

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **КАЗКА «ГЕНЗЕЛЬ І ГРЕТЕЛЬ» У ПЕРЕОСМИСЛЕННІ
СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ**

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

Керівник: к.філол.н., доц. Васирина К.М.

Рецензент: к.філол.н., доц. Шама І.М.

Запоріжжя – 2020

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

Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«_____» _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЖИВОКОРЕНЦЕВІЙ ІРИНІ РОМАНІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Казка «Гензель і Гретель» у переосмисленні сучасного кінематографу»

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

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

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 596-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) _____
26 грудня 2019 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)
теоретико-методологічні засади дослідження категорії інтермедіальності, термінологічний інструментарій теорії традиційних сюжетів і образів; казка «Гензель і Гретель» братів Грімм, фільм «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» (2013) Т. Вірколи

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

1) систематизувати засади теоретичного осмислення феномену традиційних сюжетів і образів, вироблені у межах сучасної компаративістики; 2) дослідити характер оприявлення інтермедіальності в процесі діалогу літератури з різними видами мистецтва; 3) визначити особливості порівняльного аналізу літературного і кінематографічного тексту; 4) розкрити інтермедіальні стратегії осмислення традиційного сюжету та образів та репрезентації хронотопу казки у кінотексті.

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.	22.05.2019	22.05.2019
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 22.05.2019 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	жовтень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2019	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2019	виконано
9.	Захист	січень 2020	виконано

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

Студент _____
(підпис)

І.Р. Живокоренцева
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту) _____
(підпис)

К. М. Василина
(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____
(підпис)

М. В. Залужна
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 53 стор., 80 джерел.

Об'єкт дослідження: специфіка інтермедіального переосмислення традиційного сюжету та образів у сучасному кінематографі.

Мета роботи: висвітлення ключових форм та механізмів інтермедіальної інтерпретації класичного сюжетно-образного матеріалу в художньому просторі екранізації.

Теоретико-методологічні засади: теоретичні аспекти дослідження феномену інтермедіальності (А. Нюнніг, В. Нюнніг, А. Понасенко, Н. Тишуніна, П. Тороп, М. Ямпольський та ін.) та засади теорії традиційних сюжетів і образів (А. Волков, А. Нямцу).

Отримані результати: Сьогодні казка «Гензель і Гретель» є потужним генератором дискурсу, ставши об'єктом великої кількості адаптацій, в тому числі інтермедіальних. «Мисливці за відьмами» Т. Вірколи є оригінальною інтерпретацією-дописуванням сюжету казки братів Грімм. Хоча на початку фільму відбувається доволі повне проектування ключових сюжетно-образних констант традиційного матеріалу, далі ці константи суттєво переосмислюються, у зв'язку з чим змінюються емоційна тональність та аксіологічне забарвлення. Вихідний матеріал зазнає осучаснення та психологізації, що робить його більш релевантним і прийнятним у моральному плані для сьогоденної аудиторії. Тож, форму осмислення традиційного сюжетного матеріалу у цьому випадку можна визначити як дописування-трансформацію з елементами обробки. Фільм Т. Вірколи правомірно вважати сюжетом-посередником, адже у ньому пропонується оригінальна інтерпретація, яка вплинула на подальшу рецепцію та творче осмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу

Ключові слова: *компаративістика, інтермедіальність, екранізація, традиційний сюжет, традиційний образ, Гензель, Гретель, Грімм, Віркола.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ЗАГАЛЬНІ ЗАСАДИ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО МАТЕРІАЛУ	7
1.1 Компаративістика як наука та новітні вектори компаративного дослідження	7
1.2 Специфіка функціонування традиційних структур в просторі світової літератури	13
1.3 Особливості і алгоритм аналізу кінематографічної проекції як інтермедіального феномену.....	20
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЗКИ «ГЕНЗЕЛЬ І ГРЕТЕЛЬ»	28
2.1 Казка «Гензель і Гретель» як традиційний сюжетно-образний комплекс.....	28
2.2 Специфіка переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу у фільмі «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами».....	34
2.2.1 Особливості трансформації традиційного сюжету	36
2.2.2 Художня інтерпретація традиційних образів	41
2.2.3 Особливості відтворення хронотопу.....	45
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Різнокольоровий, сміливий, відкритий для діалогу і експерименту простір сучасної літератури поєднує у примхливу мозаїку класичні і постмодерні тексти, візуальні мистецтва і музику, рядки, написані загальноновизнаними майстрами слова і коментарі пересічних читачів. Традиційні сюжети і образи, що витримали випробування часом, привертають увагу науковців, сценаристів, режисерів, акторів, письменників, для яких незмінно популярні тексти-ікони стають джерелом натхнення, трампліном на шляху до слави або ж ключем до позачасових таємниць людської природи. Одним з найбільш потужних «генераторів» нових інтерпретацій, в тому числі кінематографічних, залишається жанр казки. Інтерес до нього не тільки не згасає, але з часом набирає нових обертів. Однією з найбільш популярних класичних казок, що знайшли нове життя у сучасному кінематографі, є казка «Гензель і Гретель», яка увійшла до скарбниці творчості братів Грімм. Кожна з екранізацій цієї казки є по-своєму оригінальною і може стати цікавим об'єктом інтермедіального розгляду.

Дослідження інтермедіального осмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу на сьогодні є надзвичайно перспективним та актуальним напрямом компаративного аналізу. Категорія інтермедіальності дозволяє поєднати різні мистецькі вектори генези і сприйняття тексту та подивитись на об'єкт дослідження з нової точки зору, в той час як теорія традиційних сюжетів і образів дає міцну теоретико-методологічну базу для роботи з таким складним і багатошаровим інтермедіальним феноменом як екранізація.

На сучасному етапі накопичено певний досвід дослідження теоретичних аспектів феномену інтермедіальності. Вивченням цього явища займається компаративістика. На сьогодні накопичено доволі багатий досвід вивчення феномену взаємодії мистецтв. Втім, в цих дослідженнях не спостерігається системність в плані розгляду різних взаємопов'язаних аспектів

інтермедіальності, які проявляються саме у кінематографічній площині і могли б бути проаналізовані на прикладі кінематографічних інтерпретацій традиційного сюжетно-образного матеріалу.

В свою чергу, теорія традиційних сюжетів і образів послуговується детально розробленим і ефективним термінологічним інструментарієм, який може стати у пригоді при розгляді складних інтермедіальних феноменів. Загальні закономірності літературної еволюції традиційного матеріалу репрезентовано, перш за все, у роботах відомих вчених А. Р. Волкова [Волков 1998, 2001a, 2001b, 2002] та А. Є. Нямцу [Нямцу 1988, 1998a, 1998b, 1998c, 1998d, 1999, 2001a, 2001b, 2003]. Також сьогодні активно досліджується специфіка рецепції традиційних сюжетно-образних структур різними культурно-історичними епохами та літературними напрямками [Нямцу 1988; Церна 2001; Івашина 2002].

В сучасній теорії традиційних сюжетів та образів об'єктами компаративного аналізу стають традиційні структури, що належать до різних генетичних груп: міфологічної [Нямцу 2001a; Якубовська 2005], легендарно-фольклорної [Набитович 1999; Нямцу 1998c; Нямцу 2001a; Івашина 2002], історичної [Ткачов 1997; Мацапура 2004], легендарно-церковної [Нямцу 1998a, 1998b, 1998d, 1999], літературної [Кононова 1998; Мацапура 2004]. Проте, до сьогодні бракує цілісних і системних досліджень, які б комплексно застосовували теоретико-методологічний інструментарій теорії традиційних сюжетів та образів для аналізу саме кінематографічних версій класичних текстів. Тож, доцільним, цікавим й перспективним бачиться вивчення специфіки кінематографічного осмислення казки «Гензель і Гретель». Це обумовлює **актуальність** роботи, яка тісно пов'язана з нагальною потребою апробації новітнього теоретичного підходу на конкретному історико-літературному й інтремедіальному матеріалі.

Отже, **об'єктом** дослідження в даній роботі має стати специфіка інтермедіального переосмислення традиційного сюжету та образів у сучасному кінематографі.

Предметом безпосереднього літературознавчого аналізу обрано кіноадаптацію казки «Гензель і Гретель» – фільм «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» (2013) режисера Т. Вірколи.

Мета даної роботи полягає у висвітленні ключових форм та механізмів інтермедіальної інтерпретації класичного сюжетно-образного матеріалу в художньому просторі екранізації.

Реалізація цієї мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати та систематизувати засади теоретичного осмислення феномену традиційних сюжетів і образів, вироблені у межах сучасної компаративістики;
- дослідити характер оприявлення інтермедіальності в процесі діалогу літератури з різними видами мистецтва;
- визначити особливості порівняльного аналізу літературного тексту і кінематографічного тексту;
- розкрити інтермедіальні стратегії осмислення традиційного сюжету у стрічці «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами»;
- виявити особливості переосмислення традиційних образів у інтермедіальному просторі екранізації;
- висвітлити специфіку художньої репрезентації хронотопу казки у кінострічці.

Мета і завдання роботи обумовили вибір **методів дослідження**. До них належать типологічний, історико-літературний, порівняльно-історичний, а також стратегії «прискіпливого читання» ("close reading") і алгоритм аналізу інтермедіальних ресурсів літературного твору (А. Нюннінг, В. Нюннінг). Під час проведення дослідження був використаний термінологічний інструментарій теорії традиційних сюжетів та образів.

Наукову новизну становить комплексне дослідження проблеми інтермедіальної інтерпретації сюжету казки про Гензеля і Гретель з точки зору саме теорії традиційних сюжетів і образів.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріали роботи можуть бути використані при подальшому вивченні актуалізації інтермедіальних ресурсів шедеврів світової літератури, а також при розробці лекційних курсів, спецкурсів, підготовці відповідної навчально-методичної літератури.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про компаративістику як літературознавчу дисципліну та теорію традиційних сюжетів і образів як її галузь, особлива увага приділяється визначенню понять «традиційний сюжет», «традиційний образ», «традиціоналізація», розглянуто питання класифікації та функціонування традиційних сюжетів і образів.

