

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Факультет іноземних мов**  
**Кафедра перекладу та слов'янської філології**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Дудніков М.О.

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

**ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ І КІНОТЕКСТ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНА**  
**СКЛАДОВА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Р. ГАРІ «ОБЦЯНКА НА**  
**СВІТАНКУ» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ)**

Кваліфікаційна робота  
 студентки групи АНФм-17  
 ступінь вищої освіти другий (магістерський)  
 рівень, спеціальність 014 Середня освіта  
 (Мова і література англійська)  
 Дубинович Євгенії Олександрівни  
 Керівник: кандидат філологічних наук, доц.  
 Дудніков Микола Олексійович  
 Оцінка: Національна шкала

Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени комісії:

\_\_\_\_\_ (підпис) (прізвище,  
 ініціали)

\_\_\_\_\_ (підпис) (прізвище,  
 ініціали)

\_\_\_\_\_ (підпис) (прізвище,  
 ініціали)

## З М І С Т

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ</b> .....	6
1.1 Інтермедіальні дослідження в літературознавстві.....	6
1.2. Проблеми екранізації літературних творів. Види екранізацій .....	13
Висновки до першого розділу.....	20
<b>РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ І КІНОТЕКСТ У КІНОСЦЕНАРНОМУ ВИМІРІ</b> .....	22
2.1. Текст і кінотекст: порівняльний аспект.....	22
2.2. Специфічні риси кіносценарію.....	30
Висновки до другого розділу.....	38
<b>РОЗДІЛ 3. ЕКРАНІЗАЦІЯ РОМАНУ Р. ГАРІ «ОБІЦЯНКА НА СВІТАНКУ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ТА ЙОГО КІНОВЕРСІЇ</b> .....	42
3.1. Історія екранізації роману Р. Гарі «Обіцянка на світанку».....	42
3.2. Порівняльний аналіз роману Р. Гарі «Обіцянка на світанку» з його кіносценарною версією.....	47
Висновки до третього розділу.....	52
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	55
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	59

## ВСТУП

**Актуальність.** Сучасні умови життя свідчать про те, що інформаційний простір потребує нових підходів щодо його синтезу та опанування, з урахуванням практичної та аксіологічної значущості. XXI століття, з його постмодерністською концепцією, демонструє наявність синтезованих форм мистецтва, які реалізуються через знакові системи, притаманні мові конкретного виду мистецтва.

Поняття «інтермедіальність» складне й багатовимірне. Воно стосується як проблеми синтезу мистецтв, так і способу трансляції будь-якої інформації технічними засобами.

Одним із важливих елементів інтермедіального поняття є екранізація. Це, по суті, стосується руху думки від художнього тексту до її трансформації в межах кіноверсії.

Тобто головна увага в розгляді інтермедійних складових буде приділена художній літературі та кіно, враховуючи поняття: екранізація, текст, кінотекст, кіносценарна версія.

Теоретичні аспекти інтермедіального мистецтва ми досліджуємо на матеріалі роману Р. Гарі «Обіцянка на світанку», порівнюючи цей роман з однойменною екранізацією французького режисера Е. Барб'є.

Елементом **новизни** кваліфікаційного дослідження можна вважати аналіз специфічних ідейно-творчих особливостей кіносценарію Еріка Барб'є та Марі Ейнар, який ліг в основу екранізації роману Р. Гарі «Обіцянка на світанку». При цьому ми прагнули побудувати певну концепцію, яка базується на результатах аналізу режисерських творчих підходів, які мали відношення до екранізації автобіографічного роману відомого французького письменника.

Індивідуальну інтерпретацію інтермедіальних складових, яка має складну семіотичну структуру, також можна приєднати до арсеналу нових аналітично-оціночних акцентів.

**Метою** кваліфікаційної роботи є дослідження літературно-художнього тексту та кінотексту в інтермедіальному просторі.

Даною метою визначається коло **завдань**:

- проаналізувати інтермедіальні дослідження в літературознавстві;
- визначити специфіку екранізації літературних творів та дослідити види екранізацій;
- дослідити поняття текст і кінотекст та з'ясувати специфічні риси кіносценарію;
- зробити порівняльний аналіз роману Р. Гарі «Обіцянка на світанку» з його кіносценарною версією.

**Об'єкт дослідження:** роман Р. Гарі «Обіцянка на світанку» та його однойменна екранізація (французький режисер Е. Барб'є).

**Предмет дослідження:** літературно-художній текст і кінотекст у руслі інтермедіальних складових.

**Методологічною основою** роботи є літературознавчі праці з творчості Р. Гарі: Анісімов Міріам [1], Ю. Еткінд [58].

Теоретичні дослідження кіносценарного жанру та аспектів екранізації художніх творів як інтермедіальних складових: Л. Генералюк [13], Л. Госейко [14], Л. Горболіс [15], В. Горпенко [16], Дельоз Жиль [17], М. Дремлюга [19], М. Ігнатенко, А. Волков [21], Ю. Лотман [28], В. Просолова [37–39], Сід Філд [44], Сідні Люмет [45], Марі-Лаура Рійян [66], Ернер Вольф [67–68].

**Методи дослідження:** загальнонаукові (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, систематизація), психоаналітичний, біографічний, порівняно-історичний, порівняльно-типологічний, герменевтико-інтерпретаційний.

### **Практичне значення отриманих результатів**

Матеріали та висновки магістерської роботи можуть бути використані у школі та вищому навчальному закладі при розгляді питань, які стосуються вивчення інтермедіальних аспектів: вивчення художніх творів у контексті екранізацій на уроках зарубіжної літератури, а також на заняттях наукового кружка, спецкурсах і спецсемінарах.

**Структура роботи:** робота містить вступ, три розділи, висновки до кожного розділу, висновки та список використаної літератури. **Загальний обсяг роботи** – 65 сторінок, з яких основний текст складає 59 сторінок, список використаних джерел включає 73 позиції.

## РОЗДІЛ 1.

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ

#### 1.1. Інтермедіальні дослідження в літературознавстві

Поняття інтермедіальності розглядається в аспектах взаємозв'язків та взаємодій і розглядається, як правило, в межах синтезу мистецтв (А. Волков, М. Ігнатенко) [21], Ю. Лотман [28], Д. Наливайко [32]), який ще іменують перекодуванням.

До наукового обігу поняття «інтермедіальність» залучив німецько-австрійський літературознавець О. Ханзен-Льове у статті «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтв на прикладі російського модерну» (1983) [63]. У 60-х роках ХХ століття цей термін був зафіксований ірландським поетом, письменником та телеведучим М.Д. Гігінсоном в есе «Інтермедія» [53, с. 45].

Намагаючись розкрити глибинну сутність поняття «інтермедіальність», учені М. Ігнатенко, А. Волков акцентували увагу на суміжному понятті «інтерсеміотика», яку вони сприймають у якості перекодування, перекладання створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи [21]. Учені стверджують, що поняття інтерсеміотичності має давню історію: ще за часів античності його знаходили в екфрасисах, а у XV–XVI ст., коли з'явився такий вид графіки, як лубок, його виявляли там. Поняття «інтерсеміотика» мало потужну наукову парадигму, яка з часом проявилася в коміксах і, як результат, в екранізаціях [33].

Літературознавець І.П. Ільїн термін «інтермедіальність» також розглядає у широкому семантичному руслі. Учений об'єднує всі знакові системи, що несуть потужний інформаційний заряд: слова письменника, колір, лінії художника, звуки тощо, тому «все це в сукупності представляє ті медіа, котрі в кожному виді мистецтва організовані за своїми правилами – кодом, що є мовою кожного мистецтва» [цит. за: 22, с. 145]. І хоча в процесі розвитку культур мистецтво отримало індивідуальний імпульс: мається на увазі література, живопис, музика, але мистецтву ще й притаманна дифузійна природа, яка й знайшла своє

відображення в теорії інтермедіальності. Це поняття розширює уяву про всесвіт, а інтермедіальні елементи демонструють наявність у тексті великої кількості комунікативних дискурсів.

Щоб зрозуміти сутність терміну «інтермедіальність» для початку необхідно уяснити що таке «медіа», яке доволі розмите. Його, як правило, пов'язують із засобами масової інформації або з технічними механізмами. Але, по суті, медіа – це певні канали для передачі повідомлень. В залежності від своєї специфіки різні медіа використовують різний набір прийомів та різні технології. Наприклад: ролик на YouTube, гра на музичному інструменті, книга і навіть аркуш бумаги з будь-яким зображенням – всі ці інформаційні елементи однаково стосуються медіа, оскільки через них ми передаємо й отримуємо інформацію. У 80-х роках ХХ ст. німецьки дослідники інтермедіальної типології Марі-Лаура Рійян, Ернер Вольф, які досліджували різноманітні медіальні форми: від живопису, графіки, кіно та інших медіа дійшли висновку, що медіа ні в якому разі не можуть існувати ізольовано, вони знаходяться у безперервній взаємодії: вони впливають один на одного, видозмінюються, якимсь чином імітують чужі прийоми тощо. Таким чином і зародилася теорія інтермедіальності. Це поняття допомагало пояснити явища, які виникають при умові, коли медіа починають діяти дифузійно. Велика увага приділялася театру, як своєрідному місцю зустрічей усіляких медіа, кінематографу, відеоіграм, досліджувалися технічні обладнання та їх вплив на сприйняття будь-якої інформації. З'явились безліч суміжних термінів: трансмедіація, гіпермедіа, медіа-конвергенція і т.п.

Трансмедіація – це термін пов'язаний із процесом відбору певних даних, щоб представити їх в новому медіумі. Тобто він має відношення до процесів реагування на культурні тексти, що належать до найрізноманітніших знакових систем: музика, танець, рух, скульптур, а також слова. Виходячи з цієї логіки, виробники чи споживачі медіа занурюються у трансмедіаційні сфери з метою формування цілісної мережі, об'єднавши компоненти декількох медіа.

Гіпертекст стає гіпермедіальним за умови наповнення його контенту мультимедійними покажчиками, інформація яких представлена на одному

носіїв: припустимо, тестова, звукова і графічна або анімація і відео. Всесвітня мережа – класичний приклад гіпермедіа.

Медіа-конвергенція (від лат. *Convergo* – «зближаю») – процес який набув розвитку у 90-х роках ХХ ст., це період, коли ЗМІ мали можливість створювати власні версії в Інтернеті. Медіаконвергенція потребує універсальних працівників, здатних концептуально поєднувати друкований текст, фото та відео до нього або готувати для сайтів мультимедійний контент. Тобто це нагадує своєрідну асиміляцію жанрів, притаманних різним платформам. Головною метою цього явища залишається прагнення охопити інформаційно-комунікативну сферу, яка адаптується до різних типів та засобів масової комунікації.

Усі ці дефініції належали до міждисциплінарних досліджень. І це одночасно стало їх перевагою і недоліком. Перевага полягала в тому, що цей процес сприяв появі нового погляду або вимальовуванню несподіваного ракурсу осмислення звичних речей, коли до них зверталися люди із різних сфер. Недоліком є той нюанс, що звернення до іншої дисципліни вимагає від дослідника достатньої компетентності. Брак цієї компетентності часто призводить до помилкових висновків. Крім того, кожен дослідник підходив до одного й того ж об'єкту зі своєю специфічною методологією, а це призвело до того, що через сорок років устаткованої методології так і не з'явилося, більше того – стійкої методології не з'явилося, тому сам термін «інтермедіальність» не має чіткого наукового визначення. Ми ж будемо сприймати інтермедіальність як формально-змістовну складову мистецького твору, пов'язану з авторською стратегією адаптувати та транслювати семіотичний хід інших медіа.

Коли інтермедіальні дослідження стали використовувати в літературознавстві, то з'ясувалося, що подібне там вже було, але існує принципова відмінність : до впровадження теорії інтермедіальності мова йшла про взаємодію різних мистецтв. А тепер заговорили про взаємодію різних медіа. У чому різниця? Якщо основна стратегія дослідження спрямована на взаємодію мистецтв, то літературознавці шукатимуть в одному мистецтві інше, тобто музику, живопис, архітектуру тощо. Коли ж ми досліджуємо інтермедіальність,



то шукаємо у вербальних медіа візуальні медіа і аудіальні. Іншими словами, все це розширює сферу наших інтересів і знімає багато обмежень. Письменник у небагатьох випадках може трансформувати свій текст у відеомедіа. Прикладом може стати звичайний текст з ілюстраціями. Як бачимо, є вербальне, є візуальне. Але частіше ми маємо справу з адаптацією та імітацією таких медіа. Припустимо, що письменник пише текст так, ніби то він знімає кіно: імітує монтаж кадра, імітує зміну кадра, план кадра, імітує побудову мізансцени, а читачеві буде здаватися, що текст видається кінематографічним, а в реальності письменник як працював із текстом, так і продовжує працювати. Він залишається в його рамках і створює лише ілюзію виходу за його рамки. У письменника є певний інструментарій для відтворення подібних ефектів де він працює зі словом. Звернемося до так званого прийому «часткової репродукції». Він стосується наступного: щоб викликати у свідомості людини певний відомий образ, достатньо будь-якої деталі, притаманної цьому образу. Приміром: якщо написати один рядок відомої пісні, то читач миттєво відновить не тільки весь текст цієї пісні, а й акомпанемент і навіть – зайвих описань і при цьому емітувати вплив візуальних і аудіальних каналів. По суті ви почувете і побачите те, чого в реальності перед вами немає.

Тривалий час вважалося, що інтермедіальність притаманна постмодернізму пізніх епох. У таких текстах спостерігаються стрибки від прози в драму з переходом до своєрідного філософського діалогу; спостерігаємо складне діалогічне поєднання певних епох і культурних парадигм. У тексті з'являються типові для музичного твору елементи, такі, як контрапункт, реприза або кода. Як у поліфонічній музиці, роман будується на взаємодії різних голосів: боротьбі різних ідей, які стикаються, перетікають один в одного, зникають, а потім знов з'являються. У такому випадку текст сприймається як пульсуючий. Тобто у творі відчувається внутрішній ритм, узгоджений із чітким графічним виразом. Інтермедіальний аналіз здатний розкрити універсалізм твору не тільки, припустимо, в сфері філософії або ідейного змісту, він може розкрити задум автора на рівні форми. Важливо, що при такому міждисциплінарному підході до

аналізу твору, ми залишаємося у межах літературознавства, яке «дисциплінує» міждисциплінарність, щоб не виникла еkleктична ситуація, коли змішуються методи усіх галузей мистецтвознавства. Ми залишаємось у своїй сфері, просто залучаємо чужий досвід і знання, коли це виправдано з точки зору формально-змістовної конструкції. Така інтермедіальність не тільки не розмиває об'єкти літературознавства, вона збагачує дослідника новими знаннями і абсолютно новим науково-дослідницьким інструментарієм.

