

# Порівняльне літературознавство

Олена Дубініна

УДК [82.7.094].091

## ЕКРАНІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ПРЕДМЕТ КОМПАРАТИВНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті окреслено загальні теоретико-методологічні підходи до аналізу інтермедіального феномену екранізації.

*Ключові слова:* інтермедіальність, екранізація, компаративістика.

*Olena Dubinina. Film adaptation of literature as a subject of comparative studies*

The essay considers general theoretical and methodological approaches to analysis of screen adaptation as a phenomenon of intermediality.

*Key words:* intermediality, screen adaptation, comparative studies.

Інтерес до екранізації як феномену інтермедіальності виникає лише у другій половині ХХ ст. зі зміною загальної наукової парадигми компаративістики. Визначальною в цьому сенсі стала доповідь на Другому конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики (1958 р.) видатного американського літературознавця-компаративіста Р. Веллека, яка сприяла радикальному оновленню предмета та методології дисципліни [79]. Згодом “ревізія” компаративістики набуває такої інтенсивності, що вже 1961 року у праці відомого американського дослідника Г. Ремака з’являється нове (а тепер уже класичне) визначення компаративістики, у якому завданням дисципліни проголошується 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” [66, 3]. Це означало радикальне розширення пізнавального поля компаративістики та призвело до переформування завдань та функцій дисципліни. Компаративістика, за висловом Д. Наливайка, перетворюється на “свого роду метанауку”, що займається осмисленням “матеріалу, попередньо означеного й описаного істориками й теоретиками літератури, культурфілософами й культурісториками, антропологами, соціологами, психологами тощо” [26, 13]. Таке узагальнювальне бачення завдань компаративістики поступово веде і до зміни пріоритетів всередині самої дисципліни: поряд із традиційним міжлітературним порівнянням на перший план висувається проблема відносин літератури та інших видів художньої діяльності, тобто інтермедіальність. Розвиваючись дуже активно останні п’ятдесят років, ця галузь компаративістики має широке поле наукових інтересів: інтерсеміотична, жанрова, стилістична взаємодія, проблема “подвійних талантів”, синтез мистецтв тощо. На цю тему компаративістами світу було написано десятки монографій, сотні статей, проведено численні репрезентативні наукові заходи. Водночас така активна діяльність аж ніяк не означає вичерпаності теми. Натомість проблема взаємодії мистецтв перебуває в стані розробки – теоретичної, методологічної та власне практичної. Пояснюється це насамперед масштабністю самої теми. Ідеться

про порівняння літератури з цілою низкою відмінних мовно-семіотичних систем (література і живопис, література і музика, література і скульптура, література і кінематограф, література і танець тощо), що в кожному конкретному випадку вимагає не лише спеціальних знань, а й вироблення відповідної теоретико-методологічної стратегії порівняння. Отже, дослідницький пошук у цій галузі не лише не втрачає актуальності, а навпаки набуває особливої наукової ваги.

Чи не найпопулярнішим різновидом дослідження інтермедіальності нині є взаємодія літератури та кіно. Пояснюється така “мода”, ясна річ, тією непересічною роллю, яку візуальна культура відіграє в сучасному житті. Природна “візуальність” людини<sup>1</sup>, ще й посилена візуальною спрямованістю сучасних засобів передачі інформації, робить кінематограф одним із центральних художніх медіа сьогодення. Крім того, увагу привертає й уявна простота порівнянь такого роду. Адже поряд із літературою кінематограф – це найдемократичніший вид мистецтва: людина може не розуміти живопис, не любити музику, не усвідомлювати комунікативну природу танцю, але словом володіє кожен, так само як кожен у змозі інтерпретувати візуальні образи. Однак химерність такого бачення очевидна. Ю. Лотман писав: “Для того, щоб зрозуміти послання, треба знати його мову... Мові треба вчитися. Але, можуть сказати, навіщо потрібно якесь навчання, коли кіно й так зрозуміле? Усі, хто вивчав декілька іноземних мов або займається методикою мовного навчання, знають, що оволодіння зовсім невідомою, повністю “чужою” мовою, у певному розумінні, викликає менші труднощі, ніж вивчення мови спорідненої. У першому випадку текст незрозумілий – ясно, що і лексика, і граматики підлягають вивченню. У другому створюється позірне зрозумілість – і багато слів знайомі або схожі на знайомі, і граматичні форми щось нагадують. Але саме ця подібність, що вселяє думку про те, що й вивчати нема що, буває джерелом оман. У російській і чеській мовах є слово “черствий/cerstvy” – по-чеськи воно означає “свіжий”. <...> Кінематограф схожий на зримий нами світ. Збільшення цієї подібності – один із постійних факторів еволюції кіно як мистецтва. Але ця подібність має підступність слів чужої мови, однозвучних рідним: інше прикидається тим же самим. Створюється видимість розуміння там, де справжнього розуміння немає” [20, 290]. Це помилкове враження апріорної підготовленості та аналітичної “озброєності” для інтермедіальних порівнянь зумовлює появу значної кількості праць на тему “література і кіно”, наукова значущість яких видається сумнівною. Водночас така ситуація оприявнює брак науково вивірених досліджень із цієї теми.

Робота над темою “література і кінематограф” ведеться за двома векторами, що властиво для всіх різновидів теми взаємодії мистецтв: література в кіно та кіно в літературі. Другий вектор традиційно більш літературознавчий, адже відбувається у площині мотивно-тематичного зіставлення, інтертекстуального аналізу або дослідження інтермедіальності як художнього засобу в літературних текстах. Порівняння такого плану часто здійснюється в межах історико- чи теоретико-літературних розвідок. Вектор “література в кіно” стосується насамперед явища екранізації літературних творів<sup>2</sup>, дослідженню якого відводиться особливе місце в сучасній компаративістиці. Саме ця проблема і постає в центрі нашої уваги.

“Екранізація літературного твору – відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури” [19, 221]. І хоча поняття екранізації описує стосунки

<sup>1</sup> Як стверджують спеціалісти, найбільшу кількість інформації (близько 90%) людина отримує через органи зору [17].

<sup>2</sup> Але розглядаючи вплив літератури на кіно, можна говорити не лише про екранізацію. Так, А. Базен зазначав: “ми не знаємо, виявилися б такі романи, як “Манхеттен” чи “Умови людського існування”, зовсім іншими, якби не було кінематографа; але ми переконані, що “Сила та слава” (реж. В. Говард, 1933) та “Громадянин Кейн” ніколи не були б створені без Джеймса Джойса та Дос Пассоса” [3, 132]. Інакше кажучи, можна досліджувати в цілому вплив літератури на кіно із сюжетно-тематичної, структурно-наративної чи стилістичної точок зору. Але то вже видається завданням кінознавців.

