченого твору. Успіх такої адаптації полягає в її фертильності, а не вірності оригіналу;
- перетин виступає, як протилежність запозиченню, в якому унікальність оригіналу збережена. У цьому методі є відмова від адаптації, натомість є спроба представити виразність оригінального тексту, і дати власне життя в кіно, залучаючи взаємодію між естетичними формами одного періоду та кінематографічними техніками цього часу;
- точність і перетворення, що визиває більшість дискусій і вважається відтворенням в кінематографі основ оригінального тексту [цит. за: Тарасенко 2014, с. 66].



Джеффри Вагнер пропонує наступну класифікацію екранізацій:

- «транспозиція», де роман перенесений безпосередньо на екран і нема втручання в текст – джерело
- «коментар», де оригінал навмисно або випадково зазнає незначних змін
- «аналогія», де ми бачимо значні відмінності від першоджерела, створюючи інший витвір мистецтва [цит. за: Дарда].

Кожен митець, працюючи над екранізацією, створює свій неповторний шедевр, який можна розглядати як окрему і особливу творчу одиницю. Кожна екранізація - це витвір мистецтва. І тут необхідно додати, що екранізація розповідає свою історію неповторним шляхом, на підставі чого можна поділяти екранізації за жанрами, серед яких найпопулярнішими є вестерн, фільм жахів, наукова фантастика, мюзикл та фільм про гангстерів. Але це далеко не весь список кіножанрів. Індустрія кіно продовжує створювати екшени, біографії, мелодрами, трилери, романтичні комедії, фантастику та багато інших. При цьому багато класичних жанрів, такі як вестерн, наукова фантастика та фільм жахів вийшли з літератури і набули кінематографічних форм протягом двадцятого століття [Barsam 2015, p. 85-86].

Таким чином було визначено, що науковці та критики спочатку дуже прискіпливо ставились до екранізацій і були скоріш негативно налаштовані, ретельно звіряючи її з оригіналом. Але з розвитком і вдосконаленням кіноіндустрії, екранізації стали розглядатись як окремий вид мистецтва, який має право на репрезентацію свого бачення літературного твору.

## 1.2 Кінотекст у світлі інтерсеміотичного підходу

При порівнянні літературного тексту та кінофільму незмінно постає проблема можливості або неможливості заміни вербальних образів невербальними, візуальними. Тут треба зазначити, що, наприклад, Каміла Еліот вбачає велику схожість між вербальними та візуальними знаками [Elliot 2003, p. 200]. В цьому можна впевнитись на прикладі гібридних мистецтв, таких як ілюстровані романи або німе кіно. Також необхідно враховувати погляд семіотики, де слово – це умовний знак, якому притаманні необумовлені взаємовідносини між планом вираження та змістом [цит. за Константинов]. Найвідоміший дослідник англомовних кінофільмів С. Козлофф зазначає важливість невербальних компонентів фільму, кажучи що найбільш тісно з вербальним компонентом пов'язана акторська гра, зйомки, монтаж та звукові ефекти [Kozloff 2000, p. 90].

А. Коен називає три основні засоби, на яких будується весь сенс кінофільму: мовний потік, візуальний образ і музичний супровід. В своїх працях А. Коен приходить до висновку, що мовний та музичний потоки інтегруються при сприйнятті фільму глядачем, завдяки тому, що музика і мова вимагають однакових ресурсів мозку для декодування сенсу. Саме тому наявність музики змінює сприйняття кінофільму реципієнтом [Bashwiner 2007, p. 10-11].

Саме режисер, як митець, обирає свою інтерпретацію твору і робить необхідні зміни: це може бути зміни контексту – як наприклад, перенесення історії Ромео і Джульєтти в сучасний світ двадцять першого століття; зміна точки зору – це переказ історії від іншої особи; це може бути зміна історичної реальності на вигадану. Автор екранізації також може змінювати стать чи національність, щоб не образити відчуття глядача. Екранізації обертаються навколо протилежностей, таких як схід – захід, капіталізм – комунізм, чоловік –

жінка. Режисери намагаються пристосувати історії до глядача, якому вони адресуються. «Ця робота вторинна, але не другорядна», як зазначає Лінда Хатчеон [Hutcheon 2006].

В кінофільмі візуальний образ, який сам формує своє значення, бо в ньому стосунки між планом вираження та планом змісту є чітко зумовленими, вважається іконічним. Таким чином існує два види мистецтва, в залежності від знаків, які вони використовують - образотворче та словесне. Досліджуючи їх, ми розуміємо що вони взаємопов'язані. Словесні мистецтва прагнуть побудувати образи з умовних знаків, а візуальні об'єкти покликані спричинити певне враження чи розповісти історію. Американська письменниця та режисерка Сьюзан Зонтаг розглядає кінематограф як «таке мистецтво, яке вбирає характерні риси всіх інших мистецтв» [Зонтаг 2006].

Кожна екранізація – це зміна форми літературного твору, тому міняється і смисл. В цьому полягає проблема допустимості або недопустимості відмежування змісту від форми. З погляду семіотики, під час екранізації відбувається переклад мови літератури мовою кінематографу. Мова кожного мистецтва є вторинною моделюючою системою, це значить, що вона складається з первинної мови та певної комунікативної структури, за правилами якої вона організована [цит. за Константинов]. Комунікативна структура бере на себе відповідальність за зміст усього твору. Первинною мовою будь-якого літературного тексту є мова людини, а первинною мовою кіно – зображення. Отже, перекодування мови літератури в кіномову відбувається на двох рівнях. Спочатку на рівні відповідних матеріальних аналогів, а потім вже їх незмінної передачі [Elliot 2003, p. 25].

Таким чином кіномова втілюється у кінотексті, який слід розуміти, за тлумаченням літературознавчої енциклопедії, як технічно диференційовану динамічну знакову ситуацію, що є сукупністю структурних елементів кіномови у рамках кінематографічного твору і яка відправляє, відповідно до жанрової

специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові, тобто глядачеві. Це повідомлення має вигляд синергетичної комбінації семіотичних кодів, що характеризується смисловою довершеністю, інтертекстуальністю, та наявністю різноманітних стилістичних фігур мови кіно, записана на матеріальному носії і призначена для аудіовізуального сприйняття [Волковецька 2020, с. 394].

Кінотекст розглядається в мовознавстві як складний текст, який має як вербальну, так і не вербальну структуру [Літ. енци. 2007, с. 394]. Як зазначає Наталія Голубенко, це явище «складне, що має лінгвістичне, культурне, соціальне та загальногуманітарне значення» [Голубенко 2021, с. 156]. Він створює ситуацію взаємодії автора та одержувача повідомлення [Мельник 2014, с. 123-127].

Характерною ознакою кінотексту є його письмове оформлення, яке одначе сприймається глядачами в усній формі. Екстралінгвістичні допоміжні засоби в різній мірі сприяють реалізації цієї змішаної форми. Кінотекст має дуалістичну природу і вимагає особливих підходів до вивчення [Голубенко 2021, с. 156].

Кінотекст часто розглядається поряд з кіносценарієм, і він в свою чергу є твором кінодраматургії, призначеним для подальшого втілення на екрані. Він є словесним праобразом фільму [Скобнікова 2016, с. 54-57]. Ю. Цив'ян дає визначення кінотексту як «дискретної послідовності безперервних ділянок тексту» [Цив'ян 1984, с. 109 -121]. Інші вчені зауважують, що лінгвістична система кінофільму обслуговується знаками-символами, а нелінгвістична – знаками-індексами і знаками-іконами. При цьому звукові лінгвістичні знаки кінотексту – це мова персонажів, закадровий голос, пісні, звукові нелінгвістичні знаки, такі як природний та технічний шум, музика. Візуальними лінгвістичними знаками кінотексту є титри ініціальні, фінальні та внутрішньотекстові, які написані як частина інтер'єру чи реквізиту. Візуальними нелінгвістичними знаками є образи персонажів, їх рухи, пейзаж, інтер'єр, реквізит, спецефекти. Для

кіносценарію, як для специфічного виду тексту, важливі вербальні та невербальні компоненти для створення смислової завершеності [Голубенко 2021, с. 156].

К. Бубул визначає кінотекст, з одного боку – як завершений аудіовізуальний твір на екрані, а з іншого – як діалог між персонажами [Bubel 2006, р. 59].

В. Іващенко та М. Вайно називають кінотекст «кіновербальним твором». Вони дають йому значення, як самодостатнього літературно-художнього твору, що надається до літературного прочитання, якому притаманне вербально-образне мислення засобами кіномови» [Іващенко, Вайно 2004]. Він виступає словесним прообразом екранного образу, тому що він є фіксованим словесним матеріалом, що супроводжується синтетичним кіномисленням. Дослідники зазначають, що кіновербальний твір може бути у вимірі різних стилів. Таким чином він може диференціюватись на кіновербальний твір, написаний у художньому стилі для рольового кіно, в якому є потреба в образно-кадровому мисленні засобами кіномови, і кіновербальний твір, написаний в публіцистичному або науковому стилях для документального кіно та телебачення.

Залежно від жанру кіноадаптації розглядаються види кінцевого продукту кіноіндустрії. Якщо це вестерн – то події відбуваються на Дикому Заході, головними персонажами є ковбої, яскраво виражені позитивні і негативні герої. Якщо це екшн, то в кадрі присутня часта зміна подій, таких як перестрілки та погоні.

### 1.3 Мюзикл як окремий вид кіноадаптації

Окреме місце серед адаптації займає мюзикл, і потребує особливої уваги дослідників. Мюзикл розповідає свою історію, використовуючи мистецтво пісні та танцю, точніше, комбінуючи музику, пісні, танці та діалоги. На відміну від

інших жанрів, мюзикл не виник з існуючого літературного жанру, але існував задовго до виникнення кіно. Його попередниками були опера, оперета та балет. Музичні комедії були популярними на сценах Британії та Америки протягом дев'ятнадцятого століття [Barsam, Monahan 2015, p. 106].

