

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО
ТВОРУ ЗАСОБАМИ КІНЕМАТОГРАФУ (НА МАТЕРІАЛІ
ЕКРАНІЗАЦІЙ ПРО БЕОВУЛЬФА)**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Булгакова Тетяна Юріївна

Керівник к.ф.н., доц. Василина К.М.

Рецензент ???

Запоріжжя – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ТА КІНОФІЛЬМ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ	7
1.1 Етапи становлення компаративних студій та поява інтермедіальних досліджень	7
1.2 Різновиди екранізацій	14
1.3 Специфіка передачі літературного твору засобами кінематографу	20
РОЗДІЛ 2 ПОЕМА «БЕОВУЛЬФ» У РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНИХ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ	26
2.1 Інтерпретативний потенціал англо-саксонської поеми «Беовульф»	26
2.2 «Беовульф та Грендель» С. Гуннарссона (2005 р.): особливості відтворення сюжетно-образного матеріалу першоджерела	35
2.3 Іронічне переосмислення поеми в однойменній мультиплікаційній версії Р. Земекіса «Беовульф» (2007р.).....	41
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Ще за часів античності теоретики та філософи займалися зіставленням різних видів мистецтва, намагалися віднайти в них спільні та відмінні риси. Схожа робота проводилася науковцями і дослідниками наступних епох. В результаті цього з'являються компаративні студії. Над аналізом та зіставленням різних видів мистецтва працювали Ш. Баттьо, О. Вальцель, А. Хаузер, М. Каган. Алгоритми проведення компаративного аналізу вивели О. Левицька, М. Ільчук, В. Чуканцова, О. Тимашков, Н. Тишуніна.

Із появою кіноіндустрії, яка почала широко використовувати літературні твори, науковці почали вдаватися до питання про те, наскільки точно режисери відтворюють ті чи інші художні твори. Таким чином, з'являються інтермедіальні студії. Поняття «інтермедіальність» вивчали Н. Тишуніна, А. Тимашков, Є. Шрьотер. Вивченням діалогу саме літератури та кіномистецтва займалися Н. Зоркая, Ю. Ідліс, Дж. Блюстоун.

В останні роки зберігається тенденція використання творів світової літератури у якості основи для фільмів та телесеріалів. Але, на жаль, дуже часто літературний текст сприймається крізь призму глядацької, а не читацької культури. Втім, варто зазначити, що саме вдалі телефільми на літературній основі можуть стимулювати звернення глядача до книги і зумовити його перехід в статус читача. Тема взаємодії літератури й екранного мистецтва є досить широкою, вона не вичерпується тільки наявністю екранізацій. Дану тему вивчають літературознавці, філософи, мистецтвознавці, а також режисери, застосовуючи у своїх роботах різні методологічні підходи і методи аналізу.

Тож, **актуальність** дослідження зумовлена популярністю кіномистецтва на основі художніх текстів та недостатньою вивченістю специфіки трансформації літературних творів при перенесенні на екран.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що тут у систематизованому вигляді екранізацій представлено класифікацію та особливості переосмислення літературного твору засобами кінематографу, а також запропоновано власний алгоритм проведення порівняння художнього тексту з його кіноверсією, який піддається апробації під час компаративного вивчення.

Об'єктом дослідження є інтермедіальний діалог у площині літератури та кіномистецтва.

Предметом дослідження є специфіка трансформації поеми в екранізації «Беовульф та Грендель» (2005) режисера Стурли Гуннарсона та «Беовульф» (2007) режисера Роберта Земекіса.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей переосмислення літературного твору засобами кінематографу (на матеріалі екранізацій про Беовульфа).

Для реалізації мети необхідно виконати наступні **завдання**:

- вивчити етапи становлення компаративних студій загалом та появу інтермедіальних досліджень зокрема;
- розглянути різновиди екранізацій та специфіку їхньої взаємодії із літературними творами;
- дослідити специфіку передачі літературного твору засобами кінематографу;
- розкрити інтерпретативний потенціал поеми «Беовульф»;
- виявити особливості відтворення сюжетно-образного матеріалу першоджерела у екранізації С. Гуннарссона «Беовульф та Грендель» (2005 р.);
- дослідити іронічне переосмислення поеми в однойменній мультиплікаційній версії Р.Земекіса «Беовульф» (2007р.).

Матеріалом дослідження стала поема про Беовульфа та її екранізації: «Беовульф та Грендель» (2005) режисера Стурли Гуннарсона та «Беовульф» (2007) режисера Роберта Земекіса.

Методи дослідження. Дослідження здійснене на основі як загальнонаукових методів (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, класифікація), так і із застосуванням основоположних принципів літературознавчих підходів, а саме образний, історичний аналіз літературного твору, культурно-історичний метод, рецептивна естетика.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів під час подальшого теоретичного осмислення проблем інтермедіального діалогу, а саме літературних творів та їх екранізацій.

Робота пройшла **апробацію** на бх науково-практичних студентських конференціях. Результати дослідження представлено у 6 публікаціях:

1. Булгакова Т. Ю. Образ Гренделя у сучасних кінематографічних інтерпретаціях. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019.

Страницы не указываю, непонятно какие они там будут, если сборник выйdet в феврале

2. Переверзева Т. Ю. Особливості дегероїзації середньовічної минувшини у кінострічці Р. Земекіса «Беовульф». Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. С. 185–186.

3. Переверзева Т. Ю. Особливості переосмислення літературного твору засобами кінематографу: до постановки проблеми. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. С. 215–216.

4. Переверзева Т. Ю. Особливості переосмислення образів монстрів у кінострічці Р. Земекіса «Беовульф». Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 204–205.

5. Переверзева Т. Ю. Специфіка репрезентації жіночих образів у фільмі Р. Земекіса «Беовульф». *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2018»* : у 4 т. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. Т. 2. С. 139–140.

6. Vasylyna K., Bulhakova T. Female images in screen version of “Beowulf” (2007) by R. Zemeckis. The 1st young researchers’ international web conference “Language, culture, communication in the expanding intellectual space”. Book of Abstracts. Czestochowa, Zaporizhzhia, Lviv, 2019. P. 132–134.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову роботу, визначено тему, мету, завдання, актуальність дослідження, методи проведення, об’єкт та предмет дослідження, структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про становлення та розвиток інтермедіальних студій, особлива увага приділяється визначенню алгоритму проведення інтермедіального аналізу літературного твору та його екранізації.

Другий розділ містить компаративний аналіз літературного твору «Беовульф» та двох його екранізацій: режисера С. Гуннарссона «Беовульф та Грендель» (2005 р.) і режисера Р. Земекіса «Беовульф» (2007 р.).

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 62, кількість використаних джерел 80.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ТА КІНОФІЛЬМ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

1.1 Етапи становлення компаративних студій та поява інтермедіальних досліджень

З давніх-давен компаративістика у своєму розвитку пройшла декілька етапів, зокрема, пасивний та активний. Історія мистецтв і взаємин між ними тісно пов'язана з естетичними уявленнями людей. Живопис і скульптура здавна були і залишаються складовими архітектурного комплексу. Музика тісно переплетена з мистецтвом танку. Література й образотворче мистецтво теж характеризуються щільним зв'язком, який відображається у живописі, графіці, емблематиці [Шикиринська 2012, с. 70].

У древніх греків розуміння видів мистецтва формується з відокремленням мистецтв з первісного синкретизму. Для них мистецтво було певною цілісністю, яка складалася з різних, але споріднених частин. Таке уявлення про мистецтво вперше відобразилося у грецькій міфології, а саме у міфі про Аполлона та муз.

Перші згадки про муз зустрічаємо у творах Гомера та Гесіода. Треба зазначити, що муз було дев'ять не одразу. Гомер завжди говорить про різну кількість муз. У ранніх джерелах йдеться про трьох муз. Потім число муз збільшується до відомих нам дев'яти [Наливайко 2004, с. 115]. Усі дев'ять муз мали певну спеціалізацію, були патронесами певних видів мистецтва. Сам Аполлон був покровителем муз, богом мистецтва, поезії, музики [Кун, 1986, с. 37-38]. У даній міфологемі було закладено основу розуміння

мистецтв як системи з певною морфологією. Але в той час не існувало повної класифікації мистецтв, не було розмежування науки і мистецтва, ремесла і мистецтва. Не розмежовувалися й такі поняття, як жанри, види і роди мистецтва.

Ці проблеми стали темою розмірковувань та трактувань естетичної та літературно-теоретичної думки античності. Завдання розмежувати та зіставити подібні види мистецтва, виявити в них відмінне та споріднене ставили перед собою філософи та теоретики античності [Наливайко 2004, с. 115-116]. Але найбільшу увагу порівнянню різних мистецтв та фіксації у них спільного та відмінного на естетико-художньому рівні приділив Арістотель у своїй «Поетиці» (між 336-322 рр. до н. е.). Арістотель проводив паралель між поезією та музикою, скульптурою та музикою, архітектурою та музикою, фіксуючи відмінності між ними на проблемно-семантичному та функціональному рівнях [Арістотель].

Втім, робота у даному напрямку не дала суттєвих результатів ані у добу Середньовіччя, ані у добу Відродження. Слід також зауважити, що у добу Середньовіччя панувало розуміння мистецтва, яке значно відрізнялося від сучасного: античне мистецтво означало вміння змайструвати якийсь предмет за допомогою певних правил. Через те, що поезія не належить до сфери ремісничої вправності, а постає з наснаги Муз, її разом з музикою зараховували не до майстерності (мистецтва), а до сфери натхнення. В добу бароко безрезультатність досліджень зберігається, проте посилюється взаємодія мистецтв у художній практиці. Це дало поштовх для розвитку теоретичної думки. Спільною рисою для цих епох було домінування в комплексі мистецтва саме живопису. Це знаходило теоретичне обґрунтування, зокрема в тому, що перевага віддавалася порівнянню живопису з іншими видами мистецтва.

Певним винятком став класицизм, коли його теоретики показали тенденцію до піднесення поезії над живописом. Проте вона виникла з

настанови ідеологізувати живопис на свій лад, і саме в цьому мала допомагати поезія [Наливайко 2004, с. 116-117].

Особливе місце у передісторії компаративістики займає доба романтизму, яка характеризувалася тенденцією до поєднання видів, родів, жанрів мистецтва та їх синтезу. У цей час відбувається розмивання чітких кордонів між ними. Романтизм вніс своє розуміння мистецтва та його структурування. Для романтиків системи мистецтв були не чимось статичним, а рухливим, вони перебували у стані постійних змін, поєднань, розходжень, переходів. А. В. Шлегель відзначав, що мистецтва не тільки зближуються, а й шукають переходу одне в одне [Наливайко 2004, с. 12].

Отже, вже в добу античності філософи та теоретики робили перші спроби проведення паралелі між різними видами мистецтва. Однак, не зважаючи на цей факт, ані у добу Середньовіччя, ані у добу Відродження ще не було створено вагомих робіт, присвячених даній проблемі.

Значні зрушення в даній сфері відбуваються у кінці XVIII – на початку XIX ст. Як зазначає Д. Наливайко: «На цьому етапі остаточно складається загальне розуміння мистецтва як системи взаємопов'язаних мистецтв, котрим, при властивій усім їм своєрідності, притаманна стала єдність специфічного виду духовно-практичної діяльності людини. Ця єдність не має матеріалізованої субстанції і проявляється в духовно-функціональній формі. В ці епохи центр інтересу теоретиків і митців дедалі більше переноситься на окремі мистецтва, на їхні особливості й особливості їхніх зв'язків з іншими мистецтвами, тобто на питання порівняльної морфології. Центральне місце в цій системі посідає література. Отже, компаративні студії здебільшого здійснюються в аспекті зіставлення саме її з іншими мистецтвами» [Цит. за: Наливайко 2004, с. 117].

Велика увага приділяється вивченню спільних і відмінних рис між літературою та живописом, літературою та музикою. Важливу роль у цьому питанні відіграє праця Готхольда Лессінга «Лаоокон, або про межі живопису та поезії» (1765 р.). Автор вказує на відмінні риси поезії та живописа і

наголошує на тому, що вони можуть співіснувати [Шикиринська 2012, с. 211].

Слід зазначити інші вагомні роботи цього часу. Жан Батіст Дюбо у 1719 році у трактаті «Критичні роздуми про поезію та живопис» доходить висновку, що влада Живопису над людьми сильніша за владу Поезії; ця думка засновується на двох доказах. Перший полягає у тому, що Живопис впливає на наш зір. А другий – у тому, що Живопис не використовує, на відміну від Поезії, штучні знаки, а оперує тільки природними [Дюбо 1997, с. 46].

Важливе значення у цьому контексті має праця Джона Брауна «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження та занепад» (1763 р.). У цьому трактаті Дж. Браун писав про єдність мистецтва поезії та музики, провів дослідження задля виявлення причини їх відокремлення та зазначив можливості їхнього поєднання і функціонування [Шикиринська 2012, с. 211].

Період наукового вивчення питання про синтез мистецтв відбувається на початку ХХ ст. Проте, дану тему ще у 1899 році підіймає Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», в якому містяться розділи про поезію, музику і малярство, де він окреслює спільні та відмінні риси зазначених мистецтв [Франко].

Пік вивчення взаємодії літератури та інших видів мистецтв припадає на першу половину ХХ ст. Цей період відзначився працею Оскара Вальцеля «Взаємовисвітлення мистецтв» (1917 р.), в якій автором було введено термін «висвітлення». Цей термін стосувався мистецтв і дав змогу говорити про один вид мистецтва, використовуючи терміни іншого виду. Крім того, О. Вальцель відзначив, що сутність поезії можна висвітлити, використовуючи категоріальний апарат образотворчого мистецтва [Шикиринська 2012, с. 211].

