

ЛЬВІВСЬКИЙ НАУКОВИЙ ФОРУМ

МАТЕРІАЛИ

ХVІІ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ



**ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ
СУЧАСНОЇ НАУКИ ТА ОСВІТИ**

19-20 січня 2026 року

ЛЬВІВСЬКИЙ НАУКОВИЙ ФОРУМ

МАТЕРІАЛИ XVII МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОЇ НАУКИ ТА ОСВІТИ

19-20 січня 2026 року

**Львів
2026**

УДК 005
ББК 94.3(0)

Проблеми та перспективи сучасної науки та освіти: матеріали XVII Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 19-20 січня 2026 року. – Львів: Львівський науковий форум, 2026. – 168 с.

У даному збірнику представлені тези доповідей учасників XVII Міжнародної науково-практичної конференції «Проблеми та перспективи сучасної науки та освіти», організованої Львівським науковим форумом. Висвітлюються проблеми та перспективи сучасної науки та освіти на сучасному етапі становлення, розглядаються сучасні наукові дискусії різних наукових напрямів.

Збірник призначений для студентів, здобувачів наукових ступенів, науковців та практиків.

Всі матеріали представлені в авторській редакції. Автори несуть безпосередню відповідальність за повноту, їх цілісність та дотримання норм академічної доброчесності.

Львівський науковий форум, 2026

ЗМІСТ

ВІЙСЬКОВІ НАУКИ	7
<i>Мірошниченко А.</i> ТАКТИКА ВЕДЕННЯ ВОГНЮ З-ЗА УКРИТТЯ: АНАЛІЗ ЕФЕКТИВНОСТІ ВИКОРИСТАННЯ РІЗНИХ ВИДІВ СТРІЛЕЦЬКОЇ ЗБРОЇ.....	7
ДЕРЖАВНЕ УПРАВЛІННЯ	10
<i>Завгородня С.П.</i> ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ПОШИРЕННЯ ЕКОНОМІЧНОЇ НЕРІВНОСТІ В УКРАЇНІ В ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РФ .10	
ЕКОНОМІЧНІ НАУКИ	17
<i>Богдан Я.С., Франко Л.С.</i> ЦИФРОВІЗАЦІЯ ТУРИСТИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЧИННИК СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ	17
<i>Кизик Ю.О., Вітер О.М.</i> МОЖЛИВОСТІ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В АНТИКРИЗОВОМУ УПРАВЛІННІ ПІДПРИЄМСТВОМ	20
<i>Кім А.Б., Щебель А.І.</i> ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК КОНКУРЕНТНИХ ПЕРЕВАГ БІЗНЕСУ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ ТА ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД.....	23
<i>Муштук О.Б., Вітер О.М.</i> УПРАВЛІННЯ ЗМІНАМИ НА ПІДПРИЄМСТВАХ ХАРЧОВОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ	26
<i>Руденко Р.Р., Щебель А.І.</i> ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ТАЙМ-МЕНЕДЖМЕНТУ В ПІДПРИЄМСТВІ	29
<i>Скрутьєнь А.Р., Вітер О.М.</i> ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ ВИРОБНИЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ В УМОВАХ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ	32
<i>Стець О.А., Свелеба Н.А.</i> ДИДЖИТАЛІЗАЦІЯ ПРОЦЕСІВ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ ТОРГІВЕЛЬНИХ МЕРЕЖ В УКРАЇНІ	34
<i>Теплов В.С., Свелеба Н.А.</i> СУЧАСНІ ВИКЛИКИ СИСТЕМ КОМУНІКАЦІЙ В УПРАВЛІННІ ПІДПРИЄМСТВОМ	37
<i>Федорів О.М., Свелеба Н.А.</i> ЕКОНОМІЧНА БЕЗПЕКА ПІДПРИЄМСТВ В НЕСТАБІЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ ТОВ «ЕНЗИМ»).....	40
<i>Цурак В.І., Свелеба Н.А.</i> УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ ТА ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД.....	43
<i>Шукліна В.В., Іващенко С.М.</i> МЕТРИКИ ВИМІРЮВАННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МАРКЕТИНГОВИХ ЗУСИЛЬ ПІДПРИЄМСТВА	45

ІСТОРИЧНІ НАУКИ.....48

Паперник Є.О., Алатиренко М.А. ЕТНОЛОГІКА АВТЕНТИЧНОСТІ» ГОПАКА У КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ЙОГО РОЗВИТКУ (НА ЗРАЗКАХ МОДЕРНІЗОВАНИХ РІЗНОВИДІВ ЙОГО ІСТОРІЇ І СУЧАСНОСТІ).....48

МЕДИЧНІ НАУКИ54

Кумар А., Лісовіна Л.О., Голозубова О.В. ПОРІВНЯННЯ ПІДХОДІВ ДО ДІАГНОСТИКИ ТА ЛІКУВАННЯ БУЛЬОЗНОГО ЕПІДЕРМОЛІЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ КЛІНІЧНОМУ ПРОТОКОЛІ ТА МІЖНАРОДНИХ РЕКОМЕНДАЦІЯХ.....54

