

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Факультет іноземної та слов'янської філології
Кафедра російської мови, зарубіжної літератури та методики їх викладання

Кузьменко Анастасія Володимирівна

**ФЕНОМЕН ВЗАЄМОДІЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ І КІНО НА МЕЖІ
XX – XXI СТОЛІТЬ**

Спеціальність: 014 Середня освіта (російська мова та література)

Галузь знань: 01. Освіта / Педагогіка

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник:

_____ Н. О. Медвідь,
кандидат філологічних наук, доцент
« ____ » _____ 2021 року

Виконавець:

_____ А. В. Кузьменко
« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. Теоретико-методологічні аспекти вивчення взаємозв'язків літератури і кіно на межі XX-XXI століть.....	7
1.1 Проблема вивчення взаємозв'язків літератури і кіномистецтва у реєстрі наукової компаративістики.....	7
1.2 Основні принципи екранізації творів класичної літератури.....	12
1.3 Екранізація видатних творів світової класики.....	20
Висновки до розділу 1.....	26
Розділ 2. Зарубіжна література в системі кіномистецтва на межі XX-XXI століть.....	27
2.1 Інтермедіальний підхід до літератури у сфері взаємозв'язків з кіно.....	27
2.2 Рецепція роману «Запахи. Історія одного вбивці» П. Зюскінда в кіномистецтві.....	34
2.3 Екранізація роману Ст. Лема «Соляріс».....	42
Висновки до розділу 2.....	52
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Література відрізняється винятковим жанровим різноманіттям і багатством напрямів, на усіх етапах свого розвитку вона була найтіснішим чином пов'язана з різними видами мистецтва. А особливий зв'язок був з кіно. Література і кіно є невід'ємною частиною сучасного життя. Вони мають одну мету, хоча й використовують різні інструменти, щоб справити емоційне враження на людину. Зазвичай більша частина світової кіноіндустрії послуговується сюжетами літературних творів. Ці сюжети завжди становлять предмет зацікавлення для кінематографістів. Підсумком взаємодії літератури і кіно є екранізація. Вона є своєрідним перекладом з мови літератури на мову кіно, а також специфічним різновидом художньої творчості. Останнє пов'язане з можливістю кінематографа візуалізувати літературу. При цьому за основу не просто береться літературний сюжет у готовому вигляді, а трансформується за законами кіномистецтва.

Актуальність дослідження. XX і XXI століття характеризуються потужним розвитком науки і техніки. Оскільки, у цей час були створені й набули розвитку нові синтетичні види мистецтва. До життя були покликані кіно, телебачення, комп'ютерна графіка, і цілком стає зрозумілим, що цей список мистецтв ще не закінчений. З появою кожного нового виду мистецтва змінюється внутрішня структура цілої системи мистецтв, а також взаємозв'язки між її складовими. Останнє потребує докладного вивчення, особливо питання взаємодії літератури і кіно в процесі екранізації літературних творів. Сьогодні художній текст часто сприймається через призму екранної культури, а не читацької, і саме вдалі екранізації спонукають глядача звернутися до першоджерела.

Актуальність визначеної теми пояснюється й відображенням у літературі й кіно нашого часу багатьох аспектів культури, що потребує додаткового вивчення з метою поглиблення духовності нашого сучасника. У сучасних екранізаціях класичної літератури відбиваються специфічні риси минулої

епохи, але переосмислені з точки зору сучасності. І на цій основі виникають нові естетичні критерії, сучасні погляди на людину і суспільство в цілому.

Значна кількість екранізацій низької якості, знятих останнім часом за літературними творами, робить актуальним прагнення проаналізувати причини появи таких, зіставити готові телефільми як приклади успіхів і невдач творчих колективів. Екранізації літературних творів також заслуговують на дослідження з точки зору вивчення їх специфічних особливостей.

Мета нашої роботи – проаналізувати основні закономірності екранізації художнього твору як форми безпосередньої взаємодії кіно та літератури на межі XX – XXI століть.

Завдання дослідження:

- з позиції інтермедіального підходу дослідити проблему взаємодії літератури і кіно;
- виявити фактори впливу діалогу культур на процес екранізації літературних творів;
- визначити основні аспекти взаємозв'язків та взаємодії літератури і кіно, застосовуючи семіотичні методи;
- проаналізувати вплив ідеологічних установок на кіномистецтво;
- на конкретних прикладах продемонструвати феномен взаємодії літератури і кіно на межі XX – XXI століть.

Об'єктом дослідження є процес взаємодії літератури і кіно.

Предмет дослідження: екранізації літературних творів на межі XX – XXI століть.

Джерельною основою дослідження є праці відомих літературознавців та кінознавців Алексєєва М., Андроникової М., Арутюняна С., Ауезова М., Вейцмана Е., Герасимова С., Довбуш О., Левко У., Овчаренка Н. та ін.

Наукова новизна та теоретична значимість роботи полягають у тому, що в ній:

– досліджено проблему взаємодії літератури і кіно у процесі екранізації літературних творів та доведено, що така взаємодія є визначальним фактором розвитку кіномистецтва;

– встановлено, що між провідними жанрами в літературі та кіно є значна схожість, але немає повного збігу, класифікація кіножанрів багато в чому визначається специфікою кіно як особливого виду мистецтва.

У ході роботи використані такі **методи дослідження**, як описовий, порівняльний, семіотичний, а також метод узагальнення й критичного аналізу літератури та кіно, відбір та обробка матеріалу.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у систематизації емпіричного матеріалу, що дає можливість його використання у процесі подальшого вивчення заявленої проблеми. Матеріали та висновки дипломної роботи можуть бути корисними у процесі викладання зарубіжної літератури у вищих та середніх навчальних закладах.

Структура роботи. Дана робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, який налічує 50 найменувань. У першому розділі представлені теоретико-методологічні аспекти взаємодії літератури і кіно, визначаються основні принципи екранізації творів зарубіжної літератури. У другому розділі аналізується інтермедіальний підхід до літератури у сфері взаємозв'язків з кіномистецтвом, а також розглядається екранізація роману П. Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» та роман С. Лема «Соляріс».

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були висвітлені в публікації: Медвідь Н. О., Кузьменко А. В. «Взаємодія літератури і кіно в процесі екранізації» – до збірника матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Формування мовного естетичного ідеалу засобами

навчальних дисциплін» (м. Суми, 29 квітня 2021 р.) (0,29 друк. арк.).

РОЗДІЛ 1

Теоретико-методологічні аспекти вивчення взаємозв'язків літератури і кіно на межі XX-XXI століть

1.1 Проблема вивчення взаємозв'язків літератури і кіномистецтва у реєстрі наукової компаративістики

Літературознавча компаративістика – багатоаспектна наукова галузь. Ще донедавна дослідження у сфері порівняльного літературознавства були в межах лише вивчення міждисциплінарних зв'язків. У той час сучасна компаративістика спирається не лише на міжнаціональні, а й на міждисциплінарні зв'язки, серед яких особливе місце належить вивченню діалогічних рубежів літератури і кінематографа.

Як науково значуща проблема взаємодії літератури та інших видів мистецтва активно розроблялася у Франції, Німеччині, США. У Франції ініціаторами включення питань взаємодії літератури та інших видів мистецтва у реєстр наукової компаративістики є авторитетні вчені Клод Пішуа і Андре-Мішель Руссо. Цю галузь вони позначили як проблемне поле зближення літератури з іншими сферами вираження знань.

Особливе звучання проблема взаємозв'язків літератури та інших видів мистецтва знайшла в монографії словацького вченого Д. Дюрішина «Теорія порівняльного вивчення літератури» [26]. У своїй книзі автор закликав вчених розширити предмет порівняльного вивчення за рахунок включення до нього зв'язків літератури з іншими галузями мистецтва, які «мають реальні підстави у вигляді об'єктивних сполучних ниток між ними, помітних навіть недосвідченому читацькому оку» [26, с. 135]. Акцентуючи увагу на тому, що «іноді виникають тенденції включення до своєї сфери зв'язків літератури з іншими галузями мистецтва» [26, с. 135], автор виділяв два види «посередніх зв'язків» літератури та мистецтва:

1. Текст літератури виступає як органічний компонент тексту мистецтва (в театрі та кіно).
2. Мистецтво стає імпульсом до створення літературного твору.

У Росії методологічне обґрунтування цей науковий напрямок отримав у працях академіка М.П. Алексєєва, який з 1918 року пропагував його як одне з перспективних та багатообіцяючих. У роботі «Взаємодія літератури з іншими видами мистецтва як предмет наукового вивчення» [1], вчений стверджував, що «взаємодія літератури з іншими видами мистецтва, з живописом або музикою підлягає обов'язковому науковому вивченню», і додав, що це «робиться і у нас, і в усьому світі, багато чого робиться в цій галузі на дотик, з помилками та недостатньою інтенсивністю» [1, с. 19].

Початок вивчення літератури та кінематографа у межах одного імені було покладено літературознавцем Л. Аннінським у вісімдесяті роки ХХ ст. У книзі відомого вченого, письменника та публіциста «Лев Толстой і кінематограф» [4], «Шлях письменника» (про В. Шукшина) [3], літературознавчому осмисленню піддавався матеріал, пов'язаний з образом Л.Н. Толстого у кіномистецтві, з рецепцією художньої спадщини В.М. Шукшина у просторі мистецтва кіно. Слід зазначити, що у сфері інтересів сучасного автора однаково вживаються літературні та кінематографічні уподобання.

Питання взаємодії літератури та кіно активно розроблялися представниками тартуської школи – Ю.М. Лотманом, Ю.Г. Цив'яном та М.Б. Ямпільським. У методологічному відношенні концептуально істотним є науково-культурологічна спадщина Ю.М. Лотмана. Вчений світової гуманітарної думки ХХ століття неодноразово звертався до кіномистецтва як синтезу оповідально-образотворчої та словесної тенденцій.

У роботах «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики», «Природа кінооповідання», «Місце кіномистецтва в механізмі культури» кінематограф був проголошений як синтез оповідально-образотворчої та словесної тенденцій. Розвиваючи тему взаємопроникнення зображення та слова, дослідник

підкреслював, що слово поводитьсь як зображення, починаючи з першого етапу розвитку кінематографа, а кадр має ту саму свободу, що властива слову.

Таким чином, на відміну від авторів академічного літературознавства представники тартуської школи звернулися до мистецтва кіно як до самостійного та специфічного мистецтва XX століття. Кіно – це не простір реальності, а модель ілюзорної присутності героя у просторі глядача, «входження» його у внутрішній світ людини.

Концептуально важливою опорою для літературної компаративістики є наукові праці Ю. Цив'яна, особливо його стаття з назвою, що говорить за себе, – «Кінематограф як термін літературознавства» [46]. Сміливість і новаторство підходу вченого в тому, що він спробував вписати кінематограф в орбіту літературознавства, визнавши його як «текст з деякими тільки йому властивими характеристиками» [46, с. 43].

Фіксує точки перетину між текстом кіно та текстом літератури, ми маємо справу з найважливішим відкриттям культури XX століття - інтертекстуальністю. Культуролог М. Ямпільський присвятив проблемі літературно-кінематографічної інтертекстуальності окреме дослідження – «Пам'ять Тіресія. Інтертекстуальність та кінематограф». Порівнюючи літературу та кіно, вчений зазначав, що кінематограф у своєму розвитку пішов шляхом оповідальних жанрів, поступово зближуючись у культурній свідомості з романом.

Одне з останніх наукових досліджень, націлених на виявлення синтетичної природи кіно та літератури, написано І.А. Март'яною. У книзі «Кіновік російського тексту: парадокс літературної кінематографічності» [40] вчена пропонує теоретичну систематизацію фактів взаємного співіснування художньої літератури та кінематографа і вводить у науковий обіг таке важливе категоріальне поняття, як «літературна кінематографічність». Термін характеризується нею як «текст з монтажною технікою композиції, у якому різними, але насамперед композиційно-синтаксичними засобами зображується динамічна ситуація спостереження» [40, с. 9]. У поетиці двочастинної назви

роботи І. Мартянової структуровані час кіно – це століття, його простір – це російський текст і парадокс літературної кінематографічності, під якою мається на увазі унікальність «самого факту співіснування літератури з цим новим видом мистецтва» [40, с. 6].

Проблеми взаємодії літератури та кіно поступово залучалися до орбіти мистецтвознавства, займаючи в ньому одне з пріоритетних напрямів. Одне з перших та фундаментальних наукових відкриттів у вивченні та систематизації даної проблеми було зроблено професором ВДІКу І. Маневичем. Свою наукову місію він бачив не в перебільшенні ролі літератури, а у встановленні її належного місця та значення в естетиці кіно, визначенні стійких та постійно діючих зв'язків літератури та кіно. З літератури, на думку вченого, «прийшли в кінематограф теми та сюжети (тобто сценарій); монтаж, чия «літературна природа очевидна» [40, с. 56]; правила побудови мізансцени; художні принципи літератури та її виразні засоби. А вплив кінематографа на літературу «відчувається і в композиції, і в діалозі, і в способі розгортання оповіді, а також у посиленні асоціативних прийомів та складних ретроспекцій у творах літератури» [40, с. 56].

Заслуговує на увагу висновок дослідника про повернення літературних прийомів, засвоєних кінематографом, знову у літературу у трансформованому вигляді. Як зазначає І.М. Маневич, це «приводить до своєрідного колообігу виразних засобів літератури та кінематографа» [40, с. 34].