Для інтермедіального ефекту в художньому творі повинні бути наступні категорії: злиття прозової та драматургічної форм, структурування художнього твору за музичними принципами, залучення до тексту візуальних і аудіальних каналів, відтворення великої кількості посилань до інших видів мистецтва, особливо до музики. Вивчаючи ті чи інші інтермедіальні засоби побудови твору, слід звернути увагу на свідоме використання різноманітних прийомів: винятковість та випадковість необхідно звести до мінімуму, а для цього, працюючи з текстом твору, потрібно постійно залучати досить широкий контекст: біографічний, історичний, філософський, культурний і т.д.

Феномен інтермедіальності виникає з причин ускладнення принципів організації художнього тексту, який взаємний і асимілює властивості інших видів мистецтва. По-перше, інтермедіальність визначається як особливий спосіб організації художнього тексту; по-друге, як специфічна методологія аналізу та окремого художнього твору та мови художньої культури в цілому. У даному випадку методологія спирається на принципи міждисциплінарних досліджень. Активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі пов'язана зі зміною культурної парадигми, тому трансформується цілісна стратифікація сфери мистецтва, тобто впорядковується система за рівнями для опису тієї чи іншої системи в її ієрархічному існуванні. Ця культурна парадигма вбирає в себе як визнані класичні образи, так і мистецтва авангарду і андеграунду. На зміну монолітної концепції світу приходять стереофонічна парадигма. Цей процес супроводжується розширенням меж мистецтва. У літературі розвивається прояв творчої свободи у вигляді використання різноманітних форм художнього

синтезу, спостерігається взаємодія жанрів, родів літератури, типів організації художньої мови, видів мистецтва, художньої та нехудожньої словесності. Поряд із текстами, в яких мови інших видів мистецтва переносяться в мономедійний вербальний реєстр, у сучасній літературі існують приклади так званої мультимедійності, коли при створенні твору комбінується текст, зоровий образ та звук з метою одночасного впливу на різні органи чуття. Феномен інтермедіальності передбачає розгляд видів мистецтв як медіа, специфіки функціонування та відтворення каналів комунікації: слухового, зорового та засобів комунікації безпосередньо у літературі. Сучасний літературний процес відрізняється бурхливою експансією музичних жанрових номінацій, що пов'язано, з одного боку, із загальним явищем кризи жанру, з іншого – з гомогенною (однорідною) специфікою літератури та музики як динамічних мистецтв. Одні вчені стверджують, що наслідком тенденції стало нове уявлення про жанр як один із механізмів насильства та обмеження свободи суб'єкта в цілому. Інші стверджують, що прагнення музики ХХ століття безпосередньо спрямоване до руйнування ілюзії тотально керованого світу. Криза нормативних жанрових форм співвідноситься з домінантами постмодерністського мистецтва: тяжіння до відкритої розімкнутої антиформи на протиположність закритій замкнутій формі в модернізмі, «розсіювання» на протилежність модерністському центруванню, розуміння тексту як *«втіленої множини»* (Р. Барт) структурності. Ось що пише Р. Барт з цього приводу: *«Ні про яку конструкцію тексту не може бути й мови, все в ньому знаходиться в процесі миттєвості й багаторазового означення, але при цьому ніяк не пов'язано з підсумковим цілим завершеної структури»* [5, с. 382]. Поліжанровість характеризує як музичну сучасну практику, і сучасну літературу, у якій превалує жанрова мутація, що породжує нечіткі форми: паралітература, паракритика, нехудожній роман. Однією з ранніх областей взаємодії візуального та вербального мистецтва є екфрасис – «словесний опис рукотворного твору мистецтва». Традиційні об'єкти екфрасиса – скульптури, картини, архітектура. У зв'язку з активною розробкою поняття екфрасису в сучасному літературознавстві спостерігається розширення (у

багатьох випадках експериментальне) значення терміну від вербальної репрезентації твору візуальних мистецтв до будь-якого художнього тексту, складеного поза вербальною семіотичною системою, включаючи музичну. Тобто включення одного мистецтва до іншого, подібно екфрасису, що призводить до розширення його типології.

Що може об'єднувати кіно та літературу? І той і інший вид мистецтва спрямований на те, як показати персонаж. Щоправда у кіно персонаж чіткіший, сформульований баченням режисера, а в книзі образ добудовує читач своєю уявою. Все це відбувається завдяки наявності сюжету (наративу), який обов'язково має бути як у літературі, так і кіно. Сюжет є основою кіно. Але окрім цього є речі, які розрізняють кіно та літературу. У чому важлива різниця між ними? Розрізняє їхню форму. Режисер формує ракурс для нашого бачення проблеми, тобто – це готовий продукт. Режисер демонструє своє бачення, за межі якого ми одразу вийти не можемо. Візуальність, коли ми читаємо твір, є лише у нашій голові, ми самостійно вибудовуємо ідейно-сміслову концепцію художнього тексту. А коли ми дивимося фільм, там все детально зображено, все представлено, і ми можемо прийняти режисерську модель світобачення. Існує така концепція *Gesamtkunstwerk* (синтез мистецтв). Вона зародилася в епоху німецького романтизму і означала якесь досконале мистецтво, що охоплює всі інші мистецтва. Таке мистецтво можна назвати абсолютним. Ми можемо висловити свою суб'єктивну думку, що кіно якраз і реалізувало великою мірою цей синтез мистецтв. Воно справді може поєднувати всі види мистецтв: живопис, музику, скульптуру, архітектуру, пантоміму, танець тощо, а також світлові та звукові ефекти, які не представлені візуально.

## **1.2. Проблеми екранізації літературних творів. Види екранізацій**

Екранізація – це образ літературного першоджерела (не копія, не відбиток). Якщо під час відтворення оригінального твору автор використовує свій образ, то в екранізації він використовує образ літературного твору. У літературознавчій енциклопедії Ю.І. Ковалів екранізація визначається як «відтворення на підставі

сценарію засобами кінематографа і телебачення творів інших мистецтв – фольклору, художньої літератури, театру тощо. Така інтерсеміотична трансформація залежить від рецепції режисера, що іноді може бути суб'єктивною, особливості гри акторів, зйомок оператора» [26, с. 319].

Екранізація є одним із важливих методів роботи сценариста. Так, у підручнику зі сценарної майстерності Л.М. Нехорошева «Драматургія фільму» (2009) [34] пропонується три типи (види) екранізації.

Перший тип – ілюстрація, в науці з кінознавства вона називається транспозицією. Чому такі фільми відносять до розряду ілюстративних? Це маються на увазі ті фільми, які намагаються дотримуватися тексту оригінального художнього твору. Ці фільми корисні тим, що вони допомагають заново відкрити художній світ автора. Мається на увазі переклад першоджерела на нову мову, на мову кінематографу. Якщо ми візьмемо традиційний художній роман – то це мова літератури, а якщо ми візьмемо графічний роман чи роман-комікс, то ми стикнемось не з літературою в її чистому вигляді, а з готовими розкадровками. Таким чином, ілюстрацією називають перенесення одного виду мистецтва на мову іншого виду мистецтва. Простіше кажучи, у таких випадках сценарист виступає в ролі перекладача. Припустимо, так би робили переклад з української мови на англійську.

Другий тип – коментар. Цю назву можна пояснити наступним чином: інтерпретація твору очима режисера. Це екранізація, що пов'язана з перенесенням конфліктів минулих часів у сучасність. Подібна робота є серйозним викликом для сценаристів. Вона є спробою подивитися на текст іншими очима, можливо – очима сучасника. Режисер має право залишати ті чи інші сцени, приділяти більше уваги тим чи іншим образам, заглиблюватися у настрій та характер головного героя, а можливо й додавати своє бачення прочитаного, щоб підштовхнути глядача до діалогу або відкрити щось нове, раніше невідоме.

Третій тип екранізації – це аналогії. Подібний вид екранізації також має відношення до інтерпретації, але це надзвичайно вільна інтерпретація.

Література, як правило, звертається до «проклятих питань», на які неможливо дати однозначну відповідь. Слід визнати, що класичним творам притаманна така якість, як випромінювання нових якостей, нових смислових відтінків. Мета мистецтва відкривати невідоме у звичайному, тому всі візуальні види мистецтва допомагали нам опанувати літературу. Наприклад, зараз дуже модно представляти відомі епічні тексти в коміксах. На перший погляд, ми можемо зауважити, що комікси не зберігають глибини ліричних відступів, ні філософських міркувань. Але ж комікси мають великий попит у читачів. Слід визнати, що будь-який текст може бути представлений у картинках. Це подібно тому, як, припустимо, режисери змінюють жанрову природу твору. Він не прагне ілюструвати текст, а розглядає ті ж самі проблеми, які знаходяться в глибині твору.

Культура кіно прагне того, щоб поєднати минуле з теперішнім, адже ми прочитуємо текст очима сучасної людини. Режисер А.А. Тарковський казав, що *«кіно – це відбиток часу»*.

Механічно перекласти мову літератури на мову кіно не можливо. Для цього необхідно знати механізми такого мовного перекодування. Причина цих складнощів полягає в тому, що за своєю природою літературна оповідь монологічна, хоча й літературознавець М.М. Бахтін наголошував на діалогізмі автора-героя. Ми цю думку повністю не заперечуємо, але вважаємо, що мистецтво драми однозначно діалогічне за своєю природою й не тільки тому, що в драмі розписані ролі.

У романі ж, вищим проявом літературної форми, є оповідання від першої особи, а оповідання в драмі завжди від другої особи.

Будь який твір мистецтва існує на двох рівнях – оповідальному (нарративному) та сюжетному, це коли на екрані ми бачимо зовнішнє сюжетне дійство: хто як до кого ставиться, які почуття демонструють персонажі один до одного. Другий рівень – це рівень дискурсу, тобто своєрідна єдність мовлення та ситуації. Як правило, дискурс має мету свого перебігу.

Рівень прихованих авторських смислів, які перебувають за текстом – це підтекст і надтекст або дискурс. Чим більше цих авторських смислів знаходиться за текстом, тим більше це збагачує сюжетне оповідання, особливо коли воно має безліч аспектів: політичних, релігійних, соціальних, моральних, культурних тощо.

Коли ми стикаємося з екранізацією літературного твору (екранізація – вона вже й є інтерпретацією), тобто це своєрідне переосмислення авторських смислів. Таким чином, глядач бачить на екрані поєднання двох авторських смислів одного й того ж твору.

Слід зауважити, що існує багато прийомів щодо екранізації літературних творів, цей факт дає нам право стверджувати, що художня цінність екранізації має певну автономію відносно її першоджерела. Не можна однозначно стверджувати, що екранізація заміщує процес читання книги. Швидше навпаки: екранізація здатна привернути увагу глядача до літературного твору, викликати справжній інтерес до того матеріалу, який людина спочатку побачила на телеекрані.

Літературний текст пропонує модель нашої історико-культурної ідентичності. Коли ми співчуваємо героям творів, то ми вбираємо в себе культурний арсенал, що закладений у літературному творінні.

Говорячи про типи екранізації, виникає необхідність проілюструвати ці поняття на прикладах конкретних екранізацій.

Існує екранізація за відомими або маловідомими книгами – у таких випадках кажуть, що фільм відтворений «за мотивами», тобто режисер бере книгу в якості фундаменту, на підставі якого режисер вибудовує сюжетно-композиційну основу саме таким чином, як безпосередньо він її бачить. Це, наприклад, фільм Ані Жоржа Клузо «Манон» (1949), заснований на класичному романі Абата Приво «Історія кавалера де Гріє та Манон Леско». Але з XVIII століття автор фільму переносить сюжет у 1949 рік, у післявоєнну Францію. Коли режисер осучаснює цю історію, він осучаснює і персонажів, і характер їхніх взаємин, і назву роману він також змінює: довгу назву роману скорочує до

одного слова «Манон». Це він робить, швидше за все, для того, щоб вічні теми: любов, інтриги, обман, спокута, смерть розповісти як історію сучасну та актуальну. Відомо, що є вічні теми та вічні сюжети, тому митці періодично до них звертаються, щоб перенести на сучасний ґрунт. Можна згадати фільм Баз Лурманна «Ромео + Джульєтта» (США, 1996). Дія шекспірівської трагедії переноситься в Америку 90-х років ХХ ст.. Головні ролі виконують актори Леонардо Ді Капріо (Ромео) та Клер Дейнс (Джульєтта).

Можна обуритися, побачивши таке «осучаснення» класичного художнього твору та й задатись питанням: чому режисер не звернувся до костюмованої екранізації. Відповідь може бути приблизно такою: костюмована екранізація вже є і навіть не одна. Цією справою займалися італійські режисери: Ренато Кастеллані «Ромео та Джульєтта» (1954), Джан Франко Корсі Дзеффірееллі «Ромео та Джульєтта» (1968). Але нові екранізація тривалий час були відсутніми, з'явився попит на сюжети, які були б повністю адаптованими до сучасного контексту, де є наркотики, попмузика, трансгендери тощо.

Існує інший тип екранізації: близько до тексту – гранично близько до тексту. Таких екранізацій дуже мало. Все-таки режисер і сценарист завжди намагаються уникнути копіювання літературного першоджерела. Наприклад, коли Ален Рене знімав фільм у Маренбаді, то намагався наслідувати першоджерело, а першоджерелом був сценарій, написаний французьким письменником, сценаристом, кінорежисером Аленом Робом-Грійє, найвпливовішим представником «нового роману». Сценарій, написаний ним, мав велику літературну цінність, бо був не просто сценарієм, а режисерським планом, у якому фіксувався рух камери, крупність планів. І режисеру, здавалося б, слід було діяти так, як вказано сценаристом. І Ален Рене, вже відомий режисер, справді діє чітко за буквою сценарію. До речі, згодом сценарій Альона Роб-Грійє був опублікований як роман. Але навіть бажаючи суворо дотримуватись сценарію, режисер був змушений періодично відхилитись від сценарію, тому що література та кіно існують у різних вимірах, вони ґрунтуються на різних принципах, у них працюють різні правила. Тому спробувати перенести



літературний текст, навіть той, який був створений спеціально для кіно, як сценарій, неможливо перекласти безпосередньо на мову кіно без втрат, неможливо без переосмислення, без зміни тих чи інших акцентів. Але деякі режисери намагаються слідувати оригінальному тексту. Відомий факт, коли польський режисер Роман Паланські знімав «Дитину Розмарі», він дзвонив автору роману, щоб запитати якого кольору краватка, в романі ця деталь не вказана. Роман Полянський зізнавався, що він поставив за мету слідувати сюжету роману.

Є екранізація класики. По відношенню до таких екранізацій існують великі очікування. Подібні художні тексти багато хто читав або принаймні чув про зміст твору. Багато глядачів заінтриговані своїм же питанням: чи потрапить герой у межі їх власного уявлення про нього. Для когось Шарлотта Генсбург ідеальна актриса, а хтось бачить у ролі матері Ромена Гарі зовсім іншу актрису і чекає на зовсім інше виконання цієї ролі. І претензії висуваються режисерові не за якісь технічні чи кінематографічні помилки, а за те, що він (режиссер) не задовольнив уяву глядача, його певних сподівань. Іноді в оцінці фільму важливу роль виконує часова дистанція: воєнне покоління помічає якісь невідповідності, а сучасники залишаються задоволеними роботою режисера.