Сорока К.К., Голозубова О.В. КОНТРОЛЬ АРТЕРІАЛЬНОГО ТИСКУ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЧИННИК ПРОФІЛАКТИКИ ІНСУЛЬТУ НА ПЕРВИННОМУ РІВНІ..57

ПЕДАГОГІЧНІ НАУКИ61

Глебов Р.С. МОДЕЛІ ГРОМАДЯНСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ61

Гулевич С.В. ТАКТИЛЬНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ УЯВЛЕНЬ ПРО СВІТ У ДІТЕЙ З ПОРУШЕННЯМИ ЗОРУ64

Деренюк М.П., Галюк В.М. ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ67

Масло І.М. КОМПЕТЕНТНІСНА МОДЕЛЬ РОЗРОБКИ НАВЧАЛЬНИХ ПРОГРАМ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ПРОФЕСІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ НЕМОВНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ71

Семенюк Р. ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ІНФОРМАТИКИ.....75

Стеценко Є.С. ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ САМООРГАНІЗАЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ77

ПСИХОЛОГІЧНІ НАУКИ79

Андрієті А.В., Кранівіна Н.В. СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФЕНОМЕНУ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ МІФОТВОРЧОСТІ79

Архангельська М.В. КОГНІТИВНО-ПОВЕДІНКОВИЙ ПІДХІД У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ПСИХОЛОГІВ В УМОВАХ ВІЙНИ82

<i>Івасенко О.О.</i> САМОЗМІНЮВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК ПРЕДМЕТ ПСИХОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ МЕЖІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	85
<i>Кулак О.І.</i> ПСИХОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ АГРЕСИВНОЇ ПОВЕДІНКИ НЕПОВНОЛІТНІХ ПРАВОПОРУШНИКІВ.....	87
СОЦІАЛЬНІ НАУКИ	90
<i>Гулівець В.А.</i> СОЦІАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ БІЗНЕСУ В УМОВАХ ВІЙНИ.....	90
ТЕХНІЧНІ НАУКИ.....	92
<i>Мельник О.В.</i> АЛГОРИТМ ПОШУКУ ШЛЯХУ НА ГЕКСАГОНАЛЬНОМУ РАСТРІ З ЗАСОСУВАННЯМ МАТРИЦІ ЗВ'ЯЗНОСТІ.....	92
<i>Часник Д.В.</i> ВИБІР ТА ЗАСТОСУВАННЯ КОНСТРУКЦІЙНИХ КЛЕЇВ ПРИ ВИГОТОВЛЕННІ МІКРОЕЛЕКТРОННИХ ВИРОБІВ.....	95
ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ	100
<i>Клюфінська І.</i> МІЖКУЛЬТУРНИЙ ПІДХІД У ВИКЛАДАННІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ ЯК ДРУГОЇ ІНОЗЕМНОЇ.....	100
<i>Мироненко А.С., Євтушенко С.О.</i> СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ПЕРЕКОДІВАННЯ В ЕКРАНІЗАЦІЇ РОМАНУ МАЙКЛА КАННІНГЕМА «ГОДИНИ»	102
<i>Юрчишин Т.В.</i> ЕМОЦІЙНО-ЕКСПРЕСИВНА ЛЕКСИКА ЯК ЛІНГВІСТИЧНЕ ЯВИЩЕ.....	110
ЮРИДИЧНІ НАУКИ.....	113
<i>Білик Н.І.</i> МОБІНГ І БУЛІНГ НА РОБОТІ: ПРАВОВІ АСПЕКТИ ТА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ	113
<i>Бочарова А.В.</i> ОСОБЛИВОСТІ КВАЛІФІКАЦІЇ НЕЗАКОННОГО ВИРОБНИЦТВА, ВИГОТОВЛЕННЯ, ПРИДБАННЯ, ЗБЕРІГАННЯ, ПЕРЕВЕЗЕННЯ, ЧИ ПЕРЕСИЛАННЯ НАРКОТИЧНИХ ЗАСОБІВ, ПСИХОТРОПНИХ РЕЧОВИН АБО ЇХ АНАЛОГІВ БЕЗ МЕТИ ЗБУТУ	117
<i>Веремієнко С.В., Анікеєва Д.С.</i> ПОРЯДОК ПРИЗНАЧЕННЯ СУДДІВ НА ПОСАДУ ЯК ГАРАНТІЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ СУДОВОЇ ВЛАДИ.....	120
<i>Голуб Ю.Ю.</i> ВІДМЕЖУВАННЯ БАНДИТИЗМУ ВІД СУМІЖНИХ СКЛАДІВ КРИМІНАЛЬНИХ ПРАВОПОРУШЕНЬ.....	124

Поєднуючи ці інструменти з традиційними педагогічними методами, викладачі можуть створити насичений та імпульсивний навчальний досвід, адаптований до потреб сучасних студентів [4].