У 1951 році німецький учений Арнольд Хаузер написав працю “The Social History of Art”, у якій обґрунтовував ідеї про необхідність

комплексного аналізу різних видів мистецтв. Дослідник зазначив, що у творі мистецтва співіснують як художні, так і нехудожні елементи. Крім того, А. Хаузер започаткував соціологічний метод, суть якого полягає у розкритті філософії функціонування та історичного розвитку мистецтва. Вчений вважав, що саме мистецтво покликане відображати соціальні відносини та історію [Hauser 1999, с. 57].

1972 року виходить книга Мойсея Кагана «Морфологія мистецтва». В ній автор розмірковує над мистецтвом та способами взаємодії його складових. Своїм завданням він ставить «виявити усі існуючі рівні диференціації художньо-творчої діяльності, установити зв'язок між цими рівнями, розглянути систему мистецтв з генетичної, історичної, прогностичної точок зору» [Цит.за: Каган 1972, с. 7-8].

Таким чином, ми бачимо, що інтерес до системи мистецтв, її взаємозв'язків і взаємовпливів її складників здавна існував в естетиці, літературно-теоретичній і мистецтвознавчій думці. Треба зазначити, що період з кінця XVIII до початку XX століття був дуже плідним з точки зору вивчення взаємодії та взаємозв'язку різних видів мистецтв. Центр зацікавленості теоретиків все більше переноситься на окремі мистецтва. У цій системі вагоме значення приділяється саме літературі.

Компаративістику або порівняльне літературознавство найчастіше визначають як «літературознавчу дисципліну, що зіставними методами вивчає генетичні й контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні зв'язки» [Цит.за: Будний 2008, с. 293].

В. Будний та М. Ільницький виокремлюють такі розділи сучасної літературної компаративістики:

- порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків);
- рецептивна естетика, зокрема критична рецепція та перекладознавство;

- типологічне дослідження літератури;
- інтертекстуальні студії;
- інтермедіальні студії (висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва);
- інтеркультуральні студії (імагологія та постколоніальні дослідження) [Будний 2008, с. 11-12].

Найбільш точно поняття взаємодії мистецтв розкривається через поняття «інтермедіальності», сформульоване у другій половині ХХ ст. Теорія інтермедіальності вивчає взаємодію різних видів мистецтв у тексті художнього твору. Вона визначається як певний спосіб організації художнього твору і як специфічна методологія.

Як зазначив Д. Наливайко, «вивчення цієї проблематики гальмувало те, що трактували її по-різному. Європейська традиція, зокрема французька, зараховувала її до галузі естетики, а американська наукова думка – до літературознавства. Поступово американська концепція почала переважати, і з 1960-х років з'явилися праці, в яких взаємини літератури з іншими мистецтвами трактують як літературознавчу проблему» [Цит.за: Наливайко 2006, с. 14-16].

Вважається, що поняття «інтермедіальність» увів у науковий обіг німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-ті рр. минулого століття. У своїй науковій праці вчений дав таке тлумачення нововведеному поняттю: співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку мономедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо) [Hansen-Löve 1983, с. 295].

Наталя Тишуніна у своєму дослідженні під назвою «Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплинарних досліджень» представляє інтермедіальність наступним чином: «створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої

метамови культури); особливий спосіб організації художнього тексту; специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому» [Цит.за: Тишуніна 2001, с. 153].

Олексій Тімашков розглядає інтермедіальність «як процес синтезу окремих медіа, трансформації медіа та передачі інформації у процесі мульти – або інтермедіальної комунікації, а також як авторефлексії медіа та винахід ними власних меж» [Цит.за: Тімашков 2007, с. 24].

Енс Шрѳотер у статті “Intermedialität” виокремлює чотири підходи стосовно семіотичного трактування цього поняття:

1. Синтетична інтермедіальність, результатом якої є синтез медіа, виникнення одного медіа, яке включає в себе можливості та риси всіх видів мистецтв. Вважається, що така синтетична форма може нівелювати межу між мистецтвом і життям.

2. Формальна (трансмедійна) інтермедіальність. Такий підхід розглядає передачу одного і того ж наративу за допомогою різних видів мистецтв. Через це, порівнявши різні медіа, що передають однаковий сюжет, можна знайти їх спільні та відмінні ознаки.

3. Трансформаційна інтермедіальність. Цей підхід засновано на репрезентації одного медіа іншим, перекодовуючи одну знакову систему в іншу.

4. Онтологічна інтермедіальність або онтомедіалітет. Суть цього підходу пов’язана з тим, що медіа завжди існує у зв’язку з іншим медіа, має системний характер і не може існувати самостійно. Прикладом може слугувати театральність прози або музичність поезії [Schröter].

Отже, поява поняття «інтермедіальність» та інтермедіальних студій дала старт новому періоду в історії компаративістики, який ознаменувався широким вивченням інтертекстуальних та міжмистецьких зв’язків національних літератур.

У даному дослідженні нас цікавить трансформаційна та трансмедійна інтермедіальність, а саме яка сприймає наявність у літературному тексті

образних структур та перекодує їх у кінотекст, враховуючи весь потенціал сучасного кінематографа.

1.2 Різновиди екранізацій

Завдяки технічним досягненням у ХХ ст. з'явився новий вид мистецтва – кінематограф. За своєю природою кінематограф є синтетичним видом мистецтва, адже він увібрав досягнення всіх видів мистецтва попереднього часу: театра, літератури, живопису. Кінематограф може фіксувати динаміку епохи, оперувати часом як окремим засобом виразності. За допомогою кінематографа можна передати стрімку зміну подій, не порушуючи внутрішньої логіки. Він вважається інтернаціональним мистецтвом, адже технічне оснащення, робота над художньою досконалістю збагачуються і беруться на озброєння митцями різних країн, націй і народів.

Досліджуючи зв'язки художніх творів з творами інших видів мистецтв, виявляємо нові закономірності. На початку ХХ ст. дослідники обґрунтували факт зближення літератури й кіно. Питанням зв'язку цих видів мистецтва займалися Л. Генералюк, О. Пуніна, Л. Брюховецька, Н. Горницька, Ю. Лотман, Д. Наливайко, С. Ейзенштейн. На думку Д. Наливайка, «пріоритет у дослідженні взаємодії літератури та кіно належить американській компаративістиці (Дос Пассос, Фіцджеральд, Фолкнер, Хемінгуей, Мелвілл Вулф та інші)» [Цит.за: Наливайко 2004, с. 120]. Дослідники зауважували, що твори ХХ ст. були «збудовані так, що просто рвалися на екран» [Цит.за: Олійник 2008, с. 26].

Учені розглядають взаємозв'язок літератури й кінемистецтва крізь призму функціонування елементів одного мистецтва в іншому. Кожен художній текст покликаний відтворювати культурне середовище, репрезентувати певний історичний час, розкрити людські цінності. Що ж до

кінотексту, то він відтворює авторський текст, написаний засобами однієї мови, використовуючи засоби іншої мови. Тож відбувається подвійне відтворення: по-перше, дійсності у творі (оригіналі), а, по-друге, твору у творі [Дюришин 1979, с. 30].

З розвитком кіно, телебачення, комп'ютерних технологій друковане слово перестало бути єдиною домінантою інформаційного простору, поступившись аудіовізуальним «текстам», які синтезують вербальні і невербальні елементи. Література у кіно з'являється у вигляді кіносценарію, у якому описову частину скорочено, а увагу зацентровано на послідовності подій. Так зародився новий тип кінематографу – екранізація.

Екранізація – це «художня інтерпретація літературного твору, що полягає у перекладі його на екранну мову шляхом створення різноманітних зображально-звукових образів (слово, музика, шуми у різному поєднанні з відеорядом)» [Цит.за: Наливайко 2006, с. 12-13]. У науковому дискурсі можна знайти інші назви екранізації, як то: кіноінтерпретація, кіноадаптація, кінотранскрипція, кіноверсія літературного твору. Тож можна вважати ці поняття тотожними.

Як відомо, існують різні види екранізацій. Серед них можна виділити наступні:

1. Переказ-ілюстрація. Цей вид є найменш творчим, оскільки характеризується найменшою розбіжністю між фільмом та літературним першоджерелом. При цьому відбуваються наступні зміни: текст можуть скоротити у тому випадку, якщо він більше передбачуваного метражу фільму; текст можуть розширити, використавши фрагменти інших творів того ж письменника; думки і почуття героїв можуть представити у формі монологів або діалогів, закадрової мови; якщо екранізується п'єса, то діалоги і монологи скорочуються.

2. Нове прочитання – це фільми-екранізації, де ми бачимо підзаголовки: «на основі» (“based on”), «за мотивами». Цей вид екранізації передбачає досить активне втручання сценаристів у зміст першоджерела,

адже літературний твір розглядається тільки у якості матеріалу для створення фільму.

3. Екранізація-переклад. Даний вид екранізації також використовує літературне першоджерело, проте його метою, на противагу попередньому виду, є донесення до глядача суті класичного твору, особливого стилю письменника, духу оригіналу, використовуючи специфічні засоби кіноінтерпретації [Екранізація як форма безпосередньої взаємодії кіно та літератури].

Джеффри Вагнер розглядав екранізацію як синтез оповідної техніки роману і фільму і розробив свою класифікацію екранізацій за типом відношення адаптації до оригіналу:

- «транспозиція» (безпосереднє перенесення твору на екран);
- «коментар» (першоджерело зазнає незначних змін);
- «аналогія» (коли, наприклад, дія оригіналу перенесена в іншу епоху) [Диалог культур в літературнокинематографическом пространстве].

А. Карелін виокремлює наступні типи кіноінтерпретації:

1. Пряма екранізація (буквальний переклад).

Цей тип повністю відтворює літературне першоджерело, що дає глядачеві можливість «доторкнутися» до нього, але вже у форматі кіно. Наприклад, «Гаррі Поттер» К. Коламбуса (перший та другий фільми). До прямої екранізації належать також європейські серіали, що зняті за класичними художніми творами (екранізації романів таких письменників, як Толстой, Діккенс, Достоевський, Шекспір), в яких скрупульозно, (іноді дуже точно відтворюючи всі закадрові тексти і діалоги) серія за серією, передається книга.

2. Фільм за мотивами.

Такі фільми показують літературний твір у новому ракурсі. Це часто зумовлено тим, що з певних причин книгу важко перенести на екран (наприклад, коли дія в книзі зосереджена на внутрішніх переживаннях героя, які досить важко показати глядачеві без перетворення їх в події і діалоги).

Екранізація цього типу додає щось своє, щось нове, тож вона завжди цікава своєю новизною і свіжістю. Яскравими прикладами можуть служити «Володар Кілець» П. Джексона, «Хоббіт. Несподівана подорож» Дж. Р. Толкіна, «Пітер Пен» П. Дж. Хогана.

3. Загальна кіноадаптація.

Метою цього типу кіноінтерпретації є не передача змісту першоджерела, а створення на його матеріалі самобутньої, нової кіноекранізації, яка б не тільки була пов'язана із літературним твором, але і доповнювала його. Наприклад, «Космічна одісея 2001» С. Кубрика, фільми А. Тарковського «Соляріс», «Сталкер» [Екранізація як форма безпосередньої взаємодії кіно та літератури].

Одна з найвідоміших класифікацій, яка розкриває підтекст кінотранскрипцій, належить Е. Дадлі. Відповідність першотвору, яка може бути повною або частковою, він ажає одним із головних критеріїв оцінювання кіно транскрипції. У межах такої відповідності виділяється «вірність букві» чи «вірність духу» оригіналу [Dudley 1974, с. 154]. Слід зазначити, що, якщо режисер має за мету повністю відповідати «букві» при створенні кінофільму, то він втрачає свою автономію, адже повністю відтворює манеру і стиль як письменника, так і твору. Щодо відповідності літературному «духу», то в цьому випадку режисер може перекодувати художній першотвір на власний розсуд, додаючи у фільм щось своє. Тож, Е. Дадлі виокремлює наступні види кінотранскрипцій:

- запозичення (borrowing);
- трансформація (transforming);
- перехрещення (intersecting).

Дадлі вважає, що запозичення є найвживанішим видом кінотранскрипцій. Адже, реалізуючи його, режисер бере за основу ідеї, теми, певні сцени літературного джерела. У цьому випадку метою кінотранскрипції є приваблення публіки через популярність запозиченої назви або теми [Dudley 1984, с. 98-99].

Фільм трансформація є репродукцією в кіно чогось внутрішньо притаманного літературному тексту. Таким чином, у літературному творі відбуваються зміни, які спричинені характером кіномедіуму [Dudley 1984, с. 101].

Щодо перехрещення, то в такому виді кінотранскрипції продукт кіноіндустрії стає настільки далеким від тексту літературного першотвору, наскільки це можливо [Dudley 1984, с. 103].

А. Хелман вважає, що слід також враховувати зміни у самому кіномистецтві. Дослідниця виокремлює чотири етапи розвитку кінематографу у взаємозв'язку з літературою:

- початок кіно: цей етап характеризується використанням техніки живих образів, фільм був ілюстрацією до літературного твору;

- розвиток нараційних технік кіно, що відповідають прийомам і засобам прози XIX ст.;

- розвиток звукового кіно;

- пошук способів конкурувати з прозою. Були знайдені наступні способи: різноманітні способи суб'єктивізації нарації, змішування жанрів, відхід від причинно-наслідкових логічних зв'язків [Helman 1985, с. 150-154].