Українська музична енциклопедія дає значення поняттю «мюзикл», як «музично-сценічного дійства, жанру, в якому поєднуються різноманітні засоби виразності естрадної та побутової музики, хореографічного, драматичного і оперного мистецтва» [Укр. муз. енци. 2011, с. 621-623].

Ольга Бойко, досліджуючи мюзикл, визначає його як «театральну-сценічну виставу, режисерський задум, твір, у якому поєднується музичне, танцювальне, драматичне та оперне дійство не лише комедійного, а й інколи навіть трагедійного характеру» [Бойко 2017, с. 179-184].

Українські науковці, характеризуючи мюзикл, вирізняють такі його особливості, як «неоперний» вокал, «небалетна» хореографія, високий професіоналізм виконання, яскраві костюми і грим, бездоганне технічне забезпечення [Баканурський 2009]. За основу для мюзикла часто беруться відомі літературні твори та адаптовані драматично-театральні твори. Мюзикл характеризує надзвичайна динамічність та «рішення серйозних драматургічних завдань нескладними для сприйняття художніми засобами» [Верховенко 2010].

Мюзикл вирізняється з інших жанрів екранізацій особливою роллю музичного супроводу, точніше кажучи, музика стає на перший план. За словами У. Фрея, музика має величезне значення в житті людини, адже вона пробуджує сильні емоції, і робить це частіше за інші види мистецтва. [Frei] «Також музика може бути більш потужним засобом вираження емоцій і думок, хоча і оперує більш абстрактними образами, ніж література» [Nagari 2016].

Одна з основних функцій музики в кінофільмі - це створення настрою. Кінострічки мають більше позитивних відгуків від глядачів, коли музичний супровід є на високому рівні, адже пісні можуть бути особливо ефективним

способом генерації певної атмосфери і музика в фільмі здатна створювати емоційний контакт між глядачем та екраном. Таким чином музичний супровід стає найсильнішим впливовим елементом в фільмі, заохочуючи нас до емпатії персонажам на екрані [Kalinaк 2010, р. 1-3].

Тут необхідно звернути увагу на ту роль, яку відіграє музика в кіно. Харві Девіс визначає такі функції музики в фільмах:

- вираження емоцій;
- створення атмосфери;
- утілення різних культур, як здатність музики перенести слухача в певну культуру;
- наголошення на дії, яка пришвидшується або уповільнюється завдяки музиці;
- маніпуляція перспективою і тим як ми бачимо події;
- відтворення відчуття простору;
- презентація пародії, де музика дає нам зрозуміти, чи сцена серйозного або пародійного характеру;
- створення лейтмотивів, як тематичних ідентичності;
- утілення певних епох і періодів часу;
- передача плину часу – уповільнює чи пришвидшує його;
- привнесення сюрреалізму;
- створення протиріччя;
- спричинення фізіологічного ефекту, такого як страх тощо;
- розширення візуального ефекту;
- об'єднання аудиторії;
- характеристика персонажів;
- розповідь історії;
- відтінення;
- задання тону фільму [Davis 2020].

Ще однією особливістю мюзиклу є його підпорядкування двом різним законам ( розповіді і музичного спектаклю) і відмінність в викладенні подій від класичного реалістичного методу розповіді історії. Мюзикл розриває плин традиційної, наближеної до реальності розповіді, і перестрибує від наративу до музичного спектаклю з піснями та танцями, що вже не виглядає природньо за законами кінематографу. Саме це відрізняє мюзикл від фільму, який використовує музику. В мюзиклі є перехід від одного рівня реальності на інший, який включає розрив, або паузу. На відміну від цього, фільм використовує музику, як фон перебігу подій. В мюзиклі, перехід від реалістичної розповіді до музичної реальності (або спектаклю) це те, що пробуджує піднесеність духу або захопливе задоволення, яке ми асоціюємо з наймузичнішими номерами. Це відчуття піднесення виходить за рамки законів кіно. Музикальні чергування переривають лінійний потік розповіді і звільняють акторів від їх обов'язків і відповідальності, як надійних нараторів, дозволяючи їм відігравати виставу для глядача, щоб показати свій винятковий талант співаків і танцюристів. Таким чином, глядач раптово попадає в світ суцільного спектаклю. Мюзикл тим часом оперує двома різними драматичними реєстрами – наративи та спектаклю – від розповіді до пісні і навпаки. Це необхідна дуальність жанру. Інтеграція цих двох реєстрів стала домінантним трендом в еволюції мюзиклу. Історія і театр об'єднуються, створюючи моменти піднесення, які захоплюють публіку. Стрибок з викладу історії до музичної реальності породжує енергію, яка веде мюзикл. Інтеграція пісень та танців в мюзиклі відбувається за рахунок сюжету або через емоційний розвиток персонажа. Такі музичні номери відзначаються вибухом почуттів, і саме ця техніка лежить в основі мюзиклу [Shanovitz 2014].

Кожен мюзикл існує в напрузі між розповіддю та музичними номерами. Ця напруга найбільше відчувається в моменти переходу. Сценаристи намагаються вирішити цю проблему шляхом надання мотивації музичним моментам, або побудовою мостів між ними.



Мюзикл також вважається розважальним жанром, який створює утопію, в якій зникають проблеми сьогодення. Замість бідності з'являється багатство, втомленість працею замінюється на нескінчену енергію. Мета цього відтворення реальності полягає в створенні утопічної версії суспільства, де енергія та ініціатива визнаються та винагороджуються [Shanovitz 2014].

Одне з ключових місць в мюзиклі поряд з музикою займає танець. За словами видатного американського хореографа Боба Фосса, «потреба співати постає коли ваш емоційний рівень занадто високий, щоб просто говорити, а потреба танцювати — це коли ваші емоції занадто сильні, щоб тільки співати про те, що ви відчуваєте» [Цит. за: Багаєва 2022]. Саме тому, важливо зрозуміти, яку роль грає танок у викладенні сюжету. Танець по своїй природі є символічним, і тому він стає важливим комунікативним інструментом. Танцюристи спілкуються за допомогою рухів та передають думки, ідеї, емоції один одному та глядачу. Джером Деламатер наголошує на тому, що мюзикл стає більш видовищним за допомогою «артистів балету, які виконують фундаментальні рухи» [Delamater]. Також Дж. Деламатер зазначає, що «музичні комедії трансформувались в витончений жанр, де танець використовується як невід'ємна частина всього шоу» [Delamater]. Танець набуває значення форми комунікації, коли ділиться історією та почуттями з глядачем. Він використовується для опису персонажа. Актор танцює, щоб висловити свої почуття.

Танцювальні номери, які використовуються постановниками в мюзиклі, виступають додатковим засобом вираження думок автора першоджерела і становлять приклад співпраці між хореографами та письменниками. В Оксфордському довіднику танцю та театру ми знаходимо сім основних функцій хореографії в мюзиклі:

- дослідження персонажу в психологічному плані;
- інструмент розповіді;
- невимовний аспект лібрето;

- метод передачі почуттів;
- розвиток персонажу;
- метафора [OHofDT 2015].

Хореографічні номери важливі для опису історичного контексту, важливі для самої розповіді, адже без них стає не зрозумілим, як персонажі реагують на події в їх житті. Волтер Фішер говорить про те, що танцювальні номери повинні інтерпретуватись, як основні події в фільмі, і через танок глядач може порозуміти зміст історії [Fisher].

Джудит Лін Хана зазначає, що мова тіла - це основний, культурно зумовлений засіб експресії, який може передавати інформацію від танцюриста до глядача [Enc. of the Scien. of Lern.]. Саме глядач вирішує, чи відбулась комунікація між ним і танцюристом. Це можна зрозуміти через концепцію Фішера «послідовності та вірності», в якій аудиторія судить, чи можна вірити в історію, розказану їм. Більш того, це відповідальність танцюриста - бути тим персонажем, який він чи вона втілює.

Крім того, танець допомагає створити візуальний спектакль, який збагачує все шоу. Хореографія – це ключовий елемент в мюзиклі і може різнитись від простих кроків до складної акробатики. Танець в мюзиклі часто комбінує балет, джаз, модерн та хіп-хоп щоб створити динамічні рухи, які передають історію та емоції глядачеві [Louis 2023].

Танець - це необхідна частина мюзикла. Танцюристи роблять свій вклад в спектакль, привносячи відчуття піднесеності в історію. Хореографічні номери можуть здатися складними, але вони є частиною розповіді історії. Завдяки ним, мюзикл став тим видом мистецтва, який об'єднує багато інших. Довгий час в мюзиклі домінував такий стиль танцю, як балет. І як зазначає Дженні Луїс в своїй статті: «коли в мюзиклі є танок, це може запам'ятатись на все життя» [Louis 2023].

Вивчаючи мюзикли, дослідники сходяться в ствердженні, що цей жанр в більшості не має власної драматургії, а сюжетно спирається на відомий твір. Таким чином у ХХ столітті набирають популярність «книжкові мюзикли», які вирізняються серйозністю тем та драматичністю [Подугольникова, Поворознюк 2020]. Такі твори мають впорядкований перебіг подій від початку до кінця, на відміну від концертних спектаклів. Трьома основними компонентами такої вистави є музика, слова пісень та книга. Книга, або сценарій мюзиклу, передає історію, розвиток персонажів та театральну структуру, включаючи розмовні діалоги та події на сцені. В книжковому мюзиклі пісні інтегровані в історію, формують частину історії та співаються на вершині напруги драматичної ситуації, як спосіб передати глибокі переживання. Ці пісні допомагають прогресу перебігу подій. Музика та слова пісні називаються партитурою і можуть включати ніжно граючу музику під час діалогу персонажів, так само як і фонову музику в дієвих сценах та навіть оркестровки під час антракту. В книжкових мюзиклах більшість пісень співається в першому акті і повторюється в другому [Superprofblog]. Відповідальність за інтерпретацію мюзиклу - це робота творчої команди, яка включає режисера, музичного директора, хореографа та іноді диригента. Постановка мюзиклу також характеризується технічними аспектами, такими як сценографія, костюми, реквізити, світло та звук [Wiki].