Інтерес, який ми приділяємо вивченню формування культурних уявлень у процесі викладання іноземної мови, спонукає до пошуку еволюції уявлень про поняття культури. Адже мова є одним із її складових елементів. У дидактиці французької мови як іноземної формування культурних уявлень пов'язане з трьома факторами:

- концепцією культури підручників, що виявляється у виборі культурних елементів, які розглядаються;
- уявлення про французьку культуру викладачів, які не є носіями французької мови (а також установ, в яких вони працюють), та їхні уявлення про культуру, яку вони викладають.
- методологічний підхід викладачів до обробки документів, призначених для представлення іншої культури [3].

Мова як складова частина культури та невід'ємна частина процесу ознайомлення з іноземною культурою відіграє важливу роль у формуванні дискурсу, що сприяє формуванню культурних уявлень. Аналіз мови може допомогти викладачу виконувати роль посередника між двома культурами у спілкуванні зі студентами. Для її успішного виконання його втручання повинно бути спрямованим на усвідомлення студентом того, що дискурс пронизаний стереотипними уявленнями. Ці уявлення мають тенденцію переоцінювати або принижувати певні аспекти певної культурної спільноти, іноді на шкоду культурі студента. Важливо розглядати культурні відмінності як історичні та соціокультурні реалії, що відрізняються між собою та контекстуалізовані в часі та просторі.

З цієї точки зору, викладач, усвідомлюючи свою роль посередника та наставника, повинен володіти конкретними елементами, побудованими на уважному та критичному аналізі дискурсу та на різноманітних документах з різних джерел, не покладаючись лише на свій особистий досвід контакту з іншою культурою[2].

Викладання другої іноземної мови — це цікаве завдання, яке вимагає поєднання інноваційних підходів, сучасних інструментів та особливої уваги до індивідуальних потреб студентів. Ключ до успіху полягає в умінні мотивувати студентів, зробити навчання цікавим та залучити їх до процесу, а також максимально ефективно використовувати доступні ресурси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Christianne Benatti Rochebois. *Langue, culture et didactique du FLE*. Caligrama, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 95-111, 2016
2. Joanna Lorilleux and Emmanuelle Huver, “Quelles médiations en didactique des langues et des cultures ?”, *Recherches en didactique des langues et des cultures* [Online], 15-3 | 2018, Online since 30 June 2018, connection on 14 January 2026. URL: <http://journals.openedition.org/rdlc/3224>.
3. Séverine Behra and Dominique Macaire, “L’identité professionnelle des enseignants de langues-cultures : questionnements et/en recherche”, *Recherches en didactique des langues et des cultures* [Online], 23-1 | 2025, Online since 15 May 2025, connection on 14 January 2026. URL: <http://journals.openedition.org/rdlc/15447>.
4. Julia Putsche and Marine Totozani, “Plurielles et singulières – 12 recherches en didactique des langues-cultures (1)”, *Recherches en didactique des langues et des cultures* [Online], 23-2 | 2025, Online since 10 December 2025, connection on 14 January 2026. URL: <http://journals.openedition.org/rdlc/16977>.

Мироненко Анастасія Сергіївна,
студентка IV курсу,
спеціальності «Українська мова і література,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Євтушенко Світлана Олександрівна,
кандидат філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ПЕРЕКОДІВАННЯ В ЕКРАНІЗАЦІЇ РОМАНУ МАЙКЛА КАННІНГЕМА «ГОДИНИ»

Роман «Години» Майкла Каннінгема та його екранна адаптація у виконанні Стівена Долдрі є прикладом взаємодії літературного тексту та кінематографічного мистецтва. Книга досліджує життя трьох жінок у різні епохи, а екранізація додає візуальної глибини завдяки вправній грі акторів і режисерській майстерності. Разом вони пропонують унікальну перспективу для роздумів на теми часу, ідентичності та впливу художнього тексту на реципієнта.

Для Майкла Каннінгема роман «Години» (1998) став одним із ключових творів його творчості. Схвальні відгуки здивували автора, про що він зізнався в одному з інтерв'ю: «Я був справді здивований успіхом «Годин». Це роман про трьох депресивних жінок, одна з яких Вірджинія Вулф. Нічого в цій книзі поки я писав її не казало мені: «Це справді буде продаватись» [5]. Його ідея початково полягала у переказі роману «Місіс Деллоуей» Вірджинії Вулф із перспективи сучасного гомосексуального чоловіка, однак пізніше цей задум трансформувався у три сюжетні лінії, включаючи історію Лори Браун, засновану на образі матері самого письменника [7]. Роман побудований так, що кожна сюжетна лінія взаємопов'язана через спільні мотиви та теми, наприклад, пошук сенсу життя чи боротьба з власними страхами. Така структурна складність дозволяє читачам не лише порівнювати досвід героїнь, але й бачити універсальність їхніх переживань, що значно посилює психологічне сприйняття історії. Все це принесло автору найбільшу кількість нагород за одну книгу, а саме – три, зокрема Пулітцерівську премію, що закріпило його місце в пантеоні сучасної літератури.