Ми вважаємо, що ефект «очікування» є слушним фактором, на який доводиться звертати увагу. Візьмемо наприклад фільм-драму «Гронки гніву» (режисер Джон Форд, 1940) за однойменним романом Джона Стейнбека. Цей роман дуже захоплює своєю художньою енергетикою, поетичною силою. Якщо спочатку прочитати художній твір, то виникнуть проблеми у сприйнятті екранізаційного варіанту цього твору, тобто книга буде домінувати над фільмом. Роман «Грони гніву» завжди нагадуватиме про себе. Абсолютно інше сприйняття фільму, коли його дивишся до прочитання художнього першоджерела. Треба сказати, що фільм увійшов до історії світового кінематографа, про що багато писали відомі критики та теоретики, історики кіно. Режисер цієї єдиної екранізації роману отримав Пулітцерівську премію. Багато режисерів стають жертвами глядацьких очікувань, але ж режисер знає на що він

іде, коли приймає рішення екранізувати відомий твір, з яким завжди пов'язані великі очікування глядачів.

Ще один приклад – фільм «Фотозбільшення» режисера Мікеланджело Антоніоні. Якщо «Грони гніву» прив'язані до тексту, хоч і періодично відхиляються від нього, інколи досить помітно, то «Фотозбільшення» Антоніоні – це приклад того, як режисер йде повністю від першоджерела. Можна знайти такі висловлювання, що «Фотозбільшення» іноді вважається екранізацією оповідання Хуліо Картасара «Слині диявола». Ця схожість є, але вона дуже віддалена. Якби ця розповідь була знайома багатьом, то все одно б фільм Антоніоні не сприймався як екранізація цієї розповіді, тому що Антоніоні дуже далеко відходить від тексту Картасара.

Ще одна проблема, що виникає при зверненні до літературних текстів, – це «живі автори». Живі автори часто втручаються у кіновиробництво. Режисеру краще мати справу з авторами, які вже не можуть перешкодити режисеру створювати екранізацію їхніх творінь. Відомі конфлікти, які виникали між автором твору і режисером: це екранізація роману Ст. Лемма «Соляріс» (1961; екранізація – 1972) режисером якої був А.А. Тарковський. Ось що пише живий автор про екранізацію свого твору: *«У мене Кельвін вирішує залишитися на планеті без будь-якої надії, а Тарковський створив картину, в якій з'являється якийсь острів, а на ньому будиночок. І коли я чую про будиночок і острів, то мало не виходжу з себе від обурення. Той емоційний соус, в який Тарковський занурив моїх героїв, не кажучи вже про те, що він абсолютно ампутував «саєнтистський пейзаж» і ввів масу дива, для мене зовсім нестерпний»* [47].

Проблема полягає в тому, що герої Станіслава Лемма – Кріс, Харрі та інші, є героями Ст. Лемма лише на сторінках роману «Соляріс», а ось у фільмі А.А. Тарковського Кріс та Харрі – це вже не герої Лемма, це герої Тарковського, вони справді занурені *«в емоційний соус»* автора фільму Тарковського. Ст. Лемм відчуває свій нерозривний зв'язок і з фільмом, але фільм його виводить із себе, тому що режисер усі акценти розставив на свій розсуд.

А ось інший підхід до проблеми «живого автора». Письменники, брати Стругацькі, також працювали з режисером А.А. Тарковським. Коли вони створили сценарій за мотивом своєї повісті «Пікнік на узбіччі» і вирішили втілити свою працю у кінематографічному варіанті, то їхня реакція, зокрема на можливість співпрацювати з відомим режисером інша, ніж у Ст. Лемма. Б. Стругацький писав: *«Нам пощастило працювати з генієм, – сказали ми тоді один одному. – Це означає, що нам слід докласти всіх своїх сил і здібностей до того, щоб створити сценарій, який би по можливості вичерпно нашого генія задовольнив»* [48].

Від повісті «Пікнік на узбіччі» мало що лишилося: змінився і сюжет, і список дійових осіб, і образ самого Сталкера. У Стругацьких він піжон, герой бойовика, а у А.А. Тарковського – юродивий, апостол, святий. Тому екранізація – це і оригінальний художній твір, і оригінальний твір кінематографу.

У процесі екранізації режисер може не звертати увагу на другорядні сюжетні лінії, а може, навпаки, додати нові сценарні епізоди, яких не було в оригіналі. І ці нові епізоди можуть бути виправдані режисерським задумом, щодо якісної передачі ідеї.

Сьогодні сценарне мистецтво досить неоднорідне й неоднозначне. Усталені закони екранізацій, норми, методології піддаються серйозній ревізії, але на першому місці залишаються, поки що, творчі фантазії митця та попит аудиторії.

## Висновки до першого розділу

Поняття «інтермедіальність» ми пов'язуємо із синтезом мистецтв. Оскільки кожне мистецтво має свою генетичну природу, то воно має й свою специфічну знакову систему. Не випадково до першого поняття приєднується друге – «інтерсеміотика», яка має відношення до перекодування (перекладання) створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи, адже інтермедіальні елементи демонструють наявність у тексті великої кількості комунікативних дискурсів.

Термін «інтермедіальність» вбирає в себе слово «медіа» (англ. media, від лат. medium – посередник), його семантична основа пов'язана із засобами передавання, зберігання та відтворення інформації, яку необхідно донести, подолавши часопросторові вади.

Фокусація різноманітних медіа: кінематографу, відеоіграм, апробування технічних обладнань в контексті їх впливу на сприйняття будь-якої інформації є свідченням активних процесів, які породили безліч суміжних термінів: трансмедіація, гіпермедіа, медіа-конвергенція і т.п.

Ми стверджуємо, що саме кіно, великою мірою, реалізувало синтез мистецтв, поєднавши всі види мистецтв: живопис, музику, скульптуру, архітектуру, пантоміму, танець тощо, а також світлові та звукові ефекти, які не представлені візуально.

Проблеми екранізації літературних творів та види екранізацій є ключовими аспектами інтермедіальної площини. Екранізація – це образ літературного першоджерела (не копія, не відбиток). Якщо під час відтворення оригінального твору автор використовує свій образ, то в екранізації він використовує образ літературного твору. Існує декілька типів екранізації.

Перший тип – ілюстрація, в науці з кінознавства вона називається транспозицією. Чому такі фільми відносять до розряду ілюстративних? Це маються на увазі ті фільми, які намагаються дотримуватися тексту оригінального художнього твору.

Другий тип – коментар. Цю назву можна пояснити наступним чином: інтерпретація твору очима режисера. Це екранізація, що пов'язана з перенесенням конфліктів минулих часів у сучасність. Подібна робота є серйозним викликом для сценаристів. Вона є спробою подивитися на текст іншими очима, можливо – очима сучасника. Режисер має право залишати ті чи інші сцени, приділяти більше уваги тим чи іншим образам, заглиблюватися у настрій та характер головного героя, а можливо й додавати своє бачення прочитаного, щоб підштовхнути глядача до діалогу або відкрити щось нове, раніше невідоме.

Третій тип екранізації – це аналогії. Подібний вид екранізації також має відношення до інтерпретації, але це надзвичайно вільна інтерпретація. Літератури, як правило, звертається до «проклятих питань», на які неможливо дати однозначну відповідь.

Існує багато прийомів щодо екранізації літературних творів, цей факт дає нам право стверджувати, що художня цінність екранізації має певну автономію відносно її першоджерела. Не можна однозначно стверджувати, що екранізація заміщує процес читання книги. Швидше навпаки: екранізація здатна привернути увагу глядача до літературного твору, викликати справжній інтерес до того матеріалу, який людина спочатку побачила на телеекрані.

## РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ І КІНОТЕКСТ

### 2.1. Текст і кінотекст: порівняльний аспект

Враховуючи той факт, що кінотекст знаходить свою реалізацію в текстовій парадигмі, логічно звернути увагу на концептуальні елементи саме тексту.

Поняття «текст» і «кінотекст» завжди мали дискусійний характер. Оскільки кінотекстові варіанти корегуються сценарними сюжетами, вони щільно наближені до текстових парадигм, які розширюють уявний потенціал, але й кінематограф не обмежує уяву. Його функцією є показ картинки, а все, що ми бачимо за цією картинкою – це стосується нашої критичної уяви, адже, як правило, режисер занурює сюжет в символічно-образні сюжети, які потребують особливої глядацької уваги. Враховуючи той факт, що кінотекст знаходить свою реалізацію в текстовій парадигмі, логічно звернути увагу на концептуальні елементи тексту.

Наука, яка вивчає текст, зветься герменевтикою (давн. гр. «мистецтво тлумачення»; вивчення принципів інтерпретації). Герменевтика тлумачить тексти в розрізі різних наукових галузей: філологічних, історичних, філософських, релігійних, юридичних тощо. Текст тяжіє до тривимірної структури: автор (адресант) – текст – читач (адресат). З боку адресанта текст виходить у якості кодової структури, а читач змушений його декодувати.

Текст як поняття, як термін почали активно вивчати лінгвісти. Д. Баранник вважає текстом *«писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність висловлень, об'єднаних у ближчій перспективі смисловими і формально-граматичними зв'язками, а в загальнокомпозиційному, дистантному плані – спільною тематичною і сюжетною заданістю»* [4, с. 627], а О.О. Селіванова стверджує, що текст – це *«цілісна семіотична форма лінгвопсихоментальної діяльності мовця, концептуально та структурно інтегрована, що служить прагматичним посередником комунікації й діалогічно вбудована до семіотичного універсуму культури»* [45, 599–600].

Літературознавець М.М. Бахтін пропонував розуміти текст широко, як і будь-який зв'язковий знаковий комплекс, тому й мистецтвознавство (музикознавство, теорія, історія образотворчих мистецтв) має, на думку вченого, справу з текстами [7], тобто текст не сприймається М.М. Бахтіним як щось написане, суто літературне, він визначає його як знаковий комплекс, здатний передати будь-яку ідею, що потребує осмислення; його можна вважати основною частиною друкарського набору, але без малюнків, приміток тощо [7]. У літературознавчому словнику-довіднику термін «текст» у широкому значенні має наступне визначення: «...*будь-яка послідовність слів (у семіотиці – знаків), зведена за правилами даної системи мови*» [27, с. 662].

Французький літературознавець, семіотик Р. Барт розширює межі поняття «текст». Головний смисл тексту полягає, на думку вченого, у своєрідному понятті «*культурний код тексту*», яке виникає при умові «*вписаності тексту в уже існуючі тексти*» [6, с. 424].

Українські дослідники тексту, літературознавці, Л.А. Мурач та Н.А. Полежаєва суголосно французьким структуралістам, позбавляють текст власного змісту і розглядають його як результат відносин між текстами. Однозначно погодитися з таким розумінням складно, адже за цією логікою смислова складова з'являється в результаті зіткнення декілька беззмістовностей, і тільки тоді вони можуть породити смисл: «*Сутність тексту – не в тексті як такому, а в його міжтекстовому характері*» [31, с. 107]. Основними функціями мови залишаються: а) пізнання (світомоделювання); б) інформування (повідомлення); в) прагматика, спонування (вплив); г) цілісності, гармонії (естетична); д) комунікативна (спілкування).

Ці типи тексту можна розділити на художні тексти і нехудожні. Художні – базуються на семіотичних зв'язках між словами або граматичній чи, навіть, на «безглуздому» зв'язку між словами (це притаманно постмодерністській літературі). Тобто, в цьому контексті привалює асоціативно-образне мислення, якому притаманні підтексти, усіякі інтерпретаційні плани, вторинна дійсність тощо.

У художньому тексті, в якому навіть форма має змістовний аспект, домінує образно-емоційна складова (суб'єктивна реальність). Нехудожній текст одномірний. Йому притаманна логіко-понятійна сутність фактів (реальність вважається об'єктивною)

Надати тексту точне наукове визначення неможливо, адже він постійно приймає нові конфігурації: він може розширюватися за рахунок зчеплення з текстами інших авторів. Таке явище в гуманітарній науці структуралісти назвали «інтертекстуальністю». Текст, який, як правило, складається із текстових ланок, спрямований на те, щоб збагачувати читача певними новими свідченнями, які б породжували уяву, почуття, думки, які раніше не виникали.

Сенс будь-якого тексту чи прозового, чи поетичного, художнього чи нехудожнього тексту полягає у боротьбі двох протилежних сил, тобто він відтворений за допомогою певних прийомів, а ті, кому цей текст адресований намагаються усвідомити те, як ці прийоми працюють, який вони мають сенс. Це можна назвати знаковою системою, структурою тексту в широкому її розумінні. Текст являє собою частину величезного потоку людського досвіду: і не важливо, чи це літературний твір, чи репліка під час розмови, такий текст вбирає в себе унікальний збіг обставин, які вплинули на його створення. Що саме він вбирає в себе? По-перше, комунікативні наміри автора: вони можуть бути невиразними, неусвідомленими, суперечливими тощо; по-друге, це взаємовідносини автора та адресата; по-третє, обставини, у яких цей текст було створено; по-четверте, це загальні риси доби, її ідеологічний клімат; по-п'яте, це асоціації з іншими текстами: вони можуть бути невиразними, далекими та близькими, але вони теж є. Ці всі компоненти належать до смислового середовища, зовнішня інформація, яка просочує собою текст. Цей процес відбувається у двох напрямках: по-перше, ця зовнішня інформація впливає на смисл тексту, висвітлює його певним чином, змушує сприймати під іншим кутом зору. З іншого боку, сама інформація, яка насичує текст ззовні, теж адаптується до цього тексту, щоразу по-новому, і вона також видозмінюється. Тобто, це своєрідна двостороння взаємодія: з одного боку – інформація із зовні впливає на наше сприйняття тексту, а з іншого боку, сама



ця інформація змінюється під впливом цього тексту, оскільки смислове середовище, в якому текст сприймається, теж не стоїть на місці, воно рухається, адже час іде, епохи змінюються і людський досвід зазнає змін. Текст не може опинитися в одному полі людського досвіду двічі (або в одному місці – двічі). Щоразу залишаючи смислове середовище автора і потрапляючи у смислове середовище адресата, щоразу цей текст сприймається по-новому, тобто щоразу текст змінює умови свого існування.

Наприклад, наше сприйняття текстів французького письменника Р. Гарі не відокремлене від того, як ці тексти сприймалися у наступні епохи письменниками і поетами, і як вони трансформувалися в їх текстах. Безперервна взаємодія тексту з середовищем дозволяє сприймати текст у кожний момент його існування в суспільстві як неповторний і унікальний феномен, в якому простежується дві сторони тексту: його конструктивна складова та органічна. Разом вони утворюють цілісність тексту, куди входить культурний досвід, культурна пам'ять, структура тексту, що з різних компонентів, співвіднесеність цих компонентів між собою тощо. Це смисловий конгломерат, де кожен компонент у тексті виявляє себе лише через фузію з усіма іншими його компонентами. Існує важливий парадокс буття тексту: з одного боку, текст є єдністю, замкненою цілісністю, межі якого чітко окреслені, в іншому випадку він не сприймався б як текст (у нього є початок (фізично) і кінець). З іншого боку, це така єдність, яка виникає з великої кількості різних компонентів, що не піддаються повному обліку. Це єдність, в яку входить відкритий, нескінченний сенс, який розчинюється в безкінечній можливості його інтерпретацій.