Таким чином, мюзикл сьогодні набуває важливого значення, як особливий жанр екранізації, який об'єднує в собі діалоги, вокальні номери та хореографічні постановки, здійснюючи завдяки ним великий вплив на глядача.

## РОЗДІЛ 2

### ХУДОЖНІЙ СВІТ РОМАНУ РОАЛДА ДАЛА «МАТИЛЬДА» У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МЕТЬЮ УОРЧАСА

#### 2.1 Трансформація сюжетно-композиційної основи роману у кінотексті

Роман «Матильда» був створений відомим британським письменником Роальдом Далом в 1988 році. За словами літератора, писати він почав для себе, щоб читати своїм дочкам перед сном. Ці твори принесли йому всесвітню популярність, хоча відгуки критиків були частіше негативні, засуджуючи письменника за надмірну жорстокість, але маленькі читачі були в захваті від його романів, знаходячи в них гумор та корисні уроки життя [Anderson 2023]. Такі ж прийоми зображення дійсності можна знайти в романі «Матильда», який аналізується: іронічні, сатиричні висловлювання, смішні образи та комічні ситуації. Як, наприклад: “*Bring us a basin! We are going to be sick!*” [Dahl 1988, p. 5] – вигукує автор, говорячи про сліпу любов батьків до дітей. Це є особливістю його авторського стилю.

Дитяча проза Дала також характеризується казковістю, адже люди з реального світу переносяться в фантастичне буття, та висвітленням актуальних повсякденних проблем. Таким чином, автор створює міфічну модель суспільства, намагаючись в такий спосіб навчити маленького читача життєвій мудрості. Як зазначає літератор, його твори здебільшого є автобіографічними, і відтворюють спогади з дитинства [Anderson 2023].

В своєму романі, Роальд Дал використовує типові сюжетні схеми казки: зав’язку, пригоди героя, подолання труднощів та щасливий фінал. Особливістю також є розподіл на позитивних і негативних героїв, де батьки Матильди та

директорка школи є антагоністами, а Матильда, Міс Гані та інші діти є протагоністами; випробування героя, коли Матильда зазнає знущань від батьків та директорки школи; і мотив «дива», як наявність фантастичних елементів. Він переданий здатністю Матильди до телекінезу – пересуванню об'єктів поглядом на відстані [Кушнірова 2014, с. 148].

Композиція роману «Матильда» включає 21 главу, в яких перед читачем з'являються персонажі твору і розвиваються події. Розповідь ведеться від третьої особи, наратора твору, який є всезнаючим. Книга починається з експозиції, де перед читачем постають батьки, *“blinded by adoration”* [Dahl 1988, p. 5] обожнюючи своїх *“revolting offsprings”* [Dahl 1988, p. 5]. І на тлі цієї сліпої любові контрастом вирізняються зовсім інші відносини між батьками та дітьми. Тут починається зав'язка твору, де читач знайомиться з *“extraordinary, sensitive and brilliant child”* [Dahl 1988, p. 7] Матильда та її батьками, *“who show no interest at all in their children”* [Dahl 1988, p. 7]. Відчуваючи себе ізгоєм в своїй власній сім'ї, дівчинка піддається образам та знущанням з боку домашніх, і вимушена займатись самовихованням: *“by the time she was three, Matilda had taught herself to read”* [Dahl 1988, p. 8]. Вона навіть ходить в бібліотеку сама, хоча за змістом оповіді Матильді 5 років.

Події стрімко розвиваються коли, після чергових образ, Матильда вирішує провчати своїх батьків тим чи іншим чином, щоб не зійти з розуму: *“She decided that every time her father or her mother was beastly to her, she would get her own back in some way or another. A small victory or two would help her to tolerate their idiocies and would stop her from going crazy”* [Dahl 1988, p. 22]. Звідси починаються витівки головної героїні, яка спочатку намащує супер клеєм батькову шляпу, потім проносить і ховає папугу в каміні, щоб всім здалось, що в будинок проник злодій, або з'явився привид, підмішує окиснювач в батьків лосьйон для волосся, що перетворює його на блондина. З подальшим розвитком історії, коли Матильду від

дають до школи, в її житті з'являється добра вчителька Міс Гані та тиранічна директорка Агата Транчбул.

Конфлікт роману базується на протистоянні світу дітей і світу дорослих, де діти – це добро, яке завжди перемагає, а дорослі – негативні герої, які уособлюють зло: не опікуються своїми дітьми, жадібні до грошей, не цураються обманом, зайняті бездумними розвагами і не підтримують сімейні цінності.

Історія приходить до кульмінації, коли несправедливість і знущання тиранічної директорки Транчбул роблять Матильду на стільки сердитою, що в неї раптово з'являється магічна здатність до телекінезу. За допомогою цієї сили, дівчинка перемагає директорку Міс Транчбул, налякав її і змусивши втекти.

Щасливе закінчення історії і розв'язка сюжету – це здійснення мрії Матильди: знайти турботливих дорослих. Так виходить, що її батьки поспіхом тікають в Іспанію, ховаючись від поліції, а Матильда залишається жити з Міс Гані.

Епізоди роману складаються в лінійну оповідь подій, де іде поступове розгалуження із появою нових персонажів. Тільки глава, в якій Міс Гані ділиться своєю історією життя, є відсилкою до минулого. Переходи між подіями дуже логічні, і роман читаться на одному диханні, презентуючи історію життя головної героїні Матильди.

Серед епізодів роману особливу роль відіграють описи внутрішнього стану та думок Матильди. Автор використовує цей прийом викладу матеріалу, щоб читач міг повністю розуміти головного героя.

Основна ідея роману «Матильда» – це перемога добра над злом, де діти уособлюють добро, а дорослі – зло.

Свідомою популярності роману є значна кількість його адаптацій. Наприклад, в 1996 році вийшов однойменний фільм, режисером якого був Дені ДеВіто. Пізніше, в 1990 році, поставили мюзикл «Матильда», а в 2010 році відбулась прем'єра другого мюзиклу, який був створений на замовлення

Королівської шекспірівської компанії. Саме ця адаптація роману набула великої популярності і отримала високу оцінку від критиків [BBCNews 2012].

Сучасна кіноіндустрія також не залишила в стороні шедевр Роальда Дала. Таким чином, в 2022 році на екранах з'явилась кіноверсія мюзиклу «Матильда» від Netflix, що вирізняється яскравими декораціями, талановитою грою акторів, незабутніми музичними номерами та видовищними танцювальними постановками. Над його створенням працювала команда спеціалістів: режисер Метью Уорчес, сценарист Денніс Келлі та композитор і автор текстів Тім Мінчін. Саме ця кіноадаптація посіла особливе місце серед шедеврів кінематографа, надав нового життя і бачення твору Роальда Дала [Matilda 2022].

На відміну від літературного твору, де спосіб передачі подій є вербальним, мюзикл використовує візуальні, рухливі образи, звуковий ряд, яскраві костюми і декорації, гру акторів. Сюжет твору Роальда Дала «Матильда» збережений, але доповнений і розширений, адже кінематограф має широкий спектр можливостей, для змалювання картини.

Будову мюзиклу складають не глави, як в романі, а музичні номери, яких в мюзиклі тринадцять. Саме за їх допомогою змальовуються і характеризуються персонажі і відбувається перебіг подій. Музичні і танцювальні постановки допомагають відтворити напруження емоцій, показують внутрішній світ героїв.

В експозиції, мюзикл, так само як і літературний твір, показує різні сім'ї, які обожнюють своїх дітей, а на цьому тлі - байдужих батька і мати Матильди. Цю розповідь гіперболізовано втілено в пісні "miracle", адже на екрані постає вагітна Міс Вормвуд, яка не розуміє, що в неї буде дитина і не хоче її, а всі навколо захоплюються дивом приходу людини в цей світ і співають про чудо. Інтер'єр лікарні розфарбовано світлими і яскравими фарбами, що дає відчуття атмосфери свята народження дитини.

Далі глядач переноситься в будинок Вормвудів, де батьки Матильди намагаються пояснити державному інспектору, чому їх дочка ще не пішла до

школи. Тут кіноверсія дещо перескакує той порядок розповіді, що є в книзі, і знайомить глядача з головною героїнею. На відміну від книги, де автор представляє персонажів, Матильда сама презентує себе через пісню “naughty”, тим часом додаючи окиснювач в лосьйон для волосся батька, при використанні якого, воно зафарбовується в зелений, а не білий, як в романі, колір.

Зав’язкою в мюзиклі служить поява окремої сюжетної лінії, яка відсутня в романі – це історія ескейпіста та акробата, яку розповідає Матильда. Уявою талановитої дівчини глядач переноситься на арену цирку, де перед ним постають захопливі образи циркових акторів. Цей сюжет проходить через весь твір паралельно основній оповіді і являє собою «флешбеки» в минуле вчительки Міс Гані, про що глядач дізнається майже в кінці історії. Розповідь Матильди весь час переривається, що тримає глядача в напрузі і переживанні за долю героїв. Цю історію можна вважати таким собі химерним методом показу відношення Транчбул до молодої вчительки.

За цим, відбувається презентація школи. Якщо в своєму творі Роальд Дал не приділяє значну увагу описам, задовольняючись декількома реченнями, то мюзикл занурює глядача в атмосферу цієї похмурої установи, більше схожої на в’язницю – з камерами замість кабінетів, замками на дверях, колючою проволокою по периметру, системами спостереження та оповіщення. Пісенна вистава дітей “alphabet” ніби переносить спостерігача в фільм жахів. Діти співають: *“there’s no escaping tragedy. I have suffered in this jail, I’ve been trapped inside this cage for ages”* [Matilda 2022].