Другий розділ містить власний компаративний аналіз казки «Гензель і Гретель» та її інтермедіальної інтерпретації у фільмі Т. Вірколи, здійснений крізь призму теорії традиційних сюжетів і образів.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 53, кількість використаних джерел 80.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНІ ЗАСАДИ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО МАТЕРІАЛУ

1.1 Компаративістика як наука та новітні вектори компаративного дослідження

Сучасний культурний континуум характеризується багатим розмаїттям форм літературно-мистецької гібридизації, які віддзеркалюють глобальні процеси формування мультикультурного цивілізаційного простору. При цьому, експерименти літераторів і митців XXI століття розраховані на смаки не тільки елітарного реципієнта, але й масової аудиторії. Усе більш популярними стають екранізації літературних творів, що не просто переносять класичний текст на великий екран, але й оригінальним чином осмислюють і трансформують його, пропонуючи свіжий погляд на канонічний твір.

Аналіз таких цікавих інтермедіальних феноменів являє собою напрочуд цікаве, але в той же час провокуюче та складне завдання, адже він вимагає від дослідника застосування міждисциплінарних аналітичних стратегій. Логічною реакцією на цей виклик є звернення до дослідницького інструментарію літературної компаративістики, яка завдяки відкритості та гнучкості власної методологічної парадигми оптимально підходить для роботи з гібридними культурними артефактами. Таким чином, аналіз кіноверсії літературного твору правомірно розпочати саме із висвітлення засад компаративного дослідження.

Метою компаративного дослідження, як зазначає М. Ніколаєва, є «більш глибоке розуміння літературних текстів в більш широкому історичному, соціальному і літературному контексті; нею також може бути вивчення

впливів і інтертексту» [Nikolajeva 2008]. При порівнянні двох або декількох літературних творів, дослідники спрямовують зусилля на виявлення їхньої подібності та відмінності, а також визначення можливих причин сходження або розходження [Nikolajeva 2008]. Таким чином, розглядаючи літературні тексти у компаративному ключі варто орієнтуватись на чотири основні моменти: що об'єкти порівняння мають спільного, чим вони різняться, в чому причина появи цих сходжень/розходжень і якою є функція визначених рис.

Як галузь літературознавчої науки, компаративістика почала найбільш активно розвиватись у другій половині ХХ століття. Ця філологічна дисципліна займалась вивченням конкретних генетико-контактних зв'язків і типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей. До складу її теоретичної бази входять роботи видатних вчених Д. Дамроша [Damrosch 2009], О. Діма [Дима 1977], Т. Н. Денисової [Денисова 2005а, 2005b], О. М. Веселовського [Веселовский 1989], В. М. Жирмунського [Жирмунский 1979], С. Тотоси де Зепетнека [Tötösy de Zepetnek 2003а, 2003b], Д. С. Наливайка [Наливайко 1986, 1988, 2002, 2003, 2006, 2009], Г. Сосі [Saussy 2006], П. Шталькнехта [Stallknecht 1961]. Праці цих вчених є засадничими для розвитку компаративістики як у ХХ, так і у ХХІ столітті, адже саме вони визначили предмет і методи компаративістики, виділили галузі її функціонування, розробили базисний термінологічний інструментарій та основні алгоритми аналізу сюжетно-образного матеріалу.

За словами Д.С. Наливайка, розвиток компаративістики як літературознавчої дисципліни відбувався у межах трьох основних етапів. Ці три фундаментальні етапи ознаменовані домінуванням трьох відмінних методологічних парадигм. Перший із них припадає на другу половину ХІХ – першу третину ХХ ст. й характеризується домінуванням генетико-контактологічних методологій та методик в порівняльних літературних дослідженнях. У середині ХХ ст. цей напрямок літературної компаративістики входить у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка в центр уваги ставить вивчення типологічних відповідностей і спільностей

літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Домінування цього напрямку триває до 80-х рр. ХХ ст., коли розпочинається третій, сучасний етап літературної компаративістики, означений відсутністю домінуючої теоретико-методологічної парадигми, методологічним плюралізмом, корелятивним добі постмодерну [Наливайко 2009, с. 9]. Можна припустити, що саме ці тенденції сприяли подальшому підвищенню наукового інтересу до саме інтермедіальних феноменів.

Таким чином, наприкінці ХХ ст. компаративістика входить у новий етап розвитку, який означився появою нового розуміння її об'єкта і новими методами його дослідження. Щодо самого об'єкта, то відбулося, сказати б, його подвоєне розширення: вивчення міжлітературних відносин доповнилося вивченням взаємовідносин літератури з іншими мистецтвами й іншими видами духовно-творчої діяльності (гуманітаристики) [Наливайко 2009, с. 15]. Інтердисциплінарна взаємодія літературознавства і культурології відкриває нові можливості для вивчення сучасних форм літературно-мистецької гібридизації.

Як підкреслює Д.С. Наливайко, у другій пол. ХХ ст. починають активно досліджуватись проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури і музики, літератури і театру та кіно [Наливайко 2003, с. 9]. В результаті, висвітлення особливостей протікання інтермедіального діалогу у різні культурно-історичні періоди стало одним із провідних завдань сучасної літературної компаративістики.

Ці зміни у дослідницькій парадигмі компаративістики обумовлюють необхідність переходу від традиційного визначення компаративістики до більш широкого – такого, що у повній мірі відображає розширення аналітичного фокусу: «Компаративістика – це наука, що займається вивченням літератури поза межами однієї конкретної країни, а також вивченням відносин між літературою, з одного боку, і іншими галузями знань, такими, як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка,

соціологія), точні науки, релігія і т.д., з іншого боку. Коротше кажучи, це порівняння однієї літератури з іншою або іншими, і порівняння літератури з іншими сферами людського самовираження» [Frenz, Stallknecht 1961, с. 3].

Як зазначає Н.П. Шталькнехт, «якими б не були розбіжності з приводу теоретичних аспектів компаративістики, стосовно її мети не має жодних сумнівів: дати вченим, викладачам, студентам і не в останню чергу читачам краще, більш повне розуміння літератури як цілого, а не окремого фрагмента або кількох ізольованих окремих фрагментів літератури. Вона може зробити це краще за все не тільки співвідносячи декілька літератур, але зв'язавши літературу та інші області людського знання і діяльності, особливо художні та ідеологічні площини, тобто, за рахунок розширення дослідження літератури як географічно, так і у родовому плані» [Frenz, Stallknecht 1961, с. 10]. Таким чином, можна зробити висновок, що більш широке і глибоке розуміння специфіки сучасного літературного процесу в аспекті рецепції класичних літературних творів інтермедіальним простором може дати порівняння оригінального тексту та його кінематографічної проекції.

Оскільки дослідження інтермедіальних феноменів є порівняно новим напрямом для літературознавства, теоретико-методологічна база такого дослідження усе ще знаходиться у стані формування. Думається, саме теорія традиційних сюжетів і образів, яка активно й продуктивно розвивається в останні десятиліття в рамках української філології, здатна надати ефективний аналітичний інструментарій, що стане у пригоді при вивченні екранізацій класичних літературних творів, казок, міфів, легенд, а також історичних та релігійних джерел.

Сьогодні питання функціонування традиційних сюжетів і образів, їхньої творчої інтерпретації та трансформації активно розробляється в царині філології. Багато наукових досліджень присвячено вивченню як теоретичних, так і історико-літературних аспектів теорії традиційних сюжетів та образів. Загальні закономірності літературної еволюції традиційного матеріалу репрезентовано, перш за все, у роботах відомих вчених А. Р. Волкова [Волков

1998, 2001a, 2001b, 2002] та А. Є. Нямцу [Нямцу 1988, 1998a, 1998b, 1998c, 1998d, 1999, 2001a, 2001b, 2003]. Активно досліджується специфіка рецепції традиційних сюжетно-образних структур різними культурно-історичними епохами та літературними напрямками [Нямцу 1988; Церна 2001; Івашина 2002].

На окрему увагу заслуговують праці українського вченого-компаративіста А. Є. Нямцу, адже, за словами Н. М. Торкут, у своїх численних монографіях, дослідницьких розвідках, навчальних посібниках А. Є. Нямцу розробив комплексну теоретичну модель історико-літературного аналізу так званих «вічних» сюжетів, що стала фундаментом для побудови сучасної теорії традиційних сюжетів та образів: «Праця масштабна, можна сказати, «титанічна». Адже для того, щоб будь-яка наукова теорія затвердилася й набула необхідної прогностичної цінності, вона має сформувати певну систему термінів і понять та бути здатною не лише описувати, але й пояснювати ключові закономірності досліджуваних процесів. А. Є. Нямцу розробив для теорії традиційних сюжетів і образів напрочуд ефективний термінологічний інструментарій, виділив основні інтегральні та диференційні ознаки традиційних структур, класифікував традиційні сюжети і образи за генетичними й типологічними ознаками, ретельно і глибоко проаналізував процеси їх функціонування та трансформації у літературі» [Торкут 2009, с. 12-13].

Теоретична база, розроблена А. Є. Нямцу, активно використовується в сучасній теорії традиційних сюжетів та образів для розгляду традиційних структур, що належать до різних генетичних груп: міфологічної [Нямцу 2001a; Якубовська 2005], легендарно-фольклорної [Набитович 1999; Нямцу 1998c; Нямцу 2001a; Івашина 2002], історичної [Ткачов 1997; Мацапура 2004], легендарно-церковної [Нямцу 1998a, 1998b, 1998d, 1999], літературної [Кононова 1998; Мацапура 2004].