Недостатньо аналізувати лише текст, адже ми пропустимо величезний пласт смислів. Вечеря письменника, під час написання твору, може стати культурною ситуацією, у яку вливаються найрізноманітніші контексти: географічні, історичні, образні, автобіографічні тощо. Наприклад, дія у романі Дж. Джойса відбувається протягом одного дня (16 червня 1904 року). Ця дата, виявляється, пов'язана з важливою подією в житті автора, він познайомився зі своєю майбутньою дружиною Норою. І нехай ця жінка була малограмотна, вона

не розуміла про що пише її чоловік, але Нора стала для письменника Музою, яка надихнула його на створення унікального художнього тексту, що змінив хід літературного процесу. Внаслідок побутової події з'явилося поняття: література до Джойса – і після.

Текст – це спосіб комунікації; спосіб збереження і передачі інформації; відображення психічного життя індивіду; продукт певної історичної епохи; форма існування культури; відображення соціокультурних традицій.

Нескінченність матеріалу, що вливається у текст, не тільки не скасовує принцип його єдності та цілісності, а навпаки – виявляє цю властивість. У цьому полягає текстуальна фузія смислів, що призводить до створення смислових сплавів та смислових асоціацій. Ми живемо у оточенні текстів і відтворюємо свою власну вторинну реальність за допомогою слова тексту, який ми визначаємо як спосіб комунікації; збереження та передачі інформації; відображення психічного життя індивіду; продукт певної історичної епохи; форму існування культури; відображення соціокультурних традицій.

Кінотекст – це поняття, яке має відношення до повідомлення, відображеного засобами кінематографу, які мають інтегровану семантику: кінематограф (від гр. – рух, писати, малювати; тобто «рух, який записується»). Одразу виокремлюється галузь людської діяльності, яка стосується відтворення рухомих зображень. Саме таку назву мав апарат, який винайшли французи, брати Огюст і Луї Люм'єр для зйомок. Звертає на себе увагу визначення кінотексту літературознавцем та сценарістом Ю.М. Тиняновим. У своїй монографії в розділі «Про основи кіно» він визначає кінотекст як синтетичне та інтегроване поняття, головною ознакою якого є розкладання кінооповідання на «симультанні» ряди глядацької уяви [50]. З часом це визначення не втратило актуальності та наукової точності. Латинське слово *Simul* – перекладається як «в один і той же час», тобто йдеться мова про ефект одномоментного сприйняття інформації або по-іншому: зорова фіксація цілого образу. Це нагадує розглядання картини, яке призводить до відтворення у свідомості цілісного образу. Подібний кінематографічний прийом пов'язаний із одночасною демонстрацією двох і більше декорацій, які

зображують в одній композиції різні дії. Кінематографісти стверджують, що цей прийом зафіксований ще за часів Середньовіччя, але він розчинився в часі й був забутий мистецтвом. І лише у XX ст. даний прийом відродився. Оскільки кіно ми розглядаємо з точки зору мистецтва подій, то звернемося ще до такого поняття, як інтерпретація подій. Цей інтерпретаційний ефект виникає в результаті множинності акцентів, притаманних кінематографічному мистецтву.

Це пов'язано перш за все з впливом на формування інформаційного контексту інших мистецтв, таких як живопис, музика, театр, з їх остаточно встановленими властивостями.

Нашим завданням є розбудова паралелі: кіно та текст. Така взаємодія повністю залежить від ступеню їх взаємообумовленості, гармонійного перетину кінофільму та художнього твору (тексту цього твору).

За умови створення грамотного кіносценарію, який втілює важливі елементи художнього твору, режисер зобов'язаний знайти адекватні засоби вираження, замінивши одну кодову систему на іншу, а саме: вербальний код (опис дії) замінити на візуальний (показ дії).

Художній твір може моделюватися таким чином: зберігається ключова думка, найбільшим чином наближена до оригіналу, але засоби вираження художнього твору разом із прийомами кінематографа не вдаються до ефекту взаємоперекладу. Переклад у такому випадку не стосується вербального варіанту, коли художнє джерело перекладається на мову кіно: перекладаються смисли певних образів або мотивів. Точніше кажучи, відбувається процес трансформації цих смислів у інші символічні моделі життя.

Подібна трансформація торкається складного питання: взаємодії ментальностей. Паралельно виникає проблема сприйняття сюжету літературного твору, яке перекладається на мову кіно, тобто відбувається процес адаптації сюжету до іншої свідомості. Режисер-сценарист змушений знаходити правильні образні аналогії, здатні передавати думки високої якості. В таких випадках режисер робить різноманітні творчі модуляції: додає в сюжетику фільму

додаткові епізоди, які відсутні в оригіналі або анулює сюжетні епізоди із першоджерела.

Ситуація вельми дискусійна, тому що в таких випадках, як правило, виникає неминучий конфлікт чи дискусія щодо відтворення нових наративів, які б мали ефект актуальності, висвітлюючи справжні гострі історичні події.

Творчих прийомів для вирішення цього складного завдання напрацьовано чимало. Один із таких відомих – прийом «третьої людини». Цей прийом має здатність відтворити атмосферу тривоги, страху, занепокоєння тощо. Вважається, що цей прийом є надбанням великого польського режисера Анджея Вайди.

Діалог текста і кінотекста породжує підтексти, інтертекстуальні варіації. Але найважливішим прийомом залишається такий, що демонструє творчу сміливість режисера, підкреслює його креативну думку, коли до сюжет фільму додаються взаємозамінні сюжетні пласти.

Слід звернути увагу на те, що кінотекст пов'язаний із вербальною складовою, яка представлена на екрані: титри, субтитри, діалоги, монологи чи внутрішнє мовлення.

Тітр – це напис у фільмі. Титри бувають заголовні, вступні, проміжні. Існують внутрішньокадрові написи – субтитри, вони з'являються тоді, коли виникає необхідність перекладу тексту, який проголошують актори кінофільму іноземною мовою, а дубляж відсутній. Вони також призначені для глядачів з поганим або відсутнім слухом.

Як правило титри супроводжуються музичним оформленням. У якості музичного оформлення використовують саундтреки до того чи іншого фільму або телесеріалу. Основу художнього фільму складає кіносценарій, який потрібен для узгодження співдії літератури та кіно. Ці два види мистецтва мають різну знакову структуру: кіно належить до тексту масової комунікації, а художній текст є утворенням письмового тексту.

Досить точно визначає організацію кінофільму відомий вчений Ю.М. Лотман, для якого ця організація вважається процесом поєднання

наступних оповідальних факторів: «...образотворчого («рухомий живопис»), словесного та музичного (звукового)» [28, с. 89].

*«Кінотекст – повідомлення, що містить інформацію та викладене у будь-якому вигляді та жанрі кінематографу (ігровий, документальний, анімаційний, навчальний, науково-популярний фільм)»* [51, с. 36].

Репрезентація кінотексту відбувається завдяки наявності кіноекрану. Це такий різновид тексту, що його можна порівняти з медіатекстом (усним або писемним), призначеним впливати на переконання аудиторії. Будь-яка семіотична система, що реалізується в певній формі (усна мова чи друкований текст), і є медіа, які відтворюють та передачі у просторі. Традиційно під медіа вбачають технічні засоби та певні комунікаційні канали: радіо, телебачення або інтернет.

Ю.М. Лотман звертає увагу на те, що усний текст не слід вважати суто вербальним явищем. До нього він приєднує іконічні знаки – міміку, жест. Учений розповідає історію, пов'язану з одним актором, який у домашній бесіді висловив думку вербально, а потім, мимоволі цю ж інформацію представив у жестах. Вчений акцентує увагу на «креолізованому» тексті, який вбирає в себе вербальні та невербальні складові.

Італійський письменник, семіотик, філософ в кінотексті виокремлює образи, музику, звуки та мову. На його думку, кінотекст як повідомлення базується на трьох головних кодах, які містять в собі декілька субкодів, що підтримують смисли різних рівнів. Так, згідно класифікації У. Еко, в межах портретного (іконічного) кода досить важливими є іконологічний субкод (це коли за образом закріплюється певний усталений смисл) і субкод монтажу (передбачає серію об'єднаних інтонаційно-сміслових одиниць – синтагм); цей субкод устанавлює для образів комбінаційні правила, які працюватимуть відповідно до кінематографічних правил [56]. Кінотекст утворюється з урахуванням впливу кінематографічних кодів, таких як кадр, світло, план, сюжет, монтаж тощо.

## 2.2. Специфічні риси кіносценарію

Якщо кіно – це рухомі зображення, то кіносценарій – це історія, яку розповідають в картинках, з використанням діалогів та описів. Кіносценарій є описом дій, а не того відчуття, яке переживають герої в результаті своїх вчинків. По суті, це сухе настановлення для режисера, оператора, актора, монтажора. З цієї причини в кіносценарії використовуються переважно дієслова. Оскільки кіносценарій не є самостійним видом мистецтва, він не призначений для читачів: це не самостійний вид мистецтва, а конкретна інструкція для постановки конкретного фільму, це схематичний упорядкований опис дій, які відбуваються в кадрі в дану мить; він повинен мати вигляд цілісної, наповненої драматичної історії, яка стосується конкретної людини, в адресу якої спрямовані епізоди, моделюючи емоційні ситуації співпереживання. В результаті певних дій персонаж, як правило, стикається з перешкодами. Амплітуда випробувань персонажу має викликати у глядача відчуття причетності до того, що відбувається в кадрі. Кіносценарій має чіткий хронометраж. Його необхідно оформити конкретним шрифтом, адже одна сторінка сценарію – це одна хвилина екранного часу, таких сторінок повинно бути від 90 до 120 сторінок. (Для такої роботи використовується шрифт Courier New. Розмір шрифту – тільки кегль 12, текст вирівнюється по лівому краю: відступи – зверху - 2, 25, знизу – 1,5, зліва – 3,4; справа – 2). Це самі ті розміри та відступи, при яких одна сторінка сценарію буде дорівнюватися одній хвилині екранного часу. Весь текст розподіляється таким чином: а) час і місце дії. Інтер'єр чи екстер'єр (у приміщенні чи поза приміщенням). Де конкретно відбувається дія і у який час доби та пора року. Після цього інформація деталізується. Іноді використовуються «флешбеки» (спогади персонажу). Відомо, що увага людини в процесі активного сприйняття інформації триває приблизно 40 хвилин. Ураховуючи цей нюанс, кінорежисер намагається розмістити яскраві епізоди, здатні викликати яскраві враження саме у цей сорокахвилинний проміжок часу.

Народження персонажу є важливою складовою кіносценарію. Перед тим, як залучити персонаж до кіносценарної структури, про нього вже треба знати все

до дрібниць, адже сюжет і персонаж пов'язані між собою. Розвиток сюжету спостерігається по тим вчинкам, які здійснює персонаж, життя якого розділяється на внутрішній і зовнішній плани. Внутрішній план стосується всього того, що відбувалося з персонажем до початку фільма (від народження персонажу до початку дії у фільмі). Зовнішнім планом вважається все те, що відбувається від початку фільма і до його фіналу. Якщо у внутрішньому плані характер формується, то у внутрішньому – розкривається. Для того, щоб розібратися внутрішнім планом персонажу треба написати детальну, добре продуману біографію. Далі – сформувати картину (розуміння) того, як цей персонаж комунікує з іншими персонажами. Щоб глядачі повірили персонажу, слід розділити його життя, припустимо, на три частини: приватне життя, кар'єра і вільний час. У персонажа повинно бути чітке і яскраве драматургічне призначення (яке його бажання, яка його мета); герой повинен мати свою чітку незалежну точку зору; він повинен демонструвати своє ставлення до тих чи інших ситуацій, явищ, особистостей; також, персонаж повинен еволюціонувати впродовж фільму. Якщо головний герой фільму не набув якихось якісних змін (позитивних чи негативних), то подібний кіносценарій можна вважати як таким, що не відповідає своєму жанровому виміру.

Існує два варіанти сценарного запису: а) слов'янський, спрямований на те, щоб зручно було читати; б) американський, щоб зручно було знімати фільм. Слов'янський сценарний варіант описовий, йому притаманна наявність у сюжеті емоціональних епізодів. Він став традиційним. Описовий аспект був необхідним, адже ще за радянських часів кіносценарії ретельно перевіряла цензура. На сьогоднішній день цей вид кіносценарію майже зник. Перевага надається американській кіносценарній технології, тому що вона технологічно-універсальна. У ньому важливе значення приділяється не опису, а дії [44].

У кіносценарії користуються такими поняттями, як логлайн, синопсис і трітмент. Логлайн – це коротка анотація до фільму, яка передає суть історії, тобто основну драматичну колізію. По суті, це основна ідея, яка оформлена двома-трьома реченнями. Вдалим логлайном вважається такий, що дає опис історії в

цілому, але не розкриває фінал. Логлайн дає відповіді на основні питання: що відбувається, хто задіяний у сюжеті, в чому полягає основна інтрига тощо. Логлайн треба написати до синопсису і сценарію як такого, адже логлайн допоможе більш чітко сформулювати драматичне оповідання. Що стосується синопсису, то головною його функцією є зав'язка, поворотні точки, кульмінація і розв'язка. На відміну від логлайна в синопсисі чітко проглядається сценарна структура фільму, але кіносценарист ще не розкриває основні нюанси. У синопсисі повинно бути записано: про що ця історія, хто є головними героями, чого вони прагнуть і чому, які перешкоди стоять на їхньому шляху. Синопсис, як правило, пишеться у теперішньому часі без підкреслено спеціалізованих висловів. Необхідно приділити увагу основним героям, хоча можна торкнутися мотивації вчинків героїв. Синопсис тоді вважається вдалим, коли його легко переказати. Тепер можна переходити до трітменту, сутність якого полягає у викладі основних моментів історії в прозі без докладних діалогів. Основною відмінністю синопсису і трітменту є їх різна функціональність. Існує два види трітментів, які також різняться за своїм призначенням. Є оригінальний трітмент: послідовний виклад історій, які будуть подаватися у майбутньому сценарії. Такий трітмент потрібен автору, сценаристу, режисеру. Оригінальний трітмент – це розлогий і деталізований текст. У ньому досить конкретно й детально описуються епізоди – все, що передбачається у сценарії. Обсяг такого трітмента від тридцяти сторінок. Другий варіант трітменту називається презентаційним. Тобто, якщо Оригінальний трітмент пишеться для себе, то презентаційний для інших. Головне завдання такого трітменту полягає в тому, щоб історію розповісти на такому рівні аби вона зацікавила продюсера чи режисера. У такому трітменті повинна бути дуже вдала назва, контактна інформація автора кіносценарію, логлайн і опис персонажів у декількох реченнях. Потрібен з'явитися сеттінг, у якому описується світ, в якому живуть герої кіносценарію. І останнє – послідовний, поепізодний опис дії. Писати трітмент слід у теперішньому часі, у вільному стилі викладу, запобігати професійної та складної лексики.