Події в кіномюзиклі розвиваються в стінах школи, все більше і більше нагнітаючи конфлікт і переростаючи в справжню війну між дітьми і тиранічним дорослим - у особі директорки Транчбул. Урок фізичного виховання перетворюється на армійську муштру, де діти проходять полосу перешкод в бруді і під дощем. Коли Матильда знищує шафу “chockey”, Міс Транчбул влаштовує допит її класу з тортурами.



Паралельно цим подіям, розгортається історія ескейпіста та акробатки, набуваючи трагічності і фатальності. На екранах з'являється зловна кузена циркачів, примушуючи їх виконати небезпечний трюк.

Також мюзикл показує жорстоке ставлення батьків до Матильди, та її витівки, як відповідь на таке поводження. Це повністю співпадає з тим, як описані події в романі Роальда Дала.

Кульмінація в кіноверсії відбувається в трьох паралельних світах – в школі, на арені цирку та вдома у Матильди. Акробат падає з під купола і ламає кожну кісточку тіла, Містер Вормвуд в черговий раз жорстоко погрожує дівчинці і закриває в кімнаті. В школі Міс Транчбул знущається над дітьми з більшою жорстокістю. Тут особливим є переплетіння вигаданої історії Матильди з її особистим життям, ніби це її власна історія, яка сягає трагічного фіналу. На цьому етапі здібності Матильди до телекінезу зростають і посилюються. Під час фрагменту, де Міс Транчбул вигукує образи в бік Матильди, навколо них формується ураган і трагічні моменти з життя циркових акторів та погрози батька стають перед очами дівчинки.

Розв'язка подій настає після найбільш кульмінаційного моменту, коли директорка Транчбул погрожує посадити всіх дітей в шафи-душилки. Матильда, силою телекінезу пише крейдою на дошці погрози, коли це не спрацьовує, створює привида Маркуса Гані з ланцюгів, і коли навіть це не лякає Агату Транчбул, розкручує її в повітрі і викидає за будівлю школи. Нарешті тиранія переможена і діти святкують, співаючи “we are revolting children”. Знаковим моментом перемоги добра над злом в мюзиклі стає руйнування пам'ятника деспотичної директорки в дворі школи. Цей елемент є видумкою режисера і за допомогою візуалізації підкреслює падіння диктатури.

В мюзиклі представлено яскравий епілог: Міс Гані стає директоркою замість зловної Транчбул, втілюючи в життя своє бачення школи, сповнене любові та поваги до дітей. Вона пропонує Матильді залишитись з нею, і вони будують нове

життя, подалі від жахливого минулого, разом. Атмосфера школи змінюється, з'являються яскраві фарби, гірки, гойдалки, повітряні кулі в небі, каруселі і навіть цілий цирковий майданчик перед будівлею установи. Таким чином мюзикл, за допомогою візуальних кольорових елементів передає атмосферу радості і свята, коли закінчилось панування тиранії і прийшло царювання любові і світла.

Можна підсумувати, що мюзикл «Матильда», як класичний зразок книжкового мюзиклу, залишає історію впізнаваною і не несе критичних перетворень сюжетних ліній. Натомість, літературний, вербальний твір передається на екрані яскравими візуальними образами і звуковим супроводом. Нова сюжетна лінія розповіді історії Матильдою бібліотекарці додає містицизму та інтригує глядача, заглиблюючи в чарівний світ циркового мистецтва і оповідаючи минулі події з життя Міс Гані. Музичні номери дозволяють зануритись в події спектаклю і переживати емоції персонажів разом з ними. Хореографічні постановки підкреслюють перебіг подій і силу емоцій, які передають головні герої. Особову роль в кіноадаптації відіграють спецефекти, що допомагають оживити дитячу уяву.

## 2.2 Специфіка репрезентації образної системи художнього твору на екрані

Образна система роману складається з головних та другорядних персонажів. Головними персонажами виступають Матильда, її батьки, Міс Гані та Директорка Транчбул, а другорядними є друзі Матильди – Лавендер та Брюс та інші діти в школі. Бібліотекарка Міс Фелпс перетворюється в мюзиклі на головного персонажа.

Особливістю творів Роалда Дала вважається протистояння двох світів – світу дорослих і світу дітей. В фантастичній казці «Матильда» герої розподіляються на

позитивних та негативних, де протагоністи, зазвичай, діти ( Матильда, Лавердер, Брюс), антагоністи – дорослі ( батьки Матильди, директорка Транчбул). Існує ще один тип персонажів – це дорослі-протагоністи, які допомагають дітям. В даному літературному творі ними виступають вчителька Міс Гані та бібліотекарка Міс Фелпс.

В художньому творі для передачі образів автор використовує вербальні художні засоби, такі як тропи та стилістичні фігури, портретна характеристика персонажа, художня деталь, мовлення персонажа, пейзаж та інтер'єр, предметна та авторська характеристика. На відміну від цього, мюзиклу притаманні візуальні образи, наявність пісень і танців, яскраві костюми, грим, гра акторів.

Особливістю висвітлення героїв-антагоністів є їх абсолютна негативність. Так, Агата Транчбул та батьки Матильди є справжнім втіленням абсолютного зла.

Образи батьків Матильди в мюзиклі передані за допомогою талановитої гри акторів Стівена Грема та Андреа Райзборо, в ролі Містера і Місис Вормвуд. І в романі, і в мюзиклі батьки Матильди постають вкрай егоїстичними і не дуже кмітливими: “ *so gormless and so wrapped up in their own silly lives*” [Dahl 1988, p. 7]. І це втягує їх в біду. Містер Вормвуд “*a small ratty-looking man whose front teeth stuck out underneath a thin ratty moustache*” [Dahl 1988, p. 17], продає викрадені автомобілі та врешті-решт змушений втікати від поліції до Іспанії.

Міс Вормвуд “ *was a large woman whose hair was dyed platinum blonde except where you could see the mousy- brown bits growing out from the roots. She wore heavy makeup and she had one of those unfortunate bulging figures where the flesh appears to be strapped in all around the body to prevent it from falling out*” [Dahl 1988, p. 21] була захоплена грою в бінго. В мюзиклі, актриса навпаки дуже струмка і присвячує свій вільний час бальним танцям. Фактично, в сценічному мюзиклі Міс Вормвуд має окремий музичний номер під назвою «Голосно», а також додаткову сюжетну лінію з партнером по танцю, Родольфо. Ця лінія була вирізана з кінцевого варіанту кіноверсії мюзиклу.

Мюзикл представляє батьків Матильди гіперболізовано неосвіченими, які не мають бажання мати дитину, особливо дівчинку. Міс Вормвуд перед пологами не має уявлення, що вона вагітна і народжує дитину: “*A baby? I’m not having a baby!*” [Matilda 2022]. В той час, як всі навколо співають “*A miracle*”, захоплюючись чудом приходу дитини в цей світ, вона каже: “*I’m having a stinking baby. Horrible, weird-looking*” [Matilda 2022].

Тим часом на екрані з’являється Містер Вормвуд з синіми кульками і недоумкуватим виразом обличчя: “*A girl? My son is a girl?*” [Matilda 2022]. Він навіть не може зрозуміти, що його дружина народила доньку. Так, впродовж всієї розповіді, він і продовжує називати Матильду “*boy*”. Цей лейтмотив стає таким собі нагадуванням про оригінальну версію роману, в якій присутній старший брат Матильди, і підкреслює бажання батька понад усе мати сина, показує ненависть до дочки. Як характеризує Роальд Дал, батьки “*looked forward enormously to the time when they could pick their little daughter off and flick her away, preferably into the next county or even further than that*” [Dahl 1988, p. 7].

Образи Містера і Місіс Вормвуд доповнюють костюми акторів, які характеризують їх, як поверхневих людей, пустих зсередини і глупих. Можна спостерігати строкаті та блискучі плаття мами та костюм батька Матильди в клітинку. Макіяж Місіс Вормвуд теж яскравий та помітний.

Сюжетна лінія тиранічної директорки Транчбул висвітлена в мюзиклі за допомогою гри талановитої акторки Емми Томсон та костюму героїні, «*надзвичайно дивному*» [Dahl 1988, p. 66], в якому вона виглядала як «*ексцентричний і кровожерливий мисливець*» [Dahl 1988, p. 66], що разом складається в образ злої диктаторки, яка тероризує нещасних дітей. Директорка Транчбул постає в мюзиклі ще більш жорстокою і суворою, ніж в літературному творі. Цей зовнішній вигляд доповнює її особистий кабінет, темний і похмурий, з камерами спостереження, в які вона слідкує за дітьми, свисток, гучномовець на поясі, що служить для команд і наказів, та шафа-в’язниця під назвою «*chockey*»,

куди директорка садить дітей, яких хоче покарати. Ці елементи перетворюють школу на справжню тюрму, де діти *“have suffered in this jail”* [Matilda 2022].

З першою появою Міс Транчбул в кадрі перед глядачем постає не просто *“gigantic holy terror, a fierce tyrannical monster who frightened the life out of the pupils and teachers”* [Dahl 1988, p. 55], але наглядч в’язниці. І при першому наказі діти шикуються струнко. Образ тиранки доповнює її пісня *“if you want to throw a hammer for your country”*, де розповідається історія перемоги на олімпійських іграх, і центральною темою в якій постає дисципліна. Ще однією вигадкою режисера є наявність девізу школи: *“Children are maggots”*. Цей вираз принижує дітей і підкреслює їх безправність.

Мюзикл в цікавий спосіб змальовує атмосферу шкільної їдальні – вона являє собою в’язничну їдальню, похмуру, з відразливими кухарками і ще більш огидною їжею та охоронцями-вчителями по обидва боки вхідних дверей. Коли Міс Транчбул пересувається їдальнею, столи відсуваються, щоб дати їй дорогу. Цей візуальний перформанс підкреслює, що директорка – злобний диктатор. Її слова: *“to teach a child, we must first break a child”* [Matilda 2022] найяскравіше підкреслюють метод виховання директорки.