Сучасна методологія аналізу традиційного сюжетно-образного матеріалу пов'язується насамперед з наратологічним та хронотопічним

напрямами, по-різному представленими у багатьох структурно-функціональних літературознавчих школах ХХ століття. За А. В. Кузьманенко, традиційні сюжети і образи варто вивчати у трьох взаємопов'язаних аспектах: конструктивному, комунікативному та когнітивному. Так, у конструктивному аспекті передусім розглядаються нарративні та хронотопічні параметри традиційних сюжетів та образів, а також система персонажів, яка реалізується в цих умовах. Як і будь-яка інша система, персонажна сфера традиційного сюжету характеризується через її складові (персонажі) та її структуру (поділ на центр та периферію). Саме через систему персонажів у традиційних сюжетах виражається авторське уявлення про людину та її стосунок до природи, суспільства та історії, а також про людські типи у зв'язку із расовими, національними та становими відмінностями персонажів, різницею в їхніх професіях, темпераментах, характерах, соціальних ролях, психологічних настановах та ідеологічних позиціях [Кузьманенко 2007, с. 7].

Комунікативний аспект літературознавчого підходу до традиційного сюжетно-образного матеріалу передбачає діалогізм автора й читача, діалогізм автора і прототексту, а також діалогізм автора із сучасністю. Суб'єктивно-авторський фактор визначає не лише психологію традиційних образів в тій або іншій інтерпретації сюжету, а й динаміку сюжету, привнесення тих або інших деталей, не властивих сюжетові споконвічному, і, природно, вибір жанру твору. Інтерпретації традиційних сюжетів залежать ще й від об'єктивних факторів, яким є, наприклад, історико-культурна епоха. Так, зокрема, М.Конрад у своїх працях з компаративістики зазначає, що характер міжлітературних контактів із плином часу неодноразово змінювався [цит. за Кузьманенко 2007, с. 7]. Когнітивний аспект літературознавчого аналізу традиційного сюжету орієнтований на ментальну репрезентацію прототексту як екстрапольовану в сучасність традиційну сюжетно-образну структуру [Кузьманенко 2007, с. 8].

Отже, правомірно відзначити, що сучасна компаративістика рухається у напрямі термінологічного розширення поняття «література», в яке останнім часом була включена ціла низка гібридних феноменів. Вчені-компаративісти усе частіше звертають увагу на ті оригінальні інтермедіальні гібриди, в основі яких лежить взаємодія літератури і кінематографу. Проте формування теоретико-методологічної бази компаративного вивчення таких культурних продуктів усе ще не може вважатись завершеним. Тож, актуальним завданням сучасної компаративістики бачиться вироблення та апробація аналітичних алгоритмів, які дозволили б системно дослідити взаємодію літератури і кінематографічних стратегій в рамках екранізацій літературних творів, казок, міфів, легенд тощо. Теорія традиційних сюжетів і образів здатна забезпечити таке дослідження міцною поняттєво-термінологічною базою, що уможливить продуктивний розгляд трансформації в рамках екранізації вихідного сюжету, образів і хронотопу, а також з'ясування ключових механізмів такої трансформації.

1.2 Специфіка функціонування традиційних структур в просторі світової літератури

Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду конкретного історико-літературного та інтермедіального матеріалу, варто детально розглянути термінологічний інструментарій теорії традиційних сюжетів і образів, звернення до якого уможливить ефективним системний аналіз інтермедіальної інтерпретації літературного твору.

До базисних термінів теорії традиційних сюжетів і образів належать наступні поняття – сюжет, мотив і образ. Класичне визначення мотиву дав О. Веселовський, розуміючи його як «найпростішу змістову оповідну одиницю, що образно відповідала на різні запитання первісного розуму чи

побутового спостереження» [Веселовский 1989, с. 305]. Мотив – це образна відповідь на запитання не лише первісного розуму, а й на питання, що висуваються будь-якою добою, будь-якою дійсністю. Сюжет – це комплекс мотивів або складна «комбінація мотивів» [Веселовский 1989, с. 305]. Основним носієм тих чи інших мотивів на композиційному рівні є образ [Томашевский 1999, с. 203]. Варто звернути увагу на той факт, що образ, сюжет і мотив є різнорівневими, але взаємопов'язаними і взаємозумовленими структурними складниками літературного твору. Отже, теоретично виправдані такі поняття, як сюжетно-образна єдність, сюжетно-образний матеріал. Складники системної єдності автономні. Один з них (образ-персонаж, образ-предмет, сюжет, навіть мотив) може бути домінантним, містити в собі основну ідейно-художню інформацію.

Традиційний сюжет як вид міжлітературної взаємодії – це «сюжет, який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається й активно функціонує продовж значного історичного часу» [Волков 1998, с. 4]. Умовна усталеність такого сюжету забезпечує його пізнаваність. Традиційний сюжет є певною моделлю світу, яку кожен автор осмислює по-своєму, вкладаючи в готову форму новий зміст. Використання такої форми (з оглядом на генеральну ознаку явища – сталість структурних та змістовних характеристик) підпадає під певні художні закони. Найважливішими проявами цих законів є процеси авторської інтерпретації (чинник авторської сваволі) та адаптації традиційного сюжету до певних культурно-історичних (синхронних та діахронних) проявів епохи, якою він засвоюється, зокрема включення його (далеко не завжди органічного для сприймаючої культури) у систему національної літератури [Шевчук 1999, с. 31]

В цьому контексті варто відзначити, що традиціоналізація сюжетно-образного матеріалу є складним багатоступеневим процесом. У його межах вчені виділяють декілька форм реалізації традиційного сюжетно-образного матеріалу, що є ключовими для його подальшого функціонування. Ці форми

можна означити за допомогою таких термінів, як протосюжет, сюжет-еталон, сюжет-посередник. А. Є. Нямцу дає наступне визначення терміну «протосюжет»: «Протосюжетом найчастіше стає перший відомий (який зберігся) літературний твір, в якому систематизований багатоваріантний міфологічний або легендарний матеріал, створена цілісна сюжетна схема, накреслені основні проблеми і ціннісно значима система морально-психологічних домінант» [Нямцу 2001b, с. 33]. В якості прикладу такого протосюжету дослідник наводить «Народну книгу» І. Шпіса (1587), яка об'єднала популярні фольклорно-історичні джерела в єдине ціле, завдяки чому образ Фауста увійшов до різних літератур Європи, що призвело до створення національних двійників [Нямцу 2001b, с. 34]. Отже, саме поява протосюжету починає процес літературної традиціоналізації певного сюжетно-образного матеріалу, що до цього етапу існував тільки у вигляді легенд та переказів.

Ще одним терміном, який важливо визначити при дослідженні традиційного сюжетно-образного матеріалу, є поняття інваріанту. Інваріантом є «елемент, або сукупність елементів, які в певній комбінації зберігаються при всіх видозмінах даного явища» [Зварич 2001, с. 226]. З цього приводу дослідники В. І. Антофійчук та А. Є. Нямцу пишуть: «... для забезпечення впізнавання ситуації повинен зберігатися мінімальний комплекс обставин, який стимулює усвідомлене сприйняття подієво-семантичних і аксіологічних домінант традиційного матеріалу в його нових літературних варіантах» [Антофійчук, Нямцу 1997, с. 17]. Таким чином, інваріант є незмінною основою, яка зберігається у модифікаціях – варіантах.

А. Є. Нямцу пропонує також визначення спорідненого феномену – традиційної сюжетної схеми: «Традиційна сюжетна схема є умовно реконструйованою подієво-семантичною структурою, що володіє системою інтегральних і диференційних ознак, які в сукупності утворюють естетично осмислену соціально-ідеологічну і морально-психологічну модель сутнісних сторін людського буття» [Нямцу 2001b, с. 35]. На думку вченого, «змістовний об'єм традиційних сюжетних схем завжди ширший, ніж об'єм протосюжетів і

сюжетів-зразків, на основі яких вони логічно відтворюються» [Нямцу 2001b, с. 35]. Розкриваючи та пояснюючи цю тезу, А. Є. Нямцу пише: «... традиційна схема виступає в якості своєрідної структурної пам'яті класичного зразка у всій сукупності формально-змістовних характеристик, витягнених із творів авторів різних культурно-історичних епох і умовно об'єднаних у єдине ціле у відповідності з подієвою логікою еволюції традиційного матеріалу» [Нямцу 2001b, с. 35-36]. Отже, традиційна сюжетна схема є присутньою у певному інваріантному вигляді в усіх творах-варіантах, що забезпечує впізнаваність традиційного матеріалу.

Поряд з протосюжетом важливу роль у процесі традиціоналізації сюжетно-образної структури відіграє сюжет-еталон, який вирізняється високим ступенем філософського узагальнення, художнього переосмислення проблем, окреслених у протосюжеті та його наступних модифікаціях. Український вчений А. Р. Волков визначає це поняття наступним чином: твір-еталон – це «твір, де досягнуто ідеальне (або, хоча б дуже вдале) системне поєднання змістовних і формальних складників, де закладені у змісті можливості, так би мовити, знаходять відповідну їм форму і, таким чином, художньо реалізуються» [Волков 2002, с. 213]. Завдяки таким властивостям сюжет-еталон сприяє тому, що певна сюжетно-образна структура набуває універсального загальнолюдського звучання та стає актуальною для усієї світової літератури.

Також А. Є. Нямцу було розроблено поняття «сюжет-посередник». Вчений розкриває його сутність наступним чином: сюжет-посередник – це «літературний твір, що висуває принципово нову версію традиційного сюжетно-образного матеріалу і на який свідомо орієнтуються письменники (це звернення найчастіше декларується)» [Нямцу 2001b, с. 34]. Прикладом сюжету-посередника А. Є. Нямцу пропонує вважати роман М. Твена «Янки із Коннектикута при дворі короля Артура», до якого звернувся німецький драматург К. Хаммель в п'єсі «Янки при дворі короля Артура» (1969) [Нямцу 2001b, с. 34].