Деякі дослідники (такі, як, наприклад, Е. Хемінгуей, В. Г. Фолкнер, Г. Мелвілл) вважають, що синтез літератури та кіномистецтва полягає у появі новотвору. Вивчаючи кінотранскрипцію, дослідники активно використовують інтердисциплінарну й компаративістичну методології. Кіноекранізація займає досить хитку позицію на перетині кінематографу та літератури, адже вона і не писане слово, і ще не зовсім кіномистецтво, хоча з самого початку привертає увагу і критику [Cavallo 1999, с. 16].

Н. М. Зоркая у своїй праці «Історія радянського кіно» виділяє такі типи фільмів, знятих за літературними творами: екранізація-інтерпретація; екранізація-ілюстрація; екранізація-лубок; екранізація-фантазія (або ще фільм за мотивами, який набув поширення у 1920-ті роки). Дослідниця зазначає, що ці типи фільмів не замінюють один одного, а співіснують. Хоча,

слід відмітити, що на ранній стадії переважав кінолубок [Зоркая 2005, с. 36-38].

Дослідниця сценарних адаптацій та екранізацій Ю. Ідліс, зауважує, що в останні десятиліття дискусія про екранізації має тенденцію розпадатися на два напрями. В межах першого напрямку дослідники говорять про медійні («мовні») відмінності між кіно і літературою. Саме ці відмінності відповідають за текст екранізації, де роль автора є незначною. В межах другого підходу увага приділяється сприйняттю екранізації глядачем [Идлис 2006, с. 4].

Проте що не всі елементи можна перекласти мовою кінотексту. Про це зазначає у теоретико-порівняльному дослідженні “Novels into Film” (1957) Дж. Блюстоун, де він говорить про певні неперекладні елементи літературного тексту. Крім того, він зауважує, що і навпаки, є такі специфічні кіноелементи, які не можна передати у художньому творі. Зокрема, дослідник звернув увагу на неможливість передачі окремих текстів модерністської літератури, написаних у техніці «потoku свідомості» [Bluestone 2003, с. 3-5].

Дж. Фаулз зауважував з цього приводу: «Справа не в тому, що мова первісно виникла на означення «зображення» того, що фізично не можна побачити; еволюція роману, особливо в нашу добу, а тим більше з часу виникнення структуралізму і семіології (тобто більш точного знання про природу мови і художнього тексту), усе більше і більше пов'язана з тими сторонами життя і тим способом відчуття, які ніколи не можна буде передати візуально» [Фаулз 2002, с. 69].

Отже, ми бачимо, що існує багато точок зору щодо класифікації типів кіноінтерпретацій. Більшість класифікацій все ж засновано з урахуванням співвідношення того, наскільки текст адаптації наближений до тексту оригіналу. У цій роботі ми спираємося на класифікацію А. Кареліна, який виділяє пряму екранізацію, фільм за мотивами та загальну кіноадаптацію.

1.3 Специфіка передачі літературного твору засобами кінематографу

Кінострічка відображає тривимірну сутність і художнього твору, і кіномистецтва, адже події, за якими глядач спостерігає на екрані, сприймаються ним в кількох часових площинах водночас: під час читання художнього твору – з погляду реципієнта; під час сприйняття емоційно наснаженої фабули фільму – з боку читача як глядача. Кінематографічний твір розкривається через динамічний сюжетний хід. Цей вид мистецтва має багаті та різноманітні засоби передачі настрою, розташування, положення – монтаж, зміна точки зору, кадрування, оперування планами та багато інших технічних нововведень. Для передачі певного психологічного мікроклімату моменту використовується швидкоплинність кадрів і їх поетапне монтування, за допомогою яких передається певна модель поведінки героїв, перебіг їхніх думок. Внутрішній монолог, важливий засіб розкриття характеру персонажів, їхніх думок і переживань, у кінематографічному тексті формально відображається як «голос із-за кадру» [Олійник 2008, с. 64-65].

На думку дослідниці О. Левицької, методика порівняння тексту та кіно, де до уваги беруться опозиційні дихотомічні пари (час – простір, внутрішнє – зовнішнє, оповідне – зображальне), є найправильнішою. Крім того, вона зауважує, що «у порівняльному аналізі текстів та екранізацій важливим є спосіб, в який передано композиційну та часопросторову організацію творів. Часопросторова модель літературного твору потребує творчої роботи сценариста і режисера у процесі перекладу тексту на візуальний ряд. Такі трансформації дуже часто супроводжуються значними змінами літературної першооснови». Також дослідниця зазначає, що для розуміння ідейного навантаження не слід нехтувати мистецьким контекстом. У художньому тексті він відіграє вагомий роль: розкриває образи головних героїв, формує загальну культурну та соціально-історичну картину та ілюструє думки самого автора [Левицька 2009, с. 66-70].

Як і О. Левицька, М. Ільчук вважає, що для порівняння оповідної основи літературного тексту та кіноверсії «варто розглянути такі спільні для обох медіа аспекти, як часопросторова структура, розвиток дії, зображення персонажів, мотиви, оповідна перспектива». Крім того, вона зазначає, що при перенесенні літературного твору на екран режисери можуть зостосовувати наступні прийоми на рівні розвитку дії, як, наприклад еліпсис, мандри крізь простір. Не всі сюжетні лінії та пов'язані з ними герої можуть бути перенесені в екранізацію. Більш того, герої художнього твору та екранізації можуть викликати у читача та глядача зовсім різні або навіть протилежні почуття [Ільчук 2017, с. 126-130].

Тож, при екранізації літературного твору перед екранізаторами неминуче постає питання його трактування, інтерпретації. Ця необхідність виникає через часову і естетичну віддаленість твору, прагнення наблизити його до сучасних естетичних потреб суспільства, мовну специфіку кіно і літератури і тому більша увага акцентується на часовопросторовій структурі тексту та характеристиці персонажів. Додавання певних моментів здійснюється режисерами задля кращої передачі психології персонажів. Деякі сцени, присутні в літературному творі, можуть навпаки бути вирізаними. Це робиться або через брак часу, або через те, що режисери не вважають ці сцени значущими.

Проте, загалом, порівняння тексту художнього твору та його екранізації має здійснюватися з урахуванням специфіки кожного виду мистецтва. Неповторний характер мистецтва формується сукупністю засобів, прийомів, можливостей, які є його власним і абсолютним набутком. Наприклад, вербальні засоби спілкування характерні для літератури. Тобто читач сприймає написані у книзі слова й тільки має змогу уявляти з яким виразом обличчя герої виконують певні дії, з якою інтонацією вони говорять. А для кіно характерні невербальні засоби спілкування: тобто в кіно ми бачимо гру акторів, сприймаємо інтонацію, з якою вони говорять,

спостерігаємо міміку, жести, чуємо музичний супровід. Крім того, кіно володіє і власними специфічними засобами та прийомами.

Найважливішим зображальним елементом кінематографії є кадр. Це найменша одиниця будь-якого візуального оповідання, від якого залежить рецепція художнього тексту глядачем. Слід зауважити, що поняття планів розуміється по-різному. Втім, можна підсумувати найпоширеніші типи планів у кінематографі: зрістовий план – людина займає майже весь кадр у вертикальній площині. Зазвичай його використовують, щоб зосередити увагу глядача навколо героя; середній план – (поділяється на перший середній план та другий середній план) використовується для відображення дій між людьми; крупний (американський) план – у такому кадрі зображено лише обличчя персонажа, що дозволяє бачити його емоції та почуття; детальний план – у таких кадрах розкриваються деталі об'єкта, певні дрібниці, які можуть щось розповісти глядачеві; через плече – середній або крупний план, що зображує двох акторів, який знятий через спину одного з них і який показує обличчя другого; план пари (трьох, чотирьох) – на таких кадрах зображено відповідно двох, трьох, чотирьох персонажів обличчям один до одного, зазвичай до поясу [Плани в кіно].

Іншим потужним інструментом впливу на глядацьку аудиторію під час перегляду фільмів є ракурс або кут камери – положення камери під час зйомки. Вибір відповідного кута камери для кожного кадру додає певного настрою. Він допомагає налаштувати глядача на конкретну сцену.

Найчастіше використовують наступні ракурси: з висоти пташиного польоту (a bird's eye angle) – застосовують для зображення місцевості, у перших кадрах фільму або нового епізоду; на рівні очей (an eye-level angle) – за допомогою цього ракурса глядач відчуває себе на рівні із персонажем і тому не відчуває ніякого дискомфорту; згори (a high angle) – камера нібито дивиться згори вниз, а герої під таким кутом здаються маленькими та беззахисними; знизу (a low angle) – дозволяє зробити актора більш високим та могутнім [Camera shout].

Анімаційні зображення створюють у комп'ютерній програмі поєднуючи із сучасними технологіями. Існує велика кількість способів створення зображень (їх можна змоделювати, намалювати вручну або створити в спеціальній програмі), проте принцип залишається незмінним – конструюють зображення, розставляють ключові кадри, далі – проміжні фази, які моделюють вручну або за допомогою комп'ютера, що не змінює основного методу.

До основних способів створення комп'ютерної анімації належить анімування за ключовими кадрами. Він дуже схожий з принципом мальованої анімації. Різниця між ними полягає в тому, що проміжні кадри створюються не людиною, а спеціальною програмою. «Морфінг» / «morphing» (трансформація) є одним із різновидів цього способу. Морфінг використовують для того, щоб перетворити один об'єкт на інший за допомогою створення необхідної кількості проміжних кадрів. Також цей спосіб використовують для того, щоб встановити візуальний зв'язок між двома і більше ключовими кадрами, які треба анімувати. Ця анімаційна технологія широко використовується у рекламних роликах, кліпах, кінематографі, анімації тощо [Шаповал 2014, с. 47].

О. Орлов у своїй праці «Екологія віртуальної реальності» відзначає, що «морфінг – протиприродний і патологічний, бо відображає трансформацію загального вигляду тіла, за якою не стоїть зміна внутрішнього світу. Взаємозв'язок зовнішнього і внутрішнього порушується. Перед глядачами постає окремо життя тіла, не обумовлене життям духа» [Орлов 1997, с. 13]. Дійсно, візуалізація перетворення людини на тварину, монстра, робота, перетворення чоловіка на жінку та навпаки не виглядає природним. Більш того, таке перетворення іноді здається моторошним. Тож, саме у цьому полягає мета морфінга – зовнішнім перевтіленням шокувати глядача, при цьому внутрішнього перетворення персонажів цей прийом не торкається.

Запис руху – інший популярний спосіб комп'ютерної анімації, який часто використовують. Дані руху об'єктів записуються за допомогою

спеціальної техніки, а потім переносяться із цифрових носіїв на комп'ютер. Одним з найвідоміших прийомів цієї технології вважається “motion capture”. Цей прийом дає змогу передавати реалістичні, природні рухи, міміку, які записуються численними камерами та аналізуються на комп'ютері. Ці дані використовують аби максимально реалістично відтворити рух комп'ютерних персонажів [Шаповал 2014, с. 47-48].

Варто зазначити, що «своєю появою на екрані в образі актор піднімає певні проблеми часу. Пошук героя-особистості обов'язково призведе до пошуку актора-особистості» [Садчиков 1976. с. 15]. Наш технізований час презентують комп'ютерні клони акторів, які, однак, не можуть стати особистостями. Як би точно такі клони не відтворювали жести, міміку, емоції, вони ніколи не зможуть стати індивідуальністю, наблизитися до гри живого актора, передати внутрішній світ героя та його переживання. Адже саме з пізнання дійсності в її розвитку, з глибокого проникнення в життя народжується майстерність актора [Klaeber 1950, с. 123]. Актор не тільки розкриває свою індивідуальність під час виконання ролі, але й вносить власне розуміння життя. Так, зокрема, виконання класичного твору може змінюватися не тільки в залежності від акторів, але й від того, у яку епоху та у якій країні він грається [Ромм 1964, с. 327-328].

Отже, розглянувши основні моменти специфіки передачі літературного твору засобами кінематографу, вважаємо за необхідне зазначити, що не дивлячись на розмаїтість підходів до зіставлення кінофільмів із їхніми літературними джерелами, найбільш адекватною видається схема інтермедіального аналізу, запропонована російськими вченими В.Чуканцовою, О.Тимашковим та Н.Тишуніною. Даний аналіз складається з трьох етапів:

— «вибір загальної для різних видів мистецтва категорії аналізу (наприклад, категорія художнього образу, категорія художнього простору та часу, категорія художнього стилю, художньої форми тощо);

— визначення спільних для них рівнів аналізу (композиція, художні деталі, ритмічна організація тощо);

— аналіз засобів, прийомів і технік художньої виразності у зв'язку з їх втіленням у літературному творі (прийоми кольорової та світлової організації, реалізація особливостей живописного чи музичного жанру на матеріалі літературного тексту, гра з перспективою, зміна ритму і темпу розповіді тощо)» [Тишуніна 2001, с. 143].

Тож, при перенесенні художнього тексту на екран необхідно звертати увагу зокрема на провідні аспекти тексту оригіналу, які обов'язково мають зберігатися при екранізації (фабула, система образів, основна ідея, пафос). До того ж, необхідно вивчати подібність фабули й сюжету першоджерела та екранізації. Паралельне читання тексту й перегляд його екранізації уможлиблює реалізацію такої дослідницької задачі. Крім того, аналіз має фокусуватися на системі образів персонажів та хронотопі оригіналу та екранізації. Необхідно також звертати увагу на функції використання спеціальних засобів кінематографу та мультиплікації для зображення подій твору.