Арістотель ще в V ст. до н. д. у «Поетиці» дав визначення таким жанрам, як комедія і трагедія. У цій книзі є багато змістовних деталей необхідних як для початківців, так і професіоналів у сфері кіно. Режисери вважають «Поетику» Арістотеля – Біблією сценариста. Це те, з чого реально починається сценарій. Фундаментальні речі ретельно класифіковані та піддані тлумаченню. Вона допомагає вибудувати логіку фільма до якого пишеться сценарій.

Класифікацій сюжетів існує декілька, вони демонструють певну кількість драматичних сюжетних ситуацій. Драматична сюжетна ситуація вибудовується із комплексу важливих речей. Будь-яка історія починається з драматичної ситуації, в якій опинився герой. Ситуація вимагає від нього негайної дії. Герой з'являється перед нами зі своїми проблемами: побутовими, соціальними, особистісними. Ці проблеми спостерігаються в драмі з перших хвилин. Це може бути невпевненість у завтрашньому дні, питання виживання, хвороби, захист близьких людей тощо. Подібні історії приваблюють глядачів, якщо вони демонструють актуальність події. Драматична ситуація – це положення героя, коли тиск оточуючих обставин сильніша за можливості характеру цього персонажа, тобто мається на увазі ситуація, коли персонаж знаходиться у безвихідді. Щоб розв'язати ситуацію, персонаж починає діяти, щоб захистити себе від безпеки, а то й від загибелі. Подібні ситуації активізують глядацьку увагу, концентруючись на думці: як персонаж буде виходити із складної безвихідної ситуації. Як правило він вступає у боротьбу з антагоністом, тобто з тим, хто йому загрожує. Це і є початком конфлікту. Коли все навколо руйнується, коли персонаж не знає як треба вчиняти, то це і є поворотний момент. І чим більше таких моментів, тим цікавіше спостерігати за історією. У нашому житті чимало страхів, погроз але вони всі концентруються в семи категоріях: удар по самоповазі, професійний провал, фізична шкода, загроза власному життю, близьких чи цілого народу. Кожен із цих факторів може утворювати максимальний стрес і, як реакція на нього, максимальну дію, яку необхідно показати так, щоб знайти відгук у глядачів. Першим кроком до відтворення цієї ситуації на екрані – побудова ситуації таким чином, щоб виникла цікавість, а

потім і співчуття. Трагедія, драма, як правило, завершується катарсисом: внутрішнім оновленням, що виникає в результаті співпереживання чужому горю.

Англійський журналіст та письменник Крістофер Букер у книзі *«Сім основних сюжетів: чому ми розповідаємо історії»* [61] стверджує, що найкращі історії складаються із семи типів сюжетів. Перший тип він іменує так: «Подолання монстра». Тобто герой бореться з монстром, перемагає його й отримує приз: припустимо, скарб або кохання. У таких ситуаціях виникає передчуття, що все навколо налаштоване проти героїв, їх шанси на перемогу мізерні, але їх сміливість та кмітливість допомагають подолати всі випробування й отримати перемогу. Другий тип сюжету, згідно К. Букера має наступну назву: «Із грязі в князі». Герої – звичайні люди, які з тих чи інших причин опинилися на вершині успіху. Але герой психологічно ще не готовий до нового способу життя, він намагається ухопити найбільший шмат удачі. Тому він змушений сформувати себе особистістю, щоб досягти успіху самостійно, обґрунтовано, а не покладатися на випадковість. Є ще така назва сюжету: «Туди і назад»: в основі сюжету знаходиться прагнення героя, вилученого із призвичаєного світу, повернутися назад додому. Головний персонаж попадає в незнайоме місце, зустрічає незнайомих персонажів, переживає неймовірні труднощі, намагається повернутися додому. В результаті подолання труднощів, завдяки накопиченій мудрості через випробування героя, дають йому можливість повернутися додому.

Наступний сюжет – «сюжет-пригода або квест». Герой відправляється на пошуки свого призу, який можна отримати завдяки подоланню життєвих перешкод. Під час цієї боротьби оголюються всі його недоліки: швидше за все йому доведеться зіткнутися зі своїми страхами і минулим, яке ці страхи породило. Шостий сюжет – «Воскресіння» або «Переродження». У цьому випадку герой знаходиться під владою темних сил чи потерпає від отриманого прокляття. Як правило, із такого стану героя визволяє диво або головний герой є негативним персонажем, який в процесі життєвих випробувань усвідомлює

свої гріхи і спокутує їх. Шостий сюжет, за класифікацією К. Букера, має наступну назву: «Трагедія». Наприкінці історії в подібному сюжеті герой, за звичай, гине або ж стає переможеним. Так стається тому, що у персонажа є певні вади характеру: жага до влади, жадібність до грошей тощо.

Останній, сьомий сюжет, – «комедія». Вона не відіграє роль загального терміну, це особливий тип сюжету, який розвивається за власними правилами. Як правило ми стикаємося з безтурботною історією, яка пов'язана з плутаниною, непорозумінням, що призводить до конфлікту, але фінал демонструє щасливе, благополучне завершення, все стає на свої місця.

Існує поняття суто режисерського сценарію, який складається із нумерації кадра, метражу, зміст кадра, діалог, план (середній, дальній тощо), спосіб зйомки (камера, штатив), час, звукове оформлення, а також примітки до звуку, освітлення, спецефектів та інше.

Якщо сценарист придумує (відтворює) фабулу картини, то режисер перетворює фабулу в сюжет, тобто фабула трансформується в послідовно-логічну сюжетну структуру. Якщо сюжет пов'язаний коротким описом подій, які будуть представлені у кінофільмі, то сценарій нагадує розгорнутий текст на кшталт п'єси, в якому детально описана кожна сцена та діалоги персонажів. Сценарій завжди пов'язаний з дією, у ньому простежується ланцюговість подій, але подібної обов'язковості немає у книзі.

Сценарна робота передбачає декілька етапів. Літературний сценарій – це, як правило, відповідальність кінодраматурга. На певних етапах до нього приєднуються продюсер і режисер, які, за звичай, стають співавторами кінодраматурга.

Без сценарію фільма бути не може. Фільми, які знімалися в імпровізаційному режимі, тобто сценарії дописувалися по ходу зйомок фільму, мали низьку якість. (Існує інформація про те, що британський кінорежисер Альфред Хічкок не використовував сценаріїв при постановці своїх фільмів). Процес відтворення фільму зафіксований саме у сценарії. Письменник, по суті, пропонує готовий твір, завершений продукт, але для сценариста – це тільки

початок роботи: йому необхідно відтворити схему-документ, завдяки якому тільки буде побудований проект, який в результаті творчої кіносценарної обробки теж стане продуктом, але з іншою кодовою системою.

Важливими складовими сценарію є описова частина (сценарна проза); діалоги; закадровий голос та пояснювальні написи (коментарі). Незважаючи на вимоги детальних описів подій у кіносценарії, писати слід тільки те, що буде зафіксовано на плівці й показано на екрані або озвучено з екрану. Важливою вимогою сценарію вважається виклад тексту у теперішньому часі. Поняття «закадровий голос» має відношення до персонажів, які знаходяться поза зоною впливу камери.

Не менш важливою складовою кіномистецтва є монтаж (фр. *montage* – складання, поєднання). Цей термін виник з появою кіномистецтва. «Літерою» для монтажу є саме кінокадр, як основний засіб кінематографічного впливу, адже саме комбінація зображень, їх змінність та чергування відіграє ключову роль у процесі зняття фільму. Тобто дві якісь частини, розташовані поруч, відтворюють нову уяву, яка «виникає із цього зіставлення як нова якість» (С. Ейзенштейн).

Монтажна складова композиції може втілюватися в окремих одиницях (ланках), які називаються монтажними фразами. Навіть немотивоване логікою зображуваного дійство може стати змістовно-композиційно значущим, завдяки поєднанню зовнішньо не пов'язаних певних епізодів, висловлювань або будь-яких деталей.

Монтажна композиція здатна заглиблено опанувати світ саме в його суперечливості та єдності, різноякості та багатогранності. Можна припустити, що монтажна композиція сприяє художньому зіставленню фактів із різноманітних сфер життя, які доступні режисеру в певний творчий момент. Іншими словами – монтажна будова відповідає баченню світа, яке характеризується багатовимірністю та епічною широтою.

Монтаж сприймається як «складання фільму» в буквальному значенні (традиція французького кінематографу); епоха радянського кінематографу, починаючи з 20-х років ХХ ст., під поняттям «монтаж» мала на увазі отримання

нових смислів, завдяки комбінації вихідних кадрів, які цього змісту не мають; голівудська кіноіндустрія традиційно використовує поняття «монтажна послідовність», яка стосується опису стислого переказу сюжету.

Монтаж вважається важливою складовою кіно, а пізніше функція монтажу буде притаманна і телебаченню. Різницю між кіно і телебаченням можна визначити наступним чином, якщо кіно притаманні функції мистецтва, то телебаченню – функції журналістики.

Було чимало режисерів – прибічників новаторських монтажних методів. Так, «паралельний монтаж» належить режисеру, теоретику кіномистецтва, Девіду Гріффіту. Цей метод полягає в наступному: монтуються зображення, із різних місць (шматків), а оповідь стосується подій, які відбуваються одночасно. Метод «інтелектуального монтажу» розробив С. Ейзенштейн, який поєднував не пов'язані один з одним кадри, щоб спровокувати глядацькі асоціації, які виникають завдяки несподіваному їх поєднанню.

У кожного продюсера, режисера свої вимоги до сценарію. Основними критеріями якості сценарію вважаються: а) унікальність сюжету та його концептуальної основи; б) послідовність та зв'язок оповіді; в) передача основної ідеї сценарію; г) концентрація дії, лаконічний опис характерів і ситуацій; д) внутрішня та зовнішня динамічність дії; е) своєрідні внутрішні імпульси, вмонтовані в систему драматичного конфлікту та сценарного діалогу; ж) яскраві зображально-виражальні мовленнєві засоби; з) здатність екранного сценарію відкривати нові грані художнього твору або вступати з ним в діалог чи навіть творчо-ідейний конфлікт.

Найпоширеніша структура сценарію трьохактна, але існують фільми одноактні та п'ятиактні. Актом вважається завершений відрізок дії в загальному оповіданні фільму, який складається із послідовності сцен, що пов'язані між собою ідейно-змістовними контекстами.

## Висновки до другого розділу

Кінотекстові варіанти корегуються сценарними сюжетами, вони щільно наближені до текстових парадигм, які розширюють уявний потенціал, але й кінематограф не обмежує уяву. Його функцією є показ картинки, а все, що ми бачимо за цією картинкою – це стосується нашої критичної уяви, адже, як правило, режисер занурює сюжет в символічно-образні сюжети, які потребують особливої глядацької уваги. Враховуючи той факт, що кінотекст знаходить свою реалізацію в текстовій парадигмі, доречно звернути увагу на концептуальні елементи тексту.

Текст як поняття визначають по-різному: це писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність висловлень, об'єднаних у ближчій перспективі смисловими і формально-граматичними зв'язками (Д. Баранник); це цілісна семіотична форма лінгвопсихоментальної діяльності мовця, концептуально та структурно інтегрована, що служить прагматичним посередником комунікації й діалогічно вбудована до семіотичного універсуму культури (О. Селіванова); це знаковий комплекс, здатний передати будь-яку ідею, що потребує осмислення; його можна вважати основною частиною друкарського набору, але без малюнків, приміток тощо (М. Бахтін);

Українські дослідники тексту, літературознавці, Л.А. Мурач та Н.А. Полежаєва суголосно французьким структуралістам, вбачають сутність тексту – не в тексті як такому, а в його міжтекстовому характері.

Ці типи тексту можна розділити на художні тексти і нехудожні. Художні – базуються на семіотичних зв'язках між словами або граматичній чи, навіть, на «безглуздому» зв'язку між словами (це притаманно постмодерністській літературі). Тобто, в цьому контексті привалює асоціативно-образне мислення, якому притаманні підтексти, усіякі інтерпретаційні плани, вторинна дійсність тощо.

У художньому тексті, в якому навіть форма має змістовний аспект, домінує образно-емоційна складова (суб'єктивна реальність). Нехудожній текст

одномірний. Йому притаманна логіко-понятійна сутність фактів (реальність вважається об'єктивною)

Текст – це спосіб комунікації; спосіб збереження і передачі інформації; відображення психічного життя індивіду; продукт певної історичної епохи; форма існування культури; відображення соціокультурних традицій.

Кінотекст – це поняття, яке має відношення до повідомлення, відображеного засобами кінематографу, які мають інтегровану семантику: кінематограф (від гр. – рух, писати, малювати; тобто «рух, який записується»). Одразу виокремлюється галузь людської діяльності, яка стосується відтворення рухомих зображень.

Діалог текста і кінотекста породжує підтексти, інтертекстуальні варіації. Але найважливішим прийомом залишається такий, що демонструє творчу сміливість режисера, підкреслює його креативну думку, коли до сюжет фільму додаються взаємозамінні сюжетні пласти.

Слід звернути увагу на те, що кінотекст пов'язаний із вербальною складовою, яка представлена на екрані: тітри, субтітри, діалоги, монологи чи внутрішнє мовлення.

Якщо кіно – це рухомі зображення, то кіносценарій – це історія, яку розповідають в картинках, з використанням діалогів та описів. Кіносценарій є описом дій, а не того відчуття, яке переживають герої в результаті своїх вчинків. По суті, це сухе настановлення для режисера, оператора, актора, монтажора. З цієї причини в кіносценарії використовуються переважно дієслова. Оскільки кіносценарій не є самостійним видом мистецтва, він не призначений для читачів: це не самостійний вид мистецтва, а конкретна інструкція для постановки конкретного фільму, це схематичний упорядкований опис дій, які відбуваються в кадрі в дану мить; він повинен мати вигляд цілісної, наповненої драматичної історії, яка стосується конкретної людини, в адресу якої спрямовані епізоди, моделюючі емоційні ситуації співпереживання. В результаті певних дій персонаж, як правило, стикається з перешкодами.

Існує два варіанти сценарного запису: а) слов'янський, спрямований на те, щоб зручно було читати; б) американський, щоб зручно було знімати фільм. Слов'янський сценарний варіант описовий, йому притаманна наявність у сюжеті емоціональних епізодів. Він став традиційним. Описовий аспект був необхідним, адже ще за радянських часів кіносценарії ретельно перевіряла цензура. На сьогоднішній день цей вид кіносценарію майже зник. Перевага надається американській кіносценарній технології, тому що вона технологічно-універсальна. У ньому важливе значення приділяється не опису, а дії [44].