літератури з таким новим видом мистецтва, як кінематограф (і його наступником – телебаченням), сам процес інтермедіального перекодування, або адаптації одного виду мистецтва іншим, не був породженням ХХ ст. Як писав французький теоретик кіно А. Базен, “переклад (адаптація), що тою чи тою мірою розглядається сучасною критикою як украй ганебний прийом, незмінно існував в історії мистецтва. А. Мальро показав, чим був зобов’язаний живопис Ренесансу готичній скульптурі” [3, 124]. Тут можна згадати також і стосунки барокової метафізичної поезії із живописом [32], і романтичний культ синтезу мистецтв, і запозичення опери ХІХ ст. з театрального репертуару, і модерністську інтермедіальність тощо. Однак, незважаючи на таку ситуацію, ставлення до екранізації як способу перекодування літератури в кіно залишається, як це вже прозвучало в наведеному вислові А. Базена, у кращому випадку зверхнім. Пояснюється це декількома причинами:

1. Кінематограф починає активно “експлуатувати” літературу ще на зорі своєї історії. А отже, зіткнення величного мистецтва з багатоміліонною історією художньої довершеності та мистецтва, яке тільки недавно вийшло з балаганної забавки і навіть не набуло свого власного мистецького голосу, ясна річ, викликало неприємне та болісне враження. Саме цим зумовлені невтішні зауваги з приводу екранізації багатьох авторів початку ХХ ст. Однак кінематограф виявився дуже старанним “учнем”, швидко розвинувши свою унікальну художню мову. Тому зараз бачення кіно як виду мистецтва, нижчого за літературу, видається просто недоречним.

2. Появу екранізації часто пов’язують із комерційністю кінематографа. І правда, ще Б. Балаш зазначав, що “фільм як продукт промисловості є дуже коштовним і складним колективним витвором” [4, 36]. Така дорожняча кіновиробництва змушує кінематографістів набагато більше за творців інших мистецтв рахуватися зі смаками публіки. Через це і особливий інтерес до адаптації літературних творів, чия “перевіреність” гарантує безпеку величезним грошовим інвестиціям. Проте, як слушно зауважує Л. Хатчеон, економічна привабливість – це не єдина мотивація для створення екранізацій [56, 5]. 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.

3. Із комерційним аспектом тісно пов’язана ідея кінематографа як масового виду мистецтва, відмінного від елітарної літератури. Якщо масовим вважати мистецтво, “яке подобається значній кількості людей” [35, 21], то кінематограф, очевидно, підпадає під таке визначення. Однак, як правило, у критичному сприйнятті услід за кількісним показником обов’язково йде якісний, що й зумовлює зневажливе ставлення до масової культури. Проте один із відомих теоретиків масової культури Дж. Сторі спростовує таке бачення на прикладі безкоштовного концерту Л. Паваротті 1991 р. в лондонському Гайд-парку. На видовище зібралося більше 100 тисяч людей. Але чи знизилася від цього якість мистецтва видатного співака? Крім того, як зауважує Ю. Лотман стосовно якості мистецтв, “міркування про художню непридатність, неповноцінність або навіть “порочність” будь-яких художніх мов <...> містять в собі логічну помилку – результат змішування понять. <...> Що оцінюється: мова чи повідомлення? Відповідно будуть задіяні різні критерії оцінювання” [21, 28]. А це означає, що окремі низькоякісні екранізації не можуть у цілому визначати ставлення до екранізації як інтермедіальної взаємодії.

4. Критична думка стосовно екранізації великою мірою генерується також теоретичною “підступністю” цього феномену. Сучасна британська дослідниця К. Елліотт так пояснює цю ситуацію: “Понад століття екранізація була “поганим хлопцем” міжмистецького дослідження та позначалася як

немистецьке мистецтво не лише тому, що вона затьмарювала класифікації мистецтв, забруднюючи їх незайману чистоту в першій половині ХХ ст. та перешкоджаючи їх незалежності у другій половині, але тому, що вона провокує дві центральні ересі проти мейнстримних естетичних та семіотичних теорій ХХ ст. Перша припускає, що, зрештою, слова та візуальні образи можуть взаємоперекладатися. <...> Друга – що форма може відокремлюватися від змісту” [52, 133]. Обидва заявлені питання насправді потребують належного теоретичного осмислення, а отже, актуалізують необхідність подальшого наукового вивчення феномену екранізації.

5. У науці, і особливо вітчизняній, досі залишається не проясненим питання, у межах якої дисципліни має вивчатися екранізація? На перший погляд, видається очевидним, що екранізації як кінофільми – це підвідомча галузь кінознавства. Але кінознавці аналізують екранізації насамперед як кінопродукцію, тобто великою мірою без застосування методик літературознавчого аналізу, що не є їх першочерговим завданням. А тому виходить, що сам процес трансформації літературної першооснови в кінознавчих дослідженнях здебільшого залишається без належної уваги. А це вже мало б неабияк хвилювати літературознавців з огляду на значущість феномену екранізації для дослідження самої літератури.

Екранізація в сучасному культурному просторі стає невід’ємним супутником самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання. І в цьому сенсі важливо зауважити, що кіноадаптації приваблюють не лише тих, хто не читав першоджерело, а й тих, хто був знайомий із літературним твором. А це означає, що так чи так екранізації впливають на сприйняття екранізованих творів. Фільми стають потужним паратекстом літературних творів, зі значущістю якого треба рахуватися, хоча б з огляду на теоретичні досягнення герменевтики та рецептивної естетики. Тому не дивно, що ще в 1968 р. літературознавець У. Гуральник наголошував, що предмет теорії екранізації “підвідомчий” і кінознавству, і літературознавству, адже кінематограф став новим серйозним “читачем” та інтерпретатором літератури [9]. А кінознавець А. Базен, 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” [41, 26].

Отже, літературознавці не лише повинні враховувати естетичне силове поле екранізацій стосовно літературних творів, а й виробляти відповідну методику аналізу такого типу міжмистецької взаємодії. З усіх галузей літературознавчої науки найпідготовленішою до такого типу аналізу виявляється компаративістика, що являє собою, за термінологією Ю. Лотмана, пізнання другого ступеня. Інтермедіальне компаративне дослідження феномену екранізації базується на рівноцінній увазі до обох видів мистецтва (літератури та кіно) та спрямоване на виявлення їх загальних естетико-семіотичних особливостей, специфіки смислотворення та когнітивних і сугестивних можливостей.