Образ диктаторки в мюзиклі доповнюється створенням її культу, на що вказує колосальних розмірів статуя Міс Транчбул виконана в радянському стилі перед будівлею школи. Експозиція доповнена лозунгом: *“No sniveling!”* Це правило, якого вона вимагає дотримуватись, впроваджуючи покарання, в одному фрагменті мюзиклу зазначаючи: *“The ears of small boys do not come off, they just stretch”* [Matilda 2022]. І звичайно, практикуючи навички метання молота на дітях, схопивши одну дівчинку за косички, розкрутивши і викинув за периметр школи. *“Still got it!”* [Matilda 2022] – вигукує Міс Транчбул, коли дитина з гуркотом приземлюється за паркан.

Для ще більшого згущення фарб і змальовування образу Міс Транчбул, в кінофільмі представлено армійський тренувальний майданчик з колючим дротом

навколо, де діти вимушені проходити полосу перешкод в дощ і занурюватись в брудні калюжі. Тут присутні навіть спецефекти вибухів, як в справжньому тренувальному таборі.

Агата Транчбул в мюзиклі на стільки сувора, що навіть не лякається напису крейдою, який з'являється на дошці, тоді як в книзі директорка втрачає свідомість і тікає назавжди. Творці кіноверсії йдуть ще далі, щоб змалювати злодійку, адже з ланцюгів постає привид Магнуса, батька Міс Гані, і руйнує зроблені директоркою "chockey". Але і це не лякає тирана. І тільки тоді, коли Матильда, за допомогою магічної сили розкручує її і видворяє геть, тільки тоді Агата Транчбул переможена.

Одною з головних героїнь твору «Матильда» виступає добра вчителька Міс Гані. Це образ дорослого-протагоніста, який приходить на допомогу дітям. Роалд Дал дає наступний опис: *"she had a lovely pale oval Madonna face with blue eyes and her hair was light-brown. Her body was so slim and fragile one got the feeling that if she fell over she would smash into a thousand pieces, like a porcelain figure"* [Dahl 1988, p. 50]. Міс Дженніфер Гані була спокійною людиною, котра ніколи не підвищувала голосу і рідко посміхалась, але незвичне тепло і турбота ніби сяяли крізь неї.

В мюзиклі спостерігаються зміни намальованого автором казки образу, адже на роль Міс Гані було обрано чорношкіру акторку, не схожу на порцелянову фігурку. Але ці перевтілення не змінюють характеристику героїні, адже вона передана через віртуозну гру Лашани Лінч, що змогла передати люблячого, турботливого та ніжного вчителя.

Ще один дорослий-протагоніст в мюзиклі – бібліотекарка Міс Фелпс. Це персонаж, який набув рис одного з головних героїв саме в кіноверсії. Якщо в літературному творі бібліотекарка не приймає участі в житті Матильди, так як переконана, що: *"it seldom worth, while to interfere with other people's children"* [Dahl 1988, p. 14]. Натомість, в мюзиклі Міс Фелпс постійно дає Матильді поради,

такі як: *“remember, two wrongs don’t make a right”* [Matilda 2022]. цікавиться життям дівчини: *“is everything all right? You could tell me”* [Matilda 2022]; захоплюється Матильдою: *“your parents must think they’ve won a lottery with a child like you”* [Matilda 2022] і кожен день з нетерпінням чекає на дівчинку, щоб почути продовження історії про акробатів.

Особливо і незвичайно в мюзиклі показана бібліотека на колесах, за кермом якої Міс Фелпс, яку талановито зіграла стенд-ап акторка Сінду Ві. Вдягнена в традиційний костюм східних народів, вона служить островком затишку в історії жорстокого поводження з дітьми. Питання Міс Фелпс під час розповіді Матильди: *“What happened next?”* [Matilda 2022], та різке втручання: *“Let’s call a police!”* [Matilda 2022]. показують на вміння дівчини захопити слухача на стільки, що вигадка здається реальністю.

Образ головної героїні в літературному творі передається за допомогою характеристики автора, як *“extraordinary, sensitive, brilliant, to make your eyes pop”* [Dahl 1988, p. 7]; через звертання до неї батьків: *“ignorant little twit, stupid, loud chatterbox”, “disgusting little gargoyle”* [Dahl 1988, p. 15]; через її вчинки, пісні та через історію, яку Матильда вигадує.

Цікавим в мюзиклі є самохарактеристика дівчини, де Матильда розповідає про себе: *“once upon a time there lived a girl who was trapped”* [Matilda 2022]. Після образ батьків, на пікі емоцій вона співає *“sometimes you have to be little bit naughty”* [Matilda 2022]. Це змальовує дівчинку – як борця, сміливу, здатну постояти за себе. Візуальний ряд доповнюють дії, адже ми бачимо, як Матильда, подібно шпигуну, прокрадається в спальню батьків, підмішує окиснювач в лосьйон батька і вилазить через вікно на дах будинку, виконує складні трюки і ходить на руках по ньому. На відміну від літературного твору, де характеристика персонажу надана за рахунок опису його думок і рішень, в мюзиклі показані вчинки героїні.

В мюзиклі можна спостерігати цікаву здібність Матильди до вигадування історій. Якщо в літературному творі персонаж характеризується вербальні засоби: “*sensible, brilliant*” [Dahl 1988, p. 7], то кіномистецтво звертається до візуального зображення. І щоб показати гострий розум і неабияку талановитість Матильди, в мюзиклі з’являється історія ескейпіста та акробата, вигадана дівчинкою. Здібність захопити увагу слухача, яким стає бібліотекарка, допомагає творчій команді мюзиклу показати талановитість Матильди. Згодом з’ясовується, що розповідь дівчинки – історія з життя Міс Гані. В цьому проявляється містичний момент мюзиклу, адже Матильда не може знати минулого, але, як вона сама пояснює: “*it just comes to me in .... Fizzes*” [Matilda 2022]. Цей нюанс додає магичності образу головної героїні і показує її надзвичайну інтуїцію.

Таким чином, система образів передається по-різному в романі і в мюзиклі. Вербальні та непрямі характеристики літературного твору при перенесенні на екран часто трансформуються. Якщо в романі діти оповідають один одному про вчинки Транчбул, то в кінострічці все це відбувається перед глядачем: розкручування дівчинки з косичками, покарання тортом, погрози та знущання над дітьми. І щоб показати образ незвичайно розумної Матильди, мюзикл додає елемент розповіді нею історії. Також на екрані образи передаються за допомогою костюмів, гриму, акторської гри, допомагаючи ожити літературним описам.

Одним з потужних засобів характеризування персонажів і відтворення подій у тексті є музична складова мюзиклу. Її треба детально розглянути в наступному розділі.



### 2.3 Роль музики в наративі кінострічки

Музика відіграє велику роль в кінострічці і служить багатьом цілям. По-перше, музика виконує допоміжну функцію в підтримці історії, вона описує красу, висловлює емоції і настрої, передає енергію, допомагає переживати події разом з героями. Музика являє собою основний елемент, який спрямовує емоції глядача. За допомогою музики можна зрозуміти, чи на екрані постає позитивний або негативний персонаж, чи герої відчувають радість або сум, чи наближається небезпека або трагедія очікує героїв. Весь спектр емоцій стає доступний глядачеві завдяки звуковому супроводу.

Мюзикл, як жанр, який суцільно покладається на музику, побудований на музичних композиціях. При цьому, музика є органічним елементом аудіотивних образів мюзиклу «Матильда». Увага цієї роботи зосереджена на розгляді пісень, як елементу кінонаративу, та інших музичних елементах, які допомагають презентації образів, створенню атмосфери та передачі емоцій персонажів.

Під час розгортання нарації кінострічки постійно звучить музика, яку можна розділити на дієгитичну, котру чують всі герої, та недієгитичну, котра звучить за кадром та націлена на глядача. Яскравим прикладом дієгитичної музики є пісні, які виконують герої мюзиклу. Разом з тим, недієгитична музика чутна лише глядачеві та впливає на аудиторію особливим способом, підсилює ефекти і передає настрої та атмосферу.

Музику до кінострічки «Матильда» та пісні написав відомий композитор Тім Мінчін, і вона відрізняється тональністю, гучністю та своїм ладом, відповідно до того епізоду, який вона супроводжує, або діючого персонажу, якого вона характеризує.

В деяких епізодах фільму музика звучить особливо гучно, щоб підкреслити драматизм або конфлікт в історії. Таким чином, особливо різким є музичний

супровід у ті моменти, коли Матильда зазнає несправедливого ставлення від батьків та директорки. Наприклад, в сцені, де Містер Вормвуд вириває сторінки з книги Матильди, глядач чує різкі та уривчасті ноти, що робить фрагмент більш напруженим і трагічним, адже Матильда не може повірити своїм очам, що він це робить. Такий музичний супровід являє собою недієгітичні звуки, які чує тільки глядач. За допомогою цього прийому, режисер впливає на аудиторію, дозволяючи аудиторії переживати шок і страх, який переживає головна героїня в той критичний момент.

Ще одним яскравим прикладом недієгітичної музики в мюзиклі «Матильда» можна назвати музичний супровід в той момент, коли Міс Транчбул раптом вирішує, що маленький хлопчик підкинув до неї в стакан тритона, і починає наближатись до нього. Гучність музики стрімко зростає від піано до форте, передаючи наростаючий жах від майбутніх тортур, напругу та переляк. І всі ці емоції передаються глядачеві завдяки звуковому супроводу.

Недієгітична музика може підкреслювати особливі слова, як, наприклад, в епізоді про шафу-душилку “chockey”. Коли учнів школи починають розповіді про це місце, раптово грає жахлива музика. Гучні звуки дають зрозуміти, що це є страшне і неприємне середовище.