Функціонування традиційних структур в світовій літературі є складним багатоступеневим процесом, який протікає в різних формах в залежності від національної культурної специфіки. Визначаючи специфіку функціонування традиційних сюжетів та образів у літературі, слід відзначити, що в процесі свого становлення та розвитку традиційна сюжетно-образна структура проходить декілька етапів традиціоналізації. А. Р. Волков виділяє наступні п'ять етапів становлення та розвитку традиційних сюжетів та образів:

1) Дохудожній етап. На цьому рівні відбувається утворення історичної та міфологічної основ подальшого розвитку сюжетів та образів. Цей етап А. Р. Волков називає «передісторією традиційних сюжетів і образів за межами красного письменства» [Волков 2002, с. 211].

2) Долітературний письмовий етап. Він характеризується накопиченням та поєднанням письмових матеріалів, що були створені на основі усних переказів, свідочств сучасників, суджень істориків. Як засвідчує А. Р. Волков, на цьому етапі створюються такі джерела майбутніх традиційних сюжетів та образів, як зразки античної недиференційованої історичної прози (наприклад, «Паралельні життєписи» Плутарха, «Життя дванадцяти цезарів» Светонія), середньовічні латиномовні західноєвропейські хроніки (так, наприклад, Шекспір запозичував сюжети для своїх творів з «Діянь датчан» Саксона Граматика, «Історії бриттів» Гальфрида Монмаутського, «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» Рафаеля Голіншеда). Поряд з історичним складником, який, як підкреслює вчений, був домінуючим, історичні хроніки та літописи містили також міфологічні, фольклорні та авторсько-літературні складники. Ці першоджерела виконували пізнавальну та аксіологічну функції [Волков 2002, с. 212].

3) Літературний етап до створення еталонного твору. В рамках власне літератури, або ж на пограниччі фольклору та літератури, здійснюється поступове формування традиційних сюжетів та образів, яке втілюється у створенні протосюжетів [Волков 2002, с. 212].

4) Еталонний етап. На цьому етапі відбувається кристалізація основних формально-змістових доміант. Надзвичайно важливим є створення сюжету-еталона, який вирізняється високим ступенем філософського узагальнення, художнього переосмислення проблем, окреслених у протосюжеті та його наступних модифікаціях (приміром, до сюжетів-еталонів А. Волков відносить такі твори, як «Прометей» Есхіла, «Едіп», «Антигона», «Електра» Софокла, «Медея» Евріпіда, «Гамлет», «Король Лір», «Макбет», «Ромео і Джульєтта» Шекспіра, «Фауст» Гете [Волков 2002, с. 213]).

5) Післяеталонний етап функціонування традиційних сюжетів та образів. Висвітлюючи особливості даного етапу, А.Р. Волков зазначає, що його значення полягає у розвиткові, варіюванні, поглибленні або запереченні того, що було закладено у протосюжеті, попередніх літературних варіантах, та, в першу чергу, у сюжеті-еталоні [Волков 2002, с. 214]. На перший план виходить співставлення традиціоналізованих формально-змістових доміант та індивідуально-авторського елемента. Художній ефект досягається за допомогою створення різниці морально-етичних потенціалів персонажів сюжету-зразка та нового варіанта. Відбувається переакцентуація асоціативно-символічних нашарувань, що складають змістовий потенціал традиційної структури.

Важливо звернути увагу на зауваження А. Є. Нямцу про те, що в ході функціонування певного традиційного сюжетно-образного комплексу, його еволюція може піти не тільки шляхом традиціоналізації, а й призвести до руйнування традиційного семантичного комплексу, його «вивертання» (приміром, «Три версії зради Юди» Х.-Л. Борхеса), або функціонально-семантичного «виснаження» традиції, яке пов'язане з рядом соціально-ідеологічних та духовних факторів [Нямцу 2003, с. 26-27, 42].

В ході еволюції будь-який традиційний сюжетно-образний матеріал зазнає трансформації. А. Є. Нямцу виділяє три основні форми переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу: продовження, дописування та переробку [Нямцу 2001b, с. 63-80].

Продовження полягає у подальшій розробці подієвого плану традиційного сюжету, введенні оригінальних сюжетних ходів та мотивувань, які враховують духовно-ідеологічну специфіку епохи-реципієнта («Загадка Прометея» Мештерхазі, «Орфей і ...» Носсака, тощо) [Нямцу 2001b, с. 66]. Досить популярними є іронічні або пародійні продовження. Іноді продовження може бути запрограмованим автором твору [Нямцу 2003, с. 58].

Дописування сюжету відрізняється від продовження тим, що в даному випадку відбувається більш або менш значне розширення накреслених у протосюжеті або сюжеті-еталоні сюжетних ходів і ситуацій за рахунок введення раніше відсутніх епізодів, поглиблення психологізації традиційних епізодів, їхньої конкретизації та побутової деталізації. Класичним зразком дописування А. Є. Нямцу вважає тетралогію «Йосип і його брати» Т. Манна [Нямцу 2001b, с. 76].

Третьою основною формою переосмислення традиційних сюжетів та образів є так звані «обробки». Як зауважує А. Є. Нямцу, цей термін є досить умовним, адже він охоплює різноманітні рівні інтерпретації літературного матеріалу: жанровий, композиційний, ідейно-семантичний, стильовий та ін. [Нямцу 2003, с. 65]. Функцію літературних обробок традиційного сюжетно-образного матеріалу вчений пояснює наступним чином: «Суть обробки, як правило, полягає в тому, щоб наблизити до сучасності абстрактно-міфологічні чи історично віддалені події, наповнити їх актуальними ідеями і проблемами, зробити семантично більш зрозумілими сучасному читачу (глядачу)» [Нямцу 2003, с. 65].

Здійснити обробку традиційних сюжетів та образів можливо завдяки застосуванню механізмів трансформації сюжетно-образного матеріалу. До них належать наступні стратегії: осучаснення; психологізація традиційних ситуацій; онаціональнення; глобалізація (інтернаціоналізація); зміна оповідного центра (передача функцій оповідача одному з персонажів); інверсивне прочитання [Нямцу 2003, с. 17].

Таким чином, правомірним буде зробити висновок про те, що вивчення особливостей осмислення трансформації традиційної структури у межах екранізації певного літературного твору потребує знання, з одного боку, особливостей еволюції даного традиційного матеріалу (специфіки потрактування традиційної сюжетної схеми у творі-протосюжеті, сюжеті-еталоні, сюжеті-посереднику та інших літературних варіантах), а з іншого боку, основних можливих форм традиціоналізації певного сюжетно-образного матеріалу в новому культурно-історичному контексті (якими є продовження, дописування, обробка, коментування, алюзії, цитати та ремінісценції) та механізмів традиціоналізації, що допомагають авторові актуалізувати асоціативно-символічні нашарування, співзвучні запитах епохи (осучаснення, психологізація, онаціональнення, глобалізація (інтернаціоналізація), зміна оповідного центра, інверсивне прочитання та ін.).

1.3 Особливості і алгоритм аналізу кінематографічної проєкції як інтермедіального феномену

Інтермедіальність є одним з тих феноменів, що репрезентують сучасну тенденцію медійної гібридизації. Цей термін був запроваджений австрійським літературознавцем Оге Ганзен-Леве і у вузькому значенні вживається на позначення особливого типу внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва [Понасенко 2012]. Більш широке визначення інтермедіальності пропонує дослідниця Н. Тишуніна, яка розглядає цей феномен як «створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої метамови культури)» [Тишуніна 2000, с. 16-17]. Представник семіотичної школи П. Тороп визначає також доволі широко як «переклад чи поєднання елементів різних мистецтв у одному тексті, що відбувається між

мономедіальністю (літератури, живопису, німого кіно тощо) та мультимедіальністю (театру, фільмів тощо)» [Тороп 1995, с. 125]. Визначення П. Торопа бачиться найбільш релевантним та ефективним в контексті даного дослідження, а отже, воно буде прийнято як робоча дефініція.

При дослідженні інтермедіальних феноменів компаративне дослідження зазвичай рухається відповідно до двох основних векторів. По-перше, вчених цікавить тематизація і репрезентація музики, живопису, фотографії і кіно в літературі. По-друге, активно розглядається адаптація літературного твору в просторі різних видів мистецтва [Nünning 2007, с. 136].

Кінематографічна версія літературного твору є надзвичайно цікавим інтермедіальним феноменом, адже її створення пов'язане із інтерсеміотичним перекодуванням – перекладом мови літератури мовою кіно, яка має аудіальний та візуальний плани. При цьому обов'язковими є трансформації вихідного тексту, яких він зазнає через низку причин: часові та матеріальні фактори, режисерські та акторські рішення, орієнтація на реципієнта тощо. Кінцевим продуктом є осучаснена версія класичного тексту, дослідження якої дозволяє краще зрозуміти специфіку сприйняття даного твору сучасним інтелектуально-духовним простором зокрема та виявити певні цікаві тенденції розвитку культури взагалі.

Здійснюючи компаративний аналіз літературного тексту та його кінематографічної інтерпретації, слід враховувати низку факторів, пов'язаних із самою природою об'єкту дослідження. Кінострічку неможливо однозначно віднести до мовних чи немовних феноменів. За термінологією О. Є.Анісімової, фільм – це креолізований текст, тобто такий текст, в структурі якого поряд з вербальними засобами задіяні й іконічні: малюнки, фотографії, таблиці, схеми [Анісімова 1992, с. 72]. При цьому зображення мислиться як невід'ємна частина тексту. Креолізований текст є «особливим лінгвовізуальним феноменом, текстом, в якому вербальний і образотворчий компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, що забезпечує його комплексний прагматичний вплив на

адресата» [Анисимова 1992, с. 73]. Кінотекст, або художній кінофільм складається із рухомих і статичних образів, усного та письмового мовлення, шумів та музики, що знаходяться в нерозривній єдності [Слышкин 2004, с. 115]. Отже, кінотекст – це складний багаторівневий феномен.