Не втратили своєї актуальності праці С. Гуревич, який вивчав кінематограф «з позиції історика літератури» і закидав академічну науку «сліпоті та глухоті до всього, що стосується мистецтва екрана». Відомий учений закликав до «союзу кінознавства та літературознавства» [17, с. 18] і неодноразово зазначав, що «з народженням першого фільму за мотивами літературного твору історія кіно найтіснішим чином переплітається з історією літератури» [17, с. 17]. При цьому С. Гуревич делікатно нагадував майбутнім дослідникам про необхідність уникати «реєстрації відповідностей та невідповідностей екранної версії літературній першооснові», «констатації

фактів», «однобокості часом безапеляційних та зарозумілих суджень про кінематограф, який наважився зазіхнути на шедеври класичної літератури» [17, с. 20].

Про неослабну увагу до взаємодії кіно та літератури, що виникла, починаючи з перших кроків кінематографа, писала дослідниця Н.С. Цукерштейн-Горницька. Вона розглядала кіномистецтво в контексті літературних впливів, і, зокрема, поетику оповіді, що прийшла в кіно з літератури і включає в себе кіноподібність.

Проблема взаємозв'язків літератури та кінематографа не могла не стати предметом спеціального вивчення кінознавців. Особливе місце у розробці проблеми належить першому професійному історику казахського кіно Кабишу Сіранову (1914-1976). Так, у статті «Жазуші жерне кіно» він заявив, що без літератури немає і кінематографа. Історію казахського кінематографа автор розглянув у паралелі з літературними іменами та сценарною практикою письменників. У своїй кандидатській дисертації «Тенденції та проблеми становлення казахської радянської кінодраматургії» дослідник зазначав, що кіномистецтво не могло народитися в Казахстані, доки не народилися і не зміцніли письмова література, поліфонічна музика та професійний театр.

«Кінознавче поле» К. Смаїлова поступово розширювалося від кінодраматургії до вивчення глибинних зв'язків літератури та кінематографа. Так, наприклад, стаття «Кіно жерне дебiет» [20] була присвячена огляду письменницького кінематографа. Це аналіз поступового входження до кінопроцесу художників слова – від І. Джансугурова, чия роль очевидна до сценарної творчості нашого сучасника Т. Теменова. В інших працях історія розвитку кіномистецтва розглядається у нерозривному зв'язку з іменами ряду письменників. Його роботи – це енциклопедичний звід найціннішої інформації про кіномистецтво та літературу.

Проблеми взаємозв'язків літератури та кіно отримали теоретичне обґрунтування у роботах ряду кінорежисерів. Ш. Айманов пов'язував витoki кіномистецтва з VIII-IX століттями нашої ери, виходячи з того, що кіно побічно

є спадкоємцем багатовікової культури народу і співвідносив його з творчістю Коркита. Режисер пропонував поглянути на вивчення цієї проблеми двосторонньо: з кіно на літературу та навпаки. Відзначаючи, що кіно не може без літератури, тому що "воно літературне наскрізь за своєю природою". Ш. Айманов пропонував "подивитися з літератури на кіно". «Об'єктивна неминучість глибокого альянсу ще очевидніша» [Цит. за: 5, с. 146], – стверджував він і підтверджував свої висновки прикладами сучасної літератури.

Неодноразово до проблеми взаємозв'язків літератури та кіно звертався Б. Ногербек. Кінознавець наголошує на факті причетності письменника до народження кінодраматургії, кінорежисури.

Таким чином, дослідження багатьох десятиліть свідчать про те, що феномен взаємодії літератури і кіно став об'єктом спеціальних наукових досліджень. Літературознавчий контекст проблем взаємодії літератури та кінематографа став об'єктом дослідження як у плані дихотомічному (співвіднесених один з одним), так і діаметральному (віддалених один від одного).

1.2 Основні принципи екранізації творів класичної літератури

Екранізація літературного твору є своєрідним видом кіномистецтва, в якому автор відтворює першоджерело мовою кіно властивими кінематографу засобами виразності, прагнучи якомога глибше й точніше передати на екрані художню сутність оригіналу як за формою, так і за змістом.

Екранізація художніх творів посідає важливе місце в сучасному кінематографі. Американська академія кіномистецтва (The Academy of Motion Picture Arts and Sciences) щорічно, починаючи з 1928 року, присуджує нагороду за кращий фільм. З 79 фільмів, які визнавалися кращими до 2007 року, 53 – екранізації літературних творів. Причому з них 33 отримали одночасно нагороду і за кращий кіносценарій екранізації.

У зверненні режисерів до екранізацій можна виділити два головних принципи. З одного боку, багато людей сприймали фільм як ілюстрацію, картинку або до навколишньої дійсності, або до існуючого художнього твору, оскільки на початку XX століття кіно ще не оформилося в самостійне мистецтво. З іншого боку, поширення в першій половині XX століття авторського права і поняття інтелектуальної власності, а також розвиток кінематографа, в тому числі як способу отримання прибутку, підштовхували продюсерів до використання існуючих літературних основ, які вже довели свою популярність на літературній сцені. Однак це не завадило кінематографу досягти вражаючих висот у глибині проникнення в літературне першоджерело. За образним спостереженням Ю. М. Лотман, «до далеких і захопливих берегів класики спрямовують свої погляди художники кіно, до них спрямовують вони свої кораблі з тим, щоб наповнити трюми дорогоцінним вантажем художньої правди і майстерності» [34, с. 298].

Питання про принципи екранізації літературних творів ставилося з перших років існування кінематографа. Вже на початку століття розділилися задачі «кіноілюстрації» і «кіноінсценування». Для першої важливо відобразити на екрані літературний твір, не переробляючи його в іншу форму, не змінюючи композиції, системи та характеристики героїв.

Кіноінсценування ж являє собою переробку літературного матеріалу в нову форму, в органічний і самоцінний твір кінодраматургії, близький до свого літературного оригіналу. Помітно, що останнім часом в теорії кіно термін «кіноінсценування» замінюється на більш складний - «екранізація-інтерпретація», який краще відображає суть явища.

Вже на початку століття стало зрозумілим, що екранізація може вплинути на подальше життя літературного твору. Наприклад, Бернарда Шоу переконали написати щасливе закінчення до його антиромантичної п'єси «Пігмаліон» під час екранізації (британський фільм 1938 року), і цей фінал сьогодні вважається загальноприйнятим. Величезна кількість кіноверсій літературних творів, створених у XX столітті, наочно демонструють, що підхід авторів фільму до

екранізації визначає відносини між текстом-першоджерелом і його кінематографічним втіленням. У деяких фільмах сценаристи досить ретельно ставляться до тексту першоджерела, але при цьому йдуть настільки далеко від нього в сюжеті і трактуванні художніх образів, що єдиним, що об'єднує екранізацію з літературним текстом, залишається назва.

Наприклад, багато фільмів про Шерлока Холмса, зняті за романами А. Конан-Дойла, починаючи з найпершої версії 1932 року, настільки далекі від вихідних текстів, що від них по суті збереглася тільки назва. І все-таки головним принципом при екранізації літературних творів була і залишається вимога дбайливого ставлення до першоджерела, особливо до класики.

Серед екранізацій є чимало фільмів, у яких сценаристам, незважаючи на практично повну трансформацію вихідного тексту, вдається зберегти художній зміст і неповторно індивідуальний дух першоджерела. Легендарний фільм Ф. Копполли «Апокаліпсис сьогодні» (1979), який, незважаючи на повну переробку як сюжету, так і вихідного тексту, і не будучи заявлений як екранізація, настільки точно передає дух і атмосферу повісті Джозефа Конрада «Серце темряви», що часто розглядається у ряді кіноверсій літературних творів.

Необхідно відзначити наступний принцип – екранізації нерідко супроводжуються зміною історичного і національного колориту літературного першоджерела. Так, А. Куросава в 1951 р. переніс дію роману «Ідіот» Ф.М. Достоевського в японське місто часів закінчення Другої світової війни, а у фільмі Л. Вісконті «Білі ночі» (1957) події розгортаються на вулицях Ліворно середини XX століття.

Різні принципи до екранізації літературних творів демонструють незалежність художньої цінності екранізації від її першоджерела. Екранізація зовсім не заміщає книгу і не може відвернути глядача від читання. Скажімо, російські екранізації останніх років («Ідіот», «Майстер і Маргарита», «Золоте теля») настільки різні за своїми естетичними принципами, що супроводжувалися сплеском читацького інтересу до літературних першоджерел.

З цієї точки зору навіть погана екранізація, якщо вона не претендує на заміну книги, хороша вже тим, що показує творцям нових екранізацій того ж твору, що робити не потрібно. Й. В. Гете писав: «На кожну людину, наділену хоча і не досвідченим, але сприйнятливим до прекрасного оком, завжди справить враження навіть примітивний, недосконалий гіпсовий зліпок чудової давньої скульптури. Часто-густо також недосконалі відтворення розпалюють гаряче прагнення до мистецтва» [Цит. за: 2, с. 57].

Ще один важливий принцип – творча свобода творців фільму у підході до екранізації літературного твору. Перед режисером відкрито безліч можливостей у створення власного, творчо самостійного художнього твору, хоча органічно й пов'язаного з літературним першоджерелом. Як писав Вінкельман щодо живопису і скульптури в XVIII столітті, «відтепер відкриті найчистіші джерела мистецтва; щасливий той, хто їх знайде і ними насолодиться». [Цит. за: 2, с.28] Але далеко не всі кіноверсії літературних творів досягають величі своїх першоджерел. У золотий фонд кіноекранізацій потрапляють тільки ті фільми, «автори яких зуміли напитися з джерела, ще не замутивши його» [Цит. за:2,с. 29]. Вдалою вважається така екранізація, коли кінематографісти мають на меті створити екранний еквівалент літературного твору. Тобто перед ними стоїть задача перекласти твір на мову кіно зі збереженням змісту, духу і слова.

Основний принцип екранізації можна досить точно охарактеризувати наступними словами: «Хороший старий текст – це завжди порожній простір для винаходу нового».

У англійського кінознавця Бакленд існує монографія, яка присвячена встановленню в теорії кіно традиції лінгвістичного аналізу. Він пише, що найважливішим творчим принципом екранізації є переклад тексту літературного твору на мову кінематографа. Лінгвістичний підхід до аналізу фільмів сьогодні набуває все більшого й більшого поширення, і при такому аналізі екранізацій літературних творів не останнє слово належить філологу.

При екранізації літературний твір має бути трансформовано в нову, кінематографічну форму у відповідності із законами кіномистецтва. Саме це відрізняє творчу екранізацію від фільму-ілюстрації, де на чільне місце висувається вірність "букві" літературного твору, тобто вірність насамперед його подієвій основі.

Але перенесення, навіть найдетальніше, на екран не гарантує вірності духу літературного твору, створення повноцінного кінематографічного образу. І. Вайрцфельд справедливо вважає, що «глибоко не мають рації ті літературознавці, які виступають проти неминучих при перенесенні класичних шедеврів літератури на екран змін на тій підставі, що класичні твори відрізняються абсолютною довершеністю й закінченістю» [10, с. 213].

У якості визначального принципу екранізації творів класичної літератури Л. Фрадкін у роботі "Друге народження" висуває вірність "духу". Він вважає виправданими будь-які трансформації екранізованих творів, аж до включення в їх текст елементів інших творів того ж автора, якщо це сприяє вираженню на екрані "духу" літературної першооснови [Цит. за: 10, с. 113].

Художня література є явищем мистецтва слова, яке виражає авторський світогляд і суспільну свідомість якогось соціуму, а також формує останнє, впливаючи на суспільство. Кіно створює твори за допомогою кінозйомки реальних, спеціально інсценованих або відтворених особливими засобами подій. У кіно синтезуються естетичні властивості літератури, театру, образотворчого мистецтва та музики на основі властивих тільки йому виразних засобів, в основі яких лежить фотографічна природа зображення, доповненого звуком, і монтаж.

Будучи видами мистецтва, література і кіно поділяють його характерні риси. Перш за все, вони виконують естетичну функцію, притаманну мистецтву взагалі і всім його видам, зокрема.

Процес творчості, в найзагальнішому вигляді, являє собою акт, що приводить до створення нової сутності, нового світу взаємно несуперечливих реалій. Будь то письменник, автор сценарію або режисер фільму, в роботі над

художнім образом, основною категорією мистецтва, він створює нову реальність.

У наш час фільми-екранізації є органічною частиною кіномистецтва. Вони займають гідне місце поруч з оригінальними фільмами, увійшли до скарбниці світового кінематографа, не уступаючи оригінальним творам. Поряд з оригінальними творами кінодраматургії, екранізації є потужним стимулятором розвитку кіномистецтва. Але незважаючи на те, що фільми-екранізації зіграли і продовжують відігравати велику роль у розвитку кіномистецтва, протягом усієї історії існування кіно виникали й виникають гарячі дискусії і суперечки, що ставлять в кінцевому рахунку під сумнів подібного роду фільми.

Все це свідчить про гостру актуальність проблеми екранізації. Як правило, суперечки і дискусії розпалюються з новою силою у відповідь на чергову екранізацію відомого твору літератури.