Предметом дослідження феномену екранізації можуть поставати різні явища. Так, можна зіставляти твори одного автора та їх кіноверсії або різні екранізації одного літературного твору. Можна говорити про манеру екранізації окремих режисерів чи специфіку екранного втілення літературних родів і жанрів. Можна розглядати екранізації національних літератур чи адаптації творів певних історико-культурних періодів. Окремим напрямком подібного роду дослідження, що, до речі, уже набув певної популярності в Україні, може бути аналіз кіносценаріїв. Однак тут варто зауважити, що цей різновид

компаративного зіставлення принципово відрізняється від порівняння літературних творів та кінофільмів як завершених текстів. “Сценарій не часто являє собою самостійний твір мистецтва – це етап і елемент створення фільму” [22, 606]. Це твердження Ю. Лотмана видається абсолютно справедливим, адже між написаним сценарієм і кінцевим кіновиробом пролягає величезна творча дистанція, що включає в себе такі етапи, як зйомка фільму (робота акторів, режисера, оператора, художника), його монтування, озвучування та музичне оформлення, вироблення чистової версії кінострічки. За всі ці етапи відповідають різні спеціалісти, на всіх стадіях творення може відбутися докорінна зміна художньої концепції і остаточна версія фільму може істотно відрізнитися від сценарного нарису. Крім того, потребує уточнення саме поняття “сценарію” для кінофільму, адже тут може йтися про такі різновиди, як сценарій літературний, режисерський, операторський, зображальний. Тому сценарії варто розглядати або в межах текстологічного дослідження (від сценарію до фільму), або як міжжанрову трансформацію (від літературного твору до сценарію). У першому випадку дослідження буде мати скоріше кінознавчий характер, у другому – власне літературознавчий. Але обидва ці варіанти дослідження не відповідають методологічній настанові порівняння фільму-екранізації та його літературного першоджерела.

*Теоретичне осмислення* феномену екранізації розпочалося значно пізніше, ніж виникла теорія кіно. Якщо ґрунтовні роботи, присвячені “азбуці” кіномистецтва, з’являються вже в першій половині ХХ ст. (це роботи Ж. Дюлака, Л. Деллюка, Ж. Епштейна, С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, Д. Вертова, Р. Арнхайма, Б. Балаша, З. Кракауера, В. Шкловського, Ю. Тинянова, Х. Масенберга), то екранізація в цей період осмислюється лише побіжно. Подібна взаємодія мистецтв привертає увагу дослідників або в контексті загального вивчення мистецтва кіно (як роботи В. Шкловського “Література і кінематограф”, 1923 чи Б. Ейхенбаума “Література і кіно”, 1926), або внаслідок емоційної реакції на продукцію такої взаємодії, як у відомому есе В. Вульф “Кіно” (“The Cinema”, 1926). Тема екранізації актуалізується лише в другій половині ХХ ст. і великою мірою завдяки зусиллям компаративістів.

“Батьком” компаративного дослідження екранізації часто називають американського вченого Дж. Блюстоуна, чия праця “Роман у фільмі: перетворення художньої літератури на кіно” (1957) стала засадничою для цілого періоду компаративних досліджень екранізації [42]. “Целулоїдний Ласкоон” – так назвала цю книжку сучасна британська дослідниця К. Елліотт, натякаючи на ідейних натхненників Дж. Блюстоуна, – Г. Лессінга та І. Беббітта [52, 11]. І справді, імітуючи підзаголовок Лессінгового опусу, перший розділ своєї монографії американський компаративіст назвав “Межі роману і межі фільму” і цим визначив головне спрямування своєї праці – відверто критичне ставлення до змішування мистецтв кіно та літератури. “Результати перетворення лінгвістичних образів на візуальні мають катастрофічні наслідки для обох видів образності” [42, 23], “роман – це норма, від якої фільм відхиляється на свій власний ризик” [42, 5], “кінематографічні й літературні форми пручаються конвертації” [42, 218] – подібні твердження Блюстоуна не лише свідчать про невіру дослідника в мистецький успіх будь-якої екранізації, а й, що надзвичайно важливо, закладають тенденцію самого підходу до її осмислення. Цей підхід отримав назву “fidelity criticism” (дослідження точності, відповідності кінофільму його літературному першоджерелу) і домінував у теорії екранізації протягом 1960–1980 рр.<sup>1</sup> [43; 45; 54; 60; 67; 72; 76]. Хоча не всі роботи цього напрямку наслідують блюстоунівський радикалізм погляду на взаємодію

<sup>1</sup> У наведеному огляді дослідницьких тенденцій у річичі екранізації до уваги братимуться лише книжки чи репрезентативні збірники статей. Однак усе сказане буде справедливим і для численних публікацій у періодиці, які неможливо перелічити на сторінках цієї роботи за браком місця.

двох медіа, але для всіх властивий погляд на екранізацію як на вторинний продукт порівняно з літературним першоджерелом та відповідно настанова на пошук схожості/відмінності. Прикметним для “fidelity criticism” стає створення різних типологій визначення вірності кіноверсії її літературному джерелу, як, приміром, “аналогія – коментар – переміщення” [78], “запозичення – перетин – трансформація” [39], “твір-сировина – нарративні зміни – точний переклад” [53] тощо. І хоча останнім часом дослідження в дусі “fidelity criticism” часто вважають моветоном як “ортодоксію у вивченні екранізацій” [56, 7], інтерес до цієї дослідницької концепції не вщухає і навіть набирає обертів на новому рівні аналітичного осмислення, про що свідчать деякі праці останнього часу [57; 76].

Наприкінці ХХ ст. під впливом постструктуралізму та постмодернізму відбувається радикальна зміна наукової парадигми дослідження екранізацій. Насамперед фільм та література зрівнюються у правах [37; 74], і екранізація вже сприймається як незалежний художній продукт [48; 54]. Деякі дослідники [62] навіть ідуть ще далі і говорять вже про мистецтво екранізації. Основним відтепер стає пошук нових шляхів для розгляду феномену екранізації. Приміром, пропонується погляд на екранізацію як на “постмодерністський повтор” і її дослідження з точки зору соціології [51]; привертається увага до політичного та історичного контекстів розгляду екранізацій [59]; впроваджується аналіз самого модусу адаптації як властивого і для кіно, і для літератури [69]. До дискусії навіть долучаються письменники, пропонуючи власний погляд на заявлене коло наукових проблем [74]. Справжнім проривом у теорії екранізації початку ХХІ ст. можна вважати концептуально-понятійні компаративні дослідження, що пропонують абсолютно новий погляд на означений феномен. Зокрема, наукової переконливості та популярності в компаративних колах набувають такі твердження, як: екранізація – це інтерпретація [56], екранізація – це переклад [38; 52], екранізація – це явище інтертекстуальності [38; 58].