Такий успіх роману і став причиною екранізації. Фільм «Години», знятий у 2002 році британським режисером Стівеном Долдрі, за сценарієм Девіда Гарома став кінематографічним втіленням роману. «Години» стали другим повнометражним фільмом Долдрі та принесли йому найбільшу кількість нагород — 43, зокрема Оскар за найкращу жіночу роль (Ніколь Кідман) та два Золотих Глобуси в категоріях «найкращий драматичний фільм» та «найкраща жіноча роль» (Ніколь Кідман).

Роман Майкла Каннінгема «Години» та його екранізація режисером Стівеном Долдрі є прикладом того, як різні види мистецтва можуть взаємодіяти, зберігаючи основні ідеї, але

водночас трансформуючи їх у нові форми. Порівнюючи роман і фільм, можна відзначити, що режисер зберіг основну структуру трьох паралельних історій та ключові події в житті кожної героїні. Тематичний фокус на депресії, самогубстві та пошуку ідентичності так само залишився незмінним. Однак деякі елементи були вилучені або модифіковані. Зокрема, у фільмі використаний такий прийом як кільцева композиція: книжка починається сценою самогубства Вірджинії Вулф та закінчується зустрічю Клариси Воган та Лори Браун, коли ж фільм починається так само, однак сцена самогубства Вулф переривається, а її продовження глядач бачить в кінці. Також деякі сцени були або вилучені, або ж дещо змінені. Наприклад, на початку книги описано, як Кларисса зустрічає Волтера Гарді, але в фільмі цієї сцени немає, скоріш за все, через те, що ця сюжетна лінія ніяк не впливає на основний сюжет. Також цікавою є зміна одної деталі в сцені зустрічі Клариси та Луїса: в творі плаче саме Луїс, якого автор називає плаксієм та одразу ставить на протизвагу Кларису, яка «взагалі ніколи не плаче, дарма що їй часто хочеться». У фільмі ж починає плакати якраз Кларисса. На нашу думку, така зміна зумовлена тим, що фільм не мав змоги зачитати закадровим голосом всі роздуми головних героїнь, а вони в книзі є ключовими, оскільки Каннінгем пише «потоком свідомості», де всі думки та деталі, на які персонажі звертають увагу хоча б на секунду, переплітаються. Натомість, екранізація має перекодувати всі ці описи у візуальні та слухові елементи, оскільки саме вони характерні кінематографу, тому Стівен Долдрі вирішив дією показати емоційний стан Клариси. Така зміна настрою та акторська гра і монолог Меріл Стріп разом передають те, що Майк Каннінгем описує від особи «всезнаючого автора».

Для кращого розуміння взаємозв'язку між романом та екранізацією, проаналізуємо сюжетну лінію, пов'язану з Вірджинією Вулф. Перший епізод — Вірджинія працює над своїм новим романом і одночасно осмислює своє життя та емоційний стан. З роману було збережено загальний сенс та теми (хвороба головної героїні, її «страх» покоївки Неллі та уникання її, початок написання роману), настроїв і блідо-сіра кольорова гама, проте деякі деталі зазнали змін. У книзі Вірджинія прокидається з думкою про перше речення свого твору, розмірковує про парк, війну і ніби «прокидається вдруге». У фільмі до її ранку режисер вирішив додати візит лікаря, що одразу інформує глядача про її хворобу. Далі, за книгою, Вірджинія йде до ванної кімнати, тоді як у фільмі вона вмивається у своїй спальні. У романі, вмиваючись, Вірджинія уникає свого відображення, тоді як у фільмі Стівен Долдрі додає друге дзеркало: від першого письменника відводить погляд, але друге з'являється несподівано, і вона мимоволі бачить себе, після чого різко відвертається від нього. Ця зміна обумовлена тим, що фільм не здатний передати всі внутрішні монологи персонажа, тому режисер вирішив передати небажання Вірджинії дивитися на себе через візуальний прийом. Остання помітна зміна в цьому епізоді — діалог між Вірджинією та її чоловіком Леонардом. Тема розмови однакова — робота Леонарда та хвороба Вірджинії, відрізняється тільки емоційний стан Вулф. У книзі вона постає менш розратованішою та відстороненою, проте у фільмі Вірджинія пасивніша та агресивніша, наприклад, на запитання «Як твій сон?» у книзі відповідь «Минув без пригод», але у фільмі письменниця відповідає дещо злобним тоном «Та ніяк». Так само і з фразами Леонарда про те, що вона має поїсти, у фільмі вони ігноруються, але у книзі вона обіцяє поїсти пізніше та «Гаразд, з'їм я твій ланч, — відповідає Вірджинія різко, але беззлобно».