Наявність двох зацікавлених сторін говорить про складність проблеми екранізації, про те, що вона лежить на грані інтересів як кінознавства, так і літературознавства. Це природно: адже екранізація – одна з форм безпосередньої взаємодії і взаємозбагачення літератури та кіно. У цьому контексті обґрунтованим є вимога літературного критика і теоретика У. Гуральник про двосторонні підходи до проблеми: "Предмет теорії екранізації літератури і кінознавства, і літературознавства ... Їх синтез повинен дати нову якість, озброїти більш виразним розумінням процесу" [Цит. за: 37, с. 302].

Існує ще одна причина зацікавленості літератури в справах екранізації. Про неї ще в 1934 році висловився критик В. Гоффеншефер: "У літератури з'явився новий читач – кіно. Цей читач зробив величезний шлях від примітивного перегортача книги в пошуках розвитку фабули до проникнення в музику образу і слова" [Цит. за: 37, с. 311].

Реалізуючи систему літературних образів, кіно ніби нав'язує свою інтерпретацію літературного твору мільйонам інших читачів. Тому

літературний критик закликав своїх колег зайнятися серйозним вивченням нового "читача" – кінематографа. Суть заперечень сучасних супротивників екранізації можна звести до наступних аргументів: кінематографу нема чого перетворюватися в "служницю" літератури, переносячи її твори на екран; життя досить яскраве й цікаве, щоб його безпосередньо відображати на екрані без проміжної ланки, якою є література. Звернення кінематографістів до популярних і улюблених читачеві літературних і драматургічних творів нібито є спробою розділити чужу славу, а пошуки сюжетів на стороні виникають від бідності або внаслідок недостатньої кількості і невисокої якості оригінальних сценаріїв.

Серед скептиків і противників екранізацій широко поширена думка, що будь-яка екранізація художньо та ідейно бідніша за літературне першоджерело на тій підставі, що вона не може передати всього його багатства. На цю заяву можна відповісти тим, що навіть самі яскраві образи оригінальних творів можуть знайти в іншому мистецтві друге життя, якщо тільки вони не є просто копіями перших, а належать до нового твору мистецтва. Звичайно, шедеври світової літератури назавжди зберігають значення неперевершених зразків, але це не заважає їх екранізаціям, тому що фільм не замінює літературний твір, не конкурує з ним і не загрожує його існуванню – він твір іншого мистецтва. Різноманітна й суперечлива практика екранізації, суперечки між її прихильниками і противниками, різні, часом взаємовиключні погляди і підходи режисерів і критиків до завдань і цілей екранізації, як наслідок – теоретичне різноголосся, відсутність чітких загальноприйнятих критеріїв, які висуваються до фільмів-екранізацій, – все це свідчить про складнощі, які стоять перед дослідниками проблем екранізації.

Одним із перших проблему співвідношення літератури і кіно в широкому теоретико-естетичному плані поставив В. Шкловський у книзі "Література і кінематограф". Ранній учений, розглянувши переважно формотворчі характеристики обох мистецтв, прийшов до категоричного висновку про їх несумісність. Але він зумів показати дійсну складність проблеми. Пізніше до

цього ж питання звернулися Ю. Тинянов, І. Еренбург, Б. Ейхенбаум і діячі мистецтва екрану – в першу чергу Вс. Пудовкін і С. Ейзенштейн. Їх висловлювання про співвідношення літератури і кіно зберегли значення і до цього дня.

Якісно новий етап у постановці цієї проблеми намітився лише до початку 1960-х років у зв'язку з бурхливим розвитком кіномистецтва, успіхами звукового кіно, збагаченням його виразних засобів. Про рівень, якого досягла до цього часу практика і теорія екранізації, свідчить уже згадувана вище робота А. Вартанова "Образи літератури в графіці й кіно".

Книга містить великий і ретельно розглянутий матеріал. Автор виходить з положення, що основні закони втілення літературного образу в сферу інших мистецтв є загальними. А. Вартанов констатує, що до цього часу немає єдиної думки з приводу природи художнього відтворення твору одного мистецтва засобами іншого. Пізніше він приходить до висновку, що види мистецтва мають тенденцію до перехрещування, взаємопроникнення, синтезування. Автор говорить про те, що відбувається процес руйнації кордонів між видами мистецтва і на цій підставі відкидає формалістичну ідею про художній переклад, який ґрунтується на помилковому розумінні співвідношення форми і змісту.

Фільми-екранізації допомагають кіномистецтву освоювати досвід літератури, історично вони передували появі значних новаторських творів кінематографії. Якщо під цим кутом подивитися на пошуки реалістичного образу, на боротьбу творчих напрямків у радянському кіно, то неважко виявити, що фільми, створені на основі літературних творів, вносять свій внесок до скарбниці виразних засобів кіно і є помітними творами у творчості найбільших режисерів, відіграють велику роль у формуванні художньої мови кіномистецтва.

Не можна забувати й про глядацькі потреби. Жодне мистецтво не може існувати без аудиторії, тим більше таке мистецтво, як кінематограф.

Кіно, втілюючи образи літератури, створює на екрані зоровсприймаючі картини, «опредмечує» уяву читача. Це дало привід І. Маневичу стверджувати, що "екранізації ніколи не зійдуть з екрану, бо естетична потреба в них визначається прагненням більшості читачів побачити образи улюблених героїв, які неминуче виникають у кожного в процесі читання, втілені в конкретно-чуттєвій формі" [Цит. за: 20, с. 149].

Виявляючи такі риси і якості класичного твору, які при літературознавчому підході нерідко залишаються в тіні, творча екранізація розширює, уточнює й збагачує наші уявлення про літературний твір, бо сама художня структура фільму-екранізації, розрахована на емоційне сприйняття, диктує свою логіку прочитання літературного першоджерела, оголює в ньому такі сторони, які нерідко випадають з поля зору літературознавців, осмислюють твори мистецтва і характеризують ідейно-образну систему художнього творення за допомогою загальних соціальних і естетичних категорій.

1.3 Екранізація видатних творів світової класики

Ми з'ясували, що літературні твори є основою для багатьох кінофільмів. Процес створення фільмів супроводжується рядом проблем. Одна з них полягає в тому, що матеріал часто добирається до кінострічки з величезною кількістю змін. Проблема посилюється, коли крім адаптації самої книги на кіноекрані, режисери мають справу з літературою іншого етнічного кола, де, крім кропіткої роботи зі сценарієм, необхідно працювати над правильною подачею культурних особливостей представників іншого народу.

Російська класична література не була обділена увагою з боку представників зарубіжного кінематографу. Такі імена, як Л.Толстой, Ф.Достоевський і А.Чехов вже давно стали для певного кола іноземців свого роду брендом. Предметом зацікавлення багатьох іноземних режисерів стають екранізації того чи іншого роману. При цьому, варто зауважити, що вдалі

екранізації вдаються далеко не всім. Це пояснюється браком знань російської культури і душі особистості.

Першим, хто переніс російський текст на великий екран, був голлівудський метр Сідні Люмет. У 1968 році він екранізував «Чайку». Втім, спроба була досить неспілива. «Чайка» у трактуванні Люмета – це, скоріше, фільм-спектакль, максимально близький до літературного першоджерела. Режисерові вдалося проявити свій авторський стиль.

У 1935 році побачила світ адаптація роману Л. Толстого «Ана Кареніна», де головну роль зіграла знаменита Грета Гарбо. Режисером фільму був Кларенс Браун. Варто зауважити, що ця робота була визнана кінокритиками як одна з кращих робіт актриси. Картина отримала Кубок Муссоліні на Венеціанському кінофестивалі в 1935 році. Не можна залишити поза увагою той факт, що в іноземних режисерів «Анна Кареніна» є улюбленим романом. Тому є підтвердження, яке свідчить про факт виходу екранізації в двох версіях, у той час, як за творами М. А. Булгакова не відбулося жодної.

Не тільки Європа цікавиться російською класикою. У 1951 році на екрани вийшла вельми вдала японська екранізація роману Ф. М. Достоевського «Ідіот». Режисер Акіра Куросава, безсумнівно, вніс свої корективи. Так, дія фільму розгортається в повоєнній Японії на острові Хоккайдо, але в основі все ж лежить історія, створена Федором Достоевським. Багатьом глядачам сподобався такий оригінальний підхід. Класичний твір також екранізували Франція, США і Естонія.

На тлі вдалих робіт однією з найбільш суперечливих є адаптація роману у віршах О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін». Багато хто вважає, що дану інтерпретацію, яка не має нічого спільного з оригіналом, можна назвати досить вдалим фільмом. Картина завоювала приз за кращу режисуру на кінофестивалі в Токіо, національну премію кінопреси і кінокритики Росії за кращу жіночу роль у зарубіжному фільмі, а також нагороду Британської кіноакадемії. Однак з боку змісту було помічено багато спотворень, ляпів і помилок, яких не змогли уникнути, правда в меншій кількості, і інші роботи.

До початку 1916 року, згідно з довідником «Вся кінематографія», було екранізовано близько 250 літературних творів. Першою російською екранізацією можна вважати ігровий фільм «Понизовая вольница », показаний широкому глядачеві 15 жовтня 1908 року. Це була невелика, примітивна за драматургією і режисурою пантоміма на сюжет популярної пісні про Степана Разіна «Через острова на стрижень ...». Сценарій до фільму написав Василь Михайлович Гончаров (1861-1915), який вважається одним із зачинателів російського кінематографа. Йому належать кіноілюстрації різних літературних творів: «Пісня про купця Калашникова» М. Ю. Лермонтова (1909) і «Злочин і покарання » Ф. М. Достоевського (1909), а також фільми на сюжети відомих опер та пісень.

Над інсценуванням літературних творів працювали й інші російські кінематографісти. Наприклад, перший короткометражний німий фільм за романом «Війна і мир» Л. Толстого був знятий у 1913 році Петром Чардиніним (Князя Болконського в ньому зіграв актор Іван Можжухін). Через два роки режисер зняв ще одну кінострічку за романом Л. Толстого – «Наташа Ростова», де відзначились Віра Караллі і Вітольд Полонський. У 1915 році свою версію створили режисери Володимир Гардин і Яків Протазанов, проголосивши на головну роль Ольгу Преображенську.

Режисер Петро Чардинін також інсценував «Мертві душі» М. В. Гоголя (1909), Олександр Дранков – «Весілля Кречинського» А. Сухово-Кобиліна (1908), Василь Гончаров – «Смерть Івана Грозного» А. К. Толстого (1909), проте вони відтворювали окремі, найвідоміші сцени літературних творів, і фільми мали мало спільного з літературними першоджерелами. А екранізуючи у 1907 році пушкінського «Бориса Годунова», режисер Дранков змирився з тим, що театральну постановку неможливо безболісно скоротити в кілька разів, і внаслідок випустив стрічку під назвою «Сцени з боярського побуту», що не мала ніякої схожості з літературним оригіналом.

Потіснив «театральщину», протиставивши їй оригінальну екранну режисуру, Всеволод Мейєрхольд. Його фільми «Портрет Доріана Грея» за

Оскар Уайльдом (1916) і «Сильна людина» за Станіславом Пшибишевським (1917) не збереглися, але судячи з описів, режисерів вдалося домогтися органічної єдності вишуканого декоративного оформлення з мізансценуванням і «виразним жестом» виконавців, посиливши візуальні ефекти чітко організованим ритмом і великими планами.

У 1929 р. «великий німий» заговорив. Це дозволило кінематографістам знову звернутися до російської класичної та сучасної літератури. Режисер Олександр Івановський у 1933 р. екранізував роман «Господа Головлєви» М.Є. Салтикова-Щедріна (фільм «Іуда Головлєв») і у 1936-му - роман «Дубровський» О. С. Пушкіна; в 1934 р. Володимир Петров – «Грозу», а в 1936 р. Яків Протазанов – «Безприданницю» О. М. Островського; в 1934 р. Григорій Рошаль і Віра Строева – повісті «Білі ночі» і «Неточка Незванова» Ф.М. Достоевського (фільм «Петербурзька ніч»), Марк Донський – трилогію М. Горького «Дитинство», «В людях», «Мої університети».

Звичайно ж, перегляд фільму за літературним твором не може замінити собою вдумливого й уважного читання книги, але досить часто допомагає нам поглянути на відому книгу зовсім по-іншому. Гарна екранізація естетично збагачує глядача, вже знайомого з твором літератури; вона чимало дає для розуміння творчості письменника в цілому, його світового значення в розвитку літературного процесу. Тут як приклад можна навести кілька стрічок, які отримали премію «Оскар».

Наприклад, у 1930 р. вийшов фільм режисера Льюїса Майлстоун «На західному фронті без змін» за однойменним романом Еріха Марія Ремарка. Фільм «Доктор Живаго» (1965) за мотивами однойменного роману Бориса Пастернака, режисера Девіда Ліна, який став одним з найкасовіших фільмів в історії світового прокату. «Війна і мир» Сергія Бондарчука (1967) - один із найбільш масштабних проєктів у світовій і вітчизняній кінематографії. Фільм «Англійський пацієнт» (1996) режисера Ентоні Мінгелла за однойменним романом Майкла Ондатже, за який письменник у 1992 році отримав Букерівську премію.