І нарешті, ще один підхід до дослідження феномену екранізації – це пошук відповідних теоретико-методологічних засад самого компаративного аналізу двох медіа. Цей підхід видається особливо актуальним і науково продуктивним у контексті інтермедіальних студій, адже питання інструментів та модусів зіставлення художніх систем різних мистецтв і досі залишається малодослідженим. Оповідальний характер і літератури, і кіно зумовив виняткову увагу дослідників до наратологічного методу зіставлення двох мистецтв [47; 61]. Робляться спроби компаративного аналізу шляхів конструювання образів [68], а також засобів творення емоцій у літературі та кіно [73]. Завдяки фундаментальним дослідженням у сфері семіотики кіно та літератури (К. Метц, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман) семіотичний підхід набуває особливої ваги і у вивченні екранізацій [44; 52]. Популярним останнім часом стає жанровий погляд на взаємодію мистецтв [44; 50].

Наведений вище огляд окреслює ситуацію насамперед в англомовному порівняльному літературознавстві. Пояснюється це тією провідною роллю, яку інтермедіальні студії відіграють в “американській школі” компаративістики, зумовлюючи її світове лідерство в цій галузі [26]. Однак виявлені тенденції дослідження феномену екранізації будуть справедливими і для європейської науки. Так, скажімо, для сучасної німецькомовної компаративістики, подібно до американської, актуальною є теоретична спрямованість досліджень екранізації. Репрезентативні праці в цій галузі демонструють структурно-нاراتологічний підхід до осмислення екранізації [63; 70]. Настанова на глибинне теоретико-компаративне дослідження явища екранізації була закладена у французькій науці ще працями видатного теоретика кіно А. Базена. Проте, як засвідчує Д. Наливайко, веллеківське “розширення діапазону літературної компаративістики спершу зустріло значний спротив серед західноєвропейських вчених, особливо французьких, прихильників

“традиційної компаративістики” [26, 56]. І лише у 1980-х рр. ситуація почала трохи змінюватися, що привело до поступового зростання популярності теми взаємодії літератури та інших видів мистецтва в академічних колах Франції. Про це свідчать сучасні фундаментальні дослідження, де зіставлення екранізації та її літературного першоджерела провадиться на різних художніх рівнях (структура, жанр, простір, персонаж), пропонуються історико-культурні коди прочитання екранізацій, активно застосовується семіотичний підхід [46; 49; 71]. Прагнення до теоретичного осмислення феномену екранізації властиве також і для іспанської компаративістики останніх років [26, 296]. У працях такого плану тут також превалюють семіотична [65] та наратологічна [64] моделі інтермедіального зіставлення.

Провідною тенденцією кінознавчих та літературознавчих робіт, присвячених екранізації в російському літературознавстві 1960–1970 рр., “був *fidelity criticism*” [1; 9; 10; 24; 28; 36]. Окремо варто виділити дослідження А. Вартанова, у якому вже на ранньому етапі осмислення феномену екранізації було поставлене завдання теоретичного аналізу самого процесу інтермедіального перекодування [6]. Останнім часом спостерігається поживлення інтересу до цього типу міжмистецької взаємодії у речіщі філософії [2; 23], загальної естетики [25] та мовознавства [8; 30]. Тут на перший план виноситься питання характеру взаємодії літератури та кіно (переклад, інтерпретація), пропонується застосовувати до аналізу філологічну топологію та когнітивну лінгвістику. В одному з останніх досліджень на цю тему, теоретико-літературній праці О. Соколової, робиться спроба семіотичного дослідження процесу конструювання літературного та кінообразу [34].

У вітчизняній науці, крім відомих кінознавчих праць, присвячених екранізації [5; 29], існують і філологічні дослідження цього явища. Це, приміром, дисертації О. Довбуш [11], яка на прикладі аналізу твору “*Oliver’s Story*” Е. Сігала розглядає екранізацію як семіотичний міжмистецький переклад, та У. Левко [18], котра на матеріалі екранізацій художньої прози С. Лема пропонує герменевтичний підхід до розгляду означеної проблематики. Низка праць на цю тему відомих українських літературознавців [7; 27; 31; 33] засвідчує значущість теми екранізації в контексті вивчення світової літератури. Однак окремого комплексного інтермедіального дослідження феномену екранізації в Україні немає.

Незважаючи на солідну кількість робіт, у царині компаративного дослідження екранізації у світовій науці спостерігається певний парадокс – фундаментальної теорії екранізації досі не існує. Твердження про те, що “теорія екранізації дуже мало просунулася з 1950-х рр.” [38, 11], що значення теоретичного осмислення екранізацій почалося лише в 1980-х рр. [77, 6], що наразі майже не існує теоретичних підходів до порівняння двох медіа [61], що у дослідженні екранізацій домінують вузькотематичні індивідуальні дослідження [58, 150], що в самому кіномистецтві це одна зі слабо розроблених проблем [25] формують думку про “брак теорії в дослідженні екранізацій” [81, 25]. Звідси очевидно, що найактуальнішими для сучасної компаративістики видаються праці теоретико-методологічного спрямування, де б досліджувався процес інтермедіального перекодування, виявлялися параметри мистецької взаємодії літератури та кінематографа під час екранізації літературних творів та формувався необхідний методологічний інструментарій дослідження іншомистецьких варіантів літературних творів.

*Теоретико-методологічна настанова* сучасної компаративістики у дослідженні феномену екранізації зумовлює і відповідне коло проблем. Перше проблемне поле стосується категорії подібності екранізації та її літературного першоджерела. Незважаючи на численні академічні дослідження феномену екранізації, вкрай суб’єктивний і ненауковий критерій “схоже/несхоже” продовжує визначати модус рецепції кіноадаптацій літературних творів. Це

недвозначно вказує на потребу подальшого пошуку необхідних аналітичних ключів до осмислення означеного явища.

Як уже зазначалося вище, будь-який дослідник феномену екранізації неминуче стикається з двома “проклятими” питаннями: 1) (не)можливість заміни вербальних образів візуальними; 2) (не)допустимість відриву змісту від форми. Від способу розв’язання цих питань залежить і сам погляд на зіставлення літератури і кіно в аспекті екранізації. Міркуючи над першим питанням, британська дослідниця К. Елліотт переконливо доводить, що нездоланної різниці між словом та візуальним образом насправді не існує [52]. І доказ цього – так звані гібридні мистецькі форми, якими є, наприклад, мистецтво німого кіно чи ілюстровані романи. 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 романи, мода на які з’явилася у другій половині XVIII ст., взагалі були яскравим прикладом своєрідної візуально-вербальної нарації, дуже популярної серед читачів. І коли зі становленням модерністської літератури ця мода зникає в царині “високої” літератури, подібна мистецька форма, але навіть у більш радикальному виді, вибухає в масовій культурі у вигляді коміксів.