Думається, що саме така етапність забезпечує адекватність висновків щодо специфіки передачі літературного твору засобами кінематографу і буде апробована у ході аналізу екранних версій англо-саксонської поеми «Беовульф».

РОЗДІЛ 2

ПОЕМА «БЕОВУЛЬФ» У РЕЦЕПЦІ СУЧАСНИХ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ

2.1 Інтерпретативний потенціал англо-саксонської поеми «Беовульф»

Англосаксонська поема «Беовульф» займає значне місце в історії англійської літератури. Дослідники вважають, що вона була написана на початку VIII століття. Хронологічно часу написання поеми передують важливі історичні події – вторгнення варварських племен на територію Британії в середині V століття. Загарбники утворили власні королівства: сакси – королівство Сасекс, Уессекс та Ессекс, юти – королівство Кент, англи – королівства Нортумбрія, Мерсія та Східна Англія. Між королівствами велася постійна боротьба за встановлення політичної переваги. Проте поступово Мерсія, Нортумбрія та Уессекс одержали перевагу над іншими королівствами. Разом із цим стали домінувати і діалекти, на яких розмовляли на цих територіях. Серед них виділився західно-саксонський діалект Уессекса, який згодом став класичним діалектом давньоанглійської мови [Резник 2003, с. 65].

У ранні століття велику роль для англосаксів відігравала усна словесність. Довгий час у їхніх переказах і піснях зберігався відгомін тих сюжетів і переказів, які в більш ранній період зустрічалися у поезії на континенті. Велика кількість пам'яток англосаксонської поезії зазнала впливу християнізації варварських племен. Поема «Беовульф» є зразком англосаксонського героїчного епосу. Її основу складають старовинні перекази, що з'явилися серед германських племен ще до переселення

англосаксів на територію Британії і відносяться до язичницьких часів. [Анікін 1975, с. 45].

Давньоанглійська поема відрізняється надзвичайно складною структурою. У тому вигляді, в якому вона дійшла до нас в єдиному рукописі, вона, безсумнівно, є пам'ятником пізнього походження. Однак в основі збереженої письмової редакції, ймовірно, лежать більш давні редакції одного або декількох сказань, висхідні до народно-пісенного переказу [Русская историческая библиотека]. Звідси виникають труднощі аналізу і датування поеми, і серйозні розбіжності у точках зору серед її дослідників.

Учені Старої школи розглядали «Беовульф» як єдиний у своєму роді англосаксонський пам'ятник, що свідчить про багату епічну традицію язичницьких поем, знищену нетерпимим ставленням до неї християнської церкви. Ранні дослідники вважали, що поема в своїх найбільш істотних рисах була створена ще до прийняття англосаксами християнства або навіть до їх переселення в Британію і що в основі її лежать короткі героїчні пісні, які згодом зазнали обробки [Русская историческая библиотека].

Основний зміст поеми «Беовульф» полягає у переказах про перемогу головного героя над страшними чудовиськами Гренделем, його матір'ю і над драконом, який спустошував країну. Дія відбувається в Скандинавії на берегах Балтійського моря (Данія і південь нинішньої Швеції). У блискучому чертозі славного конунга Гротгара під назвою Георот бенкетують воїни з племені данів. Проте ось уже дванадцять зим на Георот нападає страшне чудовисько на ім'я Грендель, винищуючи найкращих і найшляхетніших воїнів. Знатний геатський воєначальник Беовульф, відомий своєю силою і військовими вміннями, відправляється морем з дружиною на допомогу Хродгару, пам'ятаючи про гостинність, надану його батькові конунгом, коли він змушений був піти зі своїх земель як вигнанець. Він перемагає Гренделя в нічному єдиноборстві, відірвавши йому руку, і той помирає в своєму лігві. Щоб помститися за нього, з морської безодні піднімається ще більш

моторошний ворог – мати Гренделя. Щоб здолати її, Беовульф доводиться спуститися на морське дно [Беовульф].

У другій частині поеми Беовульф – на той час вже конунг геатів – вступає в поєдинок з драконом, який мстить людям за посягання на скарб, що він охороняє. Дракон убитий, але і Беовульф отримує смертельну рану. Автор не розглядає це як трагедію, скоріше як гідний кінець героїчного життя. Дружина на чолі з доблесним Віглафом урочисто спалює Беовульфа і скарб дракона на похоронному багатті [Беовульф].

Сюжет «Беовульфа», як сюжети багатьох інших середньовічних творів, вже давно увійшов у культурний ужиток. Причому мова сьогодні йде вже не стільки про так звану високу культуру, адже і масова культура знає його, причому в різних варіантах. Цей епічний герой, який без коливань приймає свою долю, у наш повний сумнівів і протиріч час привертає увагу своєю архетиповою чіткістю і цілісністю.

Логіка сюжету вибудовується за таким планом: нашествя ворога – допомога з боку героя – подвиг в нерівному бою – помста з боку ворога – новий подвиг – вшанування героя – навала нового ворога – поєдинок і героїчна смерть. Перед нами життя як героїчна епопея. Підкреслюються надприродна сила противника, велика мужність героя, його фізична міць, прихильність правилам чесного бою, слава як об'єктивне визнання заслуг, вірність своєму сюзерену і щедрість сюзерена до васалів.

Можна виділити два типи мінімальних сюжетних одиниць в поемі про Беовульфа: фокусний та фоновий. Перші призначені для прославлення героїзму і побудови образу ідеального воїна, другі характеризують норми і звичаї людей, відображені в цьому художньому тексті. Як фокусні, так і фонові сюжетні мотиви вимагають лінгвокультурного тлумачення. Таке тлумачення зводиться до виявлення та пояснення неявних норм поведінки. Ці неявні норми відносяться до тих цінностей, які втрачають актуальність в наш час для більшості сучасників – висунення інтересів племені на перший план і нехтування особистими інтересами, пріоритет репутації в порівнянні з

матеріальними благами, турбота про посмертну славу, благородство в бою по відношенню до супротивника, абсолютизація фізичної сили. Крім того, надцінну значимість набувають характеристики публічної смерті (для воїна це смерть в бою з мечем в руці), емблематичні ознаки надання честі (місце на бенкеті, подарунки, що мають символічний сенс) [Пустовалов].

Значущими виявляються змістовні пропуски в героїчному оповіданні: ми не знаємо нічого про особисте життя Беовульфа, відомо лише, що спадкоємця у нього не було. Аналогічним чином поза полем зору читача або слухача виявляються відомості про походження Гренделя, якщо не враховувати згадки про те, що чудовисько є нащадком Каїна. В епічному творі невідомим залишається ціль Гренделя тероризувати чертог Георот; хоча пояснити це можна тим, що Грендель – уособлення цілковитого зла. Сучасне сприйняття не вдовольняється цими поясненнями. Той факт, що Грендель не може доторкнутися трону, також відкриває простір для нових домислів.

У поемі про Беовульфа стикаються мешканці Серединного і Підземного світів, люди і чудовиська. Боги, що живуть в небесному світі, в цій сутичці участі не беруть (порівняємо з античними переказами, в яких боги активно втручаються у розвиток дій). Мабуть, цей факт можна пояснити зміною міфологічних парадигм – язичницька картина світу заміщала християнською, колишні боги відступили в тінь, а нова віра ще не придбала відчутних образів, присутніх у щоденному житті.

Водночас поводження з сюжетом «Беовульфа» у сьогodнішній культурі часом розкриває не стільки його, скільки саму цю культуру у всій її складності: герої поеми отримують нові несподівані риси, відповідно до яких видозмінюється сам сюжет. При цьому відбувається переосмислення не тільки тексту поеми, а й перегляд нинішньою епохою самої себе. Це як раз і те, що деякі дослідники вкладають у поняття «постмодернізм», тобто спосіб мислення, світобачення, заснований на постійному поверненні до власної

сучасності, відтворення того, що нещодавно пройшло, пройдено; гру, експеримент з цим змістом [Постмодернізм].

Філологи-академісти XIX– початку XX ст., наприклад, К. П. Кер (1855-1923), поставилися до «Беовульфу» досить холодно, знаходячи текст розтягнутим, мало оригінальним, занадто «казковим», позбавленим фабульного єдності.

Г. Л. Борхес (1899-1986), захищаючи поему, пише: «щоб відчуті цю єдність, було б достатньо сприймати дракона, Гренделя і матір Гренделя в якості символів або уособлень зла. У тому випадку історія Беовульфа була б історією людини, яка вважає, що вийшла переможцем з бою зі злом, проте ж після багатьох років змушена знову вступити в подібний бій, але перемоги не здобуває» [Цит. за: Вежбицка 2005, с. 39]. Тема фатуму, боротьби зі злом все ж здаються занадто «загальним місцем», щоб скласти головну перевагу твору. Знайомство як з самим пам'ятником, так і з критикою на нього залишає почуття недовдоволеності, замкнених зон, ключем до яких швидше послужить інша цитата з есе Борхеса про «Беовульф»: «перед нами Стародавній світ – такий стародавній, що < ... > передує міфологіям та теоріям» [Цит. за: Вежбицка 2005, с. 40].

Можливо, саме наявність смислових лакун і викликала інтерес до поеми у кінематографістів. Для них архаїчний твір став цінним не стільки тим, що в ньому було, скільки тим, чого в ньому не вистачало, що дозволяло сміливо допрацьовувати історію геатського героя та його ворогів. Так, вчинки персонажів поеми описані детально, чого не скажеш про їхні мотивації.

Отже, бачимо, що поема «Беовульф» багата риторично та подієво, але бідна за мотивуваннями, і кінематографісти насичують сюжет новими причинно-наслідковими зв'язками, перечитуючи стародавні образи з точки зору сучасності.

Головним героєм епічної поеми «Беовульф» є Беовульф, втім, у екранізаціях окрім Беовульфа акцент робиться й на інших персонажах. Саме

тому, слід почати аналіз із витоків образу Беовульфа для подальшого порівняння з екранними персонажами.

Ім'я Беовульф (букв. bee-wolf – «бджолиний вовк») є кеннінгом, метафоричним позначенням ведмедя, але є й інші версії, наприклад, Beado-Wulf – «бойовий вовк». Герой, один з воєначальників племені геатів, відправляється на допомогу королю данів Гротгару з подвійною метою: відповісти добром за те, що свого часу Гротгар гостинно прийняв батька Беовульфа, який виявився вигнанцем, і знайти славу в бою. Ці цілі повною мірою відповідають вищим цінностям давньогерманської картини світу. Мета життя воїна – здобути славу:

“For every one of us, living in this world / means waiting for our end. Let whoever can / win glory before death. When a warrior is gone, / that will be his best and only bulwark” [Beowulf].

Подяка є універсальною цінністю людської поведінки. Напад чудовиська на королівство данів і прибуття героя, який бажає битися з ворогом, утворюють передісторію епічного оповідання. В оригінальному тексті також містяться відомості про походження головних персонажів, і це надає поемі історичної достовірності. Король обіцяє щедру нагороду за перемогу над ворогом, а прибулий герой заявляє, що має бойовий досвід, розповідає про свою перемогу над морськими чудовиськами і при цьому уточнює, що збирається битися з чудовиськом без зброї, голими руками.

В поемі можна знайти короткі епізоди, певні натяки, відгомони історичних подій, а саме – битв північно-германських народів між собою і зі своїми південно-германськими сусідами. Крім того, дослідник Р. Фовлер вважає, що Беовульф був історичною особою і жив він у VI столітті. Його дядько Хігелак вів боротьбу проти франків у 512 р., у якій Беовульф брав участь. Але, окрім згадки про те, що Беовульф був племінником і спадкоємцем Хігелака, у поемі не залишилося ніяких посилань на історичні факти. Фантастичні подвиги Беовульфа перенесено, однак, із світу казки на історичне підґрунтя і відбуваються вони серед народів Північної Європи. У

поємі беруть участь шведи, геати, згадуються інші племена [Fowler 1978, с. 8-10].

Беовульф є втіленням морального ідеалу героїчної особистості стародавнього періоду. За змістом поеми, герой, який повинен буде знищити чудовисько, проявляє героїчну безстрашність та відвагу. Унікальність, неповторність, які підкреслюють його призначення зробити цей подвиг можливо прослідкувати у таких рядках:

“But here he is, the knight, what they could not, by the will of the Creator gathered together, we did ...!” [Beowulf].

Беовульф є єдиним серед усіх живих на землі, хто може здолати Гренделя і його мати та вбити дракона. Сама ситуація, у даному випадку, виступає в ролі головної характеристики богатиря, саме вона визначає його героїчну сутність, яка має прояв у діянні, спрямованому на порятунок цілого племені і є непосильним іншим людям.

У тексті поеми дане пряме позначення переваг Беовульфа:

“He was formidable in battle yet behaved with honour / and took no advantage; never cut down / a comrade who was drunk, kept his temper / and, warrior that he was, watched and controlled / his God-sent strength and his outstanding / natural powers” [Beowulf].

Підкреслюються сила, чесність, тактовність і самоконтроль героя. Самоконтроль, як відомо, одна з пріоритетних якостей англійського національного характеру. Що ж стосується чесності, то це – чесність в бою, лицарське благородство по відношенню до супротивника.

Згадуючи свого конунга, воїни говорили: “of all the kings upon the earth / he was the man most gracious and fair-minded, / kindest to his people and keenest to win fame” [Beowulf].

В образі Беовульфа зконцентровано якості його племені. Сила воїна уособлює силу усіх геатів, про це згадується у поємі після перемоги Беовульфа над Гренделем: “... enemy they one force all outdid, his power” [Beowulf].