З інтерв'ю з Сергієм Каптеревим, істориком кіно, старшим науковим співробітником НДІ кіномистецтва: «Із західних постановок російської класики я б, звичайно, назвав, «Війну і світ» Кінга Видора з Одрі Хепберн * 1956 . Постановка у нас критикувалася за незнання російської дійсності, в «Мистецтві кіно» в ті роки, в кінці 50-х вийшла велика добірка думок про фільм від Михайла Ромма (Який висловлювався досить різко) до Віктора Шкловського (Віддавав Відора данину). Але все одно, якби не було американо-італійської «Війни і миру» - не було б і фільму Бондарчука, це зафіксовано і в спогадах, і в листах того часу» [26, с. 103]

3 січня 2016 року на каналі BBC One почався показ британського драматичного міні-серіалу «Війна і мир» режисера Тома Харпера. Автором сценарію виступив Ендрю Девіс, відомий своїми екранізаціями класичних романів «Ярмарок марносластва» У. Теккерея, «Гордість і упередження» Д. Остен. Серіал відразу став одним із найбільш обговорюваних і популярних. Першу серію фільму подивилися сім мільйонів чоловік.

Популярний сайт «Кіно-Пошук» підрахував кількість російських та інших зарубіжних кінопостановок за творами російських письменників. Так, за даними сайту, виглядає десятка найекранізованих російських письменників: у «Трійці великих» на першому місці – А. П. Чехов (загальне число екранізацій – 426, серед них зарубіжних – 300); на другому – Ф.М. Достоевський (загальне число екранізацій – 201, серед них зарубіжних – 160); на третьому Л. М. Толстой (загальне число екранізацій – 180, серед них зарубіжних – 120) [38].

Неодноразово екранізували і такий видатний твір російської літератури, як роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита», причому його перша екранізація належить відомому польському режисерові Анджею Вайді (фільм «Пілат та інші», знятий у 1971 р., на екрани вийшов 29 березня 1972 р.). У 1994 р. російський режисер Юрій Кара зняв фільм «Майстер і Маргарита», який вийшов на екран тільки в 2011 р. У 2005 г. Володимир Бортко, режисер фільму «Собаче серце», зняв телесеріал «Майстер і Маргарита», який мав величезну популярність серед глядачів [38].

За допомогою таких засобів, як великий план, монтаж, музика, талановита акторська гра, кінематограф дає можливість побачити і почути виразне слово письменника, тобто переводить слово в зоровий і звуковий ряд, що створює ефект безпосередньої присутності. У глядача, який прочитав або якому ще не довелося прочитати роман чи повість, екранізація викликає бажання звернутися до першоджерела, щоб знову пережити і глибше осмислити побачене на екрані. Наприклад, екранізації романів Патріка Зюскінда «Парфумер» (2006), Дена Брауна «Код да Вінчі» (2006), Діни Рубіної «На сонячній стороні вулиці» (2010) зробили книги цих письменників мегапопулярними. Завдяки серіалу BBC у 2016 р. роман Л. М. Толстого «Війна і мир» потрапив у рейтинг 50 британських бестселерів. З початку виходу серіалу на екрани було продано більше 16 тисяч екземплярів роману.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Таким чином, у XX-XXI століттях феномен взаємодії кіно та літератури, ставши об'єктом спеціальних наукових досліджень, набув статусу самостійного напрямку в сучасній гуманітарній науці. Виник стійкий інтерес до названої теми у складі літератури та кіно російського зарубіжжя. Характерним явищем стало вивчення не тільки питань діалектики їх взаємодії, а й вивчення поетики та мотивів творів, народжених у синкретизмі різних видів мистецтва.

Наукові відкриття західних та вітчизняних учених значно збагатили порівняльне літературознавство тим, що вони переконливо представили внутрішнє наповнення та зміст літератури у синтезі мистецтв.

Ми з'ясували, що літературні твори є основою для багатьох кінофільмів. Проблема полягає в тому, що твори часто добираються до кінострічок з величезною кількістю змін. Вона посилюється, коли, крім адаптації самої книги на кіноекрани, режисери мають справу з літературою іншого етнічного кола, де, крім кропіткої роботи зі сценарієм, необхідно працювати над правильною подачею культурних особливостей представників іншого народу.

Розділ 2

Зарубіжна література в системі кіномистецтва на межі XX-XXI століть

2.1 Інтермедіальний підхід до літератури у сфері взаємозв'язків з кіно

Екранізація літературних творів увійшла в теорію інтермедіальності і стала одним із найяскравіших прикладів для численних типологій інтермедіальних зв'язків. Німецький дослідник Єнс Шрьотер, за визначенням Дубініної О. [24], виділяє трансформаційну та онтологічну інтермедіальність. Він розглядає екранізації літературних творів як предмет трансформаційної інтермедіальності, оскільки вона досліджує процес репрезентації одного медіа іншим. На його думку, трансформаційна інтермедіальність відбувається тоді, коли одне медіа не містить, а репрезентує інше. Репрезентація одного медіа іншим передбачає перекодування інформації з однієї знакової системи в іншу. Саме такий процес можна спостерігати при перекодуванні літературної першооснови в екранізацію. Схожу думку знаходимо і в Ірини Раєвскі [24], яка вписує екранізацію у свою типологію, називаючи її одним із прикладів трансформації медіа або медіатрансферу – одного з типів інтермедіальних відношень, що передбачає перекодування матеріалу з однієї семіотичної системи в іншу.

У другій половині XX ст. посилюється зацікавленість екранізацією як феноменом інтермедіальності. Це пояснюється змінами загальної наукової парадигми компаративістики. Докорінному оновленню науки та її методології сприяла доповідь видатного американського літературознавця-компаративіста Р. Веллека на Другому конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики 1958 р. [24]. З цього часу перегляд науки набуває бурхливих темпів. Наслідком цього стала поява нового визначення компаративістики у 1961 році у роботі відомого американського дослідника Г. Ремака. Вчений завданням дисципліни проголосив не лише «порівняння однієї літератури з

іншою або іншими, а й «порівняння літератури з іншими сферами гуманітарного знання», «такими, як мистецтво (живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, суспільні науки (політика, економіка, соціологія), природничі науки, релігія тощо» [25, с. 71].

Питання взаємодії літератури та кіно сьогодні стає одним із найважливіших об'єктів дослідження інтермедіальності. Кінематограф визначається одним із найдемократичніших видів мистецтва, як і література.

В результаті досліджень літературної екранізації було розроблено її типологію, найбільш детальне опрацювання якої можемо запозичити у Гельмута Кройцера, про що пише у своїх дослідженнях О. Дубініна [24, с. 67].

Типологія літературної екранізації за Гельмутом Кройцером

1) Присвоєння літературного матеріалу. Фільм переймає вибрані елементи дії, персонажів, мотиви літературного твору, які підходять для використання в автономному кіно контексті. Така екранізація, по суті, вже не є екранізацією, а просто фільмом з певними мотивами літературного твору.

2) Ілюстрування. У цьому типі екранізації використовуються не лише перебіг дії, зображення персонажів, а також діалоги та текст всезнаючого оповідача, який озвучується голосом з-за кадру. Найпоширенішою помилкою в цьому типі екранізації є те, що новий твір переймає надмірну кількість літературних прийомів, не береться до уваги специфіка нового медіа, що негативно впливає на якість власне фільму.

3) Інтерпретуюча трансформація (нім. – *interpretierende Transformation*). У цьому типі екранізації актуальний зміст екранізації передається без особливих відхилень від літературної першооснови, окрім тих, що спричинені процесом трансформації. Допускається певне переосмислення змісту на користь нового медіа.

4) Трансформаційне опрацювання. У цьому типі екранізації зміни сюжету спричинені не процесом трансформації, а новою інтерпретацією

першооснови. Цей тип містить нечіткі межі з попереднім типом, оскільки часто неможливо визначити, чи є зміни змісту лише результатом переходу в нове медіа, чи швидше новою інтерпретацією літературної першооснови.

5) Документація. Включає записи театральних вистав для телетрансляції та нові інсценізації, які призначені спеціально для екрану і реалізують “екранізований театр”.

Екранізація літературного твору – це відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури. Науковці доводять, що процес інтермедіального перекодування не виник у XX ст, оскільки поняття екранізації описує взаємозв’язки літератури з кіно. Останній вид мистецтва виник раніше, як і переклад (адаптація), що незмінно існував в історії мистецтва. Однак, ставлення до екранізації як способу перекодування літератури в кіно залишається зверхнім. Пояснюється це декількома причинами. Одна з них пояснюється тим, що кінематограф активно використовує літературу здавна. У ході трансформації він активно розвинув свою унікальну художню мову. Тому сьогодні кіно не вважається нижчим видом мистецтва, ніж література.

Друга причина – зв’язок екранізацій з комерційністю кінематографа. Дослідник Б. Балаш, за вдалим визначенням І. Мартянової, зазначав, що «фільм як продукт промисловості є дуже коштовним і складним колективним витвором» [40, с.71]. Високовартісність кіновиробництва змушує кінематографістів рахуватися зі смаками глядачів. Цим пояснюється зацікавленість адаптацією літературних творів, які можуть породити як величезні грошові збитки, так і прибутки. Хоча економічна привабливість – це не єдина мотивація для створення екранізацій. Існує безліч психологічних та естетичних причин для адаптації літературного твору: переказати відомий сюжет мовою іншого мистецтва, по-новому виявити ідейний та емоційний потенціал літературного твору, вступити у художній діалог тощо.

Друга причина тісно пов’язана з фактом визнання кінематографа як масового виду мистецтва, відмінного від елітарної літератури. Як і масове

мистецтво, яке подобається значній кількості людей, кінематограф також підпадає під таке визначення. Проте такої думки дотримуються не всі науковці. Скажімо, відомий теоретик масової культури Дж. Сторі спростовує таке бачення. Вчений наводить приклад із безкоштовним концертом Л. Паваротті у 1991 році в лондонському Гайд-парку.

У наші дні екранізація стає невід'ємною частиною самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: вона може або замінювати літературне джерело, або існувати паралельно з ним, або спонукати читати. З цього висновок, що екранізація впливає на сприйняття проєктованих творів. Фільми стають потужним паратекстом літературних творів, значення яких необхідно брати до уваги принаймні у питанні теоретичних досягнень герменевтики та рецептивної естетики. Тому не дивно, що ще в 1968 р. літературознавець С. Гуревич наголошував, що предмет теорії екранізації «підвідомчий» і кінознавству, і літературознавству, адже кінематограф став новим серйозним «читачем» та інтерпретатором літератури [17, с. 17]. А кінознавець В. Баскаков, рефлексуючи з приводу театралізації та екранізації роману, у своїх узагальненнях пішов ще далі: «(Літературний) критик у 2050 році буде розглядати не роман, з якого було “зроблено” п'єсу та фільм, а скоріше єдину роботу, виражену через три мистецькі форми, мистецьку піраміду з трьома боками, рівними в очах критика. Сама ж “робота” буде тоді лише ідеальною точкою на вершині цієї фігури, яка сама по собі є ідеальною конструкцією» [7, с. 26].

Вищезазначене доводить, що літературознавці не тільки мають враховувати естетичну складову екранізацій по відношенню до літературних творів, а й будувати відповідну методику аналізу такого типу міжмистецької взаємодії.

Радикальна зміна наукової парадигми дослідження екранізацій відбулася наприкінці ХХ ст. під впливом постструктуралізму та постмодернізму. На цей час кіно і література набувають однакових можливостей і екранізація вже сприймається як незалежний художній продукт. Виникають думки відносно

надання екранізації статусу мистецтва і навіть визнання його феноменом. Наприклад, висувається ідея розгляду екранізації як постмодерністського витвору, до аналізу якого пропонується застосовувати знань з соціології, політології, історії.

У ХХІ ст. виникають компаративні дослідження, що запроваджують абсолютно новий погляд на означений феномен екранізації. Пропонується вважати екранізацію інтерпретацією, перекладом і навіть явищем інтертекстуальності.

Варто згадати ряд досліджень С. Покидишевої, у яких науковець у центр уваги поставила завдання теоретичного аналізу самого процесу інтермедіального перекодування у процесі екранізації [44]. Дослідниця слушно зауважує, що останнім часом спостерігається активний інтерес до цього типу міжмистецької взаємодії в галузях загальної естетики, філософії та мовознавства [44]. Першорядного значення, на думку С. Покидишевої, заслуговує питання характеру взаємозв'язку літератури та кіно. Для його розв'язання науковець пропонує застосовувати до аналізу філологічну топологію та когнітивну лінгвістику. У роботах же Н. Овчаренко здійснюється вдала спроба семіотичного підходу до вивчення взаємодії літератури і кіно [42].

Для дослідження феномену екранізації важливого значення набуває теретико-методологічна основа сучасної компаративістики. Вона ж породжує і відповідне коло проблем. Ряд першорядних із них стосуються категорії подібності екранізації та її літературного першоджерела. Попри велику кількість літературознавчих, кінознавчих досліджень феномена екранізації, все ж залишається необхідність подальшого вивчення даного явища.

У процесі екранізації важливого значення набувають ряд питань. Перше з них пов'язане з можливістю чи не можливістю заміни вербальних образів візуальними, а друге – з допустимістю чи не допустимістю відриву змісту від форми. Від способу вирішення цих питань залежить і сам погляд на зіставлення літератури і кіно в аспекті екранізації. Варто зауважити, що при вирішенні першого питання дослідник У. Левко висуває ідею про неіснування різниці між

словом та візуальним образом [44]. Доказом цього науковець називає гібридні мистецькі форми, якими бачить мистецтво німого кіно та ілюстровані романи. У своїх працях У. Левко наголошує на тому, що для німого кіно було властиве картинне ставлення до слова. Титри перших фільмів розміщувалися у спеціальній рамці, мали підпис автора фільму і виглядали як цілком зображальні знаки. Ілюстровані ж романи, мода на які з'явилася в другій половині XVIII ст., взагалі були яскравим прикладом своєрідної візуально-вербальної образності, яка здобула популярності серед читачів. З появою модерністських тенденцій у літературі цей інтерес зникає, натомість виникаючи у масовій культурі у вигляді коміксів.