Проте ще Ю. Лотман у своїх працях із семіотики знімав це, на перший погляд, гостре протиріччя між вербальним та візуальним образами. Як відомо, слово – це приклад умовного знака, а візуальний образ – приклад знака іконічного. Якщо для умовного знака властиві необумовлені, конвенційні стосунки між планом вираження та планом змісту, то для іконічного знаку ці стосунки строго обумовлені [21, 33]. Інакше кажучи, іконічний знак моделює своє значення. Проте парадокс полягає в тому, стверджує дослідник, що мистецтво як вторинна моделююча система в принципі використовує лише іконічні знаки. І це справедливо для всіх видів мистецтва, включаючи мовне. “На основі двох видів знаків виростають два різновиди мистецтв: образотворчі й словесні. Поділ цей очевидний та, здавалося б, ніяких подальших пояснень не потребує. Однак варто придивитися до художніх текстів і вдуматися в історію мистецтв, як стає ясно, що словесні мистецтва, поезія, а пізніше й художня проза, прагнуть із матеріалу умовних знаків побудувати словесний образ, іконічна природа якого наочно виявляється хоча б у тому, що чисто формальні рівні вираження словесного знака: фонетика, граматики, навіть графіка – у поезії стають змістовними. З матеріалу умовних знаків поет створює текст, що є знаком образотворчим. Водночас відбувається й протилежний процес: малюнком, що по самій своїй знаковій природі не створений для того, аби служити засобом оповіді, людина незмінно прагне розповідати. Тяжіння графіки й живопису до оповіді становить одну із самих парадоксальних і одночасно постійно діючих тенденцій образотворчих мистецтв. У крайніх випадках знак у живописі може набувати властиву слову конвенційність відносно вираження й змісту. Такими є алегорії в живописі класицизму” [20, 294]. Отже, з цього випливає, що між знаками літератури та кіно немає нездоланної понятійної прірви, а отже, інтермедіальне зіставлення цих двох видів мистецтва в аспекті екранізації не видається незграбним із теоретико-методологічного погляду.

Друге означене питання нерозривності змісту та форми у художньому творі видається ще загрозовішим для теорії екранізації, ніж перше. Виходячи з цього постулату, фільм як змінена форма завжди буде мати й інший зміст порівняно з літературним першоджерелом. Однак такий погляд фактично створює глухий кут для інтермедіальних студій екранізації: говорити про міжмистецький переклад видається неможливим, сама доцільність порівняння кінофільму та його літературного першоджерела видається сумнівною, адже їх можна розглядати лише на предмет відмінності, що, власне, і продемонстровано в згаданому раніше дослідженні Дж. Блюстоуна [42]. І хоча



сучасні компаративісти у цілому відійшли від такої категоричності, питання форми–змісту і досі залишається дразливим та до кінця не визначеним.

Відносини форми–змісту в контексті екранізації чудово виражає метафоричний вислів А. Базена: “Для душі художнього твору вповні можливо виявити себе через реінкарнацію” [41, 23]. Однак, ясна річ, ця думка потребує теоретико-компаративного обґрунтування. І знову спробуємо поглянути на цю проблему з погляду семіотики. Під час екранізації відбувається своєрідний переклад мови літератури мовою кіно. А отже, здається, зміна форми неминуча. Але що таке взагалі мова будь-якого мистецтва? Як відомо, поряд із природними (чи точніше первинними) мовами (українська, англійська, чеська тощо) та штучними мовами (наприклад, знаки дорожнього руху) існують ще і вторинні мови, “комунікативні структури, що надбудовуються над природно-мовним рівнем” [21, 21]. Саме такою вторинною моделюючою системою і є мистецтво. Інакше кажучи, мова мистецтва – це первинна мова, організована за певною моделлю. Сама ж модель втілює “найзагальніші аспекти картини світу – її структурні принципи” [21, 31], що, власне, і становить зміст художнього твору. “Ідея в мистецтві – це завжди модель, адже вона втілює образ дійсності” [21, 24]. Умовно мову мистецтва можна виразити наступною формулою: первинна мова+структурна модель. Другий компонент тут, власне, і відповідає за зміст художнього твору, і водночас збігається із традиційним розумінням форми як внутрішньої та зовнішньої структури, певного співвідношення елементів і процесів у часі та просторі. А отже, переклад художнього твору відбувається на двох рівнях: переклад на рівні первинної мови і переклад на рівні структурної моделі. Переклад на рівні первинної мови – це пошук відповідних матеріальних еквівалентів; переклад на рівні структурної моделі – це пошук засобів передачі цієї структури незмінною. “Не складно помітити, що відмінності будуть з’являтися за рахунок природи матеріалізації того чи того знаку, а подібності – як результат однакового місця в системі” [21, 25]. Так, якщо розбити зелене скло світлофора, білу лампочку знизу жовтої та червоної водії все одно будуть сприймати як дозвіл проїзду завдяки її структурному положенню. Саме таке бачення фактично вказує, що сумнозвісного розриву форми–змісту під час міжмистецького перекладу не відбувається, і це сприяє подальшому компаративному дослідженню різних медіа. Залишається лише додати, що первинною мовою для літературного твору виступає будь-яка природна людська мова (французька, словацька тощо), а первинною мовою для кіно будуть зафільмовані зображення<sup>1</sup>. На цьому рівні, як зазначалося вище, під час інтермедіального перекодування відбувається пошук матеріальних відповідників – аспект дослідження, близький до перекладознавчих студій. Найдоцільніше же, здається, вивчати феномен екранізації на другому рівні – шляхів та засобів передачі модельної структури художнього твору, тобто модусів втілення його форми–змісту.

Однак, говорячи 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, обґрунтовані найавторитетнішими компаративістами: екранізація – це інтертекстуальність, інтерпретація або переклад.

Ясна річ, що застосоване в широкому розумінні поняття інтертекстуальності може виявити цікаві аспекти феномену екранізації. Проте ідея інтертекстуальності описує інші стосунки двох текстів, ніж презентовані екранізацією та її літературним першоджерелом. Розуміння екранізації лише як певного відтворення художніх явищ попереднього твору (тобто алюзій, ремінісценцій, пародіювання тощо) або як наслідування стилєвих властивостей (різні форми стилізації) значно спрощує саме явище інтермедіальної взаємодії.

<sup>1</sup> Це твердження стане зрозумілим, якщо увявити не художній фільм, а “сиру” зйомку реальності.

Думка “екранізація – це завжди інтерпретація” була обґрунтована канадською компаративісткою Л. Хатчеон. Доводи дослідниці про безліч суб’єктивних та об’єктивних факторів, що впливають на процес “ре-медіації” [56, 17], видаються абсолютно слухними. Однак такий погляд стосується скоріше індивідуалістського, а не загальнотеоретичного бачення феномену екранізації. Інакше кажучи, йдеться про вплив позамедійних чинників, а не про інтермедійний аналіз.