Окрему увагу у цьому контексті слід приділити специфічному характеру взаємодії літературного тексту та його кінематографічної версії. По-перше, слід відзначити такий наративний аспект як описовість або дескриптивність. Описовість у літературному творі відрізняється від описовості кіно тексту, що стосується, перш за все, подвійної організації часу. Коли у літературному творі з'являється опис певного предмета чи особи, часова лінія оповіді, на відміну від дискурсивної, зупиняється. В той же час у фільмі такого не відбувається. Навіть коли на екрані з'являється зображений крупним планом предмет, глядач відчуває, що сюжет продовжує рухатися уперед. Саме тому фільм зазвичай не описує, а зображує, візуалізує.

Другим важливим аспектом є ступінь деталізації. Зазвичай у літературному творі не подається повний опис предмета, лише певні його деталі, в той час як у кінофільмі глядачеві об'єкт презентується якомога детальніше [Chatman 1980, р. 121]. Кількість деталей може бути доволі великою, але, глядач не завжди звертає на них увагу через брак часу, адже дія у кінострічці розвивається занадто швидко. Тож, більш важливими є загальне враження, атмосфера, для створення яких у кінострічці використовуються саме деталі.

Третім вартим уваги аспектом є специфіка перекодування вербальних фрагментів невербальними засобами. Невербальне вираження в кінотексті, на відміну від книги, зазвичай знаходять зовнішність, одяг, предмети побуту; пейзаж, в тому числі міський і фантастичний, інтер'єр, жест, міміка, пантоміміка. У книзі внутрішній стан героя передається за допомогою опису або внутрішнього монологу, у фільмі внутрішній стан персонажа можуть розкривати невербальні інформаційні засоби: музика, пейзаж, інтер'єр і, в першу чергу, поведінка героя. На відміну від літератури, кінематограф рідко

передає думки, зазвичай зосереджуючись на вчинках, тож запаморочення, роздум, задоволення, біль, любов, ненависть можуть бути виражені невербально, як форми поведінки [Мерло-Понти 2000]. Тобто кінострічка має на меті візуалізувати все те, про що книга розповідає, а отже, зміна способів передачі інформації зумовлює значні трансформації вихідного матеріалу.

Четвертим аспектом, який варто розглянути, є рецептивний фактор: під час аналізу необхідно звертати увагу на те, що книга передбачає глибоке, вдумливе читання. Читач не обмежений у часі і при необхідності може повернутися в початок або в будь-яку іншу частину літературного тексту [Сльшкін 2004, с. 11]. Кінотекст несе великий обсяг інформації, яку необхідно треба в заданому авторами фільму темпі у встановлений термін. Тобто сприйняття кінотексту можна порівняти з поверхневим, швидким читанням.

П'ятим аспектом, вартим окремого розгляду, є ступінь точності відтворення оригіналу при інтерсеміотичному перекладі. Для режисера та акторів вкрай важливо і водночас складно достовірно зобразити на екрані точку зору персонажа чи оповідача. У цьому відношенні письменник не відчуває обмежень. Що стосується фільму, точка зору завжди фіксована, адже камера, яка її відображає, повинна бути встановлена у визначеному місці. Письменник, на відміну від оператора, може дозволити собі зобразити почуття персонажа. Режисера обмежують камера, освітлення та реквізит, а письменник повністю вільний у виборі способів зображення [Chatman 1980, с. 12]. Саме тому для того, аби передати основну ідею книги, творцям кінострічок необхідно вдаватися до сюжетно-образних трансформацій.

Коли мова йде про точність відтворення літературного оригіналу у кіноверсії, слід згадати про ті одиниці, розгляд яких дозволить продемонструвати зв'язок між цими двома текстами. Такою одиницею постає інтертекстуальне словосполучення, яке К. Ю. Ігнатов вважає ключовим об'єктом компаративного дослідження літературного оригіналу і екранізації. Інтертекстуальне словосполучення – це словосполучення, значення якого не

складається із словникових значень слів-елементів, оскільки вони відсилають читача до позатекстової реальності. Таким чином інтертекстуальне словосполучення представляє собою вербальну реалізацію алюзії [Ігнатів 2008, с. 62]. Використання інтертекстуальних словосполучень в екранізації дозволяє осмислити стильові константи джерела.

Як відзначає К. Ю. Ігнатів, одні й ті ж самі словосполучення можуть виконувати різні функції в літературі та в кіно. Вчений виділяє 6 типів трансформацій, яких зазнають інтертекстуальні словосполучення під час написання сценарію:

- *дослівне збереження*: фраза із діалогу залишається незмінною і переноситься до сценарію, не втрачаючи своїх категоріальних властивостей;
- *опущення*: зміна, що обумовлюється суворою необхідністю скоротити літературний текст до стандартного фільму тривалістю у 2 години;
- *додавання нових словосполучень або реплік*: нові епізоди, які, на думку авторів стрічки, допомагають розкрити художню складову екранізації;
- *заміни*: генералізація, конкретизація, заміна аналогічним словосполученням;
- *перестановка елементів*: зміна того місця в тексті, де зустрічалося словосполучення, а також перенесення слів автора у пряму мову персонажа або передача репліки одного персонажа іншому;
- *комплексне перетворення словосполучення*: результат смислового розвитку словосполучення, також візуалізація, коли замість опису показується те, що можна зобразити [Ігнатів 2008, с. 63].

Варто відмітити, що такі типи трансформацій правомірно виділяти і при аналізі одиниць більшого обсягу, аніж інтертекстуальні словосполучення, тож, цей термінологічний інструментарій може бути корисним і під час аналізу масштабних трансформацій традиційного сюжетно-образного матеріалу, які доволі часто мають місце у сучасних екранізаціях.

Шостим важливим аспектом є структурний аспект: літературний текст сприймається візуально, а у кінотексті крім візуального інформаційного рівня є також аудіо-рівень. Тож, літературний текст і кінотекст орієнтовані на різний тип сприйняття і підкоряються принципово різним організаційним законам. Якщо літературний текст, як письмовий текст, пов'язаний більш-менш суворою логікою, то кінорозповідь, подібно до усного тексту, структурована не так суворо [Слышкин 2004, с.11]. Таким чином закони організації кінотексту дають його творцям більше простору для експериментів, що включають перестановку елементів та їхню трансформацію.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що кінотекст є феноменом, що суттєво відрізняється від літературного тексту, але в той же час, у випадку екранізації, саме на нього спирається. Тож, при компаративному аналізі екранізації і вихідного твору слід орієнтуватись саме на літературний текст, а отже, залучати ключові принципи літературознавчого дослідження. Так, пропонуємо для використання у даній роботі наступний *алгоритм*:

Першим етапом є аналіз сюжетної лінії. На цьому етапі необхідно вивчити сюжетну лінію вихідного тексту, визначити її ключові елементи і встановити, чи були вони збережені при екранізації. Якщо певні сюжетні відгалуження були вилучені або модифіковані, варто спробувати визначити причини та наслідки такого рішення. Подібні зміни є неминучими, адже кінотекст підкорюється набагато більш суворим часовим вимогам, ніж літературний текст.

Другим етапом є розгляд особливостей осмислення образів персонажів, що має враховувати не тільки формальну присутність/відсутність певного персонажа у кіно тексті, але і відмінності інтерпретації образу, які можуть бути пов'язані як із режисерським рішенням або новацією сценаристів, так і власне акторськими експериментами. При цьому, як відзначає Л. Зегер, варто пам'ятати про усі чотири категорії героїв: головний герой, підтримуючий персонаж, відтіняючий персонаж, тематичний персонаж [Seger 2010, с. 34]. *Головний герой* – центральна особа, навколо нього гуртуються інші персонажі.

Йому необхідно оточення, яке давало б йому інформацію, вступало з ним у конфлікт, завадило б йому в досягненні цілей. Таке оточення називається підтримуючими характерами. Необхідні ще дійові особи, які надавали б історії більше складності і об'ємності. Такі персонажі називаються *відтіняючими персонажами*. Вони не обов'язково якимось доповнюють головного героя, але роблять весь фільм більш об'ємним, несподіваним і цікавим. *Контрастуючий персонаж* дає змогу ясніше побачити глибинну сутність образу головного героя через наочну різницю між ними. Існує також низка персонажів, що виражають або підкреслюють тему фільму. Такі персонажі називаються *тематичні персонажі* [Segeer 2010, с. 34].

Третій етап присвячений визначенню специфіки осмислення вихідного хронотопу та засобів створення специфічної для оригіналу атмосфери. При цьому, увагу можна приділити також аудіовізуальним аспектам, серед яких важливе місце посідає аудіосупровід. Фонова музика виконує важливу функцію в кінострічці, вона допомагає створити необхідну атмосферу, передає емоції персонажів, викликає у глядачів відповідні почуття. Зазвичай кожен важливий персонаж або їх окрема група має свою «тему», тобто композицію, написану спеціально для того, аби сигналізувати його появу на екрані, відобразити риси саме його характеру, робити його не таким, як інші.

У процесі такого компаративного аналізу необхідно звертати увагу також на такі суто кінематографічні аспекти, як спецефекти, типи кадру, техніки монтажу, але їхнє залучення має бути виправданим літературознавчою необхідністю. Крім того, варто пам'ятати про засоби символічного втілення психологічних процесів на екрані, які вимагають аналізу аудіо та візуальних елементів стрічки, що допомагають зображати внутрішній світ героїв, виділяти ключові, поворотні моменти та ін.

Під час підбиття підсумків і осмислення результатів компаративного дослідження літературного тексту та його кінематографічної версії, варто висвітлити особливості кореляції проблемного спектра джерела і тексту-

кінопроекції, їхнього ідейного навантаження, що дозволить продемонструвати точність відтворення оригіналу, або навпаки, ключові розбіжності.