Наступний епізод - візит Ванесси. Було збережено ключове напруження у стосунках між сестрами, що є важливим для розкриття емоційного стану Вірджинії. У фільмі, як і в романі, присутній поцілунок у губи під час прощання, а також сцена від'їзду Ванесси, яка залишає Вірджинію в стані глибокого смутку. Водночас було вилучено моменти, коли поцілунок у губи відбувається одразу після приїзду Ванесси, а також епізод, де Вірджинія висловлює незадоволення через те, що сестра прибула раніше, ніж очікувалося. Фільм підсилив емоційне напруження цього епізоду. Зокрема, додано сцену діалогу між сестрами, в якій Ванесса розповідає про своє активне соціальне життя та вечірки, а Вірджинія висловлює обурення, що її на них більше не запрошують. У романі ж ці емоції описані як внутрішні роздуми Вірджинії, а не як частина їхньої розмови. Іншою зміною стала взаємодія Вірджинії з дітьми Ванесси. У фільмі Вірджинія виглядає більш відстороненою: хлопці ігнорують її, не вітаються та навіть насміхаються, тоді як у романі всі троє спілкуються з Вірджинією, а вона першою з ними вітається. Однак в обох версіях підкреслюється її певна близькість із донькою Ванесси, Анджелікою. Іншою важливою зміною є акцент на тому, що Вірджинія занурена у свої думки про роман і мало уваги приділяє оточенню. У сцені чаювання у фільмі Ванессі доводиться активно привертати увагу Вірджинії, яка відволікається і щось шепоче сама до себе. У романі ж Вірджинія сама намагається вийти зі своїх думок і підтримати розмову, хоча їй це вдається не надто добре. Додано кілька нових сцен, які посилюють драматизм. Зокрема, момент, коли Вірджинія лежить біля мертвої пташки, поки її кличуть до будинку, а також сцена прощання з Ванессою, де Вірджинія просить сестру залишитися та запитує, чи виглядає вона краще (маючи на увазі її стан здоров'я). Цей момент завершується сльозами Вірджинії, після чого Ванесса вирушає додому.

Процес адаптації літературного твору у формат кіно завжди супроводжується необхідністю трансформації художніх засобів, що спричиняє зміщення акцентів у змісті та сприйнятті. У романі Майкла Каннінгема «Години» та його однойменній екранізації Стівена Долдрі кульмінаційним моментом стає сцена самогубства Річарда. Її аналіз дає змогу простежити особливості інтермедіального перекодування та дослідити, як змінюється спосіб репрезентації трагедії при переході від літератури до кінематографа.

Важливим аспектом адаптації є точка зору, з якої подається подія. У романі Каннінгема сцена смерті Річарда подається через внутрішнє сприйняття Клариси. Автор використовує фокалізацію та прийом потоку свідомості, що дозволяє читачеві спостерігати події з її точки зору, а також створює глибоко особистий ефект та передає процес усвідомлення втрати в реальному часі. У фільмі ж акцент зміщений із внутрішнього світу Клариси на зовнішню динаміку подій. Клариса представлена як активний учасник подій, а її відчуття передаються через міміку, жести і взаємодію з простором. У сцені її паніка та безсилля підкреслюються мімікою, гучністю її голосу та спробами втримати Річарда від фатального рішення.

Не менш важливим елементом адаптації є використання світла та кольорової гами для створення емоційного ефекту. Квартира Річарда потопає у сонячному сяйві, що є незвичним для нього, настільки що автор порівнює його з вибухом: «Хоч це звичайне сонячне світло, яке погожого надвечір'я виповнює у висотці всі квартири, але в Річардовій оселі воно чомусь скидається на беззвучний вибух» [2]. Таке світло оголює

всю божевільність (такий опис обирає і сам автор «Одне слово, помешкання божевільного.» [2]) не тільки квартири Річарда, а і його самого. Фільм обирає холодну кольорову палітру. Біле світло, що проникає крізь вікна, створює відчуття відчуження та безнадії. Камера, слідуючи за поглядом Клариси, показує квартиру як символ виснаження Річарда: зношені меблі, запилене дзеркало, розкидані випадкові предмети. Таким чином, простір у фільмі функціонує не лише як фізичне місце дії, а й як візуальний вираз внутрішнього стану героя.

У романі Річард порівнює власне сприйняття часу із пасткою: «Години все одно спливатимуть далі, чи не так? Одна за одною. Щойно ти сяктак перебудеш першу, як на тебе—о Господи!—чекає друга.» [2]. У фільмі ця репліка звучить схожим чином, проте візуальне рішення підсилює її сенс: камера показує змарнілого Річарда: зморщена шкіра, мішки під очима, пустий погляд, крива постава та недбало зав'язаний халат.