Найприйнятнішим видається бачення екранізації як форми перекладу [44]. Правда, продуктивніше дещо модифікувати цей підхід, замінивши поняття “переклад” поняттям “перекодування”. Поняття “переклад” здається надзвичайно тісно пов’язаним із лінгвістикою, а отже, насамперед актуалізує перший рівень матеріального переходу однієї мови в іншу. Запозичений із теорії інформації термін “перекодування”, по-перше, точніше характеризує процес екранізації, роблячи його подібним не до перекладу, скажімо, із французької на англійську, а до передачі мовного повідомлення сутнісно іншим кодом як, наприклад, Азбукою Морзе. Крім того, ідея різних кодів видається особливо вдалою, аби відкинути вкрай суб’єктивні чинники, що викликають дискусію про “схожість” – “несхожість”, що неминуче виникає у зв’язку з екранізацією. Якої схожості тут чекати – коду чи повідомлення? Можливо, екранізація видається несхожою просто через матеріальну відмінність коду кіно і коду літератури? А може, відчуття несхожості породжується неготовністю чи невмінням сприймати інший мистецький код? По-друге, термін “перекодування” акцентує найважливіший у випадку інтермедіальності тип взаємодії – збіг чи незбіг повідомлення на вході та виході каналу зв’язку. Інакше кажучи, у центрі уваги постають засоби творення, передачі та збереження смислу під час взаємодії двох різних медіа, тобто актуалізується другий рівень міжмистецького переходу (модель світу). Отже, на перший план висувається завдання аналізу процесу перекодування літературного твору в кінотвір на різних художніх рівнях, під час якого виявлятимуться чинники, що впливають на формування чи зміну смислу первинного повідомлення. Такий аналіз інтермедіального перекодування, зрештою, зможе запропонувати параметри об’єктивного визначення “схожість”/“несхожість” екранізації та її літературного першоджерела.

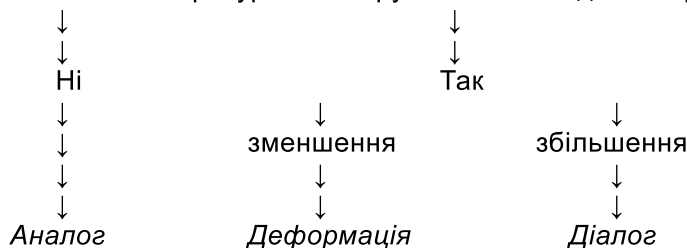
Наступне поле проблематики сучасного дослідження феномену екранізації стосується наукового визначення іншого панівного, але також суто суб’єктивного критерію оцінки екранізацій – “гарна”/“погана” кіноадаптація. Не можна не погодитися з Л. Хатчеон у тому, що екранізацію не варто вважати вторинним продуктом [56, XII], як не можуть бути вторинними картина, балет чи опера на літературний сюжет. Але не можна також не завважити, що літературний твір постає першоджерелом, з яким завжди порівнюватимуть його іншомистецькі варіанти. До того ж у випадку кіноверсій схожість, подібність до першоджерела, як правило, виступають критерієм якості екранізації. І в цьому, слід зазначити, ставлення до кінематографа суттєво відрізняється від сприйняття інших видів мистецтва, адже навряд чи можна уявити серйозну розмову про подібність балету “Лускунчик” до казки Гофмана. А у випадку кінематографа саме такий кут зору домінує. Пояснюється це насамперед іманентною схожістю літератури та кіно як мистецьких форм моделювання образу світу, що і зумовлює вимогливіше ставлення до екранізації як міжмистецького перекодування. Не менш вагомим видається також рецептивний фактор, адже частіше за все читач літературного твору йде дивитися екранізацію, щоб, як говорив А. Базен, знову зустрівся з улюбленим сюжетом та персонажами, але у ще емоційнішому вигляді реального втілення, яке може запропонувати кінематограф. Інакше кажучи, у балеті глядач оцінює передовсім танець артистів, а в кіно – хоче побачити “у плоті” те, що прочитав. І нарешті, уже стало традиційним у світовій культурі сприймати екранізації у компаративному аспекті. Ясна річ, це не означає, що не можна оцінювати будь-

який фільм за літературним твором, не зважаючи на його першоджерело. Однак у цьому випадку кінотвір не розглядатиметься в межах феномену екранізації.

Визначення якості екранізації через категорії “схоже”/“несхоже”, вочевидь, повертає нас до “fidelity criticism”, не дуже шанованого в теорії екранізації останнього періоду. Проте не можна не визнати справедливості тверджень тих сучасних компаративістів, які наполягають, що уникнути модусу “fidelity criticism” у дослідженні екранізації неможливо [57; 77]. Потрібна лише зміна параметрів цього модусу. Виходячи з бачення екранізації як міжмистецького перекодування, пропонуємо визначати якість кіноверсії через критерій відповідності послання, переданого через медіа-кіно, посланню, переданому через медіа-літератури. Інакше кажучи, подібно до теорії інформації сприймати фільм як канал зв'язку, через який передається вже наявне літературне послання. На цій основі можна визначити ймовірні якісні варіанти екранізацій.

#### Алгоритм визначення мистецької якості екранізацій

Художнє послання літературного твору змінилося під час екранізації?



*Аналог* – це кінотвір, рівний за величиною мистецького послання його літературному першоджерелу [52]. Це, власне, те, що традиційно називають адаптацією. Це найкращий приклад інтермедіального переходу в кіно моделі світу та духовного досвіду, втілених у літературі. Тоді екранізація “стає синонімом поваги”, вона може “претендувати на досягнення вірності оригіналу – але не ілюзорної вірності перекладених картинок, а вірності, базованої на глибокому розумінні власних естетичних структур, розумінні, яке постає необхідною вихідною умовою дотримання поваги до використаного твору” [3, 139]. Такі екранізації отримують найсхвальніші відгуки глядачів, адже виконують головне рецептивне завдання екранізації. Проте варто наголосити, що “мистецьке послання” формується усім комплексом форми–змісту і на всіх художніх рівнях. А отже, відтворення його на кіноекрані – завдання не дуже легке. “Чим значніші та глибші літературні достоїнства першоджерела, тим більше екранізація порушує їхню рівновагу, тим більшого творчого таланту вона потребує для встановлення нової рівноваги, нехай не тотожної, але рівноцінної колишній” [3, 136]. Екранізація-аналог – це поняття, теоретично подібне до “ідеального” читача, тобто постає як певний взірцевий варіант, відносно якого оцінюються конкретні фільми.