У кіносценарії користуються такими поняттями, як логлайн, синопсис і трітмент. Логлайн – це коротка анотація до фільму, яка передає суть історії, тобто основну драматичну колізію. По суті, це основна ідея, яка оформлена двома-трьома реченнями. Вдалим логлайном вважається такий, що дає опис історії в цілому, але не розкриває фінал. Логлайн дає відповіді на основні питання: що відбувається, хто задіяний у сюжеті, в чому полягає основна інтрига тощо. Логлайн треба написати до синопсису і сценарію як такого, адже логлайн допоможе більш чітко сформулювати драматичне оповідання.

Не менш важливою складовою кіномистецтва є монтаж. Монтажна складова композиції може втілюватися в окремих одиницях (ланках), які називаються монтажними фразами. Навіть немотивоване логікою зображуваного дійство може стати змістовно-композиційно значущим, завдяки поєднанню зовнішньо не пов'язаних певних епізодів, висловлювань або будь-яких деталей.

Монтажна композиція здатна заглиблено опанувати світ саме в його суперечливості та єдності, різноякісності та багатогранності. Монтажна композиція сприяє художньому зіставленню фактів із різноманітних сфер життя, які доступні режисеру в певний творчий момент. Іншими словами – монтажна будова відповідає баченню світа, яке характеризується багатовимірністю та епічною широтою.

Монтаж сприймається як «складання фільму» в буквальному значенні (традиція французького кінематографу); епоха радянського кінематографу, починаючи з 20-х років ХХ ст., під поняттям «монтаж» мала на увазі отримання



нових смислів, завдяки комбінації вихідних кадрів, які цього змісту не мають; голівудська кіноіндустрія традиційно використовує поняття «монтажна послідовність», яка стосується опису стислого переказу сюжету.

Монтаж вважається важливою складовою кіно, а пізніше функція монтажу буде притаманна і телебаченню. Різницю між кіно і телебаченням можна визначити наступним чином, якщо кіно притаманні функції мистецтва, то телебаченню – функції журналістики.

Основними критеріями якості сценарію вважаються: а) унікальність сюжету та його концептуальної основи; б) послідовність та зв'язок оповіді; в) передача основної ідеї сценарію; г) концентрація дії, лаконічний опис характерів і ситуацій; д) внутрішня та зовнішня динамічність дії; е) своєрідні внутрішні імпульси, вмонтовані в систему драматичного конфлікту та сценарного діалогу; ж) яскраві зображально-виражальні мовленнєві засоби; з) здатність екранного сценарію відкривати нові грані художнього твору або вступати з ним в діалог чи навіть творчо-ідейний конфлікт.

### РОЗДІЛ 3.

## ЕКРАНІЗАЦІЯ РОМАНУ Р. ГАРІ «ОБІЦЯНКА НА СВІТАНКУ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ТА ЙОГО КІНОВЕРСІЇ

### 3.1. Історія екранізації роману Р. Гарі «Обіцянка на світанку»

Ромен Гарі (Роман Кацев, 1914–1980), псевдоніми: Ромен Гарі (пізніше закріпився як власне ім'я), Еміль Ажар, Шайтан Богат, Фоско Сінібальді) – кавалер ордена Почесного легіону, талановитий письменник, дипломат, військовий, кінодраматург. Його творчість багатогранна в її психологічних аспектах, спрямованих на пізнання не тільки природи оточуючих його людей, але, в першу чергу, самого себе. Його друзями були Шарль де Голль (видатний французький громадський і політичний діяч), французькі письменники-екзистенціалісти Ж.-П. Сартр та А. Камю. Він двічі отримав Гонкурівську літературну премію, яку, згідно правил, можна було отримати тільки один раз, і зробив це – скориставшись вигаданим ім'ям – Еміль Ажар. Перший роман «Коріння неба» (1956) був написаний під ім'ям Ромен Гарі, а другий роман «Життя попереду» (1975), під ім'ям Еміль Ажар. Не менш важливою частиною його життя був саме той період, коли він знаходився під впливом своєї матері Ніни (або Міни Кацев, у дівочстві – Овчинська). Це була головна жінка в його житті, вона мала на сина шалений вплив. Мати народжувала свої мрії, сподіваючись, що в життя їх втілить улюблений син. До речі, всі її прогнози та настанови син виконав повністю.

Щодо назви роману, то пропонується ще один варіант («*La promesse de l'aube*»), який у перекладі звучить наступним чином: «Обіцянка світанку». Ми ж будемо використовувати устаткований варіант, який став традиційним – «Обіцянка на світанку».

У магістерській роботі ми досліджуємо один варіант екранізації (режисера Еріка Барб'є, 2017), автори сценарію (Ерік Барб'є, Марі Ейнар); продюсери (Ерік Єхельманн, Філіпп Руссле, Жером Сейду). Зазначимо, що була й перша екранізація роману «Обіцянка на світанку», у якій, в унісон із романом,

поєднується психологічна драма з жанром біографії. Тобто цей фільм можна назвати фільмом-біографією (байопіком), де йдеться про знаменитість чи про якусь доволі відому людину.

Режисером першої кінострічки (1970) був Жюль Дассен – батько всесвітньо відомого співака Джо Дассена. Режиссер на роль матері Ромена Гарі запросив дружину свого колеги по цеху Мілену Меркурі. Навіть сам Дассен-режисер знявся у епізодах фільму

Певна частина французьких критиків навіть зараз вважають роль Мілени Меркурі неперевершеною, вона залишається взірцем психологічного перевтілення в образ загадкової й протерічної жінки – матері Ромена Гарі. Перехопити ініціативу, щодо екранізації твору, мав намір режисер Вітторіо де Сіка. Фахівці кіноіндустрії передбачали, що на роль головної героїні фільму будуть запрошені актриси: або Інгрід Бергман, або Ава Гарднер, але більшість кінокритиків сподівалися на те, що Ромен Гарі запропонує на головну роль свою колишню дружину – актрису-красуню Джину Сіберг, але цей прогноз не збувся.

У фільмі «Обіцянка на світанку» (2017) роль Ніни (матері Гарі) зіграла франко-британська акторка та співачка, володарка пальмової гілки Канського кінофестивалю (2009), Шарлотта Генсбур. Щоб бути переконливою, щоб знайти найкоротшій шлях до перевтілення актриса вирішила вивчити польську мову. Український глядач познайомився з кінострічкою «Обіцянка на світанку», за однойменним автобіографічним романом Р. Гарі, 27 червня 2019 року. Режисер Ерік Барб'є у інтерв'ю казав: *«Я розбив роман на маленькі частини; у кінці я нарахував 876 таких відрізків. Я постійно запитував себе, де відхилення від тексту були доречними, а де – ні. Я хотів залишитися абсолютно вірним духу роману Гарі»* [36].

Вона показала персонаж матері Гарі таким чином, що дискусії, полярні думки, бурхливі емоції та радикальні оцінки не вщухають й до сьогодні. Шарлотті Генсбур довелося грати єврейську матір, що вимагає від актриси відчуття особливого національного колориту, який проявляється в емоціях, рухах, манерах, мові тощо. Риси характеру акторки, її манера поведінки

своєрідним чином переносяться на персонаж із фільму Еріка Барб'є. Глядач, відчуваючи її справжній характер, внутрішню тендітність, відсутність лоску, притаманного актрисам у загальноприйнятому розумінні, вибудовує своє очікування від дій цієї актриси на екрані. І тут відбувається дивний ефект: простежується не тільки її метода маніпулювання сином, але й маніпулювання телеглядачем таким же чином, як вона це робить зі своєю дитиною. Це, по суті, пряме влучення в ціль: вибудовується цілісний психотип, який викликає довіру своєю правдивою закономірною поведінкою. Всі ці деталі додають глибинного внутрішнього змісту кінокартині, при цьому сюжет стає динамічним, авантюрно-провокативним і психологічно виправданим.

Контрастні епізоди фільму приваблюють, вони будуються на гнучкій та емоційній поведінці актриси Шарлотти Генсбур. Її вчинки налаштовують на певну, здавалось би, закономірну розв'язку ситуації. Психологічний тиск на сина та на оточуючих людей внутрішньо налаштовує на певний вибух емоцій та протест з боку тих, хто зазнає подібних утисків, але згодом, події розгортаються таким чином, що правота залишається на боці героїні, яка, по суті, стає спасителем ситуації, а в даному випадку – спасителькою сина. А так, як син досягнув високої ланки суспільної значущості та відповідальності (він стає воєнним льотчиком), то мати рятує і свою країну – Францію. Гобто вона знає про життя щось таке, про що інші й не здогадуються.

Навіть у найтяжчі часи мати передрікала синові велике майбутнє, жодного разу не дозволивши собі сумнівів, щодо світового успіху Ромена. Вона точно знала: син буде військовим і дипломатом. Родина знаходилася у Польщі, адже Ромен народився у Вільнюсі (на той час – це була польська територія), а оскільки родина мала єврейське походження – мати й син змушені емігрувати до Франції (м. Ніцца). Ромен починає вивчати юриспруденцію, під час Другої світової війни стає військовим льотчиком, а після війни стає дипломатом. Все, що напроорокувала мати – збулося: Ромен – льотчик, дипломат, ще й у додаток став письменником, який двічі отримав Гонкурівську премію, чого б за звичай не могло бути, адже ця премія видається тільки один раз: (французький письменник

отримав її у 1956 році під ім'ям Ромена Гарі, а 1975 році – під ім'ям Еміля Ажара).

Ромен народився в єврейській родині: батько Романа (Ромена) Ар'є-Лейб Кацев (комерсант) залишив сім'ю у 1925 році, тому вихованням сина опікувалася мати: Ніна або Міна Овчинська (талановита швачка). Син писав, що вона, нібито була акторкою, але дослідники творчості Р. Гарі, зокрема, французенка Міріам Анісімов у книзі «Ромен Гарі, хамелеон» висловлює великі сумніви щодо акторської діяльності Міни Кацев. Не даремно Ромена Гарі називають «*великим містифікатором*» [1].

Інформація про стосунки матері Ніни (Міни) Кацев і сина Ромена Гарі має антиномічний посил. З одного боку, що цілком логічно, син її ненавидів за те, що вона, по суті, підкорила його волю, постійно нав'язувала своє бачення світу. З її боку були прояви тиранії. Вона домагалася реалізації сформульованої мети: син, за будь яку ціну, повинен стати героєм Франції. Він став військовим льотчиком, дипломатом, письменником. У зрілому віці, коли матері не стало, Р. Гарі зрозумів на яку жертву пішла мати: відмовилася від свого власного життя і повністю присвятила його своєму синові. Вона робила все можливе і навіть неможливе, щоб син отримав якісну освіту. І тут він відчув ступінь жертвовної любові, бажання зробити його по-справжньому щасливим. Таке усвідомлення ситуації, стало своєрідним імпульсом і керівництвом до дії. Він додав великих зусиль, щоб мрія матері здійснилася, – і вона насправді здійснилася повністю.

За жанром фільм Еріка Барб'є «Обіцянка на світанку» швидше за все правомірно назвати мелодрамою, адже в ньому багато місця займає чуттєвий світ героїв, оголюються їх духовні рухи, демонструються яскраві емоції на рівні життя і смерті: контрастність почуттів вражає, приваблює і захоплює.

Режисер Ерік Барб'є показує своїх героїв на межі фолу, адже історичний градус подій призводить до проявів психології виживання. Можливо, з цих причин мати Р. Гарі бажає вбивства Гітлера руками сина. Вона не замислюється над тим, наскільки складне завдання вона придумала. Єврейська кров закликає її до дії, тому що антисемітизм – ця вбивча дискримінаційна теорія повинна

зникнути з історичного простору, а зробити таку спробу може, на її думку, тільки її син: найталановитіший, найсміливіший і фартовий, адже мати, берегиня роду, завжди поруч із сином: або фізично, або на рівні загадкових флюїдів.

У інтерв'ю Шарлотта Гензбур зізналась, що не читала художній твір, який екранізували. Це при тому, що вона виконувала головну жіночу роль. Вона ознайомила із літературним першоджерелом після виходу фільму на екран. А П'єр Ніне, виконавець головної чоловічої ролі Ромена Гарі, навпаки постійно студіював текст роману «Обіцянка на світанку». Слід зазначити, що у романі не простежуються відверті моралізаторські нотки та дидактичні настанови. Сама динаміка побудови головної ідеї кінофільму має експромтний характер, символізуючий непередбачуваність думок людини, яка знаходиться в світі інтриг, пригод та усіяких спокус.

Але ж для творчого (кінематографічного) розкриття своєрідних міжособистісних стосунків люблячої матері та сина, з його епатажною біографією, навряд чи було б достатньою умовою для створення фільму з елементами загадковості та психологічної привабливості.

Завдяки режисерській думці та талановитій акторській грі, фільм «Обіцянка на світанку» став не просто цікавою біографічною історією про двох близьких людей, він набув загального масштабного психолого-антропологічного контексту, який постійно спонукає до дискусії. Режисер Ерік Барб'є дуже вдало зняв фільм, запросив талановитого композитора – Рено Барб'є, який написав до фільму прекрасну музику. Художники-декоратори: Лівен Баєс, Сесілія Блом, Дельфіна Де Касанове розробили чудову кольорову гаму, яку режисер поєднав із мізансценами, розраховуючи на відтворення у фільмі візуальної естетики.

Привабливе специфіка хронотопу фільма: з героєм знайомимося у Вільнюсі (тогочасна Польща), родина приїздить до Франції, а далі цей вектор руху спрямовується до Північної Африки. Географія зйомок фільму «Обіцянка на світанку» широка: Угорщина, Італія, Бельгія та Марокко.

Ми будемо супроводжувати героя від довоєнного Вільнюса (тогочасної Польщі), через французьку Ніцу аж до Північної Африки. Навіть попри

геніальну гру Шарлотти Генсбур та сильну роботу молоді зірки французького кіно П'єра Ніне, другорядні актори майстерно інкрустували багату драматургію фільму.

Робота над художньою досконалістю стрічки принесла свої результати: фільм відрізнявся цікавою філософською концепцією та психологічною виваженістю.

### **3.2. Порівняльний аналіз роману Ромена Гарі «Обіцянка на світанку» з його кіносценарною версією**

Екранізація Е. Барб'є побудована на фрагментах, які стосуються безпосередньо долі головних персонажів, але їй відчувається зв'язок історії життя персонажів з історією ХХ століття.