Подібно до цього, коли директорка Транчбул називає ім'я Аманди Фріп, несподівано для глядача лунає пронизливий звук, сигналізуючи про небезпеку для цієї дівчинки. Але це чує тільки аудиторія, і завдяки цим звукам передбачає наступні негативні події, що чекають на Аманду.

На противагу гучним недієгітичним звукам в мюзиклі є моменти тиші. Вони служать для концентрації уваги глядача на певних моментах наративи, а також допомагають відбити паузи між епізодами та створити контраст між фрагментами оповіді. Зокрема, глядацька аудиторія занурюється у тишу, наприклад, коли весь цирковий шатер завмер в здивуванні від оголошеної новини про вагітність акробатки та відміну смертельного трюку. Але тиша так само швидко змінюється

на шум оплесків та підтримку публіки. Наступний епізод знов супроводжується повною тишею, і ніби дозволяє здивованому глядачу, а також бібліотекарці, опинитися у стані невизначеності, адже історія не закінчена, і сама героїня, Матильда, не знає, що буде далі. Режисер використовує такі різкі перепади тиші та гучних звуків для здійснення психологічного впливу на глядача та для підсилення емоційного збудження від очікування продовження історії. Чергування гучних звуків та тиші дозволяють команді режисера тримати глядача в напрузі впродовж всього фільму.

Ще однією функцією кіно музики є передача атмосфери зображуваного локусу. Так, зокрема, музика допомагає глядачеві ніби фізично перенестись під купол цирку, коли служить супроводом для розповіді Матильди про ескейпіста та акробатку. Мелодія дає таке відчуття глядачу, що він опинився в гущині подій – серед натовпу народу, який прямує до циркового шатру. Також цей звуковий супровід дає розуміння, що історія не закінчиться хеппі ендом, і, таким чином, музика ніби передрікає трагедію. До звучання одного інструменту приєднуються інші, створюючи кульмінацію в мінорній тональності. Саме такий музичний прийом передає напругу і трагізм моменту.

Здатність музики презентувати художні образи персонажів проявляється, наприклад, в епізодах з тиранічною директоркою Транчбул. Музичний ряд різко змінюється з її появою в кадрі, що дозволяє глядачеві зрозуміти, що перед ним злодійка. Інструменти для оформлення портрету використані з низьким тембром та різким і неприємним звучанням, такі як труби, тромбони, валторни та литаври. Коли в кадрі знаходиться Агата Транчбул, музика на стільки напружена, що глядач несвідомо починає боятись та відчувати небезпеку. Варто нагадати, що музичний супровід конкретного героя прийнято називати лейтмотивом, і він дає сигнал реципієнту, який саме із учасників подій зараз з'явиться на авансцені.

Треба додати, що і пісні, які презентують директорку Транчбул, звучать згідно з її образом. За своїм жанром вони нагадують марш і навіть звучання

голосу героїні різке та неприємне для слуху, що показує, наскільки огидним є цей персонаж. Те, що до виконання пісні, яка характеризує Міс Транчбул, долучається хор дітей, дає зрозуміти методи її впливу на учнів – ставлення до всіх, як до сірої маси та як до мовчазних виконавців її волі. Сама пісня нагадує радянський гімн, який прославляє диктатора.

Ще одна пісня, яку співає Міс Транчбул, є висловлює її мрії бачити світ без дітей. На екрані з'являється зовсім по-іншому вдягнена директриса, із зачіскою, в гарній сукні, з квітами та в оточенні коней. Ця пісня допомагає зрозуміти персонажа, як того, що має психічні розлади, як каже один з дітей: *“she’s mad”* [Matilda 2022]. Але завдяки цьому фрагменту аудиторії стає очевидно, що директорка вбачає коренем всіх своїх проблем присутність дітей в цьому світі:

*“Imagine a world with no children  
Close your eyes and just dream  
Imagine, go on, try it, the peace and the quiet  
A burbling stream”* [Matilda 2022].

Загалом, органічним елементом розповіді історії в мюзиклі є пісні, які співають персонажі і цим доповнюють текстові лакуни, які виникають при перенесенні літературного твору на екран. Найбільшу кількість пісень – *“Naughty”, “Quiet”, “I’m here”, “Still holding my hand”* – виконує Матильда. В них автор лірики Денніс Келлі втілює специфіку дитячого світобачення. а також передає особливості сприйняття власного життя дитиною, яка має проблеми з соціалізацією та у відносинах з батьками.

Так, наприклад, у пісні *“Naughty”*, Матильда розповідає глядачеві про несправедливості свого буття і своє рішення – стати його володарем і міняти власну історію:

*“Just because you find that life’s not fair  
it doesn’t mean that you just have to grin and bear it  
if you always take it on a chin and wear it, nothing will change.*

*Even if you're little you can do a lot  
 You mustn't let a little thing like "little" stop you  
 If you sit around and let them get on top  
 You might as well be saying, you think that it's okay  
 And that's not right, and if it's not right  
 You have to put it right...  
 If you stuck in your story and want to get out  
 You don't have to cry, you don't have to shout..  
 sometimes you have to be a little bit naughty” [Matilda 2022].*

Ця пісня допомагає зрозуміти внутрішній світ, думки і рішення головної героїні. Той факт, що пісня супроводжується витівками Матильди, показаними на екрані, дає розуміння глядачеві, як саме дівчина міняє свою історію. З пісні стає очевидним, що маленька дівчинка не зважає на свій невеликий зріст та слабкість, але думає, що маленькі можуть зробити багато, якщо не погоджуються з тим, яке життя несправедливе до них. Мелодія пісні має пригодницький характер та грайливий темп, що відбиває характер самої Матильди. І саме мелодія та пісня допомагають глядачеві більш повно відчувати стан і настрій головної героїні.

Інша пісня – “I’m here” – дає пережити біль, самотність та відторгнення, яке відчуває Матильда. Під час виконання цієї композиції дівчинка плаче, відеоряд перестрибує з кімнати Матильди до будинку ескейпіста, де так само знуцанням піддається дочка акробатки. Матильда ніби переживає її біль як свій власний. Тож, лінії двох доль нещасних дітей з’єднуються в одній пісні. Така подача перебігу подій надає глядачеві можливість зрозуміти психічний стан скривдженої дитини та зрозуміти її страждання від жорстокого поводження дорослих.

Дуже цікавою є пісня “Quiet”. Матильда співає цю пісню в момент катастрофічної небезпеки, коли до неї підходить директорка Транчбул, вигукуючи погрози і образи, готова знищити дівчинку. Все навколо них починає крутитись, чорні хмари насуваються, перетворюючись на ураган, але посеред бурі,

Матильда раптово опиняється високо в небі в літаючій кулі. Цей фрагмент можна характеризувати з боку психології, як спосіб ментальної втечі від кривдника, коли людина закривається всередині самої себе і ніби не чує і не бачить того, що відбувається поряд. Дівчинка передає це словами пісні:

*“When a noise in my head is incredibly loud  
And I just wish they’d stop, my dad and my mum  
And the telly and stories would stop for just once  
But this noise becomes anger, and the anger is light  
And this burning inside me would usually fade  
But it isn’t today, and the heat and the shouting  
And suddenly everything.... Quiet ...  
I saw people around me, their mouths still moving  
The words they are forming cannot reach me anymore”* [Matilda 2022].

Зокрема, ця пісня є ще одним прикладом протиставлення тиші та гучних звуків. Перехід від наростаючої кульмінації до повного піано здається неочікуваним, адже рима лірики пісні раптово зникає і ніби обманює очікування глядача, адже наступним словом за правилами рими мало стати одне, але з’являється зовсім інше:

*“And my heart is pounding, and my eyes are burning,  
And suddenly everything is...”* [Matilda 2022].

Глядач може подумати, що наступним буде слово *“turning”*, адже все навколо Матильди рухається по колу та обертається, але дуже несподівано з’являється слово *“quiet”* і дівчинка опиняється високо в небі в повітряній кулі. Так, за допомогою слів пісні та тональності звуків несподівано з’являється ілюзія повної тиші.

Важливо відзначити, що музичний лад у цій кінострічці допомагає створити ліричний настрій та увиразнити ліричні моменти. Саме за допомогою музики, автори кінострічки апелюють до емоцій аудиторії, справляють неабияке враження

та навіть викликають сльози. Прикладом такої пісні в мюзиклі є “Still holding my hand”, у якій Матильда та Міс Гані висловлюють ніжні почуття одна до одної, висловлюють своє надзвичайно сильне бажання про здійснення великої мрії – віднайти надійну і люблячу людину:

*“You were just there for me quietly taking a stand  
Changing the end of my story for me  
You were there as I battled my fears  
I fell and you helped me to stand  
You kicked down the doors for me  
You helped me to understand there was another version of me”* [Matilda 2022].

Ця пісня звучить у фіналі мюзиклу і засвідчує щасливе вирішення основного конфлікту: добро перемагає зло, образи і знущання закінчуються, а поряд залишаються друзі, які не зрадять і які постійно підтримуватимуть героїню.

Окремі пісні співаються другорядними персонажами. В мюзиклі “Matilda” багато таких пісень співають діти разом. Режисер фільму показує бачення світу очима дітей через такі музичні номери, як “When I grow up”. Тут дітлахи розповідають про свої заповітні мрії і бажання – спати скільки завгодно, дивитись мультики і їсти солодощі. Вони перемагають страхи, стають сильними і здібними. Під час того, як в кадрі з’являються літаки, мотоцикли, діти сідають за кермо автобуса та винищувача і радісно співають:

*“When I grow up I will eat sweets every day  
On the way to work and I will go to bed late every night  
And I will wake up when the sun comes up and I will watch cartoons  
Until my eyes go square and I won’t care  
Cause I’ll be all grown up”* [Matilda 2022].