*Деформація* мистецького послання в екранізації може означати як редукцію, так і викривлення смислу. Шукаючи причини такого явища, найчастіше говорять про комерційну спрямованість екранізацій, неможливість передати все багатство літературного твору засобами кіно та недостатність таланту кінотворців. Проте аналіз корпусу екранізацій доводить, що і комерційно спрямовані фільми можуть бути цілком вдалимими, прикладом чого для багатьох компаративістів слугує голлівудська адаптація 1939 р. “Віднесених вітром” М. Мітчелл. Стосовно ж можливостей кінематографа як виду мистецтва, то, як уже зазначалося раніше, не варто плутати мову і послання. Дж. Велш, міркуючи з приводу “міфу про “неможливість щось зняти”, пише: “Давайте виходити з твердження, що все можна екранізувати; що все, що існує в одному медіа, може

бути адаптовано чи перекладено в інше медіа за умови правильної роботи уяви. Дехто, звичайно, може заперечити, мовляв, засоби кіно обмежені, воно поверхове, воно не може дослідити глибин психологічної та емоціональної свідомості. Протиставити цим міркуванням можна досягнення Інгмара Бергмана в Швеції, Мікеланджело Антоніоні в Італії, Ясудзіро Одзу та Акіри Куросави в Японії” [80, XV]. На потужності кіно для перекодування літератури наголошував ще А. Базен: “Якщо кінематограф нині може переконано вторгтися в царину роману й театру, то причина полягає насамперед у тому, що він досить упевнений у собі, досить повно володіє своїми можливостями, аби бути готовим не стушуватися перед своїм об’єктом” [3, 139]. Інша справа, що акт міжмистецького перекладу викликає неабияку “взаємну напругу різних родів мистецтва, створює вибух творчої енергії” [22, 606], а тому очевидно, що це вимагає таланту кінотворців, рівного таланту автора літературного твору. Тому, напевне, пояснення невдалих (спрощених, викривлених, вульгаризованих) екранізацій радше треба шукати саме в категорії мистецького таланту<sup>1</sup>.

Однак тут варто зробити ще один коментар. Стосується він думки того ж А. Базена, що “безглуздо обурюватися деградацією, якій іноді піддаються на екрані літературні твори; у всякому разі, недоцільно обурюватися з точки зору літератури” [3, 133]. Якість екранізації ніяк не може вплинути на ставлення до оригіналу літературних знавців. А тих, хто не читав, фільм може спонукати до прочитання твору, про що свідчить видавнична статистика зростання продажу книжок після появи їх екранізацій. Хоча в цілому французький кінознавець має рацію, усе ж не можна не констатувати, що через п’ятдесят років після появи цих роздумів ситуація змінилася. Ідеться про дедалі більшу перевагу в сучасній культурі візуального чинника, а отже, про все більш зростаюче явище підміни літературного твору його екранною версією. Ця проблема особливо очевидна в контексті вивчення світової та вітчизняної літератури і потребує якомога уважнішого ставлення літературознавців до феномену екранізації та пошуку ними об’єктивних параметрів його осмислення.

*Діалог* фактично означає інтерпретацію. Проте видається доцільнішим застосовувати саме термін “діалог”, адже у традиційному бахтінському розумінні він краще виражає процес художньої взаємодії митців. Слово ж “інтерпретація” має ширше значення, включаючи безліч позамистецьких факторів, що впливають на інтермедіальне перекодування, як це було описано Л. Хатчеон [56]. Від екранізації-деформації, де так само відбувається зміна мистецького послання, діалог відрізняється тим, що тут відбувається не зменшення, а збільшення смислу через додавання кінотворцями власних смислів до вже існуючих. Художній діалог може мати різні прояви та інтенції: він може бути ідейним, часовим, імагологічним; він може сперечатися, доповнювати, акцентувати, продовжувати думку тощо. Найбільш яскраві та розповсюджені його варіанти – виявлення латентних смислів першоджерела<sup>2</sup> та використання сюжету літературного твору як своєрідної художньої матриці (на кшталт звернення до міфу в сучасній літературі)<sup>3</sup>.

І нарешті, ще один напрям сучасного дослідження феномену екранізації – її вплив на літературу. Про дію кінематографа на літературу в ідейно-тематичному, поетикальному, стилістичному аспектах говорять часто. Проте таке специфічне явище, як вплив екранізації на літературу і досі залишається

<sup>1</sup> Механізм деформації мистецького потенціалу літературного першоджерела в кінофільмі продемонстровано, приміром, у статті “Вірний Руслан”, або як висловити невимовне (повість Г. Владімова “Вірний Руслан” та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького)” [14].

<sup>2</sup> Докладно це явище було описано у статті “Вільям Шекспір: Made in Japan (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави)” [13].

<sup>3</sup> Докладно це явище було описано у статті “Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті “Серце п’їтьми” Дж. Конрада та фільму “Апокаліпсис сьогодні” Ф. Ф. Копполи)” [15].

малопомітним. Проте цей вплив очевидний і виявляється в декількох варіантах. Насамперед ідеться про екранізацію як потужний паратекст літературного тексту. У цьому сенсі екранізація може:

а) пропонувати нові інтерпретаційні ключі для розуміння літературного твору;  
б) збільшувати культурний потенціал оригіналу; тобто саме завдяки екранізаціям твори стають всесвітньо відомими, а їхні герої іноді набувають статусу культурного героя<sup>1</sup>;

в) змінювати мистецький реєстр першоджерела; поряд зі зниженням (що властиво для екранізацій-деформацій) екранізація може й підвищити мистецький реєстр, тобто літературний твір рівня масового мистецтва завдяки екранному аранжуванню може набути ознак витвору “високого” мистецтва<sup>2</sup>.

Треба виокремити також таке унікальне явище, як вплив екранізації на створення нового літературного твору. І йдеться не лише про новелізацію сценаріїв, а про виникнення в літературі незалежного художнього продукту, поява якого була зумовлена певною екранізацією<sup>3</sup>.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андроникова М. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино. – М., 1974.
2. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дисс. ... канд. филос. наук. – М., 2003.
3. Базен А. Что такое кино? – М., 1972.
4. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М., 1968.
5. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. – К., 1988.
6. Вагтанов А. Образы литературы в графике и кино. – М., 1961.
7. Висоцька Н. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму. – К., 2010.
8. Гзоян А. Жанровая транспозиция художественного текста как проблема филологической топологии: дисс. ... канд. филолог. наук. – М., 2002.
9. Гурадьник У. Русская литература и советское кино: экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М., 1968.
10. Гуревич С. Пути взаимодействия литературы и кино. – Л., 1980.
11. Доббуш О. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст “Oliver’s Story” (Е. Segal) – український переклад – кіносценарій: дис. ... канд. філолог. наук. – Тернопіль, 2005.
12. Дубніна О. “Бондіана” як енциклопедія смаку // *Сучасні літературознавчі студії*. – 2012. – Вип. 9. – С. 173-191.
13. Дубніна О. Вільям Шекспір: *Made in Japan* (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави) // *Слово і Час*. – 2012. – № 10. – С. 24-36.
14. Дубніна 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.
15. Дубніна 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. “Подорож як літературознавча та культурологічна проблема”. – С. 59-70.
16. Дубніна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту // *Слово і Час*. – 2013. – № 10. – С. 66-92.
17. Егоров Е., Басинский С. Клинические лекции по офтальмологии. – М., 2007.
18. Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дис. ... канд. філолог. наук. – Тернопіль, 2010.
19. *Літературознавчий словник-довідник* / [за ред. Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. – К., 2007.
20. Лотман Ю. Семіотика кіно // *Об искусстве*. – СПб., 2005. – С. 288-373.
21. Лотман Ю. Структура художественного текста // *Об искусстве*. – СПб., 2005. – С. 14-287.
22. Лотман Ю. Язык театра // *Об искусстве*. – СПб., 2005. – С. 603-608.
23. Магалашвили Ю. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы): дисс. ... канд. филос. наук. – М., 1984.
24. Маневич И. Кино и литература. – М., 1966.
25. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. – М., 2007.