У своєму автобіографічному творі Р. Гарі торкається теми конфлікту між Англією і Францією. Він пояснює це так: коли в червні 1940 року Франція отримала поразку, то англійці знищили французькі кораблі, що знаходилися на узбережжі Алжиру, до того ж разом із кораблями було вбито майже дві тисячі французьких моряків. І хоча англійці виправдовували свій вчинок добрими намірами: нібито знищили флот, щоб його не захопили німці. І це б можна було зрозуміти, якби на тих кораблях не було моряків. Цей факт європейські історики намагалися оминати. Про нього можна дізнатися, прочитавши роман Р. Гарі «Обіцянка на світанку». У фільмі подібні історичні довідки відсутні. Подібні епізоди свідчать про те, що художній твір Р. Гарі не можна назвати мелодрамою в чистому вигляді, оскільки в книзі багато драматичних епізодів, які мають широкий історичний та психологічний контекст. Значна кількість ліричних відступів має філософське підґрунтя. Наскільки вони відображені у фільмі – це відкрите питання. Як правило, в екранізації важливо передати історію, рух дії, а, припустимо, ліричні вставки не завжди вдаються та їй не завжди сприймаються (помічаються) широкою аудиторією.

Книга Р. Гарі переповнена роздумами, які у фільмі подаються епізодично, у деяких випадках майже фоново. Письменник філософствує про жінок, інтимні

стосунки, політику, війну і мир, торкається болючої для французів теми: поразки та розвалу французької армії на початку гітлерівського нашествия. Письменник розкриває неоднозначну ситуацію в країні перед війною з фашистською Німеччиною, згадуючи генерала Пилипа Петена, який зайняв колабораціоністську позицію, отримавши високу посаду прем'єр міністра за часів захоплення французької території гітлерівцями. Генерал, по суті, був диктатором, намісником представників фашистської Німеччини. Р. Гарі не оминає теми зрадництва та злочинної байдужості певної частини французького суспільства, якій було байдуже, що відбувається в країні та й у загалі в світі.

Якщо порівнювати книгу Р. Гарі та екранізацію Е. Барб'є, то помічаються певні відмінності: в книзі багато гумору, навіть сумні епізоди, які пов'язані з війною, написані так віртуозно, що викликають посмішку. Фонові епізоди роману майже заряджені гумором: так і хочеться сказати – «одеським». Епізод підглядання у дитячому віці Гарі та його друзів, через пробитий дах сараю, за любовною сценою викликає позитивні емоції, підкріплені епізодами, в яких діти роблять висновки про дорослих, згідно того, що їм довелося побачити. Ці висновки смішні, розумні й де в чому мудрі.

Градус напруги нівелюють гумористичні епізоди. Це один із засобів позбавити життя суцільної фатальності та безвихіддя, але гумор в таких епізодах має бути переконливим і пов'язаним з намаганням вибудувати надію й життєву перспективу.

У романі, на відміну від екранізації, переконливіше подаються роздуми сина про роль матері у житті. У фільмі до цього розуміння глядач повинен дійти самотужки, враховуючи тонкощі семіотичної системи фільму. Вербальна ж система більш конкретна. Син не виглядає невдячним егоїстом, він пропускає через своє серце, через свій біль материнську жертвність, він усвідомлює ці тонкі речі: *«П'ятнадцять років одна, без чоловіка, без коханця, вона відчайдушно боролася, щоб заробити на життя: на олію, взуття, одяг, квартиру, біфштекс на обід, той самий біфштекс, який щодня урочисто подавався мені на тарілці, коли я повертався з ліцею. Біфштекс як символ перемоги над долею. Поки я їв,*



*мати стояла і умиротворено дивилася на мене, як собака, що вигодовує щенят. Сама вона до нього не торкалася ніколи, запевняючи, що любить лише овочі...» [12].*

У матері Р. Гарі Міни був ідеал, якому вона непохитно служила й у який безмежно вірила – цим ідеалом була Франція. Навіть її син не міг пояснити: звідки у неї така любов до цієї країни, адже вона не була її Батьківщиною. У романі читаємо: *«Зізнатися, її кохання та поклоніння перед Францією завжди викликали в мене надзвичайний подив. За все своє життя я зустрів лише двох людей з подібним ставленням до Франції: свою матір та генерала де Голля... Вона розповідала мені про Францію, як інші мами розповідають своїм дітям казку про Білосніжку чи Кота в чоботях» [12].*

У такій же міри мати вірила у свого сина: *«Моя мати завжди бачила в мені суміш лорда Байрона, Гарібальді, д'Аннунціо, д'Артаньяна, Робіна Гуда та Річарда Левине Серце» [12].* У неї також не було сумнівів, що її син Роман відбудеться як особистість тільки у Франції, і саме цю країну він і повинен прославити.

Особливих психологічних обертів та емоційного потрясіння набувають епізоди, коли життя поділилося навпіл: до війни і після війни. Творча кар'єра сина відійшла на другий план. Але саме під час війни відкриваються широкі можливості для героїчного вчинку. Ніна зрозуміла, що іншого часу швидко стати героєм своєї країни – не буде. Роман одразу поступив у військово-льотне училище, але виникла прикра ситуація: Ромен Гарі із-за свого єврейського походження, єдиний із курсу, не отримав офіцерське звання, залишившись у найнижчому званні молодшого командного складу – капрала. Він повинен приїхати до матері офіцером ВПС Франції, по іншому навіть не могло бути, але так, на жаль, не сталося. Епізод зустрічі матері і сина також показаний і у фільмі. Психологічний діалог матері та сина буквально розчулює. Р. Гарі, знаючи психологію своєї матері, не бажаючи приголомшувати або й принижувати її правдою, яку вона сприйме як шалену несправедливість із боку улюбленої країни. У цій історії важливо пригадати той факт, що мати виховувала сина справжнім

чоловіком: галантним, ввічливим, щедрим по відношенню до жінок. Знаючи ці тонкощі, випускник льотного училища взяв матір під руку й пояснив свою тимчасову поразку на випускному екзамені дуже просто: *«Я звабив дружину командира»* [12]. Матері дуже подобалися красиві історії, вона ще більше стала пишатися сином, адже вчинок Романа вона сприйняла як героїчний. Це один із багатьох гумористичних епізодів, який викликає цілу гамму почуттів.

Ми не сприймаємо подібне ставлення матері до ситуації, як легковажний вчинок. Навпаки – Ніна вірила в свого сина так, що у неї не було сумнівів щодо його перемоги після поразки. Згодом, Р. Гарі почне літати з Королівськими ВПС Англії, борячись за вільну Францію.

Дуже зворушливо представлений один із епізодів у романі Р. Гарі *«Обіцянка на світанку»*. Автор біографічного роману пише, що із усього льотного загону, у якому він проходив військову службу, до 1945 року залишилося живих п'ять льотчиків, серед яких був і автор роману. І тут він розкриває своє бачення такого щасливого для нього життєвого підсумку: *«Зі мною нічого не могло статися, тому що я був її щасливим результатом»* [12].

Але, згідно філософських законів, життя – це палиця з двома кінцями. І говорячи про ті великі плюси, які Роман отримував від постійного материнського втручання в його життя, він одразу ж попереджав своїх читачів про небезпеку, яку випромінює всепоглинаюча, егоїстична материнська любов. У передсмертній записці Р. Гарі розкрита таємниця його психологічного зламу, називається період дорослого життя, коли він, як можна припустити, позбавляється материнської опіки, стає дорослим: *«Можна пояснити все нервовою депресією. Але в такому разі слід мати на увазі, що вона триває з того часу, як я став дорослою людиною, і що саме вона допомогла мені гідно займатися літературним ремеслом»*. Це припущення підтверджують рядки із його роману: *«Погано бути улюбленцем з юності, це розвиває погані звички... Разом із материнською любов'ю на зорі вашої юності вам дається обіцянка, яку життя ніколи не виконує... Пізніше ви постійно повертатиметеся на могилу своєї матері, виючи як покинутий пес. Ніколи більше, ніколи, ніколи!»* [12].

Градус напруги нівелюють гумористичні епізоди. Це один із засобів позбавити життя суцільної фатальності та безвихіддя, але гумор в таких епізодах має бути переконливим і пов'язаним з намаганням вибудувати надію й життєву перспективу.

У цих внутрішніх боріннях зі своїми думками видатний французький письменник залишиться до останнього дня, коли він прийме рішення завершити своє земне життя і 2 грудня 1980 року вистрілить собі в горло.

Фінальна фраза роману Р. Гарі – *«Життя прожите не даремно»* [12] не залишилася поза увагою французького режисера Е. Барб'є. В екранізації художнього твору ця думка також стала ключовою.

### Висновки до третього розділу

Ми дослідили один варіант екранізації (режисера Еріка Барб'є, 2017), автори сценарію (Ерік Барб'є, Марі Ейнар); продюсери (Ерік Єхельманн, Філіпп Руссле, Жером Сейду).

Контрастні епізоди фільму приваблюють, вони будуються на гнучкій та емоційній поведінці актриси Шарлотти Генсбур. Її вчинки налаштовують на певну, здавалось би, закономірну розв'язку ситуації. Психологічний тиск на сина та на оточуючих людей внутрішньо налаштовує на певний вибух емоцій та протест з боку тих, хто зазнає подібних утисків, але згодом, події розгортаються таким чином, що правота залишається на боці героїні, яка, по суті, стає спасителем ситуації, а в даному випадку – спасителькою сина. А так, як син досягнув високої ланки суспільної значущості та відповідальності (він стає військовим льотчиком), то мати рятує і свою країну – Францію. Тобто вона знає про життя щось таке, про що інші й не здогадуються.

Інформація про стосунки матері Ніни (Міни) Кацев і сина Ромена Гарі має антиномічний посил. З одного боку, що цілком логічно, син її ненавидів за те, що вона, по суті, підкорила його волю, постійно нав'язувала своє бачення світу. З її боку були прояви тиранії. Вона домагалася реалізації сформульованої мети: син, за будь яку ціну, повинен стати героєм Франції. Він став військовим льотчиком, дипломатом, письменником. У зрілому віці, коли матері не стало, Р. Гарі зрозумів на яку жертву пішла мати: відмовилася від свого власного життя і повністю присвятила його своєму синові. Вона робила все можливе і навіть неможливе, щоб син отримав якісну освіту. І тут він відчув ступінь жертвовної любові, бажання зробити його по-справжньому щасливим. Таке усвідомлення ситуації, стало своєрідним імпульсом і керівництвом до дії. Він зробив усе можливе, щоб мрія матері здійснилася. І вона насправді здійснилася повністю.

Завдяки режисерській думці та талановитій акторській грі, фільм «Обіцянка на світанку» став не просто цікавою біографічною історією про двох близьких людей, він набув загального масштабного психолого-антропологічного контексту, який постійно спонукає до дискусії. Режисер Ерік Барб'є дуже вдало

зняв фільм, запросив талановитого композитора – Рено Барб'є, який написав до фільму прекрасну музику. Художники-декоратори: Лівен Баєс, Сесілія Блом, Дельфіна Де Касанове розробили чудову кольорову гаму, яку режисер поєднав із мізансценами, розраховуючи на відтворення у фільмі візуальної естетики.

Робота над художньою досконалістю стрічки принесла свої результати: фільм відрізнявся цікавою філософською концепцією та психологічною виваженістю.

Екранізація Е. Барб'є побудована на фрагментах, які стосуються безпосередньо долі головних персонажів, але й відчувається зв'язок історії життя персонажів з історією ХХ століття.

У своєму автобіографічному творі Р. Гарі торкається теми конфлікту між Англією і Францією у 1940 році. Цей факт європейські історики намагалися оминати. Про нього можна дізнатися, прочитавши роман Р. Гарі «Обіцянка на світанку». У фільмі подібні історичні довідки відсутні.

Книга Р. Гарі переповнена роздумами, які у фільмі подаються епізодично, у деяких випадках майже фоново. Письменник філософствує про жінок, інтимні стосунки, політику, війну і мир. Він торкається болючої для французів теми: поразки та розвалу французької армії на початку гітлерівського нашествия.

Якщо порівнювати книгу Р. Гарі та екранізацію Е. Барб'є, то помічаються певні відмінності: в книзі багато гумору, навіть сумні епізоди, які пов'язані з війною, написані так віртуозно, що викликають посмішку. Фонові епізоди роману майже заряджені гумором: так і хочеться сказати – «одеським». Епізод підглядання у дитячому віці Гарі та його друзів, через пробитий дах сараю, за любовною сценою викликає позитивні емоції, підкріплені епізодами, в яких діти роблять висновки про дорослих, згідно того, що їм довелося побачити. Ці висновки смішні, розумні й де в чому мудрі.

Градус напруги нівелюють гумористичні епізоди. Це один із засобів позбавити життя суцільної фатальності та безвихіддя, але гумор в таких епізодах має бути переконливим і пов'язаним з намаганням вибудувати надію й життєву перспективу.

У романі, на відміну від екранізації, переконливіше подаються роздуми сина про роль матері у житті. У фільмі до цього розуміння глядач повинен дійти самотужки, враховуючи тонкощі семіотичної системи фільму. Вербальна ж система більш конкретна. Син не виглядає невдячним егоїстом, він пропускає через своє серце, через свій біль материнську жертвність, він усвідомлює ці тонкі речі.

Градус напруги ситуацій нівелюють гумористичні епізоди. Це один із засобів позбавити життя суцільної фатальності та безвихіддя, але гумор в таких епізодах має бути переконливим і пов'язаним з намаганням вибудувати надію й життєву перспективу.

## ВИСНОВКИ

Поняття «інтермедіальність» ми пов'язуємо із синтезом мистецтв. Оскільки кожне мистецтво має свою генетичну природу, то воно має й свою специфічну знакову систему. Не випадково до першого поняття приєднується друге – «інтерсеміотика», яка має відношення до перекодування (перекладання) створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи, адже інтермедіальні елементи демонструють наявність у тексті великої кількості комунікативних дискурсів.

Термін «інтермедіальність» вбирає в себе слово «медіа» (англ. media, від лат. medium – посередник), його семантична основа пов'язана із засобами передавання, зберігання та відтворення інформації, яку необхідно донести, подолавши часопросторові завади.

Фокусация різноманітних медіа: кінематографу, відеоіграм, апробування технічних обладнань в контексті їх впливу на сприйняття будь-якої інформації є свідченням активних процесів, які породили безліч суміжних термінів: трансмедіація, гіпермедіа, медіа-конвергенція і т.п.

Ми стверджуємо, що саме кіно, великою мірою, реалізувало синтез мистецтв, поєднавши всі види мистецтв: живопис, музику, скульптуру, архітектуру, пантоміму, танець тощо, а також світлові та звукові ефекти, які не представлені візуально.

Оскільки кінотекст знаходить свою реалізацію в текстовій парадигмі, логічно звернути увагу на концептуальні елементи тексту і кінотексту. Поняття «текст» і «кінотекст» завжди мали дискусійний характер, адже кінотекстові варіанти корегуються сценарними сюжетами, вони щільно наближені до текстових парадигм, які розширюють уявний потенціал, але й кінематограф не обмежує уяву. Його функцією є показ картинки, а все, що ми бачимо за цією картинкою – це стосується нашої критичної уяви, адже, як правило, режисер занурює сюжет в символічно-образні сюжети, які потребують особливої глядацької уваги.

Текст – це спосіб комунікації; спосіб збереження і передачі інформації; відображення психічного життя індивіду; продукт певної історичної епохи; форма існування культури; відображення соціокультурних традицій.