Отже, правомірно зробити висновок про те, що компаративний аналіз літературного твору та його кіноінтерпретації має враховувати цілу низку факторів і відбуватись відповідно до схеми, зумовленої канонами літературознавчого аналізу. Таке комплексне дослідження уможливить визначення ключових особливостей переосмислення структурно-семантичних констант вихідного сюжетно-образного матеріалу та функціональну специфіку екранізації твору.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЗКИ «ГЕНЗЕЛЬ І ГРЕТЕЛЬ»

2.1 Казка «Гензель і Гретель» як традиційний сюжетно-образний комплекс

Казки посідають одне з чільних місць серед найбільш цитованих творів світової літератури, а «Гензель і Гретель» (нім. Hänsel und Gretel) – одна з найбільш популярних казок з колекції братів Грімм. Це – захоплива і водночас прониклива історія про юних брата і сестру, яким загрожує відьма-людодка, що живе у темному лісі, в будиночку з хліба і солодоців (казка належить до типу 327А «Діти і людоджер» за класифікацією Аарне-Томпсона [Roheim 1992, р. 167]. Потрапивши до відьми, діти рятують своє життя завдяки винахідливості. У своїх примітках до тексту казки Август і Вільгельм Грімм вказують, що казки з подібним сюжетом циркулюють у декількох регіонах Німеччини, а також були зареєстровані у Данії, Швеції, Угорщині, Сербії і Франції [Heiner 1999], проте світову славу казка здобула саме у версії братів Грімм. Цікаво відзначити, що хоча казка є надзвичайно популярною, її рецепція є доволі амбівалентною, адже багато читачів засуджують жорстокість дівчинки, яка спалила стару відьму живцем у її власній печі [Harshbarger 2013, р. 490]. Думається, що саме ця сюжетна «родзинка», що привернула увагу читачів і стала приводом для багатьох дискусій, посприяла більш активній традиціоналізації сюжету.

Хоча образи Гензеля і Гретель широко відомі і повністю пройшли процес традиціоналізації, у свідомості широкого читацького загалу сюжет казки часто набуває скороченої форми, яка не містить початкового та фінального фрагментів. Проте, для розуміння сучасних кінематографічних трансформацій

сюжету важливими є усі його елементи. Тож, звернемо увагу на сюжет казки як цілісну структуру. Зав'язка казки дає інформацію про те, як діти опинились у лісі без дорослих. Під загрозою голоду батько двох дітей, хлопчика і дівчинки, піддається умовлянням другої дружини позбутися дітлахів і заводить їх у ліс. Підслухавши розмову дорослих, діти вживають необхідних заходів для свого порятунку. Перший раз Гензель кидає на дорогу камінчики, яких заздалегідь набрав повні кишені, завдяки цьому діти повертаються додому. Другий раз набрати камінчики не вдається через підступність мачухи, і Гензель кидає на дорогу хлібні крихти, які скльовують лісові птахи. Ця частина казки вводить персонаж Гензеля як більш активного протагоніста, показує стосунки брата і сестри як дуже ніжні і приязні, а також відкриває читачеві повністю реалістичну соціальну і сімейну драму, на фоні якої розгортається казковий сюжет.

Основна частина казки містить найбільш частотно вживані та впізнавані сюжетні елементи казки. Заблукавши у лісі, Гензель і Гретель йдуть слідом за білосніжною пташкою, знаходять у хащах будиночок з солодощів (з хліба, з дахом з пирогів і вікнами з цукру) і потрапляють у пастку відьми, яка їсть дітей. Відьма саджає Гензеля в клітку, а його сестра під погрозами старої протягом довгого часу відгодовує його; Гензель обманує підсліпувату відьму за допомогою кісточки, вдаючи, нібито це його власний палець. Відьма втрачає терпіння і хоче живцем засмажити Гретель, але дівчинка, проявивши винахідливість, вбиває відьму, замкнувши її в печі, що й стає кульмінацією сюжету. Тут персонаж Гретель відкривається у новому світлі: дівчинка дорослішає на очах, опановує свій страх і наважується на рішучі самостійні дії заради спасіння свого життя і життя брата.

Розв'язка історії про Гензеля і Гретель теж не так широко відома, як ключові сюжетні елементи, що приводять до кульмінації. Діти знаходять у будинку відьми багато коштовностей і беруть з собою стільки, скільки здатні унести на собі. Вони намагаються дістатися до будинку батька, але їхній шлях перерізує широка ріка. Переправитись через річку їм допомагає качечка. Після

цього діти з легкістю знаходять шлях додому. За час їхньої відсутності мачуха померла з невідомих причин, але батько живий і щасливий бачити дітей. Вкрадених в будинку відьми коштовностей вистачає на подальше щасливе життя. Ця частина казки розкриває характер Гретель більш глибоко, адже саме дівчинка домовляється з качечкою про допомогу і, крім того, дбає про добробут пташки, вирішуючи переправитись через річку по черзі з Гензелем, а не одночасно. Фінал казки хоча й є щасливим, проте залишає відкритими занадто багато питань, що стосуються, в першу чергу, відносин між батьком та дітьми, яких він покинув у лісі, і реальної можливості класичного “happy ever after” фіналу.

Брати Грімм (особливо Вільгельм) неодноразово вносили істотні зміни в цю казку протягом історії її публікації [Anderson, McMaster 1989, с. 341]. Найбільш суттєві зміни були зроблені у другому виданні (1819 р.), хоча Вільгельм продовжував переглядати казку до остаточного видання у 1857 році. Найбільш змістовна зміна в тексті «Гензеля і Гретель» – це перетворення матері дітей на мачуху. І в рукописній версії (1810), і в першому друкованому виданні (1812) цієї відомої казки дружина лісоруба однозначно і неодноразово ідентифікується як «мати». Друге видання настільки ж чітко у визначенні дружини лісоруба як матері Гензеля та Гретель. Однак із четвертим виданням (1840 р.) брати Грімм ввели слово «мачуха», хоча й зберегли слово «мати» в деяких уривках. Фінальна версія казки (сьоме видання, 1857 р.) називає дружину лісоруба одного разу мачухою, двічі визначає її як «матір», а приблизно десять разів вживається слово «жінка» [Ashliman 2011].

У той час як мати / мачуха стає більш суворою в наступних виданнях, батько стає усе більш інтроспективним і м'яким, можливо, навіть занадто м'яким, оскільки він не бажає або не може протистояти своїй дружині, коли вона практично наказує йому покинути власних дітей напризволяще у лісі [Ashliman 2011]. Ці зміни, вочевидь, пов'язані з бажанням братів Грімм пояснити читачеві, як саме діти опинились у лісі, як сталось так, що батьки свідомо прирекли їх на майже вірну загибель. Оскільки соціокультурний

контекст і економічна ситуація суттєво змінились, читачам було б важко зрозуміти мотивацію вчинків таких жорстоких батьків, а отже, братам Грім довелось вдатись до осучаснення і психологізації сюжету.

За словами перекладача і дослідника Д.Л. Ешлімана, Вільгельм Грімм додав до казки «Гензель і Гретель» цілу низку «декоративних» елементів, зробивши її більш драматичною, літературною та сентиментальною в наступних виданнях. Одним з найбільш яскравих прикладів обробки Вільгельма Грімма є додавання епізоду, що описує втечу дітей із зловісного лісу, коли вони по черзі перепливають річку на спині доброї качки [Ashliman 2011]. Оскільки відомою в усьому світі казка «Гензель і Гретель» стала саме у варіанті, запропонованому братами Грімм у цьому виданні, то саме цей варіант варто вважати сюжетом-еталоном. Проте, цікаво відзначити, що сюжет-еталон в цьому випадку виконує і функцію сюжету-посередника, адже він доповнює сюжетну лінію вихідного фольклорного матеріалу, а також змінює характери та аксіологічне забарвлення персонажів. Думається, зміни, внесені братами Грімм, суттєво посприяли розповсюдженню цього казкового сюжетно-образного комплексу, зробивши його більш придатним до адаптації у сучасному соціокультурному просторі.

Варто відзначити, що історія про Гензеля і Гретель не тільки стала однією з улюблених казок юних читачів в усьому світі (від рідної для братів Грімм Німеччини, де у 1997 році вона була офіційно названа «улюбленою казкою» [Harshbarger 2013, p. 490], до далекої Мексики [Taggart 1986, p. 435], але і перетворилась на потужний генератор дискурсу, ставши об'єктом великої кількості адаптацій – літературних та інтермедіальних – і джерелом численних алюзій. Гензель і Гретель згадуються у творах авторів, що представляють різноманітні літературні напрями і жанри – від Стівена Кінга до Томаса Пінчона, від Сесілії Ахерн до Наталі Каррот [Winchester 1991, p. 133]. Персонажі казки, сміливі й винахідливі брат і сестра, що ефективно працюють у команді, стають героями оповідань (приміром, оповідання «Гензель, Гретель і Гендель» [Berry, Houk 2016]) і віршів (приміром, Е. Робінсон є автором вірша

«Гензель і Гретель» [Robinson 2002]), а також коміксів (серія Grimm Fairy Tales видавництва Zenescope Entertainment, комікс Fables видавництва Vertigo, де Гензель виступає антагоністом), аніме і комп'ютерних ігор.

Цікаво відзначити, що у багатьох сучасних версіях образи протагоністів суттєво переосмислюються, іноді автори навіть вдаються до інверсійного прочитання образів Гензеля, Гретель і відьми. Переписування традиційного сюжету стає «актом бунту, що відкидає обмеження, нав'язані минулим, особливо гендерні ролі» [Mattoon D'Amore 2017, p. 386]. Як відзначає Г. Рохайм, назва казки, «Гензель і Гретель», вводить в оману, оскільки насправді це історія Гретель, а не Гензеля [Roheim 1992, p. 167].