Проте, слід зазначити, що образ самого Беовульфа позбавлено індивідуальних рис, але наділено гіперболізованими перевагами. Завдяки цим перевагам, які націлені на виконання головного завдання, що стоїть перед воїном, він може захистити своє і дружнє плем'я від чудовиська. Адже основною функцією для героя того часу є захист свого народу. Що і віднайшло підтвердження у поемі. Задля того, щоб виконати цю функцію, Беовульфа наділено наступними якостями: відвагою, силою, вірністю своєму обов'язку тощо. Причому всі ці якості зведені у найвищий, недосяжний для інших ступінь. Крім того, Беовульф відрізняється зовнішнім виглядом на тлі соплемянників, що підтверджує його героїчну сутність. Недарма страж узбережжя звернув увагу саме на Беовульфа, коли вони пристали до берега:

“And I don't commoner had not seen the knight in fancy harness – stronger and higher blood than your colleague – evident in the posture!” [Beowulf].

Крім того, одним із засобів героїзації образу Беовульфа є родовід героя. Людину в ті часи загалом, і в поемі зокрема, не можна уявити поза колективом, з яким її поєднують узи спорідненості. Поява нового персонажа супроводжується вказівкою на його рід та згадкою його прославлених предків. Ось що в поемі говориться, наприклад, про Віглафа:

“Was Wiglaf, son of Weohstan, a relative of Allwhere, shield-Thane” [Beowulf].

Вказівка на родовід персонажа відіграє велику роль, адже зв'язок з прославленим родом доповнює характеристику героя, визначаючи певною мірою його переваги. Героїчні якості в значній мірі виявляються не індивідуальними, а родовими. Тож дії Беовульфа не зображаються як акт особистого героїзму.

Король Гротгар в епічному оповіданні представлений як благородний монарх та прославлений принц:

“The king of Danes, / the Scyldings' friend, I fain will tell, / the Breaker-of-Rings, as the boon thou askest, / the famed prince, of thy faring hither, / and,

swiftly after, such answer bring / as the doughty monarch may deign to give” [Beowulf].

Гротгар – це ідеалізований образ героя англо-саксонської поеми, який виконує чітко зафіксовані функції та через власний статус сприймається виключно як позитивний герой.

Що ж до одного з антагоністів, Гренделя, то в епосі це не просто троль-велетень. У його образі поєдналися різні іпостасі зла. Чудовисько німецької міфології, Грендель разом з тим і знедолена істота, поставлена поза спілкування з людьми. За германськими віруваннями це – людина, яка заплямувала себе злочинами, які каралися вигнанням із суспільства. Грендель ніби втрачав людський вигляд, ставав перевертнем, ненависником людей. Спів поета і звуки арфи, що доносяться з Георота, де бенкетує король з дружиною, пробуджують у Гренделі лють.

У поемі «Беовульф» зустрічаються два основних жіночих образи, котрі так само як і чоловічі, однозначно категоризуються за дихотомією «свої-чужі». До позитивних відносимо дружину короля Гротгара Вальгтеов. Негативний образ втілює матір Гренделя.

У поемі Вальгтеов репрезентує традиційні патріархальні якості – вона є тихою, спокійною, лагідною. Королева – берегиня не тільки свого будинку, а й всього народу, адже вона у молитвах зверталася до Бога, аби Він послав безстрашних воїнів побороти Гренделя. Не змальовуючи її зовнішність, автори народного епосу характеризують її функціональне призначення у суспільстві:

“Came Wealhtheow forth, / queen of Hrothgar, heedful of courtesy, / gold-decked, greeting the guests in hall” [Beowulf].

Що ж до другого центрального образу в поемі, матері Гренделя, то вона репрезентує сили зла, тож є повною протилежністю Вальгтеов. В поемі вона – доісторичне зло. У неї навіть немає імені. Розгорнутого опису її зовнішності немає, але дії її жахливі. Не називаючи її по імені, уникаючи

детального опису її зовнішності, співці надають істоті узагальнено-негативних характеристик:

“The livelong time / after that grim fight, Grendel's mother, monster of women, mourned her woe. / She was doomed to dwell in the dreary waters, / cold sea-courses” [Beowulf].

Тож бачимо, що в поемі відображено уявлення давніх людей щодо боротьби добра і зла. Протагоністи уособлюють усі найкращі якості як для людей того часу (чесність, вірність королю, народу та країні, доблесть, відвагу) у боротьбі з однозначно злими і потворними.

2.2 «Беовульф та Грендель» С. Гуннарссона (2005 р.): особливості відтворення сюжетно-образного матеріалу першоджерела

Кінопостановки поеми – своєрідне постмодернове «перечитування» нашою епохою самої себе – поділені на два типи: ті, що шанобливо і коректно поводяться з сюжетом, героями, художнім світом англосаксонської поеми (таких – меншість) і фантазуючі, які експериментують з ними [Пустовалов].

Аналізуючи екранізації «Беовульфа», зроблені протягом останнього десятиліття (потрібно сказати, що цей твір – один з активно затребуваних сучасними кінорежисерами та аудиторією), О. В. Пустовалов резонно ділить їх на два типи за ступенем адекватності втілення сюжету, характерів і художнього світу вихідного твору: більш наближені до літературного варіанту змісту поеми та більш пов'язані із сьогоденням, ніж з часом дії поеми [Пустовалов].

Не можна не погодитись із головною тезою публікації О. В. Пустовалова: «наближати Середньовічні сюжети і образи до сучасного

читача потрібно дбайливо і акуратно, інакше таке «перечитування» змінює саму суть літературного пам'ятника. Його вихідний зміст заміщається елементами, що мають ставлення швидше до складного внутрішнього і зовнішнього світу сучасного глядача, ніж до простого і суворого буття молодії Європи епохи великого переселення народів» [Пустовалов].

До першого типу екранізацій «Беовульфа» за В. О. Пустоваловим [Пустовалов] і відноситься «Беовульф і Грендель» (Beowulf & Grendel) (2005), режисера Стурли Гуннарссона. Він, як і половина акторів фільму, скандинав. С. Гуннарссон зазначає, що давно хотів зняти фільм, пов'язаний з історією своїх предків: “I have been wanting to do a story that has been tied to my tribal, my ancestral, past for a long time. When I started to think about [Beowulf], it just seemed to be such a great fit for me, because while it's written in the eighth century by Anglo-Saxons, it recounts events that take place in the sixth century in a pagan Norse country, so it's about my ancestors. There is a sort of integrity to doing the story in English. Somehow Beowulf, in the eighth century, becomes the place where my two cultures merge. Where my Norse tribal past and my adopted Anglo-Saxon culture merge in this one story” [Цит. за: Feature friday].

У ролі Беовульфа знявся відомий актор Джеральд Батлер. Примітно, що він не американського, а європейського (шотландського) походження. Дія фільму відбувається в основному в Скандинавії, проте зйомки проходили також в США, Канаді, Австралії. Думається, що саме це стало причиною того, що сюжет поеми передано нехай своєрідно, але досить коректно.

Однак не викликає особливих протестів такі нововведення, як олюднення мотивів Гренделя: тут він не жахливе чудовисько, а троль, що мстить данам за батька, якого ті вбили для забави, а також і те, що з Беовульфом тут пов'язана побічна любовна лінія (симпатична чаклунка Сельма) і прибраний фінальний епізод битви з драконом. Нововведенням також є поява такого персонажа, як християнський місіонер батько Брендан (місіонери добуруться до Скандинавії парю століть пізніше описуваних в

поемі подій; очевидно, така фігура – данина безіменному ченцю, який перетворив твір усного епосу в літературний текст.) Дух епічного пам'ятника збережений, а художній світ поеми відтворений вельми дбайливо.

Найбільш значущими відхиленнями від сюжету поеми є викладення передісторії життя Гренделя; поява нових персонажів – священика, що здійснює хрещення місцевих жителів, відьми Сельми, показ сцен битв з Гренделем і його пошуків, показ похорон Гренделя [74].

В екранізації «Беовульф і Грендель» 2005 року образ Беовульфа не співпадає з образом героїчної поеми, де Беовульф втілюється в образі славного воїна:

“Famed was this Beowulf: far flew the boast of him, / son of Scyld, in the Scandian lands. / So becomes it a youth to quit him well / with his father's friends, by fee and gift, / that to aid him, aged, in after days, / come warriors willing, should war draw nigh, / liegemen loyal: by lauded deeds / shall an earl have honor in every clan” [Beowulf].

Він більше схожий на ватажка загону вікінгів, але ніяк не на натхненний образ легендарного героя. Діалоги у фільмі пафосні, проте інколи незв'язні, а фрази типу “What a fool!”, “I look like a fool because I can't fight” та “The king sitting on his ass” [Beowulf] взагалі не відповідають пафосу епічного оповідання. Беовульф в екранізації С. Гуннарссона не сприяє створенню образу епічного героя, також як і відсутність епічних битв, що не характеризує екранізованого Беовульфа як героя, народного обранця та славного воїна.

У фільмі «Беовульф і Грендель» король постає у якості доброго воєводи, мудрого правителя, а наприкінці екранізації ще й людиною, яка прагне до спокути своїх гріхів та наслідування християнської моралі.

Антагоніст Грендель тут не потвора, що узялася невідомо звідки і прагне лише руйнувати і вбивати. У фільмі він троль, але з людським обличчям. Тролі, взагалі, вважаються безмозкими агресивними велетнями, їм не властива жалість, не властиві практично ніякі почуття. У фільмі ж

спростовується ця думка. Стає зрозуміло, що Грендель любив свого батька, якого данці жорстоко вбили, тим самим спонукали у Гренделя бажання помститися. Проте, помста Гренделя не характеризується бездумністю – він мстився тільки тим, хто завдавав йому шкоди. Грендель не чіпав беззбройних, старих, жінок і дітей, навіть Беовульфа, що на нього полював, він не хотів вбивати, адже той нічого йому поганого не заподіяв.

Назва фільму вказує на рівнозначність двох героїв. Грендель представляється жертвою обставин і злості, розбещеності людей. З'ясовуючи його мотиви, Беовульф переймається жалістю до ворога і вбивство останнього показано швидше як нещасний випадок, а не подвиг воїна. Тож, фільм «Беовульф і Грендель» відрізняється високим гуманізмом, войовнича героїка замінена тут мотивом пошуку правди.

Тож, можна було б вважати, що фільм «Беовульф і Грендель» є найближчим до літературного оригіналу, адже режисер відтворив побут VI-VII ст. Проте ідейно-естетичні акценти змінюються (вони суто сучасні – заклик до толерантності та співчуття соціальним та етнічним меншинам, представленим в образах Сельми і безвинно гнаних тролів), а характери персонажів, особливо характер і сам образ Гренделя, не відповідають тексту оригінального твору.

«Беовульф і Грендель», знятий С. Гуннарссоном, являє собою антитезу з точки зору техніки постановок. Це спроба максимально точно відтворити хронотоп поеми. На противагу павільйонним декораціям і спецефектам кіноавтор віддав перевагу більш вражаючим реальним пейзажам північних берегів, і саме це справляє естетичний вплив на глядача. Зйомка відбувалася шляхом використання таких кутів камери, які б дозволяли якнайкраще передати скандинавський пейзаж з висоти пташиного польоту, створити об'ємний простір (див. Рисунок 2.1).

Для того, щоб зробити героїв оповідання велетенськими, у фільмі використовується спеціальні обладунки у вигляді ходуль, пінних гумових костюмів. Проте, найкраще за костюми працює кут камери як один з

основних ефектів зйомки. Так, для зйомки героїв використовувалася техніка зйомки знизу вгору (a low angle) (див. Рисунок 2.2).

Рисунок 2.1

Приклад зйомки з висоти пташиного польоту



Рисунок 2.2

Приклад зйомки «low angle»



Для впливу на глядачів режисер також використав історичний антураж, який складався з домашнього посуду, костюмів, зброї та обладунків (див. Рисунок 2.3). Водночас, певним недоліком картини є відсутність масштабних батальних сцен. Адже слід пам'ятати, що це – екранізація поеми, в якій битви займали чи не найважливіше місце.

Особливою відзнакою даної екранізації є яскрава передача настрою персонажів за допомогою аудіосупроводу. За кращий монтаж звуку дана стрічка отримала нагороду у 2007р. на фестивалі Genie Awards. Дійсно, у фільмі «Беовульф і Грендель» музичний супровід наповнений скандинавськими мотивами. Особливого значення звуковий супровід набуває під час сумних, трагічних подій у фільмі. На нашу думку, музичне наповнення «Беовульфа і Гренделя» абсолютно точно відтворює сюжет кінотвору і позитивно сприяє сприйняттю матеріалу глядачем.

Рисунок 2.3

Приклад використання історичних обладунків



Цікаво зауважити, що екранізація С. Гуннарссона позбавлена спецефектів. На допомогу у створенні кінофільму приходять світло та тіні, проте їх використання є дозованим. Частіше за все вони відображають час, у який відбуваються події та характер подій.

Отже, бачимо, що режисер зробив все можливе задля найбільш точної передачі духу та настрою давньої епохи: підібрав найбільш відповідне місце зйомки, аудіоряд, доцільно використав гру світла й тіні, підібрав акторів, які дійсно схожі на скандинавів (мають світлу шкіру та руде волосся). За класифікацією А. Кареліна це – фільм, знятий за мотивами літературного твору.

2.3 Іронічне переосмислення поеми в однойменній мультиплікаційній версії Р. Земекіса «Беовульф» (2007р.)

Екранізація «Беовульф» (2007) режисера Р. Земекіса належить до тієї групи фільмів, в якій експериментаторство полягає не тільки у спотворенні сюжету, деталей, художнього світу поеми, а й на переінакшуванні самої глибинної суті епічних героїв.