Якщо йдеться про екранізацію як інтермедіальну взаємодію літератури та кіно, не можна не торкнутися ще одного важливого питання – способу визначення самого процесу екранізації. Зараз існує три підходи у компаративістиці, у яких розглядається екранізація як інтертекстуальність, інтерпретація або переклад. Саме по собі поняття інтертекстуальності може сприяти виявленню цікавих аспектів феномену екранізації. Звичайно, інтертекстуальність передбачає інші стосунки двох текстів, ніж представлені екранізацією та її літературним першоджерелом. Розуміння екранізації лише як певного відтворення художніх явищ попереднього твору (цитати, алюзії, ремінісценції тощо) значно спрощує саме явище інтермедіальної взаємодії. Другий погляд на екранізацію пов'язаний з розумінням її як інтерпретації, чому присвячений ряд праць канадської компаративістки Л. Хатчеон. Вважаємо таку точку зору виключно індивідуальною, бо вона не набула загальновизнаного бачення феномену екранізації. До того ж, тут йде мова про вплив позамедійних чинників, а не про інтермедійний аналіз.

Найбільш прийнятним видається бачення екранізації як форми перекладу. Вважаємо, що тут доцільніше було б замінити поняття «переклад» поняттям «перекодування», оскільки перше поняття більш пов'язане з лінгвістикою. Другий же термін більш точно характеризує процес екранізації, бо вказує на

появу інших кодів у процесі перекладу. Така ідея різних кодів відкидає суб'єктивні чинники, що виникають у процесі екранізації.

До того ж, під терміном «перекодування» розуміється такий інтермедіальний тип взаємодії, коли важливого значення набуває порівняння повідомлення на вході та виході каналу зв'язку. При цьому особлива увага звертається на засоби творення, передачу та збереження смислу під час взаємодії двох різних медіа, тобто актуалізується другий рівень міжмистецького переходу (модель світу). Сам аналіз процесу перекодування літературного твору в кінотвір, під час якого відбувається зміна смислу первинного повідомлення, набуває першорядного значення. Такий аналіз інтермедіального перекодування дає можливість об'єктивно оцінити схожості чи несхожості екранізації та літературного твору.

Розв'язуючи проблему взаємодії літератури і кіно, варто звертати увагу й на виключно суб'єктивний критерій, пов'язаний з якісною характеристикою кіноадаптації (гарна чи погана).

Також екранізацією не можна вважати вторинним продуктом, так само як не є вторинними інші види мистецтва. Хоча не можна також не зауважити, що саме літературний твір залишається унікальним першоджерелом, із яким завжди порівнюватимуться його варіанти в інших видах мистецтва. Якщо ж говорити про кінематограф, то тут простежується подібність з літературним першоджерелом найвищого рівня. За критерієм подібності визначається якість екранізації. Варто зауважити, що в інших видах мистецтва не простежуються аналогічні подібності, як, наприклад, у балеті «Лускунчик» та казках Гофмана. Це цілком пояснюється тим фактом, що в балеті глядач оцінює насамперед танець артистів, а в кіно – хоче побачити те, що прочитав.

2.2 Рецепція роману «Запахи. Історія одного вбивці» П. Зюскінда в кіномистецтві

Рішення Тома Тиквера екранізувати культовий роман Патріка Зюскінда стало однією з головних інтриг кіносезону. На цей час твору було майже 30 років і за цей час Зюскінд змусив тисячі читачів болісно перебирати навколишні запахи. Світ побачив екранізацію культового роману 14 вересня 2006 року. Він змішав чуттєвість ароматів із жахом смерті, створивши персонаж привабливий і відштовхуючий одночасно. Тиквер взявся не просто за супер-популярний роман, він наважився екранізувати текст майже позбавлений діалогів, чарівність якого пов'язана з докладним описом світу запахів. Здається, режисер задоволений результатом. Невипадково глядачам кілька разів нагадується, що зберегти запах історії можна лише у легенді. У казці, яку ретельно переніс на екран Том Тиквер. На початку фільму режисер не зміг чи не захотів уникнути казковості у прямому розумінні — передісторію Гренуя нам розповідає голос за кадром. «Запахи. Історія одного вбивці» є, на сьогоднішній день, видатним літературним твором. Цей роман, ніби «візіонерський путівник у світ, який нам майже невідомий. В ефемерний, невідчутний світ запахів» [43, с.112].

Ми можемо представити запахи квітів, меду, вина, навіть запах чистоти. А от, наприклад, який має аромат іржаві труби та скло дуже важко уявити. У романі П. Зюскінд читач занурюється в оцю атмосферу невідомості. Перед режисером, перш за все, стояла задача створення запахів у кінороботі так, аби глядач почув ці аромати через екран. Розбіжність думок щодо точності екранізації та авторського бачення автоматично витісняються на другий план.

Таким чином, проводячи аналіз роману та екранізації, звертаємо увагу на насамперед спільну для обох наративну основу. Аби порівняти оповідну основу роману з екранізацією, потрібно взяти до уваги спільні для обох медіа аспекти, як розвиток дії, часопросторова структура, , оповідна перспектива, зображення персонажів та мотиви. Тому проаналізуємо їх докладніше.

Часопросторова структура. Як у літературному першоджерелі, так і в фільмі використовується такий прийом, як пролепса. Цей прийом в наративній теорії розуміє у своєму значенні вплив на глядацькі очікування, тобто натяк на майбутні події, про які далі буде йти мова. Даний прийом використовується для

того, аби спонукати читача до подальшого читання та пробудження цікавості. У романі головний герой Жан-Батист Гренуй постає в одному ряді зі злими геніями, як Сен-Жюст де Сад, , Фуше, Бонапарт. Це одразу дає читачу натяк на те, що вчинки Гренуя, про які далі йтиметься, такі ж жахливі, як і вчинки злих геніїв.

Початок фільму “Запахи. Історія одного вбивці” розпочинається сценою виголошення судового вироку, тобто ми ніби спостерігаємо вже кінець історії на самому початку. Глядач вражений таким рішенням режисера, адже екранізація розвивається зі зворотної перспективи, бо спочатку відбувається винесення вироку, а вже потім ми розуміємо які були передумови здійснення злочинів.

Оповідь у романі ведеться лінійно. Проте, у порівнянні з романом, у екранізації відбувається переривання основної дії попередніми, зокрема спогадами Гренуя про свою першу жертву та нафантазованих любовних стосунків. Переміщення у просторі є одним з ефектів для передачі феноменального нюху Гренуя у кіно. Це чітко прослідковується у сцені, де головний герой за допомогою свого ідеального нюху визначає напрям, яким дівчина тікає з площі. Завдяки використанню зуму і ефекту пришвидшеного польоту камери над ландшафтом, глядачу здається, що хлопець здатний подумки здолати простір за допомогою нюху.

Розвиток дії. Якщо порівнювати літературне джерело та фільм, то на рівні розвитку дії, можна спостерігати невідповідність сюжетних ліній і відповідних до них персонажей у екранізації. Наприклад, годувальниця Гренуя Жанна Бюсьє та отець Тер’є, які перші помітили, що у хлопчика немає власного запаху. По сюжету екранізації немовля Гренуй одразу потрапляє до мадам Гайар у притулок.

За книгою дорослий Гренуй тримає шлях до відомого міста парфумерів – Грас. Хлопець має із собою рекомендаційний лист від Бальдіні, адже він хоче бути помічником на мануфактурі з виготовлення парфумів і хоче навчитися усіх тонкостям техніки енфлюражу. Проте головний герой не потрапляє одразу в

місто, а проводить цілих сім років у печері, він зовсім відсторонений від запахів. Таким чином він виявляє, що сам не має запаху. Після семи років відлюдкування, Гренуй йде до міста Монпельє, де доводить усім, що всі ці довгі роки його утримували в земляній ямі розбійники. Головний герой стає піддослідним дослідника маркіза де ла Тайяд-Емпінас, бо він хоче довести свою теорію щодо летальних газів та сам діагноз Гренуя, що той просто отруївся. Гренуй виготовляє собі парфуми, використовуючи старий сир, котячі екскременти, оцет та деякі ефірні масла. Цей мікс ароматів повністю імітує людський. До такого прийому герой вдається, аби бути прийнятим суспільством. Прийшовши на доповідь Маркіза, Гренуй опробовує цей новий аромат на публіці. Гості, почувши аромат хлопця, з більшим захопленням слухають виступ дослідника і приймають теорію летальних газів маркіза. Саме ця сюжетна лінія в екранізації не показана. З одного боку вона важлива для того, аби більше зрозуміти характер героя, а з іншого – вона не вносить нічого нового для подальшого розвитку подій та розвиток ідеї. Тут ми спостерігаємо прийом еліпсис, задля того, аби пришвидшити оповідний темп.

У екранізацію був введений додатковий елемент, а саме проїзд по дорозі карети Лаури, аби поєднати два моменти: самотність Гренуя у печері та події в Грасі. Головний герой, почувши її божественний аромат, пішов за нею. Тому головний герой має ще одну важливу мету – отримати запах дівчини. Хлопець чекає декілька років, щоб отримати її запах.

Зображення персонажів. Сама екранізація показує нам головного героя, Жана-Батиста Гренуя, іншим, нетиповим, незрозумілим. Тому люди не підпускають і остерігаються його. Аби отримати любов людей, Гренуй вдається до страшних злочинів. Головний герой не усвідомлює ціну життя та смерті та що таке добре, а що погано. У фільмі Гренуй представляє собою людину, яка має на меті отримати повагу і любов людей вбивством. Якщо порівнювати зовнішність героя у книзі та фільмі, то читач має більшу огиду, ніж глядач.

Як в романі, так і у фільмі відбувається сцена, де Гренуй вбиває дівчинку з мірабеллю, але мотивація у цих двох варіантах різна. Вбивство у романі

жорстоке та холоднокровне, тому що, головний герой був одержимий ідеєю отримати аромат дівчини будь-якою ціною. Бо хлопець впевнений, що без її аромату його життя не буде мати сенсу. А ось у фільмі герой постає зовсім інший. Він не хоче вбивати дівчину, він наближався, аби насолодитися її ароматом. Але дівчина злякалась і почала кричати, тому Гренуй у паніці закрив її рота, не розрахував свої сили і цим позбавив її життя. Доказом цього є ще одна сцена, яка була введена режисером, коли Гренуй консервує запах повії. Він хотів з нею домовитися, заплатити гроші і взяти її аромат. Спочатку дівчина дозволила це зробити, але коли вона почала пручатися, тікати і не давати забрати з себе намащений жир, то головний герой вдаряє її по голові. Таким чином, режисер хоче показати, що Гренуй не є вбивцею з самого початку.

Жан Батист розуміє, що йому призначено стати найвизначнішим парфумером і що його завдання перевернути взагалі уявлення про аромат та парфуми. Його ціль віднайти той ідеальний аромат, як запах дівчинки з де Маре, який зведе усіх з розуму. Режисер Том Тиквер і Бернд Айхінгер зійшлися на думці, що екранізація цього роману є дуже популярною саме через проблему та тему, які тим чи іншим чином хвилює кожного. Це бажання бути особливим, бути в центрі уваги, бажання здійснити вчинок, що виділить нас серед однакових людей. Також кожному зрозуміла тема самотності людини в світі.

У першоджерелі та фільмі ми спостерігаємо різне трактування і бачення ключової сцени. У першому випадку, під час сцени масової оргії читач може зробити висновок, головний герой не відчуває ніякого задоволення від свого успіху. Гренуй вкрав запахи дівчат страшними способами та залишився безпокараним. Головний герой взяв владу над всіма присутніми, і навіть ті, що хотіли вбити його, проголосили його янголом. Гренуй народився серед бруду й покидьків, але досягнув своєї мети, отримав любов людей, власною наполегливістю створив собі “божественну іскру, неперевершену ауру, якої досі не мав ніхто з людей” [Інтернет-ресурс, 1]. Врешті-решт Гренуй не відчув задоволення від свого тріумфу та вселюдської любові, адже він сам не любив людей, у нього була лише відраза та ненависть. Головного героя не могли

сприйняти таким, який він є, тому Гренуй не міг отримати від людей відгук на те єдине почуття, яке вони в нього викликали – на ненависть, тому що був замаскований найкращими у світі парфумами. Безмежна любов та влада все одно не наділила головного героя своїм особистим запахом, тому він так і не зрозумів ким є насправді. Гренуй вбиває себе своїми ж чудодійними парфумами і падає у руки божевільних жебраків. Том Тиквер пропонує свою інтерпретацію та бачення цього епізоду. Кінорежисер вводить додатково сцену, в якій Гренуй кидає свою хусточку в юрбу. В екранізації Гренуй постає перед глядачем людиною, що має почуття та психологічні переживання. Так, він отримав любов людей, але ця любов просто ілюзія, навіяна прекрасним ароматом. Хлопець розуміє це тоді, коли кинув свою ароматну хусточку до людей. Юрба різко стає захопленою вже не ним, а хусточкою. Саме ця хустинка спричиняє хаос, кожен починає шукати собі об'єкт любові, але лише Гренуй залишається сам. В пам'яті головного героя впливають думки про його вбивства, він згадує ту дівчину з мірабеллю. Гренуй фантазує як би міг обіймати її цілувати її, однак розуміє, що це ніколи не буде насправді. У романі головний герой постає перед нами якоюсь істотою без почуттів, без любові та доброти, він пройнятий ненавистю до всіх людей. Протилежна сторона у фільмі, бо тут Гренуй хоче знайти любов та взагалі якісь почуття, проте розуміє, що ця ілюзійна любов все одно залишає його самотнім та нещасним.