Яскравим прикладом переосмислення сюжету у такому дусі слугує «Казка про будиночок» з циклу обробок казок «Цілуючи відьму» Емми Донагью [Donoghue 1999]. «Казка про будиночок» – це переказ історії про Гензеля і Гретель, який фокусується на образі Гретель. Її батько-мисливець не здатен прогледувати родину, йому доводиться покинути дітей у лісі. Діти знаходять будиночок старої жінки, яка хоче вбити і з'їсти Гензеля. Гретель вдається звільнити його, але замість того, щоб піти з ним, вона вирішує залишитися з відьмою, адже постать старої жінки безмежно інтригує її. Як відзначає Кармен Нолте-Одіамбо, версія Донагью відходить від звичайного сценарію дитячої літератури, відкидає нормативні моделі родинної приналежності, а також щасливого „ever after“. Замість того, щоб надійно позиціонувати дитину на шляху до репродуктивного футуризму та створення нового сімейного вогнища, казки Донагью представляють радикальне бачення майбутнього і родинних стосунків за межами гетеронормативної темпоральності [Nolte-Odhiambo 2018, 239]. Спрямовані на переосмислення традиційних уявлень про дитину та її місце у родині й світі, такі версії демонструють семантичну гнучкість та полівалентність традиційного сюжету про Гензеля і Гретель.

Отже, Гензель і Гретель органічно вписуються у мозаїчний, ризоматичний простір постмодерної літератури. Аналізуючи роман Томаса

Пінчона «Райдуга тяжіння», І.-М. Леоне пише: «Томас Пінчон пропонує майстерний перегляд добре відомої казки братів Грімм «Гензель і Гретель». Пінчон переставляє елементи основного матеріалу таким чином, який підкреслює фундаментальні зміни, що відбулися в цивілізаційній історії: онтологічну визначеність, характерну для світогляду, заснованого на ньютонівській науковій системі, було замінено величезною невизначеністю, що виникла з відкриттями Ейнштейна та квантової фізики» [Léonet 1990, p.43]. Але при цьому, як відзначає М. Фладернік, звернення до класичного сюжетно-образного матеріалу у романі Пінчона пов'язане не з бажаннями реконструювати його, але навпаки, використати його для того, щоб залишити хоча б промінь надії у екзистенціальній темряві [Fludernik 1989, p. 39].

Сюжет про Гензеля і Гретель є настільки захопливим й яскравим, що він успішно адаптувався не тільки у літературному просторі, але й у царині музики та образотворчого мистецтва. Найпопулярнішою дитячою різдвяною і новорічною оперою в театральному світі є опера «Гензель і Гретель» Енгельберта Хумпердінка, за мотивами цієї казки братів Грімм. Ці персонажі згадуються у багатьох піснях та музикальних відео (приміром, *We Butter the Bread With Butter*, *Mothy*, *The Vision Bleak*, *Sound Horizon* тощо). Існує ціла низка циклів ілюстрацій до казки, які відображають не тільки еволюцію рецепції цього традиційного сюжету, але й трансформацію образу дитини і уявлень про дитинство та родинні стосунки у суспільстві [Freudenburg 1998, p.263]. По-перше, сьогодні дитинство більше не сприймається як ідеалізований, світлий та безтурботний період [Freudenburg 1998, p. 263]. По-друге, вчені зауважують, що якщо раніше поняття про родину ґрунтувалось виключно на кровній спорідненості (тому мачуха і зведені брати/сестри часто вважались негативними персонажами), з плином часу уявлення про ідеальну родину змінилось і тепер будується навколо особистих якостей членів сім'ї та їхніх стосунків [Roots 2016, p. 87]. Отже, як будь-який традиційний сюжет, історія про Гензеля і Гретель, здатна відбивати актуальні соціальні процеси, осмислюючи їх як матеріал для художнього оновлення.

Отже, думається, історія про Гензеля і Гретель стала такою популярною завдяки поєднанню декількох ключових елементів: захопливого, інтригуючого сюжету, яскравих персонажів, що втілюють у собі ефектний контраст ніжності і жорстокості, сімейної і соціальної драми, на тлі якої розвивається дія, привабливого образу-символу будиночка з солодоців, який легко привертає увагу і запам'ятовується, а також семантичної гнучкості й полівалентності.

2.2 Специфіка переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу у фільмі «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами»

Сюжет про Гензеля і Гретель є напрочуд динамічним та захопливим, а образи сміливих і винахідливих брата і сестри – доволі яскравими, крім того, ця історія викликає як у юних, так і дорослих реципієнтів безпосередній емоційний відгук та апелює до амбівалентних почуттів й емоцій – радості й смутку, страху й цікавості, ніжності й жорстокості. Усе це робить представлений традиційний сюжетно-образний матеріал ідеальним для кінематографічної адаптації й інтермедіального осмислення.

Алюзії до казки про Гензеля і Гретель зустрічаються, приміром, у таких різних за жанром та цільовою аудиторією фільмах як «Закипіла кров», «Врятувати рядового Райана», епізоді «Жвачка» серіалу «CSI – Місце злочину. Лас-Вегас», серіалі «Шерлок», фільмі «Я, Робот», а також мультфільмах «Зачарований кролик» і «Бос-молокосос». Класичний фільм жахів і яскравий представник жанру геронтологічного трилера «Хто вбив тітку Ру» є по суті дещо модифікованою варіацією казки. Казка про Гензеля і Гретель так само згадується у фільмі «Брати Грімм», поряд з сюжетами інших казок авторів. Образи протагоністів фігурують у серіалах «Одного разу у казці»,

«Надприродне», мультфільмі «Червона Шапка проти зла» (де вони виступають ключовими антагоністами).

Існує низка екранізацій казки, створених у ХХ сторіччі, і у ХХІ сторіччі режисери продовжують художньо переосмислювати сюжет, при цьому, їхні версії стають усе більш сміливим та провокаційними. У 2002 році в США була знята чергова екранізація за мотивами казки «Гензель і Гретель» (реж. Г.Дж.Таннікліфф), де казку дітям розповідає батько. У фільмі є елементи осучаснення. У 2013 році з'явилися одночасно дві версії традиційного сюжету. По-перше, це фільм «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» (*Hansel & Gretel: Witch Hunters*) режисера Т. Вірколи, який є продовженням казки і одночасно обробкою сюжету оригінальної історії братів Грімм. По-друге, традиційні персонажі є героями фільму «Гензель і Гретель: Борці з чаклунством» (*Hansel and Gretel: Warriors of Witchcraft*) режисера Д. де Кото, яка переносить протагоністів у сучасну американську школу. Розглянемо версію Т. Вірколи детальніше, адже саме вона якомога більш повно та яскраво відображає сучасні тенденції апропріації традиційного сюжету у царині кінематографу і є сюжетом-посередником для більш пізніх інтерпретацій.

«Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» (*Hansel and Gretel: Witch Hunters*), американський містичний бойовик режисера Томмі Вірколи у форматі 3D, є доволі вільною інтерпретацією сюжету казки «Гензель та Гретель» братів Грімм, і може сприйматися, як її продовження. Зйомки фільму почалися в березні 2011 року й проходили в Бабельсберзі, Брауншвейгу та Берліні. Перший трейлер до фільму було випущено 5 вересня 2012 року, а сам фільм з'явився на екранах 17 січня 2013 року. Як відомо, планується друга частина стрічки. Джеремі Реннер зіграв у фільмі Гензеля, а Джемма Артертон – його сестру Гретель. В ролях другого плану з'явилися Фамке Янссен (головна відьма Мюріель), Петер Стормаре (шериф Беррінгер), Томас Манн (юний Бен, шанувальник Гензеля і Гретель) та Дерек Мірс (троль Едвард) [*Hansel & Gretel* 2013].

«Гензель і Гретель: Мисливці на відьом» – це перший англомовний фільм та перша велика студійна робота норвезького письменника та режисера Томмі Вірколи, який до цього часу був найбільш відомий своїм незалежним комедійним фільмом жахів «Мертвий сніг» (2009). Т. Віркола заявив, що після екранізації «Мертвого снігу» на кінофестивалі «Санданс» з ним зв'язався продюсер Кевін Мессік з Gary Sanchez Productions, який допоміг режисеру продати свою ідею фільму про Гензеля і Гретель студії Парамаунт [цит. за Cook 2013].

Віркола прокоментував: «Я все ще дивуюсь, що вони пішли на це, тому що це божевільний рок-н-рольний сценарій. ... там багато крові і лайливих слів, я часто питаю себе, як мені вдалось створити цей фільм. Зараз він відомий в усьому світі. Але, здається, люди добре реагують на нього, саме так ми сподівалися, що людям сподобається ця подорож» [цит. за: Cook 2013]. Розглянемо більш детально ті ключові елементи, які активно посприяли традиціоналізації казкового сюжетно-образного матеріалу у фільмі Т. Вірколи.

2.2.1 Особливості трансформації традиційного сюжету. Сюжет фільму побудований на традиційному сюжетно-образному матеріалі, проте, творці фільму суттєво переосмислюють та осучаснюють його. Проаналізуємо сюжетні трансформації більш детально. Фільм починається з безпосередньої проекції класичної казки. Покинуті батьком у лісі, юні Гензель та Гретель заходять до будиночку з солодоців та потрапляють у полон до відьми. Відьма змушує Гензеля постійно їсти солодоці, щоб відгодувати і з'їсти його, і поневолює Гретель. Брат і сестра перемагають її і спляють у печі. Цей початковий фрагмент відповідає традиційній версії, зафіксованій братами Грімм, але в процесі подальшого розгортання сюжету традиційний матеріал суттєво переосмислюється.