«Беовульф» (Beowulf) (2007) – найвисокобюджетніша, відома і успішна з усіх кіноверсій поеми. Це мультфільм, намальований за допомогою технології “motion capture”, де за основу взяті рух і міміка живих акторів. У головних ролях тут задіяні такі відомі актори, як Ентоні Хопкінс (Гротгар) та Анджеліна Дзолі (мати Гренделя) [3].

Дослідниця М. Еліферова знаходить численні порушення у відтворенні світу стародавніх германців: кам'яні (а не дерев'яні) будівлі (це – Скандинавія, а не Рим), люстра на стелі (немислима в побуті вікінгів деталь інтер'єру), туфлі з п'ятнадцятисантиметровими шпильками на матері Гренделя (такі в Європі з'являться тисячу років потому як мінімум), татування на тілі. За грубі порушення внутрішньої етики германців можна сприйняти зображення Гротгара сплячим розпусним дегенератом, а Беовульфа практично виконуючим стриптиз перед королевою Вальгтеов [Елифёрова].

М. Еліферова вважає, що ця постановка «не містить жодної достовірної історичної деталі взагалі» [Цит. за: Елифёрова]. На думку дослідниці, головний недолік екранізації полягає в порушенні не зовнішньої, а внутрішньої правди образів: образ героя нівелюється.

Певні загальні елементи сюжету літературного першоджерела збережені, як, наприклад, набіги Гренделя, двобій Беовульфа із чудовиськом, зустріч із його матір'ю, бій із драконом, поховання героя. Звернемо увагу на нові сюжетні елементи, що виникли в кінематографічній версії цього твору.

Це любовний зв'язок з демоне сою, у який вступає спочатку Гротгар, потім – Беовульф. Від цього зв'язку народжуються монстри – Грендель і дракон. З'являється знаковий обмін – передача золотого рогу чудовиську і його повернення людям, коли договір розірвано. Виникає необхідність синовбивства як спокутування гріху. Беовульф розуміє, що уклавши договір з демонесою (і тим самим ставши невразливим), він продав їй свою душу.

У фільмі ми бачимо, що герой не в силах впоратися з чарами красуні. Слід підкреслити, що він – це жива людина, якій притаманні людські слабкості. Втім, у кіноверсії простежується і лейтмотив прощення: королева, яка знала про зраду Гротгара, пробачила його, а потім прощає і Беовульфа, примиряючись з дівчиною, в яку той закохався на старості років. Відомо, що психічне виродження проявляється в ненажерливості, підвищеній сексуальності і агресивності. Саме ці характеристики вікінгів рельєфно підкреслюються у фільмі. Можливо, що творці фільму ставлять діагноз сучасності, оскільки ці ж пороки активно тиражує масова культура наших днів (заміщаючи ненажерливість фанатичною прихильністю до різних дієт).

У цьому фільмі до остаточного логічного завершення доведена думка про антропологічне походження зла: його витoki – не зовні, а всередині людини. Провина за вбивства і розруху в таборі данів ще більш ґрунтовно переноситься на їхнього вождя Гротгара: саме він у минулому подався спокусі, вступивши в сексуальні відносини з драконесою, матір'ю Гренделя. Більше того, Хродгар тут спочатку цілком чітко усвідомлює, що батьком Гренделя є він, і це знання сильно гнітить його і веде до самогубства.

Відчуття спотвореності, роздвоєності залишається і від багатьох деталей художнього світу фільму. При поверхневому перегляді у недосвідченого глядача може складеться враження, що світ епосу – саме такий: тут докладно і з розмахом показані житла стародавніх германців, одяг, їжа, озброєння. Але при більш детальному вивченні виявляється, що реальності під цим досить мало, це швидше фантазії кінематографіста на дану тему.

У фільмі «Беовульф» Р. Земекіса головного героя дегероїзовано – це зовсім інший персонаж. Він пихатий і гордий, тому погоджується на угоду з матір'ю Гренделя, щоб набути статусу легенди і стати могутнішим за всіх. Беовульф здатний обманювати, щоб не втратити повагу в очах одноплемінників. Головний герой дуже близький до прототипу: “he was the strongest among the mighty heroes of the noble, stately and proud” [Beowulf], бездоганний з точки зору язичницької доблесті, втім, він виявляє кілька слабкостей. Його схильність до самозамилування і похвальби, самовпевненість і відчайдушність проявляються у діалозі з Унфертом. У цьому ж місці, у спогадах про сутичку з морськими чудовиськами розкривається останнє і головне вразливе місце героя – слабкість перед жіночою красою. Подвиги він здійснює в перший раз керуючись гординою, у другий – через почуття провини, з якою так і не зміг впоратися. Всі ці метаморфози зробили персонажа приземленим. Його власні помилки тягнуть за собою нові біди, за які йому ж доводиться платити.

У фільмі «Беовульф» режисер вдається до буквального прочитання образу короля. Гротгар вбачає смисл свого володарювання тільки у розподілі золота, трофеїв та пошуках задоволень. Його представлено як такого, що любить військові подвиги, а також не цурається веселих застіль і суспільства прекрасних дам. Образ короля в екранізації дещо схожий з оригіналом, проте екранізації беруть тільки зовнішній шаблон образу короля, надаючи йому гріховності та пафосності.

Ще один момент, дописаний кіномитцями, що сприяє дегероїзації образу – самогубство короля як привід переходу влади до Беовульфа. Тобто, тут кінотекст викриває безвідповідальних правителів, які загрузнули у гріху та розкоші, забули закони роду і шляхетної поведінки.

Головне чудовисько у фільмі показано у вигляді істеричної, психічно неврівноваженої істоти. Якщо Грендель боїться і панікує, він зменшується в розмірах. А в епізоді, де показано, як Беовульф відірвав йому руку, Грендель побіг щодуху у свою печеру до матері. Турботлива мати весь час запитувала

його, хто заподіяв її синочку таку шкоду, а Грендель тільки скиглив, скаржився і тремтів. Тобто, тут не має страху перед монстром. Він – жалюгідна, нещасна потвора.

Що ж до чудовиська-матері у фільмі «Беовульф», то режисери використали всю свою уяву для втілення її образу, адже у поемі про неї майже нічого не повідомляється. Образ матері Гренделя втілює зваблива актриса Анджеліна Джолі. Саме такий режисерський хід є вельми цікавим рішенням, котре дозволяє пов'язати дві частини фільму та всіх героїв поеми. На відміну від давньої потвори, ця істота має більш цивілізований вигляд та є навіть більш сучасною, ніж її незграбний син. Вона вміло маніпулює чоловіками і заманює їх у свої тенета. Саме такий образ матері провокує переосмислення сутності взаємин добра і зла загалом і характерів інших героїв зокрема.

У фільмі «Беовульф» мати вбитого Гренделя, “woman monster that lived in the sea <...> since Cain stabbed his father's child with a sword” [Plot Summary for *Beowulf & Grendel* (2005)], мститься витончено і вдало: вона змушує Беовульфа дати їй нового сина, і герой стає батьком того дракона, в бою з яким йому доведеться загинути. Голлівудські сценаристи привели всі події архаїчної поеми до логічної зв'язності і подарували сюжету відкритий фінал.

Згадуючи образ королеви в екранізації Р. Земекіса, слід зауважити, що Вальгтеов виступає такою-собі жертвою обставин. Її зовнішність є привабливою і, водночас, цнотливою. Маючи певну природну м'якість, вона, втім, поводить як сучасна жінка, відмовляючи зрадливим чоловікам у близькості. Водночас, вона є втіленням добросердечності, адже кохаючи Беовульфа, не лише терпить факт наявності у нього коханки, але й допомагає нещасній закоханій дівчині врятуватися від дракона. Важливо, що підкреслюючи права Вальгтеов у чоловічому суспільстві, режисери не лише відбивають сучасні тенденції гендерної рівності, але й заповнюють прогалини у першотексті, зокрема, пояснюючи сучасному реципієнту факт відсутності спадкоємця у Беовульфа.

Варто також відзначити розширення кола жіночих персонажів у кінострічці у порівнянні із першотекстом. Наприклад, режисер вводить образи жінок, котрі виконують роль служниць: приводять до ладу Георот для святкування прибуття воїнів або під час гулянь розносять їжу та напої. При цьому відбувається зниження жіночих образів та наділення їх певними маскулініними рисами, вони відчують себе рівнею чоловікам та у їхній присутності поводяться вельми розкуто.

За своєю естетикою фільм «Беовульф» наближений до жанру «фентезі», його творці зосередилися на образах монстрів, висхідних до першоджерела. Фільм насичений барвистими візуальними ефектами, але за зовнішньою яскравістю і цікавістю проглядається ідейна платформа, що складається у скептичному ставленні до влади, за якою завжди стоїть егоїзм, брехня, підпорядкованість темним силам. Гротгар кінчає з собою, як тільки розуміє, що жінка-демон знайшла нового обранця. Беовульф успадковує корону Гротгара як прокляття. Він стає типовим для християнської сюжетики героєм, який продав душу. Його загибель набуває сенс спокутної самопожертви, а свідомий вступ до смертельного бою з власним сином загострює трагізм становища.

Кіноверсія «Беовульфа» Р.Земекіса (2007р.) – це комп'ютерна анімація. Режисер оцінив переваги комп'ютерної графіки ще під час роботи над фільмом «Форрест гамп» (“Forrest Gump”), і з тих пір виношував плани фільму, створеного за допомогою однієї лише тривимірної анімації. Орієнтуючись на більш дорослу аудиторію, Земекіс взявся за екранізацію найдавнішої англо-саксонської поеми.

У фільмі використано технологію “motion capture”, яка дозволила режисеру досягти надзвичайної реалістичності в поведінці й міміці персонажів, візуалізувати у фотографічній стилістиці віртуальний комп'ютерний всесвіт. Ключем до успішного створення «Беовульфа» була система ImageMotion, що була власною розробкою Imageworks на терені технології захоплення рухів. MoCap призначена для передачі змодельованим

на комп'ютері персонажам нюансів руху живих об'єктів [Беовульф: создание фильма].

Завдяки стрімкому розвитку цифрових технологій, можливості ImageMotion під час роботи над «Беовульфом» були значно розширені. Оновлена система ImageMotion дозволяла збирати дані руху одночасно двадцяти осіб. У процесі MoCap актори були одягнені у спеціальні еластичні костюми, на які кріпилися 78 датчиків, що представляли собою круглі кульки білого кольору. Для захоплення міміки обличчя датчики кріпилися безпосередньо на шкіру. Загальна кількість маркерів на обличчях акторів склала близько 150 штук [Беовульф: создание фильма].

Особливу увагу у процесі виробництва «Беовульфа» Земекіс вирішив приділити очам. У ході дослідження співробітники Imageworks провели безліч бесід з експертами з фізіології людського ока. У результаті з'ясувалося, що відчуття «життя» передають не великі довільні рухи очей (звані «саккадами»), а так звані фіксаційні рухи (мікросаккади). Навіть коли людина зафіксувала свій погляд на одному об'єкті, очі продовжують непомітно сіпатися. Для реєстрації мікросаккад Imageworks вирішила скористатися «електроокулографією» – спеціальним методом для реєстрації руху очей, заснованому на графічній фіксації зміни електричного потенціалу сітківки та очних м'язів. Під час MoCap для «Беовульфа» до осіб акторів були прикріплені спеціальні електроди в кількості восьми штук (по чотири на кожне око), які відзначали на графіках найменші рухи м'язів, контролюючих очні яблука. Як і у випадку із захопленням рухів частин тіла, згодом записана за допомогою програми інформація була застосована для анімації очей тривимірних персонажів.

Загальна кількість акторів, що пройшли через MoCap під час робіт над «Беовульфом», склала понад 250 осіб. Використання MoCap при виробництві фільму, особливо анімаційного, значно відрізняється від загальноприйнятого знімального процесу. Оскільки режисерові, його команді і навіть операторській камері немає необхідності надмірно активно взаємодіяти з

акторами, як це відбувається при звичайних зйомках, в результаті виходять більш тривалі дублі. Завдяки значно збільшеній площі «захоплення» акторська гра відтепер більше нагадувала театральну виставу. MoCap дозволяв акторам не звертати увагу на положення камери і виконувати свої ролі протягом практично всього дня, тоді як при звичайних зйомках їм доводилося чекати набагато довше.

Даг Чіанг (Doug Chiang), арт-директор «Беовульфа», намалював безліч реалістичних ескізів, що зображали героїв майбутнього фільму. Ці малюнки і стали відправною точкою для подальшої еволюції їх зовнішнього вигляду. Для створення персонажів у надрах Imageworks була створена окрема група, з якою і працював Чіанг [Беовульф: создание фильма].

Концептуальні малюнки персонажів Гренделя, його мати і дракона мають одну спільну особливість – золотистий відлив шкіри: «Чим довше ми працювали над героями фільму, тим більше розуміли, що хочемо домогтися максимальної реалістичності їх облич, одягу, а також самої картини світу», – говорить супервайзер візуальних ефектів Жером Чен (Jerome Chen). «Особам персонажів була необхідна більш виразна м'язова система, очам – наддеталізована текстура з безліччю відтінків, зачісці на голові – десятки і сотні тисяч окремих волосків. Дійшло до того, що у випадку з королем Гротгаром ми хотіли, щоб глядач міг побачити волосся, що ростуть у нього в вухах і в ніздрях, а при певному освітленні – й найтонший білий пух на обличчі» [Беовульф: создание фильма].