У романі головний конфлікт сцени виражений через словесне протистояння Клариси та Річарда, але з паузами на думки жінки, ми слухаємо цю сцену повністю від її обличчя та чуємо, що відбувається у її голові теж. В екранізації основну роль теж відіграють слова, однак візуальні рішення роблять сцену напруженою. Сцени було знято ручною незафіксованою камерою, яка рухається вслід за Річардом, ніби ми бачимо його очима Клариси. Її нам теж показують, але тут кадр зафіксований, Клариса стоїть прямо, а її очі ховаються за окулярами, але така позиція змінюється щойно вона усвідомлює, що збирається зробити Річард: Клариса знімає окуляри, нахиляється ближче до Річарда. Камера починає знімати тільки її обличчя, на якому видно страхи та відчай Клариси: її голос тремтить, очі повні сліз, але вона намагається всміхнутися, роблячи вигляд, що нічого страшного не відбувається. Це контрастує з поведінкою Річарда: він говорить про те, як прекрасно надворі, але його голос звучить відсторонено і приречено.

Мить смерті Річарда загальною є однаковою, відмінність тільки у тому, що Каннінгем будує сцену самогубства Річарда через переживання Клариси, її суб'єктивне бачення, сповнене сумнівів, провини і спогадів. Усе розгортається у її свідомості, а не тільки у фізичному просторі. Кіноверсія натомість будує цей момент на повільному напруженні. Камера на кілька секунд затримується обличчі Річарда – наче він прощається. Його погляд зупиняється на Кларисі, потім він опускає очі і, злегка всміхнувшись, дозволяє собі впасти. Клариса кричить, але глядач не одразу бачить момент падіння – камера зосереджується на її реакції.

Крім того, у фільмі додано кілька елементів, яких немає в романі. Перед приходом Клариси глядач бачить Річарда наодинці: він дивиться на старі фотографії матері, в якій глядач впізнає Лору Браун і вже краще розуміє мотивацію вчинку чоловіка. У книзі ж глава починається вже з того моменту, як приходить Клариса. Також у фільмі після падіння Річарда сцена «розривається» – відбувається монтажний перехід до сцени святкування родини Браун, що створює контраст між життям і смертю. А в книзі ми ще читаємо про те, як Клариса спускається вниз до тіла Річарда (у фільмі також є цей момент, але після святкування Дня народження).

Таким чином, інтермедіальне перекодування сцени самогубства Річарда демонструє різні підходи до відображення трагедії у літературі та кінематографі. Роман вибудовує сцену через внутрішній монолог і суб'єктивне сприйняття, тоді як фільм використовує

візуальні засоби, акторську гру та монтаж, що посилює динаміку сцени. Обидва підходи однаково ефективні у передачі неминучості події, однак вони створюють різні емоційні акценти, що впливають на спосіб сприйняття трагедії читачем і глядачем.

Першою розглянемо Вірджинію Вулф. У романі Майкла Каннінгема «Години» письменниця постає як тендітна, виснажена жінка з характерною зовнішністю: бліда, кошача, з розкуйовдженим волоссям. Її образ сповнений внутрішньої напруги та відчуття невпинної боротьби із власною свідомістю. Автор тричі підкреслює, що Вірджинія втратила свою красу: «Насправді ж на вигляд Вірджинія не така й чудова і вже мало що може із цим удіяти.» [2], «Так, вона зберегла величну поставу.....проте розгубила всю красу.» [2], «Вона неймовірно постаріла за останній рік, мовби з-під її шкіри випустили все повітря. Зробилася кошачою та виснаженою. Подібною до статуї з пористого сіро-білого мармуру» [2]. Також її образ формується завдяки опису інших деталей – нервові рухи, уважність до дрібничок, гостре відчуття простору й часу. Ці риси формують цілісний портрет Вірджинії як людини, що перебуває на межі між геніальністю та хворобою.

У фільмі Стівена Долдрі Вірджинія здається молодшою та привабливішою, ніж у романному описі. Також у книзі наголошено на її хворобливості та слабкості, тоді як у фільмі цей аспект менш виразний, він робить більший акцент на її внутрішньому стані через поведінку, а не через фізичні риси. Акторка Ніколь Кідман втілила образ Вірджинії Вулф, зокрема через зміну своєї зовнішності: використання накладного носа для імітації характерних рис письменниці («Я сказала їй: «Я не можу надіти тобі на голову капелюх 1917 року з таким носом» [8], — згадує Енн Рот, художниця-костюмер), блідий грим, мінімальний макіяж, що має передати природну виснаженість героїні. Костюми також допомагають занурити героїню в атмосферу її часу – скромні, довгі сукні з квітковими візерунками, а розпатлане волосся додає образу недбалості й зануреності у власні думки.