Вчений В. Люкен у роботі до книги “Запахи. Історія одного вбивці: від книги до фільму” показує відмінності в зображенні образу Гренуя в романі та в екранізації: “Завдяки віртуозному володінню стилем Зюскінд вмовив нас не відвертатися одразу від його героя, позбавленого будь-яких яскравих рис характеру, такого, що досконало володів лише одним, найбільш абстрактним з усіх людських відчуттів, героя, що майже не розтуляв уст, героя, поряд з яким немає “візаві”, немає свідка, чийми очима ми могли б його побачити. Але як домогтися цього за межами тексту [43].

Література та кіно побудовані зовсім на різних принципах, і один із цих принципів зазначає, що щось повинно відбуватися. На жаль, в романі ми цього

не спостерігаємо. Герой із самого початку такий, який він є. Гренуй дуже швидко, не роздумуючи вбиває дівчат, обрізає волосся, загортає їх тіла у жир і далі проводить свої маніпуляції з тілами. У нього немає іншої любові, окрім любові до запаху. Характер героя одноманітний з початку і до кінця, немає ніякого прогресу чи регресу, адже єдине почуття хлопця впродовж всього твору – це почуття презирства... При екранізації режисер зрозумів, що не може зберегти такого Гренуя, герой не міг бути взагалі без почуттів, адже фільм не буде цікавим без притягуючого та цікавого персонажа. Гренуй у фільмі став справжнім кіногероєм, отримав характер, якості, незважаючи на те, що він є вбивцею. Він повинен був викликати прихильність глядачів. Єдиний момент у романі, де спостерігаються почуття Гренуя – це момент зображення страждань, спричинених бажанням отримати аромат дівчини з мірабеллю та утримати його. Це стає для кінофільму ніби відправною точкою. Саме ця дівчина стає лейтмотивом у книзі, тому що відтепер й надалі головний герой буде шукати такі ж ідеальні аромати, як у цієї дівчини. З іншої сторони ця дівчина відкриває нам Гренуя, ми бачимо, що він здатний щось відчувати. Тут прослідковується тема журби та бажання, про яку говорить режисер і в фільмі вона перетворюється на червону нитку, за якою Гренуй поведе публіку. Від аромату до почуття – в цьому і полягає майстерність перекладу, здійсненого в дусі Базена. В екранізації історія маніяка перетворюється на трагедію самотньої людини. Тому можна зробити висновок, що всі сюжетні корективи, які були внесені до фільму, підпорядковуються одній меті – змінити сприйняття та інтерпретацію образу головного героя.

Мотиви. Том Тиквер дуже вдало придумав і вставив у свою екранізацію вимисел про фінальну тринадцяту ноту, який був розказаний паном Бальдіні Греную. Тому перед Гренуєм стоїть чіткий план дій зобуття ароматів. Таким чином кінорежисер зміг зменшити число жертв у кіно з двадцяти п'яти до тринадцяти. Коробка з дванадцятьма пляшечками від парфумів отримує символічне значення, тому що глядач знає, що за кожною наповненою

пляшечкою стоїть смерть людини. В картинах наливання дистильованих запахів дівчат у пляшечки є присутній мотив колекціонування та архівування.

Авторське вставлення Томом Тиквером – сцена дня народження Лаури Рікші. Цей епізод навіює якусь небезпеку, засторогу до біди, Цьому сприяють спецефекти. Саме на цьому моменті ми знайомимося з невідомими персонажами – графом, за якого Ріші потім видасть сво заміж доньку Лауру, а також з подругами Лаури – близнюками Франсуазою і Альбіною, які потім також стали жертвами головного героя.

Провідний мотив запаху, як зв'язку зі світом, дуже чітко зображений у романі П. Зюскінда, він переданий не лише через візуальне зображення предметів, які пахнуть, та музичний супровід, а й через детальний план зйомки зовнішності носа Гренуя. Ця частина обличчя головного героя зображена настільки детально, що в реальності людина не може так його побачити й описати. Це є своєрідним символом.

Мотив смерті, яки несе у собі головний герой у фільмі спостерігається і проявляється чіткіше, ніж у романі. Адже з усіма, з ким зустрічається Гренуй – вмирають. Мати Гренуя, яка народила його серед рибних залишків та бруду та кинула на вірну смерть, була повішена як дітовбивця на Гревській площі. Мадам Гайяр продає Гренуя тому також жорстоко розплачується. У романі Мадам Гайяр збирала гроші на щасливе майбутнє на пенсії, але втратила всі свої статки і померла від раку. У фільмі змальовується інша ситуація грабіжники перерізають горло. Гремаль, пнапившись падає у річку й тоне. Бальдіні, коли відправив Гренуя до Грасу, вмирає під час обвалу власного будинку на мосту Міняйл, йому так і не довелося використати жодної парфумної формули Гренуя. Дівчина з мірабеллю, яка зачарувала головного героя і він вперше пізнав відчуття щастя, випадково стає його жертвою. Й далі всі, хто зустрічається на його шляху стають черговим кроком до мети. Гренуй несе смерть кожному, з ким він хоч якимсь чином взаємодіє.

Важливим елементом, що вплинув на бачення образу вбивці, є музичний супровід, який супроводжує візуальну передачу ідеального запаху. Музична

тема любові спочатку спостерігається аби позначити запах дівчини з мірабеллю і потім включається при кожній згадці Гренуя про неї та її запах, а також при ароматах, що нагадують йому запах Лаури Ріш. Найчіткіше любовна тема проявляється в сцені, коли Гренуй отримує своє – створює ідеальний аромат, запах любові. Оскільки йому вдалося перевершити запах дівчинки з мірабеллю та Лаури Ріші.

Оповідна перспектива. Оповідач присутній і в романі, і в фільмі. У другому випадку змінюється перспектива оповіді. Є аукторіальний оповідач, який з'являється ніби голос з-за кадру, а також використовується прийом переходу камери на перспективу героя, таким чином ніби показуючи події очима Гренуя і тим самим наближаючи глядачів до героя.

Провівши аналіз та дослідження сюжетів роману “Запахи. Історія одного вбивці» та екранізованого аналогу режисера Тома Тиквера, можна зробити такі висновки, що ми маємо такий тип екранізації, як інтерпретуюча трансформація. Це пояснюється тим, що основні сюжетні лінії дуже не змінилися, а скорочення та нові введені сцени та епізоди режисером обумовлені оповідними можливостями кіно та спробою адаптувати сюжет до кіноестетики. Хоча, слід зазначити, що все ж незначне відходження від сюжету вплинуло певним чином на загальне сприйняття героя – Жана-Батиста-Гренуя. Зі страшної людини, яка вбиває дівчат, Гренуй перетворюється на культового кіногероя, який може викликати емоції у глядача. І не важливо погані чи гарні ці емоції, головне, щоб вони були. Тому, ще раз зазначимо, що в екранізації головний герой отримав психологічні переживання та характер, що поступово розвивається. Що не можна зазначити про статичний характер романного персонажа. Гренуй ніби самотній злий геній, який має любов людей, але зовсім нещасний.

Екранізований Гренуй не відчуває такого презирства та ненависті до людей, як його романний герой. Хлопець змусив людей любити себе, проте цікаво, що екранний Гренуй зовсім не має почуття презирства та ненависті до них, як у романі. Гренуй розуміє, що ніколи не відчує що таке справжня любов, тому знає, що йому дістанеться лише самотність.

2.3 Екранізація роману Ст. Лема «Соляріс»

Роман Ст. Лема, що розширив (поряд із творами Р. Бредбері, Р. Хайнлайна, К. Воннегута, А. Кларка) проблематику наукової фантастики включенням філософських та епістемологічних питань, вийшов польською мовою у знаковому для космонавтики 1961 році та став дуже популярним у СРСР. За 2 роки виходить 4 його російські переклади: другий розділ роману («Соляристи») у перекладі В. Ковальського в журналі «Знання – сила» (1961, № 12); всі глави, але у скороченні, під назвою «Соляріс» (автор перекладу М. Афремович), — у ризькому журналі «Наука і техніка» (1962, № 4-8).

Інтерес до наукової фантастики, особливо космічної, у світі посилювався у 60-ті роки. Насамперед наукова фантастика теж видавалася і знімалися науково-фантастичні фільми, але без ажіотажу, що виник після перших космічних польотів. Наприклад, у 1930–50-ті рр. у США знято близько 40 (що чимало) науково-фантастичних фільмів, але лише 17 пов'язані з космосом, причому з них основна частина знята в 1950-і роки, а на попередній період припадає лише 2-3 картини кінця 30-х років.

Наприкінці 1960-х – 1970-х років, після обговорення проблем кінофантастики на сторінках журналу «Радянський екран» у 1967 році, майже половина науково-фантастичних фільмів пов'язана з космосом, а в США починається ера космічних блокбастерів. Перший і найзнаменитіший із них — «Космічна одіссея. 2001» Стенлі Кубріка – створений в 1968 році. Восени цього року на радянські телеекрани виходить інсценування «Соляріса», а Андрій Тарковський подає заявку на екранізацію роману Лема.

У 1966 р. у Головній редакції літературно-драматичних програм ЦТ створено Творче об'єднання пригод і фантастики (ПіФ), керівником якого став Борис Едуардович Ніренбург — відомий на той час телевізійний режисер, заслужений діяч мистецтв РРФСР, випускник ГІТІСу, Для роботи над фільмом

Б. Ніренбург запросив свого друга, сценариста Миколу Кемарського. Редактором вистави стала Гаяне Аветівна Енгєєва, тоді найдосвідченіший редактор відділу телевізійних постановок, режисером-постановником — сам Б. Ніренбург, а режисером — Лідія Сергіївна Ішимбаєва.

Мабуть, це найближча до літературного першоджерела екранізація роману. Але Ст. Лем про неї, певне, не знав. Принаймні в інтерв'ю, взятих у письменника в останні роки життя, він згадує лише про фільми Тарковського та Содерберга. Демонструвалася вона рідко і поза СРСР не була відома. В інтернеті можна знайти дуже теплі відгуки людей, які бачили її в кінці 60-х рр.

Із трьох режисерів, що екранізували «Соляріс», Б. Ніренбург — єдиний, хто відмовився від передісторії основного сюжету на Землі. Телевистава починається з різкого спалаху прожектора, знятого широким планом, та польоту Кріса. Широкий план Ланового у скафандрі змінюється документальними кадрами запуску космічної ракети. Протягом усієї дії за кадром звучить голос Кріса-Ланового, який згадує пережите на Солярісі. Надалі сюжет вибудовується послідовно «за Лемом», хоча й тут не обійшлося без відступів. Цікаво, що всі режисери, які знімали свої версії «Соляріса», відмовлялися від демонстрації технічних досягнень майбутнього. Тарковський шкодував, що впустив у свою картину науково-фантастичний антураж. Відмову від акценту на технічних чудесах декларував і Содерберг, хоча в картині образ і внутрішній устрій космічної станції зняті в традиціях С. Кубрика. Прагненням «відійти від фантастики» у зовнішній атрибутиці відзначено й версію Ніренбурга: тут немає ні космічних кораблів (на будівництво макетів у режисера телевістиви не було засобів і технічних можливостей), ні ефектних інтер'єрів космічної станції; Океан, однак, показаний у двох наступних екранізаціях, тут лише символічно позначений звуковим оформленням.

Антураж космічної станції в телевіставі скромний: посадковий відсік, куди прилітає Кріс, нагадує, швидше, порожнє заводське приміщення (або павільйон кіностудії) з металевими сходами вздовж стін і тонкими, як лози,

перилами. Кроки Кріса луною віддаються у порожньому просторі. Темні коридори станції, освітлені круглими лампами, світло від яких падає вниз яскравою трапецією, наводять на думку про тюремні підземелля. Невипадково ізраїльський журналіст Д. Клугер, за визначенням Ст. Лемом, описуючи свої враження від цієї екранізації, вказує на «страх перед Всюдиглядачем», яким, на його думку, вона перейнята [32, с.56]. Відчуття страху нагнітається і авангардною музикою: у звуковій партитурі переважають спотворені голоси, що відсилають до нелюдських криків «гостей» у романі Ст. Лема, барабанний дріб, звук друкарської машинки або телеграфного апарату, що відбиває повідомлення.

На погляд нашого сучасника, мало фантастичного і в каюті Кріса, що нагадує мансарду бідного художника, і в радіорубці Снаута зі застарілою апаратурою у вигляді сріблястих коробок зі стрілками і тумблерами. І справа тут, мабуть, не лише в малому бюджеті телевистави, а й у самому матеріалі, романі Лема, який написаний не про техніку, а про Контакт, про зустріч із Невідомим, про межі людського пізнання та про можливості людського розуму в ситуації небувалого. Приховано сам письменник підштовхнув екранізаторів до такого вибору. Ніренбург точно відчув швидше гуманітарну проблематику роману. А можливо, він подумав і про далеку перспективу: якщо книга в описах технічних та інших чудес апелює до уяви читача, фільм пропонує швидко старіючу готову картинку.