Інша пісня – “Bruce” – супроводжує найогидніший епізод в мюзиклі, коли хлопчик має з’їсти величезний шоколадний торт як покарання за крадіжку його маленького шматочка. Сам торт майже такого розміру, як Брюс, як співають діти:

*“You have to admit between you and it there’s not a lot of difference in size” [Matilda 2022].*

Спочатку діти ніби розділились між собою на два табори – «за» та «проти», де одні кажуть, що він зможе це зробити, а інші, навпаки, – що не зможе:

*“He surely can’t! He might explode!*

*He can’t! He can! He surely can’t! He surely can’t!*

*You are the man, Bruce!” [Matilda 2022].*

Але чим далі, тим певнішими стають діти, що Брюс зможе з’їсти торт. Раптово, шкільна їдальня засвічується яскравим світлом і учні опиняються перевдягнуті в блискучі костюми, ніби джаз ансамбль. Діти дедалі менше сумніваються в перемозі Брюса, все більше упевнюються у тому, що це випробування йому по силам і ніби пророкують його звільнення від знущань:

*“You’ll never again be subject to abuse for your immense caboose*

*She’ll call a truce, Bruce*

*With every swallow you are tightening the noose*

*We never thought it was possible*

*But here it is coming true*

*We can have our cake and eat it too” [Matilda 2022].*

Поступово темп пісні наростає, що підсилює напруженість атмосфери цього випробування, музика стає дедалі гучнішою, а слова підтримки – все більш переконливими:

*“You almost finished!*

*You’ll fit it in! Bruce!*

*Whatever you do just don’t give in! Bruce!*

*Don’t let her win!*

*Come on, Bruce, be our hero!*

*Cover yourself in chocolate glory” [Matilda 2022].*



Показовим тут є той момент, що пісню перемоги дітей в кінці фільму під назвою “Revoltin’g” співає саме Брюс. Те, що пророкували йому учні, нарешті здійснюється і він звільняється від наруги і тиску тиранічної директорки. Ця пісня стала справжнім хітом у маленьких глядачів, адже вона виражає їх внутрішні проблеми, бажання бунтувати і бути сильніше злих дорослих. Ця пісня – свято триумфу над тиранією директорки Транчбул, пісня свободи і початку правління дітей. Під час виконання цього музичного номеру діти розбивають монумент Міс Транчбул в дворі школи. Вони проголошують той факт, що більше ніколи не будуть в рабстві:

*“Never again will she get the best of me  
 Never again will she take away my freedom  
 And we won’t forget the day we fought  
 For the right to be a little bit naughty  
 Never again will the chockey door slam  
 Never again will I be bullied,  
 Never again will I doubt it when  
 My mummy says I’m a miracle  
 Never again will we live behind bars”* [Matilda 2022].

Ця пісня на стільки ритмічна і так легко запам’ятовуються слова, що глядачеві неможливо втриматись, щоб не підспівувати і не підтанцювати. За рахунок саме таких музичних постановок мюзикл “Matilda” знайшов велику популярність серед глядачів і завоював багату кількість нагород.

На додачу до цього, всі пісні в мюзиклі пов’язані логічним чином та перетікають одна із одної, передаючи події і розповідаючи історію. Так, наприклад, після порушення правил директоркою Транчбул та поразки дітей, звучить пісня “When I grow up”. Слова цієї пісні допомагають глядачеві зрозуміти, про що думають діти, ідучи зі школи додому. Пісня доносить повідомлення, що все не залишиться так, як воно є зараз, що діти не завжди будуть маленькими і

слабкими, що вони виростуть та зможуть самі розпоряджатись своєю долею і стануть сильними проти всіх проблем і страхів цього світу:

*“When I grow up I will be strong enough to carry all the heavy things  
you have to haul around when you’re a grown up*

*When I grow up I will be brave enough to fight the creatures*

*That you have to fight beneath the bed each time to be a grown up” [Matilda 2022].*

Таким чином, можна підсумувати, що музичний супровід у цій кінострічці займає провідне положення, що визначається характером фільму (мюзикл) та його спрямованістю на дитячу аудиторію. Музика передає емоції і змушує глядачів співчувати героям на екрані і навіть викликає сльози. Вона створює атмосферу і переносить глядача на місце подій. Пісні служать особливій меті передачі внутрішнього світу та емоцій героя. Завдяки пісням та музичним фрагментам публіка має можливість більш повно відчувати стан персонажів та зрозуміти їхні переживання. Наявність в мюзиклі недієгітичних звуків дає можливість режисерові додатково впливати на глядача, дозволяючи на фізичному рівні відчувати страх, захоплення, відчай та гнів.

## ВИСНОВКИ

Компаративістика як наукова галузь складається в другій половині XIX століття і набуває першорядної ваги в літературознавстві й мистецтві. По мірі свого розвитку, на перший план у компаративістиці виходить порівняльна типологія, що зумовлює значні зміни в функціонуванні літературознавчих дисциплін. В компаративістиці останніх десятиліть значного поширення набув інтермедіальний метод дослідження, в якому кожен твір розглядався як витвір суверенного автора.

Особливе місце у інтермедіальних студіях посідає теорія кіно адаптації, що зумовлено стабільною популярністю кінематографа і його непересічним впливом на широкі маси населення. Хоча на початку свого становлення теорія кіно адаптації не сприймалася як серйозна галузь досліджень, втім, вже із кінця XX століття виникло нове бачення екранізації художніх творів, як незалежного мистецького феномену. Згодом, кіноадаптація починає вивчатись на різних рівнях наукового дискурсу і викликає все більший інтерес дослідників.

На ранніх стадіях свого функціонування, теорія кіноадаптації будувалась навколо проблеми вірності літературному першоджерелу, що часто було викликаним упередженням щодо старшинства мистецтв, іконофобією та логофілією. Втім, згодом, науковці переключають свою увагу на порівняння семіотичних систем літератури та кінематографу, які маючи певні точки дотику, оперують різними знаками: література – вербальними, а кіномистецтво – візуальними.

Кожна екранізація передбачає зміну форми літературного твору і його смислу, і дозволяє режисеру вдаватися до власної інтерпретації вихідного тексту у відповідності до параметрів кіномистецтва та своїх мистецьких спонук. В

кіноінтерпретації літературний твір невідворотно підлягає змінам, і це, в першу чергу, стосується трансформації сюжету та образів у новій семіотичній системі.

Дослідники виділяють різні типи відносин між фільмом та книгою, які вказують на ступінь зв'язку між ними, як, наприклад, запозичення, перетин та точність перетворення. Але, не дивлячись на відмінності адаптацій від першоджерела, кожна екранізація створює неповторний шедевр, який можна розглядати як окрему творчу одиницю. Він розповідає історію своїм неповторним шляхом, на підставі чого науковці розділяють кіноадаптації за жанрами, наприклад, вестерн, жахи, трилер, мюзикл та інші.

Окремим жанром кіноадаптації є мюзикл, який розповідає історію за допомогою пісень і танців, виконаних на високому професійному рівні. Музика в мюзиклі стає на перший план і пробуджує найсильніші емоції у глядача, виконуючи багато функцій в кінострічці, одною з основних при тому є створення атмосфери фільму. Музичний супровід стає найсильнішим впливовим елементом в кіноадаптації. Необхідно зазначити, що сам мюзикл підпорядковується двом законам: закону сценічного спектаклю і розповіді. Історія та спектакль об'єднуються, щоб створити атмосферу піднесення і захоплення.

Хореографія відіграє ключову роль в мюзиклі і служить вираженню найсильніших емоцій. За допомогою танцю актори комунікують один з одним та з глядачами, висловлюють свої почуття, розповідають історію.

Мюзикл, як жанр кіноадаптації, не має власної драматургії та сюжетно спирається на відомий твір. В ньому пісні інтегруються в історію і співаються на вершині напруги драматичної ситуації, як спосіб передати глибокі переживання.

Мюзикл “Matilda” від Netflix є кіноадаптацією однойменного роману Роальда Дала у відповідності до оригінального режисерського бачення Метью Уорчеса. Події та персонажі кіноверсії залишаються впізнаними, але розширюються та доповнюються новими сюжетними витками та змінюються під впливом бачення кіномитця. Так, наприклад, батьки Матильди представлені в мюзиклі гротескно

неосвіченими і жорстокими, такий персонаж, як брат дівчинки, зовсім зникає з кіноверсії, натомість, на екрані з'являються нові герої, яких не було в книзі: ескейпіст та акробаткі. Школа в мюзиклі перетворюється на справжню в'язницю, а директорка Транчбул – на наглядача, або тиранічного диктатора. Образ вчительки Міс Гані, зіганий чорношкірою акторкою, також переживає трансформацію.

В цілому, можна зазначити, що кіноадаптація твору робить його більш видовищним, підсилюючи існуючі протистояння до максимуму. Конфлікт дітей та директорки перетворюється на справжню війну, магичні здібності Матильди набувають колосального розвитку, а школа-в'язниця в фіналі мюзиклу стає парком атракціонів.

Так само і образи на екрані передаються за рахунок візуалізації та зазнають перевтілень за допомогою гри акторів, костюмів, гриму та музичних номерів.

Музика в екранізації несе велике смислове та емоційне навантаження і допомагає глядачу переживати події та емоції разом з героями, відчувати атмосферу твору та стає тим елементом, який робить мюзикл популярним серед великого загалу. Музика в мюзиклі поділяється на дієгитичну та недієгитичну і здійснює великий вплив на глядача. Так, наприклад, у моменти скривдження дітей, музика змушує переживати страх, а ліричні пісні викликають сльози. Музика переносить спостерігача на арену цирку, коли в кадрі йде розповідь Матильди про ескейпіста та акробата.