Тривимірна модель Беовульфа, закономірно була найбільш складною, і налічує понад 66 тисяч полігонів. Чен ділиться, що одним з найцікавіших персонажів у фільмі є Грендель. Спочатку його збиралися «оживляти» без MoCap із застосуванням однієї лише анімації за ключовими кадрами, але Роберт хотів, щоб актор Кріспін Гловер, який озвучував монстра, відобразив його замучену душу за допомогою MoCap. Згідно із затвердженими ескізами, Грендель повинен був виглядати гігантською мутованою дитиною, яка страждає від усіх відомих людині шкірних захворювань. Чен зазначає, що

оскільки його висота сягала трьох з половиною метрів, одна рука була довша за іншу, а тіло – асиметричним, після використання захоплення рухів аніматорам довелося експериментувати з тимчасовими затримками, розмірами, а також рушійною силою, щоб міміка обличчя і рухи монстра, засновані на МоСар Гловера, були максимально реалістичними [Беовульф: создание фильма].

Грендель складався з десятка різних шарів: кісток, сирого м'яса, м'язів, жирової тканини, шматків шкіри тощо. Крім даних захоплення рухів аніматори Imageworks у процесі своєї роботи використовували і записи з майданчика, де проходив «знімальний процес». «У нашому розпорядженні була окрема камера, яка знімала крупним планом вираження осіб акторів під час гри», – говорить супервайзер анімації Кен Макдональд. У результаті аніматор міг у будь-який момент у покадровому режимі порівняти дані, отримані за допомогою МоСар з відеозаписом, і внести необхідні корективи у створювану їм анімацію.

Надреалістичні персонажі – не єдине, чого хотів домогтися Земекіс. Не менш важливою на його думку була й навколишня обстановка, що створювалася, знову таки, на основі ескізів Чіанга. За словами співробітників Imageworks деякі пейзажі у фільмі володіють таким же рівнем деталізації, як і персонажі, що фігурують на їх фоні.

Частиною створення правдоподібного оточення були текстури тривимірних об'єктів. Чен наголошує, що під час роботи вони завжди хочуть внести в них якийсь рівень реалістичності. Отримані фотографії, наприклад, каменю, з якого побудовані стіни замку, негайно стають основою текстури для його тривимірного втілення [Беовульф: создание фильма].

Для створення світлових ефектів у «Беовульфi» художники використовували програмне забезпечення Katana, розроблене для фільму «Людина-павук 3» (Spider-man 3). Оскільки у сценах фігурувала безліч різних компонентів, що впливали на освітлення, для Katana був написаний спеціальний плагін, що займався їх управлінням. «Як тільки інші відділи, що

працювали над моделюванням персонажів, одягу, волосся тощо закінчували черговий об'єкт, він одразу ж з'являвся у нашій базі», – говорить супервайзер комп'ютерної графіки Тео Біалек. Завдяки цьому їхня команда завжди мала доступ до найбільш повної бібліотеки даних [Беовульф: создание фильма].

Кожна сцена у фільмі вимагала використання певного типу освітлення, вибір якого залежав не тільки від конкретних потреб, але й від складності самого плану. Для прикладу можна привести освітлену десятками різних джерел світла бенкетну залу Георот, для якої Imageworks необхідно було провести прорахунок тіней, що відкидаються не тільки статичними об'єктами, але й десятками постійно рухомих персонажів. У цілому на частку відділу по роботі з освітленням випало 210 планів із загальних 800.

Знання, отримані в результаті роботи над мультфільмом «Лови хвилю» (“surf's Up”) були застосовані для створення бурхливого моря, а також водної гладі в печері, в якій жили Грендель і його мати. Вода в печері була створена з використанням спеціальних шейдерів на плоскій поверхні, а бризки – за допомогою симулятора динаміки частинок пакету Side Effects Houdini. Для сцен з морем художниками Imageworks на основі поведінки динаміки м'яких тіл була створена тривимірна вода, «збагачена» піною, бризками, дощем і туманом, створеними за допомогою того ж генератора часток. Моделювання та анімація хвиль були зроблені за допомогою спеціального програмного забезпечення, розробленого для «Лови хвилю».

Процес створення сцени у фільмі «Беовульф» проходив у декілька етапів:

1. Під час початкової стадії анімації персонажі представлені у вигляді каркасних (дротових) моделей, щоб художник міг легко внести зміни в траєкторію їх руху в залежності від умов сценарію.
2. Потім слідує більш кропіткий етап анімації персонажів. Тепер вже їх моделі «покриті» однорідними текстурами.
3. Додавання шарів з різними спец ефектами.
4. Подання готового кадру після рендерінгу.

Слід відмітити, що саундтрек Алана Сильвестрі до «Беовульфа» наситив картину вагнерівським звучанням. Саме музичне оформлення фільму створює ефект занурення в історичну епоху, дозволяє глядачеві поринути у кінематографічний твір і залишає спогади про переглянуте.

Отже, при перенесенні англо-саксонської поеми на екран, Р. Земекіс зберіг основні сюжетні елементи, проте вніс багато нових деталей як в сюжет, так і в поведінку і характеристику персонажів. До зйомки він залучив багато відомих акторів, які б могли привернути увагу глядача. Режисер у мультиплікаційній версії порушує злободенні теми сучасності: кохання, родинні стосунки, гріховність, прагнення до слави та визнання та моральність вчинків. Крім того, він не нехтує сучасними технічними засобами та різноманітними спецефектами.

ВИСНОВКИ

Під час проведення дослідження було вивчено етапи становлення компаративних студій загалом та появу інтермедіальних досліджень зокрема, розглянуто різновиди екранізацій та специфіку їхньої взаємодії із літературними творами, досліджено специфіку передачі літературного твору засобами кінематографу, розкрито інтерпретативний потенціал поеми «Беовульф», виявлено особливості відтворення сюжетно-образного матеріалу першоджерела у екранізації С. Гуннарссона «Беовульф та Грендель» (2005 р.), досліджено іронічне переосмислення поеми в однойменній мультиплікаційній версії Р.Земекіса «Беовульф» (2007 р.).

Було виявлено, що питання взаємодії різних мистецтв існувало ще у добу античності. Але в той час класифікація мистецтв була не повною, не було розмежування мистецтва і науки, мистецтва і ремесла. Не розмежовувалися різнорівневі поняття жанрів, видів і родів мистецтва. Робота у даному напрямку не мала значних успіхів і в епоху Середньовіччя та Відродження.

Важливі зрушення в означеній сфері відбуваються у XVIII й першій половині XIX ст. На цьому етапі остаточно складається загальне розуміння мистецтва як системи взаємопов'язаних мистецтв, котрим, при властивій усім їм своєрідності, притаманна стала єдність специфічного виду духовно-практичної діяльності людини. В ці епохи центр інтересу теоретиків і митців дедалі більше переноситься на окремі мистецтва, на їхні особливості й особливості їхніх зв'язків з іншими мистецтвами, тобто на питання порівняльної морфології. Центральне місце в цій системі посідає література.

Помітним явищем XX століття стоє поява кінематографу. Кіномитці широко стали використовувати літературні надбання для створення фільмів. Проте не завжди режисери точно відтворювали художні твори, вносячи щось своє. Дослідники звертають на це увагу, намагаючись віднайти спільне та

відмінне між першоджерелом та його кіноверсією. Це призводить до появи та розвитку інтермедіальних студій.

Поняття «інтермедіальність» було введено в науковий обіг німецьким вченим О. Ханзен-Льове у 80-тих роках ХХ століття. Проте єдиного визначення цього поняття немає. Існують різні його інтерпретації, наприклад:

- створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої метамови культури);
- особливий спосіб організації художнього тексту;
- специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому;
- процес синтезу окремих медіа, трансформації медіа та передачі інформації у процесі мульти– або інтермедіальної комунікації, а також як авторефлексії медіа та винахід ними власних меж.

У ході дослідження було визначено, що на сьогодні існують такі види екранізацій, як: переказ-ілюстрація; нове прочитання, переклад.

За типом відношення адаптації до оригіналу розрізняють такі екранізації: «транспозиція» (роман, перенесений безпосередньо на екран); «коментар» («якщо оригінал навмисно або випадково зазнає незначних змін»); «аналогія» (наприклад, коли дію оригіналу перенесено в інший час).

Одна з найвідоміших класифікацій, яка розкриває підтекст кінотранскрипцій, належить Е. Дадлі. Він виокремлює такі види кінотранскрипцій: запозичення, трансформація, перехрещення.

У ході аналізу було розкрито особливості переосмислення літературного твору засобами кінематографу. На основі аналізу ми прийшли до висновку, що при перенесенні художнього тексту на екран необхідно звертати увагу на провідні аспекти тексту оригіналу, які обов'язково мають зберігатися при екранізації. До того ж, треба вивчати подібність фабули й сюжету першоджерела та екранізації. Паралельне читання тексту й перегляд його екранізації уможлиблює реалізацію такої дослідницької задачі. Крім того, аналіз має фокусуватися на системі образів персонажів та хронотопі

оригіналу та екранізації. Необхідно також звертати увагу на використання спеціальних засобів кінематографу та мультиплікації для зображення подій твору.

Давня англо-саксонська поема «Беовульф» в останній час привертає до себе увагу багатьох дослідників. У поемі зображено бій і перемогу героя Беовульфа над чудовиськом Гренделем, його матір'ю та драконом, висвітлено якості тогочасного героя (вірність королю, народу, мужність, готовність прийти на допомогу). Поема «Беовульф» має риторичне і подієве багатство, проте вона є бідною за мотивуваннями. Тож наявність лакун у сюжеті поеми привертає увагу кінематографістів, які намагаються додумати недостаючі елементи сюжету або ж цілком переосмислити образи, поведінку героїв та дати їм сучасне висвітлення та пояснення, збагатити сюжет новими причинно-наслідковими зв'язками, втілюючи у стародавніх образах злободенні теми сучасності.

В образах персонажів архетипічне занадто превалює над індивідуальним, що робить їх одночасно дуже значними для інтуїтивного сприйняття і дуже невизначеними, майже невиразними. Усе разом викликає бажання «домалювати портрети», що й стає предметом для доопрацювання поеми сценаристами та режисерами. Їх приваблює й те, що в поемі язичницька і християнська культурні парадигми показані в протиставленні, світ у цілому даний у стані гострої кризи. Нарешті, сучасні гендерні стереотипи, що вкоренилися в масовій свідомості, змушують витрачати особливо пильну увагу на жіночі образи поеми, і автори розглянутих кіноробіт, легко йдуть на поводу у спокуси вивести саме героїнь на передній план оповіді.

При порівнянні тексту епічної поеми «Беовульф» і її сучасних екранізацій з'ясувалося, що фокусні і фонові сюжетні мотиви в цих версіях збігаються лише частково, а відмінності показують розбіжності в ціннісній картині світу стародавніх германців і наших сучасників. Основні відмінності в культурних сценаріях поведінки героїв, зафіксовані в мотивах як домінуючих сюжетних поворотах, представляються наступними:

перенесення сенсу дії з героїчної самопожертви в ім'я племені на досягнення особистого успіху, з прагнення домогтися посмертної слави на отримання сьогоденних задовольень, з фатальної зумовленості долі на відповідальність за прийняте рішення.

Аналіз візуальних засобів впливу на глядача показав, що екранізація «Беовульф і Грендель» С. Гуннарссона тяжіє до панорамної зйомки та реалістичності, яка досягається за рахунок пейзажів, які були використані режисером для зображення тогочасного світу. На відміну від свого попередника, Р. Земекіс використовує цілу палітру засобів для створення спецефектів. По-перше – це тримірна комп'ютерна графіка. По-друге – гра з кольором, тінями та світлом. По-третє – режисер використовує динамічну зйомку одразу крупним планом, а потім кожної сцени окремо для відтворення надреалістичного вигляду героїв кінострічки. Музичне оформлення фільму відіграє не менш вагому роль у його сприйнятті глядачами, адже воно створює дух, атмосферу кінематографічного оповідання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анікін Г. В. Михальська Н.П. Історія англійської літератури. Москва : Вищ. школа, 1975. 528 с.
2. Аристотель и античная литература [отв. ред. М. Л. Гаспаров]. Москва : Наука, 1978. 230 с.
3. Беовульф (2007). URL: <http://kino11.hdup.online/2379-beovulf-2007.html> (дата звернення: 02.03.2019).
4. Беовульф (фільм, 2007). Википедия, свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Беовульф_\(фильм,_2007\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Беовульф_(фильм,_2007)) (дата звернення: 02.03.2019).
5. Беовульф и Грендель. Википедия, свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Беовульф_и_Грендель (дата звернення: 02.03.2019).
6. Беовульф и Грендель / Beowulf & Grendel (2005) URL: <http://baskino.me/films/boeviki/2854-beovulf-i-grendel.html> (дата звернення: 02.03.2019).
7. Беовульф. Wilizero. URL: <https://www.wikizero.com/ru/Беовульф> (дата звернення: 02.03.2019).
8. Беовульф. Википедия, свободная энциклопедия. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Беовульф> (дата звернення: 02.03.2019).
9. Беовульф: создание фильма. URL: http://www.rusdoc.ru/articles/beovulf_sozdanie_filma/15890/ (дата звернення: 02.03.2019).
10. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 313 с.
11. Булгакова Т. Ю. Образ Гренделя у сучасних кінематографічних інтерпретаціях. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita*

in lingua : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019.

12. Вежбицка А. Русские культурные скрипты и их отражение в языке. Ключевые идеи русской языковой картины мира. Москва : Языки славянской культуры, 2005. С. 467–499.