Окрім фізичної зовнішності, режисер використовує кінематографічні засоби для глибшого розкриття внутрішнього світу Вірджинії. Одним із прийомів є освітлення: сцени за участю героїні часто оповиті приглушеним, природним світлом, що створює ефект меланхолії. Камера часто затримується на її обличчі, фіксуючи моменти задумливості, а іноді – гострої напруги. Ще один важливий аспект – рухи та поведінка героїні. У фільмі Вірджинія часто неспокійно ходить по кімнаті, тривожно водить очима, курить, стискає руки та трусить ними – усе це відображає її нервовий стан, підкреслюючи її внутрішню боротьбу. Її рухи рвані та напружені, обличчя, неначе застигло в постійному вираз відстороненості та іноді певної ворожості. Навіть спосіб, у який вона пише, – нахилена над столом, стрімко виводячи слова, – передає її нав'язливий потік думок і глибоке занурення в творчий процес.

Також для кращою візуалізації режисер або додав деякі сцени, або дещо їх змінив. Зокрема, додано сцену діалогу між сестрами, в якій Ванесса розповідає про своє активне соціальне життя та вечірки, а Вірджинія висловлює обурення, що її на них більше не запрошують. У романі ж ці емоції описані як внутрішні роздуми Вірджинії, а не як частина їхньої розмови. Іншою зміною стала взаємодія Вірджинії з дітьми Ванесси. У фільмі Вірджинія виглядає більш відстороненою: хлопці ігнорують її, не вітаються та навіть насміхаються, тоді як у романі всі троє спілкуються з Вірджинією, а вона першою з ними вітається. Іншою важливою зміною є акцент на тому, що Вірджинія занурена у

свої думки про роман і мало уваги приділяє оточенню. У сцені чаювання у фільмі Ванессі доводиться активно привертати увагу Вірджинії, яка відволікається і щось шепоче сама до себе. У романі ж Вірджинія сама намагається вийти зі своїх думок і підтримати розмову, хоча їй це вдається не надто добре. Задля посилення драматизм також було додано момент, коли Вірджинія лежить біля мертвої пташки, поки її кличуть до будинку.

Лора Браун і в романі, і в фільмі змальована як домогосподарка 1950-х років, яка намагається відповідати традиційному ідеалу жінки, дружини та матері в США тих років. Якщо звертати увагу на відповідність зовнішності персонажа фільму літературному опису, то в романі Лора Браун описується як жінка з «темними, близько посадженими очима та римським носом» [2], що надає їй своєрідної, навіть дещо екзотичної зовнішності. У фільмі ж Лору грає Джуліанн Мур, яка менш виразний ніс, її очі темні, але не є близько посадженими. Однак це не є надважливою деталлю для передачі головної проблематики.

Загально зовнішність героїні фільму так само, як і в книзі, передає старання Лори відповідати стандарту тих часів: вона має доглянутий вигляд, носить відповідний часу одяг, її макіяж та зачіска чітко відповідають епосі 1950-х, що підкреслює її соціальну роль. Також оператори теплі відтінки та м'яке освітлення, яке часто трапляється у фільмах про щасливе сімейне життя у повоєнних США, де дружина є берегинею сімейної гармонії, а чоловік працює на благо країни та родини. Однак уже з першого речення читач бачить, що щось не так. «Лора Браун намагається втекти від себе» [2] — саме так починається роман і чітко дає усвідомити, що щасливої історії не варто очікувати.

Роман Каннінгема пропонує пряме зображення внутрішнього світу Лори, надаючи читачам доступ до її думок, почуттів і мотивацій. У фільмі глядач не має доступу до внутрішнього монологу Лори, але може помітити її невдоволення через відсторонену поведінку, тужливий погляд і труднощі у спілкуванні з родиною, особливо сином, який наче наскрізь її бачить. Камера часто фокусується на її обличчі, де проявляється пригнічення, тривога чи роздуми, і до того ж, можна помітити як її очі майже завжди неначе наповнені сльозами. Також у багатьох сценах Лора або зовсім уникає зорового контакту, або не здатна його витримати і змушена одразу відвести погляд. Композиція кадру декілька разів поміщає її у просторі так, що вона здається надто маленькою та недолугою відносно її дому. Показовою також є її невдала спроба спекти ідеальний торт на день народження чоловіка, ця сцена відображає її нездатність виправдати очікування домашньої досконалості.

У фільмі «Години» важливу роль відіграє саундтрек Філіпа Гласса, який створює напружений, медитативний ритм. Звуковий супровід допомагає розкрити емоційний стан Лори: у моменти її внутрішньої боротьби музика стає більш гучнішою, тоді як у побутових сценах переважають тиша або приглушені звуки.

Для кращої візуалізації персонажа режисер також додав сцену прощання Лори з її сином Річі, коли вона їхала до готелю. У книзі просто згадується, що вона попросила сусідку подивитись за ним, коли ж фільм дає цілу сцену, де хлопчик сильно плаче та кричить, тому що не хоче розставитись з мамою, в той час як Лора нервово посміхається, а згодом і плаче, покидаючи його. Така сцена додає напруження та певного «поганого передчуття» щодо життя Лори.