<sup>1</sup> Докладно це явище було описано у статті “Бондіана” як енциклопедія смаку” [12].

<sup>2</sup> Яскраві приклади: однойменна екранізація 1932 р. Ж. Ренуаром п’єси Р. Фоша “Будю, врятований з води” (1919); однойменна екранізація 1967 р. Л. Бунюелем роману Ж. Кесселя “Денна красуня” (1928).

<sup>3</sup> Докладно це явище було описано у статті “Страсті за Білосніжкою, або про феномен інтермедіального коловороту” [16].

26. *Національні* варіанти літературної компаративістики / [НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. Наливайко, Т. Денисова, О. Дубініна та ін.]. – К., 2009.
27. *Овчаренко Н.* Канадські Літературні канони на зламі століть. – К., 2006.
28. *Погожева Л.* Из книги в фильм. – М., 1961.
29. *Погрібна А.* Твори М. Коцюбинського на екрані. – К., 1971.
30. *Покидьшева С.* Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования (на материале английского языка) : дисс. ... канд. филолог. наук. – Белгород, 2007.
31. *Пронкевич О.* Дон Кіхот в американському кінематографі // *Всесвіт*. – 2012. – № 9–10. – С. 190–200.
32. *Рязанцева Т.* Стихія в системі: Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX століття. Мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика. – К., 2014.
33. *Свербілова Т.* Герой Ф. Достоевського в прозі К. Маккарті та в екранізації братів Коенів (слід “Бесов” у романі “Старим тут не місце”) // *Американські* літературні студії в Україні. – К., 2014. – Вип. 8. – С. 299–306.
34. *Соколова Е.* Літературний художественний образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: дисс. ... канд. филолог. наук. – М., 2013.
35. *Стобі Дж.* Теорія культури та масова культура. – К., 2005.
36. *Фрадкин А.* Второе рождение. – М., 1967.
37. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text.* – London; New York, 1999.
38. *Adaptation Studies: New Approaches.* – Madison, NJ, 2010.
39. *Andrew D.* The Well-worn Muse: Adaptation in Film and Theory // *Narrative Strategies.* – Macomb, 1980. – P. 9–17.
40. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship.* – New York, 2005.
41. *Bazin A.* Adaptation, or the Cinema as Digest // *Film Adaptation.* – New Brunswick; NJ, 2000.
42. *Bluestone G.* Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema. – Baltimore, 1957.
43. *Boym J.G.* Double Exposure: Fiction into Film. – New York, 1985.
44. *Cabir L. C.* Literature into Film: Theory and Practical Approaches. – Jefferson, NC, 2006.
45. *The Classic American Novel and the Movies.* – New York, 1977.
46. *Cléder J.* Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. – Paris, 2012.
47. *Cohen K.* Film and Fiction: The Dynamics of Exchange. – New Haven, 1979.
48. *Corrigan T.* Film and Literature. — Upper Saddle River, NJ, 1999.
49. *Demougin F.* Adaptations cinématographiques d'uvres littéraires. – Paris, 1996.
50. *Desmond J.* Adaptation: Studying Film and Literature. – New York, 2005.
51. *Film Adaptation.* – New Brunswick, NJ, 2000.
52. *Elliott K.* Rethinking the Novel / Film Debate. – Cambridge, 2003.
53. *The English Novel and the Movies.* – New York, 1981.
54. *Film and Literature: a Comparative Approach to Adaptation.* – Lubbock, 1988.
55. *Geraghty Cb.* Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama. – Lanham, MD, 2008.
56. *Hutcheon L.* A Theory of Adaptation. – New York; London, 2006.
57. *In / Fidelity: Essays on Film Adaptation.* – Cambridge, 2008.
58. *Leitch Th.* Film Adaptation and its Discontents. – Baltimore, 2007.
59. *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation.* – Lanham, MD, 2007.
60. *Marcus M.* Filmmaking by the Book: Italian Cinema and literary Adaptation. – Baltimore, 1993.
61. *McFarlane B.* Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. – Oxford, 1996.
62. *Modern European Filmmakers and Art of Adaptation.* – New York, 1981.
63. *Mundi M.* Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. – Tübingen, 1994.
64. *Noriega J. L. S.* De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación. – Barcelona, 2000.
65. *Peña-Ardid C.* Literatura y cine: una aproximación comparativa. – Madrid, 1992.
66. *Remak H.* Comparative Literature: Its Definition and Function // *Comparative Literature: Method and Perspective.* – Carbondale, 1961. – P. 1–57.
67. *Rentschler E.* German Film and Literature: Adaptations and Transformations. – New York, 1986.
68. *Reynolds P.* Novel Images: Literature in Performance. – New York; 1993.
69. *Sanders J.* Adaptation and Appropriation. – London; New York, 2005.
70. *Schneider I.* Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. – Tübingen, 1981.
71. *Serceanu M.* l'Adaptation cinématographique des textes littéraires. – Liège, 1999.
72. *Sinyard N.* Filming Literature: The Art of Screen Adaptation. – London, 1986.
73. *Smith M.* Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema. – Oxford, 1995.
74. *Snyder M. H.* Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide. – London, 2011.
75. *Stam R.* Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. – Oxford, 2005.
76. *Transformations in Literature and Film.* – Tallahassee, 1982.
77. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity.* – Oxford, 2011.
78. *Wagner G.* The Novel and the Cinema. – Rutherford, NJ, 1975.
79. *Wellek R.* The Emergence of Comparative Literature // *International Dictionary of Literary Terms* (Founded by the International Comparative Literature Association). – Режим доступу: <http://www.ditl.info/>
80. *Welsb J. M.* Introduction: Issues of Screen Adaptation: What Is Truth? // *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation.* – Lanham, MD, 2007.
81. *Westbrook B.* Being Adaptation: The Resistance to Theory // *Adaptation Studies: New Approaches.* – Madison, NJ, 2010.

Отримано 11 листопада 2015 р.

М. Куїв