Пісні в мюзиклі допомагають зрозуміти внутрішній світ персонажів, специфіку їх світобачення, передають психологічне напруження та моменти болю і відчаю. Вони заставляють глядача переживати разом із героями на екрані і занурюють його у художній світ, створений уявою митців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика: Аристотель и античная литература. URL: [https://imwerden.de/pdf/aristotel\\_i\\_antichnaya\\_literatura\\_1978\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/aristotel_i_antichnaya_literatura_1978__ocr.pdf) (дата звернення: 11.11.2023).
2. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття: А. Баканурський. Київ, 2009. 319 с.
3. Бойко О. С. До питання дослідження мюзиклу. URL: [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12\\_Boiko.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Boiko.pdf) (дата звернення: 16.11.2023).
4. Верховенко О. А. Танець у мюзиклі: квінтесенція оптимізму: *Простір арт-терапії: горизонти стосунків*: матеріали VII Міжнар. міждисциплінарної наук.-практ. конф. (м. Київ, 12–14 березня 2010 р.). Київ : Вид-во «Міленіум», 2010. С. 6–8.
5. Волковецька В. О. «Код Да Вінчі» Д. Брауна як літературний та кінематографічний текст: аспекти інтермедіальності. Київ : Нац. лінгв. ун-т., 2020. 82 с.
6. Голубенко М. Концептуальні підходи до дослідження інотексту в аспекті інтерсеміотичного перекладу : *Мовознавство. Літературознавство*. 2021. Вип. 44. Т. 4. С. 152-157. URL: [http://aphn-journal.in.ua/archive/44\\_2021/part\\_1/24.pdf](http://aphn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_1/24.pdf) (дата звернення: 03.11.2023).
7. Дарда С. Екранізація як форма безпосередньої взаємодії кіно та літератури. URL: <https://naub.oa.edu.ua/ekranizatsiya-yak-forma-bezposerednoji-vzajemodiji-kino-ta-literatury/> (дата звернення: 11.11.2023).
8. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Порівняльне літературознавство: Слово і час*. 2016. № 2. С. 40–53.

9. Збігнєв Г. З французької семіотики кіно. URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=366](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=366) (дата звернення: 22.10.2023).
10. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.
11. Іващенко В., Вайно М. «Кіносценарій» і «Кіновербальний твір»: диференціація термінопонять. *Лексикографічний бюлетень* : зб. наук. пр. Київ : Інститут української мови НАН України, 2004. Вип. 10. С. 61–65.
12. Кушнірова Т. В. Жанрові особливості дитячої прози Роальда Дала. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2014. Вип. 36. С. 148–152.
13. Літературознавча енциклопедія: т 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 394–395.
14. Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Т. Гром'як та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
15. Мельник М. Є. Кінотекст як особливий вид дискурсу. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2014. Вип. 12. С. 123–127. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif\\_2014\\_12\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2014_12_22) (дата звернення: 12.10.2023).
16. Миколишена Т. В. Чарівний топофон казок Роальда Дала як невід'ємна складова його індивідуально-авторської картини світу в перекладацькому вимірі (на матеріалі казки «Чарлі і шоколадна фабрика»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 23(2). С. 95–98. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2016\\_23\(2\)\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2016_23(2)_27) (дата звернення: 25.11.2023).
17. Мітров І. Інтертекстуальність в кінематографі: як це працює. URL: <https://plomin.club/intertext/> (дата звернення: 03.11.2023).
18. Мюзикл: Українська музична енциклопедія / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 3. С. 621–623.

19. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Література на полі медій* : колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка. 2019. С. 12–20.
20. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект : монографія. Суми : Вид-во СумДУ, 2008. 209 с.
21. Подугольникова З. О., Поворознюк Р. В. Стратегії та тактики перекладу екранізацій мюзиклів. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 4. Ч. 3. С. 57–64.
22. Скобнікова О. В. Кіносценарій як об'єкт дослідження мовознавства. *International Scientific and Practical Conference "WORLD SCIENCE"*. 2016. Вип. 1 (5). Т. 4 . С. 54–57.
23. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 488 с.
24. Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Філологія. 2014. № 11. Т. 1. С. 64–67.
25. Тороп П. Тотальний переклад. Тарту : Из-во Тартуского ун-а, 1995. 220 с.
26. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. *Труды по знаковым системам* / под ред. Ю. Лотмана. Тарту : Тартуский ун-т, 1984. Вып. 641. С. 109–121.
27. Barsam R., Monahan D. *Looking At Movies*, 6th Edition. New York : Norton, 2015. 577 p.
28. Bashwiner D. *Interaction of Speech and Music in the Film Soundtrack. Music and the Moving Image*. Abstracts. New York, 2007. P. 10–11.



29. Begley L. “About Schmidt” was changed, but not its core. *New York Times*. 2003. P. 22–23. URL: <https://www.nytimes.com/2003/01/19/movies/my-novel-the-movie-my-baby-reborn-about-schmidt-was-changed-but-not-its-core.html> (accessed: 3.11.2023).
30. Bluestone G. *Novels into Film : The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. URL: <https://archive.org/details/novelsintofilm00blue> (accessed: 27.08.2023).
31. Bubel C. *The Linguistic Construction of Character Relations in TV Drama : Doing Friendship in Sex and the City*. Saarbrücken : Universitaet des Saarlandes, 2006. 294 p.
32. Corrigan T. *Film and Literature: Timothy Corrigan*. Harlow : Longman, 1998. 182 p.
33. Davis H. 20 functions of Music in Films : LinkedIn. 2020. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/20-functions-music-film-harvey-davis/> (accessed: 13.10. 2023).
34. Delamater J. *Dance in the Hollywood Musical*. URL: <https://archive.org/details/danceinhollywood0000dela> (accessed: 12.11.2023).
35. Elliott K. *Rethinking the Novel. Film Debate: K. Elliott*. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 295 p.
36. *Encyclopedia of the Sciences of Learning*. 2012. URL: <file:///Users/yspilnota/Downloads/Dance.pdf> (accessed: 16.11.2023).
37. Fisher W. F. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. URL: <https://archive.org/details/humancommunicati0000fish>. (accessed: 18.11.2023).
38. Frey W. H. *Crying: The Mystery of Tears*. URL: <https://archive.org/details/cryingmysteryoft00frey> (accessed: 07.11.2023).
39. Hephzibah A. *The Dark Side of Roald Dahl*. 23rd May 2023. URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20160912-the-dark-side-of-roald-dahl> (accessed:19.11.2023).

40. Hutcheon L. A. *Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006. 252 p.
41. Kalinak K. *Film Music: a Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 2010. 160 p.
42. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue: S. Kozloff*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 2000. 332 p.
43. Louis J. *Exploring The Power Of Dance In Musical Theater: A Look At Choreography Styles And Techniques*: Julie Anne San Jose Blog. 2023. 435 p. URL: <https://juliannesanjose.com/exploring-the-power-of-dance-in-musical-theater-a-look-at-choreography-styles-and-techniques/> (дата звернення: 5.10.2023).
44. *Matilda Musical Breaks Olivier Awards Record*: BBC News. 2012. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17721379> (accessed: 25.11.2023).
45. *Matilda: the Musical* [videofilm]: director: Matthew Warchus; starring A. Weir, E. Thompson, L. Lynch; Netflix Media Center; Sony Pictures UK and Tristar pictures. 2022. URL: <https://www.netflix.com/ua-en/title/80993016> (accessed: 04.09.2023).
46. McFarlane B. *Novel to Film*. Oxford : Clarendon Press, 1996. 288 p.
47. *Musical Theatre*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_theatre](https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_theatre) (accessed: 17.10.2023).
48. Nagari B. *Music as Image: Analytical Psychology and Music in Film*. New York : Routledge, 2016. 180 p.
49. Roald D. M. *Matilda*. New York : Penguin Books LTD, 1988. 199 p.
50. Shanovitz. *The Musical (Genre Study)*. Dec 9, 2014. URL: [https://www.slideshare.net/shanovitz/the-musical-genre-study?from\\_action=save](https://www.slideshare.net/shanovitz/the-musical-genre-study?from_action=save) (accessed: 12.10.2023).
51. Stam R. *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation* / ed. by J. Naremore. London : Athlone, 2000. 169 p.
52. *The Oxford Handbook of Dance and Theater* / ed. by Nadine George-Graves. Oxford : Oxford University Press, 2015. 1056 p.

53. Walker C. *Musical Theatre in the Mountains: An Examination of West Virginia Public Theatre's History, Mission, Practices, and Community Impact*. New York : State University of New York at Buffalo ProQuest Dissertations Publishing, 2017. 262 p.

54. Woolf V. The Movies and Reality. *New Republic*. 1926. № 47. P. 308–310. URL: <https://newrepublic.com/article/120389/movies-reality> (accessed: 16.09.2023).

## SUMMARY

The presented paper is dedicated to study of the musical “Matilda” from the point of view of representation of images, storylines and musical components.

The object of the work can be defined as the intermedial interaction of the artistic text and its screen version.

The main aim of the paper is to study the specifics of the transfer of Roald Dahl's novel “Matilda” to the space of the musical from Netflix (2022). It determined the accomplishment of such objectives as:

- to investigate the formation of the theory of film adaptation in the context of modern comparative studies;
- consider the film text in the light of the intersemiotic approach;
- analyze the musical as a separate type of film adaptation;
- to identify the transformations of the story-compositional basis of the novel in the film text
- describe the specifics of representation of the visual system of an artistic work on the screen
- reveal the role of music in the narrative of the film

The scientific novelty of the presented research lies in an attempt to do my own research on the movie musical “Matilda” from the point of view of representation of images, storylines and musical component.

***Key-words:*** *film adaptation, musical, film text, Matilda, comparative studies, intermedia studies, diegetic and non-diegetic sounds*

**Декларація  
академічної доброчесності  
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Кузьменко Наталя Сергіївна, студент(ка) 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти Natalimd84@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Адаптація роману «Матильда» Р. Дала у однойменному мюзиклі (2022 р.)»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 05.12.2023

Підпис \_\_\_\_\_

Кузьменко Н. С.