Показане у перших двох екранізаціях «Соляріса» гіпотетичне «майбутнє» сьогодні сприймається як минуле (особливо аудіо-відеоапаратура, відеотелефони та ін.), років через десять та сама доля спіткає і технічні деталі з фільму С. Содерберга. Подібні міркування могли утримати режисерів від експлуатації технічного боку сюжету.

Сцени з Крісом і Харі становлять значну частину телевистави (як і двох кінематографічних «Солярисів»). Як і в романі, Кріс вивчає Харі, а Харі болісно намагається розібратися в собі. Однак, на відміну від роману, Кріс постає тут не стільки як вчений, скільки як закоханий чоловік, який отримав несподіваний

подарунок від Соляріса — повернення коханої жінки, яка загинула. Аналогічно трансформований образ Кріса і в двох інших екранізаціях.

Слід зазначити, що у романі фінал, написаний, за словами Ст. Лема, через рік після завершення основної сюжетної лінії, виглядає не надто переконливо. Автор просто не знав, що робити зі своїм героєм. Фінал погано узгоджується з попереднім ходом сюжету та поведінкою головного героя як у книзі, так і в екранізації, але в останньому випадку це неспівпадіння посилюється ще й тим, що виконавець головної ролі В. Ланової в глядацькій свідомості асоціюється, швидше, з романтико-героїчним типом героя, ніж з образом вченого: дуже сильно нагнітає він емоційне напруження, захоплюється серцевими переживаннями героя і мимоволі повторює образ Вронського, над яким працював незадовго до цього (фільм А. А. Зархі «Анна Кареніна» вийшов на екрани 1967 р.).

Як би там не було, виведення до центру розповіді любовної лінії та романтизація сюжету — не єдиний відступ дуже гарної екранізації від першоджерела. Не менш важливим є виняток із розповіді однієї з основних дійових осіб — Океану. Якщо в романі люди, які вивчають Соляріс, самі стають об'єктом його дослідження, то тут Соляріс — ще одне дивне космічне явище, яке вивчають люди, які поступово вступають із ним у контакт. Океан представлений звуками (тема жаху) та одним візуальним чином, багатозначним у контексті постановки: гігантським прожектором, «оком» Соляріса, що пульсує крізь жалюзі ілюмінаторів. Звукова тема не є постійним тлом і виникає періодично: у моменти появи « гостей », образу Океану в ілюмінаторі та при виявленні дивних та незрозумілих явищ (наприклад, коли Кріс розглядає під мікроскопом кров Харі). Вона маркує активність Океану і передає атмосферу страху та таємничості, що панує на станції.

Крім сюжетних відступів від першоджерела, у телевиставі спрощено філософську складову роману. Тут майже немає епістемологічної проблематики, роздумів про пізнання, його природу та сенс; відсутня бібліотека станції з її зібранням багатотомних соляристичних досліджень.

Із трьох екранізацій саме «Соляріс» Тарковського найближче всього до першоджерела за глибиною думки. Проте, у філософському аспекті він найбільш віддалений від задуму Ст. Лема. Не випадково письменнику від початку була не до вподоби режисерська ідея. За словами М. Бондарчука, роман і фільм «розрізняються в головному: Ст. Лем створив твір про можливий контакт із космічним розумом, а Тарковський зробив фільм про Землю, про земне» [31]. Саме це дратувало Ст. Лема, він зазначав, що Тарковський у фільмі хотів показати, що космос дуже неприємний. Але сам автор писав і думав навпаки [31]. Ст. Лем мав повне право захищати свій задум від спотворень. Але з часом стало зрозуміло, що А. Тарковський, не маючи поваги до авторських прав письменника, переміг.

Екранізація, звичайно, рекламує роман, який після перегляду фільму активно перекладають різними мовами світу.

Про «Соляріс» А. Тарковського написано так багато, що будь-які міркування про картину загрожують повторами. Однак задля зіставлення трьох екранних «Солярісів» з першоджерелом і між собою слід зупинитися на деяких моментах. Фільм А. Тарковського розходиться з першоджерелом на всіх рівнях: сюжетному, смисловому і навіть візуальному: хоча література не вважається візуальним мистецтвом, у романі Ст. Лема видовищний компонент активний — чого варті описи Океану в різні годинники, «сині» та «червоні» дні. Найяскравіша сюжетна відмінність полягає в тому, що з'явилися земні сцени, батько і мати Кріса, і що Кріс спілкувався з пілотом Бертоном, який, за романом, з Крісом ніколи не зустрічався і, мабуть, помер ще до його народження. А в 1-му варіанті літературного сценарію була ще й дружина Кріса Марія, її А. Тарковський прибрав на вимогу Ст. Лема. До речі, це була далеко не єдина поступка режисера письменнику. У жовтні 1969 р. Ст. Лем приїжджав до Москви, щоб обговорити майбутній фільм із його творцями. За підсумками обговорення було прийнято низку вирішень.

Дослідники по-різному трактують явище сенсових розбіжностей з першоджерелом. Однак, є загальноприйняті рішення. Перше — тема совісті та

пам'яті. Екранізація «Соляріс» створювалася одночасно із задумом «Дзеркала», і, на думку О. Суркова, вона частково увібрала у себе його ідеї: «І в тому, і в іншому йдеться про внутрішній світ людини, схованки пам'яті та уяви» [45]. Проте вчений має думку, що планета Соляріс не є дзеркалом людської душі, а являється суб'єктом, котрий творить щось нове, це метафора Бога, тільки не Бога всебачущого і всезнаючого, а Бога, «що мучиться від того, що його створення виявилися не настільки досконалими, як вони були задумані» [45].

У візуальному плані фільм і роман відрізняються кардинально: Океан у фільмі не стільки видно, скільки чути. Те, що ми бачимо, є якоюсь хімічною субстанцією, що змінює колір: із світло-зеленого він стає жовтим, потім пурпурно-червоним і, нарешті, темно-сірим з бузковим відливом. Жодних «симетриад» або «мімоїдів», жодної чорної гладі у відблисках червоного сонця. Основним знаком присутності Океану є створений композитором Е. Артем'євим звуковий образ, що постійним тлом супроводжує дію. Немає у фільмі чергування «синього» та «червоного» днів, про які в романі сказано так багато. Все це режисер вважав зайвим.

Як зазначали дослідники, А. Тарковський набагато спростив сюжет Ст. Лема, і не лише за рахунок запровадження земних сцен, а ще й використавши художнє рішення. Тому у картині замість багатофункціональної бібліотеки з роману Ст. Лема, виникає «кабінет психологічного розвантаження» [45], копія земного будинку з безліччю «земних» предметів та величезною люстрою. Замість, знову ж таки, функціональної каюти Кріса у романі тут з'являється земна рослина в коробці з-під хірургічних інструментів та репродукція «Трійці» Андрія Рубльова. Навіть смужкам паперу приписується ностальгічне звучання – вони нагадують шелест листя на вітрі. Чого в романі немає, там смужки паперу просто сигналізують про роботу вентиляції. Невипадково, відколи фільм вийшов на екрани, міркування про роман Ст. Лема не обходяться без згадки фільму А. Тарковського.

Перед виходом картини Содерберг заявив, що відійшов від роману і його роботу не можна сприймати як рімейк фільму А. Тарковського. Власне, це ясно вже з перших кадрів, хоч схожість між двома фільмами є.

Як і у А. Тарковського, дія фільму розпочинається на Землі. Тільки це Земля з епізоду «Місто майбутнього» (проїзд автострадою), але ніяк не «Будинок батька». Та Земля, про яку думає Кріс Кельвін у романі Ст. Лема, з її мегаполісами, де можна загубитися, як в Океані Соляріса, «потонути в людях». Про Землю з фільму А. Тарковського нагадує безперервний дощ, що заливає вулиці, пішоходів під чорними парасольками. Тут він нікого не тішить, не утихомирює. І Кріс не встає під його струмені, щоб запам'ятати відчуття дощу. Навпаки, ховається під парасолькою або в метро. Атмосфера земних сцен, за винятком знайомства Кріса та Реї, перших днів разом — гнітюча та похмура.

У квартирі Кріса нічого зайвого: голі стіни, просте ліжко, обладнана за останнім словом техніки кухня. Ми бачимо, як Кріс їде на роботу, зустрічається з клієнтами, розуміється на чужих проблемах, і в його пам'яті постійно спливає образ коханої жінки. Кріс прокидається вдома — і згадує її, засинає на Солярисі — і вона сниться йому. І поки він спить, поряд з ним виникає моторошний чорний силует на кшталт мунковського «Крику», поступово набуває обрисів і оформляється в образ голлівудської дівки, смаглявої, з темним волоссям і величезними очима.

Мабуть, сюжетно Содерберг пішов від роману ще далі, ніж А. Тарковський: зробив із науково-фантастичного сюжету романтичну історію, подібно до «хепі-енду», замість філософського твору — медитативна розповідь, яка часом переходить у готичний роман, змінив мотивування вчинків і переробив фінал.

Після виходу на екрани голлівудської екранізації роману в інтернеті з'явилися міркування з приводу того, чому Содерберг змінив імена персонажів. Але реакції глядачів, які дивувалися щодо заміни «Харі» на «Рею» і «Снаута» на «Сноу», можна протиставити не менше здивування англомовних глядачів, які подивилися стрічку А. Тарковського після читання роману. Справа

в тому, що в англомовному тексті жодної «Харі» (або «Хері», як у російському перекладі Гудімової-Перельман) немає – є «Рея». Інакше кажучи, заміну імен (принаймні, двох) зробив не Содерберг, а автори літературного перекладу роману англійською Джоанна Килмартин і Стів Кокс [14, с.273].

Існує думка, ніби автори трьох екранізацій зрозуміли роман Ст. Лема краще, ніж сам автор, і що насправді роман написаний про любов і про Бога, а не про Контакт і про зустріч з невідомим. Чи так це? Якщо слідувати логіці А. Геніса, то й така інтерпретація також можлива. Але можлива інша, декларована самим письменником. Справді, у романі є і роздуми про шляхи розвитку науки, і спроба уявити, як поведеться людина майбутнього, якщо зіткнеться з принципово іншими формами буття та свідомості. Є в книзі і людські стосунки (включаючи любов) у нелюдських умовах, і Бог (нехай і недосконалий бог із маленької літери). Психологія любові до людини без людини, парадокс людських почуттів у ситуації, де вони, можливо, недоречні. Але так склалося, що автори екранізацій побачили в романі не те, що бачив його автор. Або принаймні, про що заявляв.

Єдина заміна, проведена у фільмі С. Содерберга незалежно від перекладу роману, це перетворення «Сарторіуса» в «Гордон». Тут змінено ім'я, стать і колір шкіри персонажа: з блілого, довготелесого вченого Сарторіуса, володаря латинізованого прізвища, Содерберг зробив темношкіру жінку Гордон; відповідно, у фільмі немає і натяку на негритянку Гібаряна. Заміну імені можна пояснити, знову ж таки, лінгвістично (sartorius по-англійськи — кравецький м'яз, анатомічний термін), але також і прагненням режисера дати персонажу нейтральне, звичайне прізвище, яке є в англомовній традиції «Гордон».

У вирішенні любовної лінії цей фільм зближується з версією Ніренбурга: Кріс (Джордж Клуні) постійно пам'ятає про Рею (Наташа Макелоун), і її воскресіння Солярісом сприймає це можливістю повернути своє щастя. Що б там не було, він намагається зберегти їй життя, щоб викупити вину перед Реєю земною. Власне, до цього він і приходить наприкінці, хай і дуже дивним чином – відправивши на Землю двійника, породженого Океаном, а сам лишається

вмирати на станції. Змістовим ядром фільму Содерберг робить вірші поета Ділана Томаса «Кінець прийде всевладдям смерті» — на сполох Ст. Лему, що відкрито полемізує у фіналі роману з поетичною вірою в безсмертя любові та її торжество над смертю[28, с. 63]. Ці вірші Кріс та Рея читають, коли знайомляться, живуть разом; їх замість посмертної записки стискає в руці померла Рея. Хотів цього режисер чи ні, але вийшла мимовільна схожість із «Дзеркалом», задум якого визрівав у А. Тарковського на тлі роботи над «Соляріс».

Таким чином, кожен з трьох режисерів запропонував своє прочитання роману, по-своєму представивши образність і філософські ідеї роману. Так, у спектаклі Б. Ніренбурга з'явилося «всевидюче око» — прожектор, а у фільмі С. Содерберга — пульсуючий мозок планети, що змінює колір у момент породження фантома. Так лемівська бібліотека з книгами з соляристики перетворилася у фільмі А. Тарковського на бібліотеку як скарбницю земної культури, включаючи класичну літературу, репродукції картин, скульптури та ін., а разом із тим, і на натюрморт *vanitas*, метою якого в XVII-XVIII ст. було нагадування про вічність.