Візуальний образ Клариси Воган у фільмі значною мірою відповідає опису з роману. Книга дає не так багато точних описів її зовнішності, читач знає, що Клариса має «квадратну щелепу» [2] та «цупкі невиразні очі» [2] та має «такий собі богемний шарм доброї чаклунки» [2]. У фільмі її грає Меріл Стріп, яка має більш округлу щелепу, однак зберігає поведінку літературного образу. А богемний шарм зберігається завдяки костюмерам: образ, який вона носить впродовж дня виглядає стильно, але водночас невимушено, оверсайз-пальто і прямі джинси мають відтінок ретро-стилю, що часто зустрічається в богемному образі, а також наявне поєднання різних матеріалів (хутряне пальто, джинси і шкіряна сумка), що також притаманно богемному шику. Також будинок Клариси показує її як людину, яка любить мистецтво чи самовираження: картини та квіти стоять в кожній кімнаті, також є пробкова дошка, де фотографії зібрані у стилі «колаж» та полицки з книжками.

Особивість персонажа Клариси у тому, що зовні вона здається сміливою, різкою, впевненою, коли всередині вона насправді вразлива та чуттєва. У романі це добре передається завдяки доступу до думок Клариси, у фільмі ж це помітно завдяки грі Меріл Стріп та поведінці її героїні. Акторка чергує напруженість та радість, це помітно насамперед завдяки тому, як вона грає голосом: у відповідні моменти він доброзичливий, але водночас зрозуміло, коли ця доброзичливість щира, а коли награна, бо цього потребує ситуація. Ще окрім очевидного — міміки та мови тіла — можна виділити те, що у фільмі Клариса майже завжди так швидко ходить, що наче трохи біжить. Це добре передає заклопотаність персонажа, коли вона намагається і готуватись до вечірки, і згадує власне життя паралельно. Такі швидкі рухи, які чергуються з жестами, які показують, що вона втомилась (руки на голові, тяжкі видихи) дуже добре передають потрібний настрій. Також у колірній гамі лінії Клариси кіноадаптації домінують холодні відтінки, що символізують її самотність та певну тривогу.

Цікавою є зміна одної деталі в сцена зустрічі Клариси та Луїса: в творі плаче саме Луїс, якого автор називає плаксієм та одразу ставить на протиположності Клариси, яка «взагалі ніколи не плаче, дарма що їй часто хочеться» [2]. У фільмі ж починає плакати якраз Клариса. Це теж зроблено, щоб краще розкрити, на перший погляд, суворий образ Клариси та показати наскільки емоційно напруженою вона є, якщо може заплакати ні з того, ні з цього.

Підсумовуючи аналіз образів героїнь у романі Майкла Каннінгема «Години» та його екранізації, можна відзначити, що кожен з медіумів має свої особливості у їхній репрезентації. Роман дозволяє глибше зануритися у внутрішній світ персонажів через їхні думки, емоції та рефлексії, тоді як фільм використовує візуальні, кінематографічні та звукові засоби для передачі тих самих переживань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богданова А. Потік свідомості в романі Вірджинії Вулф "Місіс Делловей": особливості перекладу українською мовою (на матеріалі перекладу Тараса Бойка): бакалаврська робота (035 «Філологія»). Український католицький університет. Кафедра філології. Львів: УКУ, 2022, 30 с.

2. Каннінгем М. Години / Майкл Каннінгем; пер. з англ. О. Постранської. – Х.: Віват, 2017. – 224 с.
3. Кочерга Світлана, Вісич Олександра. Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Навчальний посібник для здобувачів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с.
4. Crawford Lillian. The Hours at 25: The book that changed how we see Virginia Woolf. URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20230808-the-hours-at-25-the-book-that-changed-how-we-see-virginia-woolf>
5. Michael Cunningham: ‘Some people have never forgiven me for not just writing The Hours again’. URL: <https://www.theguardian.com/books/2024/jan/13/michael-cunningham-some-people-have-never-forgiven-me-for-not-just-writing-the-hours-again>
6. Michlin Monica. Expanding Adaptation: Intertextuality and Remediation in Stephen Daldry’s The Hours. In: Interfaces. Image Texte-Langage 34, 2013. Expanding Adaptations. pp. 139-164
7. The Hours Michael Cunningham and The Hours Background. URL: <https://www.sparknotes.com/lit/hours/context/>
8. Walsh Savannah. Nicole Kidman’s Fake Nose in *The Hours* Sparked a Battle Between Two Hollywood Bullies. URL: <https://shorturl.at/5wLIX>
9. Wild Andrea. The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader: Intertextuality in The Hours by Michael Cunningham. URL: https://xchanges.org/xchanges_archive/xchanges/1.2/wild.html
10. Woolf Virginia. Mr. Bennet and Mrs. Brown – London: Hogart Press Tavistock square, 1924. – 24 p.