13. Диалог культур в литературнокинематографическом пространстве. URL: <http://www.konf.x-pdf.ru/18kulturologiya/291066-4-dialog-kultur-literaturnokinetomatograficheskom-prostranstve-na-primere-kinointerpretaciy-romana-dostoevskogo-idiot.php> (дата звернення: 19.02.2019).

14. Дюбо Ж.-Б. Критическое размышление о поэзии и живописи. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие [под ред. П. А. Николаева]. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Высш. шк., 1997. С. 46–47.

15. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. Москва : Прогресс, 1979. 320 с.

16. Екранізація як форма безпосередньої взаємодії кіно та літератури. URL: <http://naub.oa.edu.ua/2014/ekranizatsiya-yak-forma-bezposerednoji-vzajemodiji-kino-ta-literatury/> (дата звернення: 15.02.2019).

17. Елифёрова М. Клюква по-англосаксонски. История. 2008, №11. URL: <http://his.1september.ru/article.php?ID=200801107> (дата звернення: 03.03.2019).

18. Зоркая Н. М. История советского кино. СПб. : Алетейя, 2005. 74 с.

19. Идлис Ю. Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)». Москва, 2006. 36 с.

20. Ільчук М. Концепт інтермедіальності в рецепції роману Патріка Зюскінда «Парфумер». Іноземна філологія. 2014. Вип. 126. Ч.1. С. 123–131.

21. Каган М. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 441 с.

22. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. Махачкала : Дагучпедгиз, 1986. 526 с.
23. Левицька О. С. Текст/кінотекст: особливості адаптації творів Джона Фаулза до ігрового. Наукові праці. «Філологія. Літературознавство». 2009. Т. 124. № 111. С. 65–71.
24. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
25. Магалашвили Ю. С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на материале экранизации произведений классической литературы): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук: спец. 09.00.04 «Эстетика». Москва, 1984. 36 с.
26. Манович Л. Будущее изображения. URL: http://www.cyland.ru/rus/index.php?орбоп=сот_соп1еп1&1а5к=view&id=56<e mid=64 (дата звернення: 03.03.2019).
27. Наливайко Д. Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики . Зб. наук. пр. [упоряд. Моренець В.П.]. Київ : Вид. дім. «КМАкадемія», 2004. С.115–145.
28. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
29. Олійник І. Інтердисциплінарне дослідження. Т., 2008. С. 15–26.
30. Орлов А. М. Экология виртуальной реальности. Москва : Национальная ассоциация телевещателей. 1997. 32 с.
31. Переверзева Т. Ю. Особливості дегероїзації середньовічної минувшини у кінострічці Р. Земекіса «Беовульф». Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. С. 185–186.

32. Переверзева Т. Ю. Особливості переосмислення літературного твору засобами кінематографу: до постановки проблеми. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. С. 215–216.

33. Переверзева Т. Ю. Особливості переосмислення образів монстрів у кінострічці Р. Земекіса «Беовульф». Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 204–205.

34. Переверзева Т. Ю. Специфіка репрезентації жіночих образів у фільмі Р. Земекіса «Беовульф». *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2018»* : у 4 т. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. Т. 2. С. 139–140.

35. Плани в кино. URL: <https://www.provideomontaj.ru/23-vida-planov-dlya-semki-kino-i-video/> (дата звернення: 03.03.2019).

36. Постмодернізм. Енциклопедія літературних напрямків. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=16> (дата звернення: 05.03.2019).

37. Пустовалов А. В. «Беовульф» в современной массовой культуре (на примере кино постановок 1998-2008 гг.). URL: http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-prepodavatelej/pustovalov/Beowulf_in_Mass_Culture_2012-03-12.pdf (дата звернення: 01.03.2019).

38. Резник Р. В, Сорокина Т. А., Резник И. В. История английского языка: учебное пособие. Москва, 2003. 496с.

39. Решетникова В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства». Москва, 2009. 25 с.

40. Ромм М. Беседы о кино. Москва : Искусство, 1964. 365с.
41. Русская историческая библиотека. Беовульф. URL: <http://rushist.com/index.php/literary-articles/5813-beovulf-analiz> (дата звернення: 12.03.2019).
42. Садчиков И. О творческой индивидуальности актера. Актер и кино. Москва : Искусство, 1976. С. 6–21.
43. Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. Наук. вісн. Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2014. № 1. С. 64–67.
44. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке. Zmogusirzodias. Вып. 2. Вильнюс, 2007. С. 21–26.
45. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Серия «Symposium». Вып. № 12. С. 149–154.
46. Фаулз Дж. Кротовые норы [пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой]. Москва : Махаон, 2002. 640 с.
47. Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/f/franko-ivan/1017-ivan-franko-iz-sekretiv-poetichnoji-tvorchosti> (дата звернення: 14.02.2019).
48. Цена адаптации. Фантастические экранизации сегодня и завтра. URL: <http://old.mirf.ru/Articles/art506.htm> (дата звернення: 12.02.2019).
49. Чуканцова В. О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки. Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. № 108. СПб., 2009. С.140–145.
50. Шаповал О. Конструювання віртуального образу в анімації: традиції та новаторство. Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 1. С. 43–54.

51. Шикиринська О. Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої. Наукові записки. Серія «Філологічна». 2012. № 23. С. 210–214.
52. Эссман С. Джордж Лукас – Стивен Спилберг – Роберт Земекис: «Мы не изобретаем велосипед». Могущество цифровых технологий. Искусство кино. 2010. №6. С. 80–85.
53. A history of reading in the West [edited by G. Cavallo and R. Chartier translated by L. G. Cochrane]. Amherst & Boston : Massachusetts press, 1999. 478 p.
54. Beowulf. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/50114/beowulf-modern-english-translation> (дата звернення: 05.02.2019).
55. Beowulf: Prince of Geats (2007). URL: <http://www.imdb.com/title/tt0455348/> (дата звернення: 08.02.2019).
56. Beowulf & Grendel (2005). URL: <https://english-films.com/action/2631-beovulf-i-grendel-beowulf-amp-grendel-2005-hd-720-ru-eng.html>.
57. Bluestone G. Novels into Film. Berkeley: The Johns Hopkins University Press, 2003. 256 p.
58. Bowra C. M. Heroic poetry. London : Macmillan, 1961. 590 p.
59. Brodeur A. G. The Art of Beowulf. Berkeley; Los Angeles : Univ. of Calif. Press, 1959. 283 p.
60. Vasylyna K., Bulhakova T. Female images in screen version of “Beowulf” (2007) by R. Zemeckis. The 1st young researchers’ international web conference “Language, culture, communication in the expanding intellectual space”. Book of Abstracts. Czestochowa, Zaporizhzhia, Lviv, 2019. P. 132–134.
61. Camera shout. URL: <https://www.mediacollege.com/video/shots/> (дата звернення: 05.03.2019).
62. Carrigan E. Structure and Thematic Development in «Beowulf». Dublin : Dublin University Press, 1967. 349 p.

63. Cassidy F. G. *How Free Was the Anglo-Saxon Scop Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honour of Fr. P. Magoun, Jr.* N-Y, New York University Press, 1965. P. 75–85.
64. Chambers R. W. *Beowulf*. 3d ed. London; New York : Cambridge univercity press, 1959. XVII. 629 p.
65. Cock E. A. *Old West Germanic and Old Norse. Studies in English Philology.* Minneapolis, 1929. P. 16–38.
66. Dudley A. *Concepts in Film Theory.* Oxford : Oxford univ. press, 1984. 239 p.
67. Feature friday: Sturla Gunnarsson's *Beowulf and Grendel*. URL: <http://www.davidjonfuller.com/2012/09/21/feature-friday-sturla-gunnarssons-beowulf-and-grendel/> (дата звернення: 29.04.2019).
68. Foley J. M. *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song.* University of California Press, Berkley, 1993. 424 p.
69. Fowler R. *Old English Prose and Verse. An annotated selection with introduction and notes.* London : Henley, 1978. 240 p.
70. Fry D. K. *The Artistry of Beowulf.* Oxford University Press, 1968. 48 p.
71. Girvan R. *Beowulf and the Seventh Century Language and Content.* London, Methuen and co., 1971. 289 p.
72. Hansen-Löve A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne.* Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sbd.11. S. 291–360.
73. Hauser Arnold. *The Social History of Art.* London : Routledge, 1999. 188 p.
74. Helman A. *Przedmiot i metody filmoznawstwa.* Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985. P. 304.
75. Kaske R.E. *The Coastwarden's Maxim in Beowulf: A Clarification.* N & Q 31, 1984. P. 1–18.

76. Klaeber F. *Beowulf and the Fight at Finnsburg*. With introduction, bibliography, notes, glossary and appendices. Third edition with 1st and 2nd supplements. Lexington, Massachusetts, D. C. Heath and Company, 1950. 416 p.

77. Lester G. A. *The Language of Old and Middle English Poetry*. asingstoke; L. : Macmillan, 1996. 182 p.

78. Mcigoun Fr. P. *The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry*. *Speculum* Vol. 28. New York : Twayne Publishers, 1953. P. 446–467.

79. Plot Summary for *Beowulf & Grendel* (2005). URL: <http://www.imdb.com/title/tt0402057/plotsummary>. (дата звернення: 06.02.2019).

80. Schröter Jens. *Intermedialität*. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 (дата звернення: 14.02.2019).

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

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« _____ » _____ 2017 року

**З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
БУЛГАКОВІЙ ТЕТЯНІ ЮРІЇВНІ**

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Особливості переосмислення літературного твору засобами кінематографу (на матеріалі екранізацій про Беовульфа)».

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Василина Катерина Миколаївна,
к.ф.н., доцент.

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від « _____ » _____ року № _____

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 10 січня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) Літературознавчі дослідження, інтермедіальні дослідження, теорія кіноадаптації, екранізації поеми про Беовульфа

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) вивчити етапи становлення компаративних студій загалом та появу інтермедіальних досліджень зокрема; 2) розглянути різновиди екранізацій та специфіку їхньої взаємодії із літературними творами; 3) дослідити специфіку передачі літературного твору засобами кінематографу; 4) розкрити інтерпретативний потенціал поеми «Беовульф»; 5) виявити особливості відтворення сюжетно-образного матеріалу першоджерела у екранізації С. Гуннарссона «Беовульф та Грендель» (2005 р.); 6) дослідити іронічне переосмислення поеми в однойменній мультиплікаційній версії Р.Земекіса «Беовульф» (2007р.)

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М., к.ф.н., доц.	05.05.2019	05.05.2019
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	15.06.2019	15.06.2019
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	05.09.2019	05.09.2019
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	15.10.2019	15.10.2019

6. Дата видачі завдання 05.05.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2019	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3.	Написання вступу	червень 2019	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2019	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2019	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
9.	Захист	січень 2020	виконано

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

Магістрант

(підпис)

Т. Ю. Булгакова

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

(підпис)

К. М. Василина

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

(підпис)

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 62 стор., 80 джерел.

Об'єкт дослідження: трансформації літературного твору у процесі його переосмислення засобами кінематографу.

Мета роботи: как в названии. ???

Теоретико-методологічні засади: положеннях, розроблених в теорії мистецтв, культурології, літературознавстві, філософії. Робота проведена з опорою на такі методи як: порівняння, аналіз, теоретичне узагальнення. Використано так специфічні методи: компаративний аналіз, інтермедіальний аналіз, рецептивна естетика та гендерні студії.

Отримані результати: в наш час багато кіномитців звертаються до художніх текстів задля перетворення їх у кінострічку. Не виключенням стала англо-саксонська поема «Беовульф», яка багата подієво, проте є бідною за мотивуваннями. Це дало поштовх режисерам «дописати» недостаючі штрихи або повністю переосмислити сюжетну лінію та образи персонажів. Слід пам'ятати, що кіно і літераура – два різних види мистецтва, тож слід знайти правильний шлях до перекодування одного з них в інший. Екранізації поеми поділені на два типи: ті, що шанобливо і коректно поводяться з сюжетом, героями, художнім світом англосаксонської поеми і ті, які експериментують з ними.

Вироблено алгоритм інтермедіального аналізу літературного твору та його екранізації, за яким і було проведено такий аналіз. Враховувалися сюжетна лінія, образи героїв, засоби впливу на глядача.

Ключові слова: *інтермедіальних аналіз, переосмислення літературного твору засобами кінематографу, Беовульф, екранізація, кіноверсія, англо-саксонська поема, образи персонажів.*

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the rethinking of literature works through cinematography.

The object of the work can be defined as transformation of a literary work in the process of its rethinking by means of cinematography

The main aim of the paper consists in studying the specifics of transferring a literary work on a television screen. It determined the accomplishment of such objectives as:

- to study the stages of formation of comparative studies in general and the emergence of intermedial studies in particular;
- to consider varieties of adaptations and specifics of their interaction with literary works;
- to investigate the specifics of the transfer of a literary work by means of cinematography;
- to uncover the interpretive potential of the poem “Beowulf”;
- to describe the specifics of the re-interpretation of the Anglo-Saxon poem “Beowulf” by cinematographic means.

General information about the formation and development of intermedial studies is given in the work. Special attention is given to defining the algorithm of conducting the intermedial analysis of a literary work and its adaptation. This algorithm is applied when comparing the Anglo-Saxon poem “Beowulf” and its adaptations made by Sturla Gunnarsson “Beowulf & Grendel” (2005) and by Robert Zemeckis “Beowulf” (2007).

The scientific novelty of the presented research lies in the highlighting of the features of rethinking a literary work by means of cinematography, as well as suggesting an algorithm for comparing a literary text with its adaptation, which is subjected to testing during comparative study.

Key-words: *adaptation, screen version, Beowulf, transferring of a literary work by means of cinematography, intermedial analysis.*