Через лаконічність і багат шаровість літературного першоджерела, його відкритість до інтерпретацій, не дивно, що три екранізації виявилися настільки відмінними один від одного і від літературного тексту. І все ж є між ними чимало спільного: відмова від фантастичного антуражу, мінімізація візуальних ефектів, висновок про взаємовідносини Кріса і Харі. Але саме це спільне не подобалося автору роману у фільмах Тарковського та Содерберга. Не сподобалося б, мабуть, і в телевиставі Ніренбурга.

А. Тарковський почав філософське освоєння роману Ст. Лема, але пішов у інший бік, ніж автор роману, чим створив прецедент для подальших кінематографічних трактувань твору. Філософська рефлексія Содерберга, як і слід було очікувати, пішла в іншому, вже третьому напрямку, — частково в полеміці з Тарковським, як той свого часу полемізував із С. Кубриком. Сюжет, створений Ст. Лемом, у фільмі А. Тарковського знайшов інше звучання. Якщо

перша екранізація, найближча до літературної першооснови, пройшла майже непоміченою, то звернення А. Тарковського до роману змінило ставлення до нього публіки, що читає. Працюючи над своїм фільмом, Содерберг, мимоволі, обіграв, поряд з образами літературного першоджерела, й образи фільму Тарковського. Роман «Соляріс» віднині існує поряд з класичним фільмом російського режисера.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У наші дні екранізація стає невід'ємною частиною літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: вона може або замінювати літературне джерело, або існувати паралельно з ним, або спонукати читати. З цього висновок, що екранізація впливає на сприйняття проєктованих творів. Фільми стають потужним паратекстом літературних творів, значення яких необхідно брати до уваги принаймні у питанні теоретичних досягнень герменевтики та рецептивної естетики.

Літературознавці повинні не лише брати до уваги естетичне силове поле екранізацій по відношенню до літературних творів, а й ще виробляти відповідну методику аналізу такого типу міжмистецьких взаємодій.

Проаналізувавши відмінності між сюжетом роману “Запахи. Історія одного вбивці” та його трансформацію в екранізації Тома Тиквера, можна з впевненістю сказати, що ми маємо такий тип екранізації, як інтерпретуюча трансформація, адже головні сюжетні лінії роману не зазнали істотних змін, а скорочення та нові сцени Тома Тиквера обумовлені оповідними можливостями кіно та способом адаптувати сюжет до кіноестетики. Однак невелика трансформація сюжету вплинула, на сприйняття образу головного героя – Жана-Батиста Гренуя. Також проаналізувавши три екранізації роману «Соляріс» Ст. Лема, ми можемо сказати, що фільм А. Тарковського розходиться з першоджерелом на всіх рівнях: сюжетному, смислового і навіть візуальному, хоча література не вважається візуальним мистецтвом. У романі Ст. Лема видовищний компонент активний — чого варті описи Океану в різні годинники, «сині» та «червоні» дні. Найважливіша сюжетна відмінність полягає в тому, що з'явилися земні сцени, батько і мати Кріса, і що Кріс спілкувався з пілотом Бертоном, який, за романом, з Крісом ніколи не зустрічався і, мабуть, помер ще до його народження. Із трьох режисерів, які екранізували «Соляріс», Б. Ніренбург – єдиний, хто відмовився від передісторії основного сюжету Землі. Телевистава починається з різкого спалаху прожектора, знятого широким

планом, та польоту Кріса. Широкий план Ланового у скафандрі змінюється документальними кадрами запуску космічної ракети. Протягом усієї дії за кадром звучить голос Кріса-Ланового, який згадує пережите на Солярисі. Надалі сюжет вибудовується «за Лемом», хоч і тут не обійшлося без відступів. Цікаво, що всі режисери, які знімали свої версії «Соляриса», відмовлялися від демонстрації технічних досягнень майбутнього. А ось Содерберг сюжетно пішов від роману ще далі, ніж А. Тарковський: зробив з науково-фантастичного сюжету романтичну історію, подібно до «хепі-енду», замість філософського твору — медитативна розповідь, яка часом переходить у готичний роман, а також змінив мотивування вчинків і переробив фінал.

ВИСНОВКИ

У світі фільми-екранізації є органічною частиною кіномистецтва. Розглянувши зміст поняття "екранізація", можна дійти висновку про те, що лише оригінальна форма втілення на екрані літературного твору є екранізацією у справжньому сенсі, як у результаті творчої інтерпретації виявляються основні художньо-змістовні характеристики оригіналу.

Розглядаючи теоретичні проблеми екранізації як окремий випадок прояву закономірностей художнього перекладу, стає зрозумілим, що обов'язковою його складовою є авторська інтерпретація. Так, при екранізації літературного твору постає питання його трактування. Художній переклад завжди пов'язаний із переосмисленням образної системи одного мистецтва в образах іншого. Диктується це різницею мистецтв, які використовують свої художні засоби, міру та характер їх умовностей. Проблеми співвідношення задуму автора оригінального твору та автора-інтерпретатора – одна з найважливіших проблем не тільки інтерпретації, а й будь-якого художнього перекладу. Від вірної інтерпретації великою мірою залежить успіх художнього перекладу.

Художня якість екранізації багато в чому залежить від глибини проникнення в задум твору, що екранізується, але остаточний успіх екранізації пов'язаний з якістю художнього перекладу літературного твору на мову кіномистецтва.

Естетичні закономірності художнього перекладу літературних творів у кінотвори та ті межі, в яких вони можливі та доцільні, визначаються природою кінематографічного образу. Якими б майстерними і винахідливими не були творці екранізації, вони не можуть втілити на екрані те, що не відтворюється засобами кіномистецтва. Образотворчий потенціал слова, літературного образу – ось на чому ґрунтується "кінематографічність" літературного твору.

У процесі написання роботи було зроблено кілька висновків щодо постановки завдань. Кіно являється продуктом масової комунікації, а літературний твір – це письмовий текст. З цього випливає важлива їх відмінність різної адресованості. При екранізації роману змінюється

комунікативна спрямованість тексту. Крім того, серед усіх складових кінематографічного дискурсу особливу роль відіграє вербальний лад, який найповніше відображено в монтажному записі. Тому можемо підсумувати, що існуюча актуальна точка зору щодо процесу екранізації літературного твору, що відбувається переклад з мови літератури на мову кіно, не є коректною. Екранізація – це не простий переказ літературного оригіналу, а новий витвір мистецтва, який не обов'язково повинен співпадати у всіх подробицях зі своїм першоджерелом. Кінокартина має безперечно обмежений час і не може вмістити в себе всі без винятку епізоди літературного твору. Екранізація літературних першоджерел представляє собою новий вид художньої творчості, а фільм, створений внаслідок екранізації, є новим художнім твором, новим естетичним феноменом, який підпорядковується своїм внутрішнім закономірностям створення та існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев М. П. "Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения". Русская литература и зарубежное искусство: сб. исследований и материалов. Под ред. Михаила Алексеева и Ростислава Данилевского. – Ленинград: Наука, 1986. С. 5-19.
2. Андроникова М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино / М. И. Андроникова. – Москва: Наука, 1974. 126 с.
3. Аннинский Л. Путь писателя. О Шукшине. – Москва: Искусство, 1979. С. 9 - 132.
4. Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф. – Москва: Искусство, 1980. 128 с.
5. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дис. канд. филос. наук :09.00.04 / Арутюнян С. М. – Москва: Московский государственный университет культуры и искусств, 2003. 198 с.
6. Ауэзов М. Литература и кино. Искусство Казахстана. – Алма-Аты, 2011. 216 с.
7. Баскаков В. Экран и время. – Москва: Искусство, 1974. 232 с.
8. Беркович М. Кадры неоконченной киноленты. Шакен Айманов без кутурнов. – Алма-Аты: Онер, 1984. С. 26 – 39.
9. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Літ.-критич. нарис. – Київ: Рад. письменник, 1988. С 5 – 38.
10. Вайсфельд И. Искусство в движении: Современный кинопроцесс: исследования, размышления. – Москва.: Искусство, 1981. 340 с.
11. Вейцман Е. Очерки философии кино. – Москва.: Искусство, 1978. 232 с.

12. Взаимодействие и синтез искусств / АН СССР. Научн. совет по истории мировой культуры: Ред. кол.: Д.Д.Благой и др. – Ленинград.: Наука, 1978. 269 с.
13. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму. – Київ: Вид. центр КНЛУ, 2010. 203 с.
14. Генис А. Три «Соляриса» / Станислав Лем. Собрание сочинений в десяти томах. Том второй. Солярис. Возвращение со звёзд. – Москва: Текст, 1992. 397 с.
15. Герасимов С. Кинематограф и искусство слова: бесспорное и спорное в синтезе. / Взаимодействие и синтез искусств. – Ленинград: Наука, 1978, С. 144-156.
16. Гзолян Л. А. Жанровая транспозиция художественного текста как проблема филологической топологии : дис. канд. филол. наук : 10.02.04. – Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2002. 186 с.
17. Гуревич С. Пути взаимодействия литературы и кино. – Ленинград: Искусство, 1980. С. 16 – 22.
18. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. – Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
19. Данилевский Р. Ю. М. П. Алексеев о взаимосвязях искусств. Русская литература и зарубежное искусство: сб. исследований и материалов. Под ред. Михаила Алексеева и Ростислава Данилевского. – Ленинград: Изд-во Наука, 1986. С. 20-34.
20. Довбуш О. І. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст “Oliver’s Story” (Е. Segal) – український переклад – кіносценарій: дис. кандидата філол. наук : 10.01.05. – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2005. 179 с.
21. Дубініна О. „Бондіана” як енциклопедія смаку / Сучасні літературознавчі студії, 2012. Вип. 9. С. 173 – 176.

- 22.Дубініна О. „Вірний Руслан”, або як висловити невимовне (повість Г.Владімова „Вірний Руслан” та її однойменна екранізація реж. В.Хмельницького) / Сучасні літературознавчі студії, 2011. Вип. 8. Ч. 1. С. 105–116.
- 23.Дубініна О. Вільям Шекспір: Made in Japan (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави) // Слово і час. 2012. №10. С. 24 – 36.
- 24.Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті Серце півми” Дж. Конрада та фільму „Апокаліпсис сьогодні” Ф. Ф. Копполи) / Сучасні літературознавчі студії. 2009. Вип. 6. С. 59 – 70.
- 25.Дубініна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту // Слово і час. 2013. №10. С. 66–92.
26. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – Москва: Прогресс, 1979. 326 с.
- 27.Егоров Е. А., Басинский С. Н. Клинические лекции по офтальмологии . – Москва: ГЭОТАР-МЕД, 2007. С. 62 – 88.
- 28.Жизнь, жизнь / Тарковский Арсений. Стихотворения и поэмы. – Москва: Профиздат, 2000. 197 с.
- 29.Зюскинд П. Парфюмер. Пер. с нем. Э. В .Венгеровой. – СПб. : Азбука-классика, 2007. 343 с.
- 30.Лазарев Л. То, что запомнилось / Салынский Д. Указ. соч. С. 202.; Ромадин М. Хаммер. – Москва: Гелеос, 2004. С. 184 – 199.
- 31.Левко У. Е. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дис. кандидата філол. наук: 10.01.06. – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2010. 202 с.
- 32.Лем С. Солярис / Лем С. Солярис. Эдем. Непобедимый. – Москва: АСТ, 2003. 185 с.

33. Літературознавчий словник-довідник . За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. 303 с.
34. Лотман Ю. М. Семиотика кино / Об искусстве. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. С. 288–373.
35. Лотман Ю. Язык театра / Об искусстве . – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. С. 603–608.
36. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Об искусстве . – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. С. 14–287.
37. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство, 2005. С. 288-374.
38. Магалашвили Ю. С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы): дис. канд. филос.наук: 09.00.04. – Москва.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1984. 203 с.
39. Маданова М. Х. Введение в сравнительное литературоведение. – Алматы, 2003. 197 с.
40. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. – Санкт-Петербург: САГА, 2002. 189 с.
41. Національні варіанти літературної компаративістики / [НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін.]. – Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. 205 с.
42. Овчаренко Н. Ф. Канадські літературні канони на зламі століть. – Київ: Вид-во гуманітарної літератури, 2006. 134 с.
43. “Парфумер” : От книги к фильму / Пер. с нем. Т. Заславской, В. Харитоновой. – СПб. : Издательский дом “Азбука-классика”, 2007. 112 с.
44. Покидышева С. Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования (на материале английского языка): дисс. кандидата филол. наук: 10.02.04. – Белгород: БГУ, 2007. 201 с.
45. Суркова О. Книга сопоставлений. Тарковский-79. – Москва: Дедалус, 2002. 424 с.

46. Цивьян Ю. Г. Кинематограф как термин литературоведения. Учебный материал по теории литературы: литературный процесс и развитие русской культуры XVIII-XX веков. Под ред. Т. М. Котнюх. – Таллинн, 1982. С.5-43.

Интернет – ресурсы

1. Albersmeier Franz-Josef, Roloff Volker. Literaturverfilmungen / Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff. – Frankfurt : Suhrkamp, 1994. 566 S.
2. Bauschinger Sigrid. Film und Literatur: literarische Texte und der neue deutsche Film : [dreizehntes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur, 1981]. – Franke, 1984. 240 S.
3. Bohnenkamp Anne. Interpretationen : Literaturverfilmungen/ Anne Bohnenkamp. – Stuttgart :Reclam-Verlag, 2005. 368 S.
4. Estermann Alfred. Die Verfilmung literarischer Werke / Alfred Estermann. – Bonn, 1965. 472.