Кінотекст – це поняття, яке має відношення до повідомлення, відображеного засобами кінематографу, які мають інтегровану семантику: кінематограф (від гр. – рух, писати, малювати; тобто «рух, який записується»). Одразу виокремлюється галузь людської діяльності, яка стосується відтворення рухомих зображень.

Діалог текста і кінотекста породжує підтексти, інтертекстуальні варіації. Але найважливішим прийомом залишається такий, що демонструє творчу сміливість режисера, підкреслює його креативну думку, коли до сюжет фільму додаються взаємозамінні сюжетні пласти.

Слід звернути увагу на те, що кінотекст пов'язаний із вербальною складовою, яка представлена на екрані: тітри, субтітри, діалоги, монологи чи внутрішнє мовлення.

Проблеми екранізації літературних творів та види екранізацій є ключовими аспектами інтермедіальної площини. Екранізація – це образ літературного першоджерела (не копія, не відбиток). Якщо під час відтворення оригінального твору автор використовує свій образ, то в екранізації він використовує образ літературного твору. Існує декілька типів екранізації.

Перший тип – ілюстрація, в науці з кінознавства вона називається транспозицією. Чому такі фільми відносять до розряду ілюстративних? Це маються на увазі ті фільми, які намагаються дотримуватися тексту оригінального художнього твору.

Другий тип – коментар. Цю назву можна пояснити наступним чином: інтерпретація твору очима режисера. Це екранізація, що пов'язана з перенесенням конфліктів минулих часів у сучасність. Подібна робота є серйозним викликом для сценаристів. Вона є спробою подивитися на текст іншими очима, можливо – очима сучасника. Режисер має право залишати ті чи



інші сцени, приділяти більше уваги тим чи іншим образам, заглиблюватися у настрій та характер головного героя, а можливо й додавати своє бачення прочитаного, щоб підштовхнути глядача до діалогу або відкрити щось нове, раніше невідоме.

Третій тип екранізації – це аналогії. Подібний вид екранізації також має відношення до інтерпретації, але це надзвичайно вільна інтерпретація. Літератури, як правило, звертається до «проклятих питань», на які неможливо дати однозначну відповідь.

Існує багато прийомів щодо екранізації літературних творів, цей факт дає нам право стверджувати, що художня цінність екранізації має певну автономію відносно її першоджерела. Не можна однозначно стверджувати, що екранізація заміщує процес читання книги. Швидше навпаки: екранізація здатна привернути увагу глядача до літературного твору, викликати справжній інтерес до того матеріалу, який людина спочатку побачила на телеекрані.

Ми дослідили один варіант екранізації (режисера Еріка Барб'є, 2017), автори сценарію (Ерік Барб'є, Марі Ейнар); продюсери (Ерік Схельманн, Філіпп Руссле, Жером Сейду).

Контрастні епізоди фільму приваблюють, вони будуються на гнучкій та емоційній поведінці актриси Шарлотти Генсбур. Її вчинки налаштовують на певну, здавалось би, закономірну розв'язку ситуації. Психологічний тиск на сина та на оточуючих людей внутрішньо налаштовує на певний вибух емоцій та протест з боку тих, хто зазнає подібних утисків, але згодом, події розгортаються таким чином, що правота залишається на боці героїні, яка, по суті, стає спасителем ситуації, а в даному випадку – спасителькою сина. А так, як син досягнув високої ланки суспільної значущості та відповідальності (він стає воєнним льотчиком), то мати рятує і свою країну – Францію. Тобто вона знає про життя щось таке, про що інші й не здогадуються.

Інформація про стосунки матері Ніни (Міни) Кацев і сина Ромена Гарі має антиномічний посил. З одного боку, що цілком логічно, син її ненавидів за те, що вона, по суті, підкорила його волю, постійно нав'язувала своє бачення світу. З її

боку були прояви тиранії. Вона домогалася реалізації сформульованої мети: син, за будь яку ціну, повинен стати героєм Франції. Він став військовим льотчиком, дипломатом, письменником. У зрілому віці, коли матері не стало, Р. Гарі зрозумів на яку жертву пішла мати: відмовилася від свого власного життя і повністю присвятила його своєму синові. Вона робила все можливе і навіть неможливе, щоб син отримав якісну освіту. І тут він відчув ступінь жертовної любові, бажання зробити його по-справжньому щасливим. Таке усвідомлення ситуації, стало своєрідним імпульсом і керівництвом до дії. Він зробив усе можливе, щоб мрія матері здійснилася. І вона насправді здійснилася повністю.

Завдяки режисерській думці та талановитій акторській грі, фільм «Обіцянка на світанку» став не просто цікавою біографічною історією про двох близьких людей, він набув загального масштабного психолого-антропологічного контексту, який постійно спонукає до дискусії. Режисер Ерік Барб'є дуже вдало зняв фільм, запросив талановитого композитора – Рено Барб'є, який написав до фільму прекрасну музику. Художники-декоратори: Лівен Баес, Сесілія Блом, Дельфіна Де Касанове розробили чудову кольорову гаму, яку режисер поєднав із мізансценами, розраховуючи на відтворення у фільмі візуальної естетики.

Робота над художньою досконалістю стрічки принесла свої результати: фільм відрізнявся цікавою філософською концепцією та психологічною виваженістю.

Екранізація Е. Барб'є побудована на фрагментах, які стосуються безпосередньо долі головних персонажів, але й відчувається зв'язок історії життя персонажів з історією ХХ століття.

У своєму автобіографічному творі Р. Гарі торкається теми конфлікту між Англією і Францією у 1940 році. Цей факт європейські історики намагалися оминати. Про нього можна дізнатися, прочитавши роман Р. Гарі «Обіцянка на світанку». У фільмі подібні історичні довідки відсутні.

Книга Р. Гарі переповнена роздумами, які у фільмі подаються епізодично, у деяких випадках майже фоново. Письменник філософствує про жінок, інтимні

стосунки, політику, війну і мир. Він торкається болючої для французів теми: поразки та розвалу французької армії на початку гітлерівського нашествия.

Якщо порівнювати книгу Р. Гарі та екранізацію Е. Барб'є, то помічаються певні відмінності: в книзі багато гумору, навіть сумні епізоди, які пов'язані з війною, написані так віртуозно, що викликають посмішку. Фонові епізоди роману майже заряджені гумором: так і хочеться сказати – «одеським». Епізод підглядання у дитячому віці Гарі та його друзів, через пробитий дах сараю, за любовною сценою викликає позитивні емоції, підкріплені епізодами, в яких діти роблять висновки про дорослих, згідно того, що їм довелося побачити. Ці висновки смішні, розумні й де в чому мудрі.

Градус напруги нівелюють гумористичні епізоди. Це один із засобів позбавити життя суцільної фатальності та безвихіддя, але гумор в таких епізодах має бути переконливим і пов'язаним з намаганням вибудувати надію й життєву перспективу.

У романі, на відміну від екранізації, переконливіше подаються роздуми сина про роль матері у житті. У фільмі до цього розуміння глядач повинен дійти самотужки, враховуючи тонкощі семіотичної системи фільму. Вербальна ж система більш конкретна. Син не виглядає невдячним егоїстом, він пропускає через своє серце, через свій біль материнську жертвність, він усвідомлює ці тонкі речі

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анисимов Мириам. Ромен Гари. Хамелеон. Роман-біографія. Нижний Новгород : Деком, 2007. 636 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: слово, знак, дискурс. За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
3. Бандровська О. Адаптація художнього твору в культурологічній перспективі. *Слово і Час*. 2012. № 6. С. 3–7.
4. Баранник Д. Х. Українська мова : енциклопедія. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. С. 627–628.
5. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : ЛІТОПИС, 1996. С. 380–384.
6. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По; пер. з франц. Х. Сухоцької та М. Зубрицької. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів : Літопис, 2001. С. 497–521.
7. Бахтін М.М. Філософський енциклопедичний словник. В.І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с.
8. Брайко О. Кінематографічний темпоритм образів у прозі Володимира Дрозда. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 54–72.
9. Брюховецька Л. Спроби фольклорного кіно. *Кіно-театр*. 2001. № 6. С. 41–43.
10. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: кинотекст. *Политическая лингвистика*. Вып. (2) 22. <http://www.philology.ru/linguistics1/voroshilova-07.htm>
11. Гаврилюк Н. Адаптація, екранізація і нові форми візуальності. Філологічні семінари. Київ : Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Б-ка Ін-ту філології, 2016. Вип. 19. С. 72–80.
12. Гари Ромен Онлайн книга. Обещание на рассвете [Электронный ресурс] – Режим доступа:[https://imwerden.de/pdf/gary\\_obeschanie\\_na\\_rassvete.pdf](https://imwerden.de/pdf/gary_obeschanie_na_rassvete.pdf)
13. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наукова думка, 2008. 544 с.

14. Госейко Л. Історія українського кінематографу. 1896–1995. Київ : Кіноколо, 2005. 461 с.
15. Горболіс Л.М. Міжмистецькі контакти українського тексту: монографія. Суми: Вид-во СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021. 312 с.
16. Горпенко В. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища 2000 року. Київ, 2000. 34 с.
17. Делёз Жиль. Кино. Москва : Ад Маргинем, 2004. 624 с.
18. Довбуш О. «Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору». Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2015. Вип. 17. Том 1. С. 122–124.
19. Дремлюга М. Кінематографічний дискурс психоаналізу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 17.00.04. Київ : ДАКККиМ, 2002. 229 с.
20. Дубініна О. Чи можливо екранізувати стиль? *Сучасні літературознавчі студії. Київ, 2014. Вип. 11. С. 242–255.*
21. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 229–233.
22. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 139–162.
23. Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2010. 20 с.
24. Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. 543 с.
25. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1. Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

26. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2. Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
27. Літературознавчий словник-довідник. редкол.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко Київ : Академія, 1997. 752 с.
28. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Издательство «Ээсти Раамат», 1973. 138 с.
29. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. *Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. Сер. 8. Київ, 2014. С. 42–50.
30. Мейзерский В.М. Философия и неориторика. Киев : Лыбидь, 1991. 192 с.
31. Мурач Л.А., Полежаева Н.А. Интертекстуальный анализ. *Вісник ЗДУ: Філологічні науки. Запоріжжя: ЗДУ, 1998. № 1. С. 107.*
32. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
33. Некряч Т. Інтерсемиотичний та інтерлінгвістичний приклади і грані суміжності та точки розбіжностей // Мовні концептуальні картини світу. Київ, 2004. Вип. 48. С. 302–310.
34. Нові перспективи історіописання. За ред. П. Берка; пер. з англ. Київ : Ніка-центр, 2004. 392 с.
35. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы : Рута, 2007. 520 с.
36. «Обіцянка на світанку» з Шарлоттою Генсбур виходить у прокат [https://galinfo.com.ua/news/obitsyanka\\_na\\_svitanku\\_z\\_sharlottoyu\\_gensbur\\_vyhodyt\\_u\\_prokat\\_319061.html](https://galinfo.com.ua/news/obitsyanka_na_svitanku_z_sharlottoyu_gensbur_vyhodyt_u_prokat_319061.html)
37. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. Філологічні семінари. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.

38. Просалова В., Бердник О. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2010. 152 с.
39. Просалова В. Літературна й кінематографічна версії роману М. Хвильового «Вальдшнепи»: конфлікт конкретизацій. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Вінниця, 2017. Вип. 25. С. 100–115.
40. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? Парадигма : зб. наук. пр. Львів, 2011. Вип. 6. С. 49–58.
41. Руднев В.П. Философия кино. Бесконечный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.cinefantom.ru](http://www.cinefantom.ru).
42. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2019. № 81. С. 15–18.
43. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Київ : Довкілля, 2006. 716 с.
44. Сид Филд Киносценарий. Основы написания. Перев. с англ. А. Кононова, Е. Кручина. Москва : Эксмо, 2017. 384 с.
45. Сидни Люмет. Как делается кино. Пер. с англ. Д. Морозова, К. Донской. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. 256 с.
46. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 224 с.
47. Станислав Лем об екранизации романа «Солярис» <https://lib.misto.kiev.ua/LEM/solarisandtarkovsky.dhtml>].
48. Стругацкий Б. Киносценарии <https://lib.misto.kiev.ua/STRUGACKIE/comments.p05.dhtml>
49. Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Одеса, 2014. Вип. 11. С. 64–67.
50. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – Электронный ресурс: <http://philologos.narod.ru/tynyjanov/pilk/tynyjanov-pilk.htm>

51. Федоров А.В. Терминология медиаобразования. *Искусство и образование*. 2000. № 2. С. 33–38.
52. Цимбал Я. «54 кадры на сторінці»: кіно і проза 20–30-х років ХХ століття. *Слово і час*. 2002. № 8. С. 74–79.
53. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
54. Чух Г. Використання кіноекранізації творів у сучасній шкільній літературній освіті. *Таврійський вісник освіти*. 2017. № 2. С. 239–246.
55. Эйхенбаум Б. Поэзия и проза. Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. 552 с.
56. Эко У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения. Сокр. пер. с англ. Дерябин А.А. (1972/1998) <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/eco.htm>
57. Эко У. О членениях кинематографического кода [Электронный ресурс]: URL: <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html>
58. Эткинд Е.Г. Две смерти Романа Гари [Электронный ресурс]. Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden». – 1981. – 3 с. – Режим доступа к журналу : <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=646>.
59. Augsburg T. *Becoming Interdisciplinary: An Introduction to Interdisciplinary Studies*. Dubuque, IA : Kendall/Hunt, 2006. P. 5–21.
60. Bauschinger S. *Film und Literatur: literarische Texte und der neue deutsche Film: [dreizehntes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur, 1981]*. Franke, 1984. 240 p.
61. Booker C. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London : Christopher – Continuum International Publishing Group, 2005. 736 p.
62. Hagenbüchle W. *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Bern: Lang, 1991. 343 p.
63. Hansen-Löve A. *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Dialog der Texte*.



Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien, 1983. P. 291–360.

64. Helman A., Ostaszewski J. Historia myśli filmowej: podręcznik. Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2007. 357 p.

65. Müller J. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 p.

66. Ryan Marie-Laure. Story / Worlds / Media: Tuning the Instrument of a Media-Conscious Narratology. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2014. 363 p. Pp. 25–49.

67. Wolf Werner. Narratology and Media (lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences [2011]. Walter Bernhart. leiden-Boston: Brill-Rodopi, 2017. 692 p. pp. 501–532 (32).

68. Wolf Werner. Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena Editor: Walter Bernhart. leiden-Boston: Brill-Rodopi, 2017. 692 p.

69. <http://www.mirf.ru/Articles/print506.html> 120.

70. <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000216/index.shtml>

71. <http://www.myshared.ru/slide/950278>

72. [https://pglu.ru/upload/iblock/25c/uch\\_2010\\_iv\\_00034.pdf](https://pglu.ru/upload/iblock/25c/uch_2010_iv_00034.pdf)

73. <http://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternetkonferencja/porvvnjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/>