Варто відзначити, що у версії Т. Вірколи казка про Гензеля і Гретель є суттєво скороченою і тут присутні її елементи тільки з найвищим ступенем традиціоналізації, а саме ті сюжетні елементи, що стосуються перебування

хлопчика та дівчинки у будинку відьми. Т. Віркола відкидає початок історії та її закінчення: зовсім не згадується голод, який змусив батьків покинути дітей у лісі, і спроби Гензеля та Гретель повернутись додому за допомогою камінців і хлібних крихт, а також качечка, яка допомагає дітям переправитись через річку.

Як думається, ці сюжетні пропуски обумовлені трьома факторами. По-перше, початок пригодницького фільму з елементами трилера має бути достатньо загадковим і збуджувати цікавість глядача, тож, передісторія у фільмі «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» залишає певні білі плями, які покликані змусити глядача додумувати і створювати власні версії, а також чекати подальшого розгортання сюжету. По-друге, теми голоду та батьківської відповідальності є занадто складними та сумними для фільму такого жанру. По-третє, відступи від оригінального сюжету дозволяють Т.Вірколи переосмислити образи батьків Гензеля та Гретель у позитивному ключі, а також додати нові деталі, ввести нових персонажів та сюжетні повороти. Той факт, що мати дітей виявляється білою відьмою, стає рухомою силою усього сюжету, адже саме через це Мюріель починає полювати на Гретель, гинуть батьки брата й сестри, а самі вони опиняються у лісі, перемагають відьму і стають мисливцями. Що стосується качечки, то її образ просто не вписується у створений режисером художній світ – казковий, і в той же час доволі реальний, який є своєрідною «казкою для дорослих», сповненою насильства і жорстокості.

Наступна частина фільму є продовженням історії Гензеля і Гретель: за термінологією теорії традиційних сюжетів і образів ця форма трансформації традиційного сюжетно-образного матеріалу може бути визначена як дописування. Як відзначає сам режисер, він з дитинства любив казку про Гензеля і Гретель і йому завжди було цікаво, що сталося з ними, коли вони вирости [цит. за Mitchell 2013]. За словами Т. Вірколи, після усього, що пережили і з чим впорались Гензель і Гретель, ці шибайголови просто мали стати мисливцями за відьмами [цит. за Mitchell 2013]. У п'ятнадцять років, що

слідують за першою перемогою над відьмою, Гензель і Гретель стають відомими мисливцями на відьом, вбиваючи сотні чаклунок. Цей мисливський тандем якимось чином захищений від заклинань та прокльонів. Тут Т. Віркола також вводить елемент чорного гумору: Гензель страждає від форми діабету, причиною чого стало його перебування у полоні у солодкому будиночку в дитинстві, тому йому потрібна ін'єкція інсуліну кожні кілька годин. Цікаво відзначити, що елементи чорного гумору в цілому характерні як для творчої манери Т. Вірколи, так і для даного фільму зокрема.

Отже, на початку фільму Гензель і Гретель прибувають до міста Аугсбург і заважають шерифу Беррінгеру (який виявляється одним з основних антагоністів у фільмі) вчинити розправу над вродливою молодою жінкою на ім'я Міна, яку звинувачують у чаклунстві. Мер міста найняв брата і сестру, щоб врятувати зниклих дітей, які, як вважають, були викрадені відьмами. Беррінгер, в свою чергу, ангажує банду шибайголів для цієї ж місії з метою підірвати авторитет мера та встановити свою владу у місті. Цей фрагмент фільму є зав'язкою детективного сюжету, адже брат і сестра не просто мають вбити відьму, але й знайти дітей. Вони виявляють, що відьми викрадають тільки дітей, що народились у певний місяць. В цьому фрагменті також введено доволі комічний персонаж юного Бена, шанувальника Гензель і Гретель. Бен, місцевий підліток і завзятий фанат брата й сестри, який сам планує стати мисливцем на відьом – це новий для традиційного сюжету персонаж, який покликаний виконувати функції такого-собі Ватсона, привносити комічний елемент та забезпечувати зв'язок із сучасністю: своїм захопленням Гензелем і Гретель, зображеннями яких вкриті стіни його кімнати, він дуже нагадує глядачеві сучасних підлітків-фанатів знаменитостей.

Надалі сюжет розвивається напрочуд динамічно. Гензель і Гретель беруть у полон рогату відьму і виявляють, що відьми готуються до ритуалу під час кривавого місяця, де вони планують принести у жертву дванадцятьох дітей, щоб отримати імунітет до вогню і здолати свою найбільшу слабкість. Головна

яга Мюріель атакує місто разом із своєю армією та викрадає останню дитину, необхідну для ритуалу. Вона нападає на Гретель, яку рятує Бен. Гензель падає з мітли відьми і губиться в лісі. Наступного ранку Міна знаходить його і везе до сусіднього джерела, де загоює його рани. На Гретель нападають Беррінгер та його шибайголови, але троль Едвард рятує її. Едвард вбиває Беррінгера та його людей і повідомляє Гретель, що він допоміг їй, бо тролі слугують відьмам. Цікаво відзначити, що на цьому етапі остаточно сформованими є ті сили, які зіткнуться і фінальному двобою. До складу команди Гензеля і Гретель тепер входять Бен, Міна і Едвард, кожний з яких є важливим другорядним персонажем, новим для традиційного сюжету – це нова, переосмислена родина героїв, що структурується навколо особистих якостей замість кровних зв'язків. Тож, напруга зростає і на шляху до міста Гензель та Гретель відкривають занедбаний будиночок і у ньому лігво відьми. Цей момент виступає у фільмі моментом найвищої напруги, адже саме минуле Гензеля і Гретель сформувало їхню долю, а загадка долі їхніх батьків переслідує їх з дитинства.

Наступний фрагмент правомірно вважати кульмінацією усього сюжету, адже він поєднує минуле і майбутнє протагоністів, відкриваючи правду про їхнє дитинство і відповідаючи на питання, чому батьки покинули їх у лісі. Занедбаний будиночок виявляється їх рідним домом. Відьма Мюріель відкриває брату й сестрі правду про їхнє минуле. Мати Гензеля і Гретель була білою відьмою на ім'я Адріана, що й пояснює імунітет брата і сестри до чорної магії. Цей сюжетний хід можна вважати частковим інверсійним осмисленням образу відьми у фільмі.

У ніч останнього кривавого місяця Мюріель планувала використати серце білої відьми для того, щоб приготувати зілля, яке захистило б відьом від вогню. Вона визнала, що Адріана була занадто сильною і здолати її Мюріель не могла, тож, вирішила замість цього використати серце Гретель. Щоб позбутися Адріани, вона сказала городянам, що Адріана – відьма. Розлючений натовп спалив її живцем та повісив батька Гензеля і Гретель, який намагався

захистити їх, залишивши у лісі. Цей фрагмент є найбільш радикальним елементом переосмислення традиційного матеріалу, адже він є не просто гіпотетичним продовженням-дописуванням, але торкається самої базової традиційної сюжетної схеми. Завдяки цьому сюжетному повороту, Т. Віркола досягає неочікуваного ефекту – хоча сцени загибелі батьків Гензеля і Гретель є драматичними і трагічними, в цілому цей фрагмент робить усю історію набагато більш світлою і позитивною у порівнянні з вихідним протосюжетом. «Гензель і Гретель» є такою страшною казкою в першу чергу через те, що батьки брата і сестри виявляються не достатньо люблячими і свідомо залишають їх у лісі самих. Дитина може почуватись впевнено, тільки якщо вона відчуває себе захищеною вдома і знає, що батьки люблять її. Гензель і Гретель позбавлені цього відчуття, вони вимушені дорослішати на очах читача. Думається, для сучасного реципієнта цей момент залишається найбільш темним та сумним, занепокоює та змушує замислитись над долею дітей, яких покинули батьки. Тож, розв'язання цієї проблемної ситуації у позитивному ключі – батьки Гензеля і Гретель були люблячими і добрими, вони намагались врятувати дітей ціною власного життя – робить увесь сюжет більш світлим і позитивним, хоча й насильства і крові у фільмі набагато більше, аніж у казці братів Грімм.

Тож, з цього моменту події розгортаються ще більш динамічно. Брат і сестра б'ються з Мюріель, але вона перемагає Гензеля і викрадає Гретель, щоб завершити церемонію. Гензель прокидається і бачить Міну, яка виявляє себе білою відьмою. Вона знову його лікує і використовує зілля, щоб благословити його арсенал зброї. Гензель, Міна і Бен зупиняють церемонію. Міна вбиває темних відьом, а Гензель звільняє дітей. Едвард кидає виклик Мюріель і звільняє Гретель перед тим, як Мюріель скиде його зі скелі. Гензель, Бен та Міна йдуть слідом за Мюріель до оригінального пряничного будинку. Мюріель вбиває Міну, яка намагається врятувати Гензеля. Брат і сестра втягують Мюріель у жорстоку бійку, яка закінчується тим, що Гретель вбиває її. Вони спалюють її тіло і забирають нагороду за порятунок дітей. На відміну

від казки, де брат і сестра викрадають коштовності з будинку відьми, тут вони отримують морально виправдану нагороду за порятунок дітей.

Врешті-решт Гензель і Гретель вирушають у нове полювання на відьом разом з Беном та Едвардом. У фінальних титрах присутня сцена, в якій вони вбивають пустельну відьму. Ця сцена є своєрідною сюжетною «обіцянкою» продовження.

Детально розглянувши сюжетні трансформації у фільмі «Гензель і Гретель», необхідно відзначити, що хоча на початку фільму відбувається доволі повне проектування ключових сюжетно-образних констант традиційного матеріалу, далі ці константи суттєво переосмислюються.

У зв'язку з чим змінюються емоційна тональність та аксіологічне забарвлення. В результаті вихідний матеріал зазнає осучаснення та психологізації, що робить його більш прийнятним у моральному плані для сьогоденної аудиторії. Тож, форму осмислення традиційного сюжетного матеріалу у цьому випадку можна визначити як дописування-трансформацію з елементами обробки.

2.2.2 Художня інтерпретація традиційних образів. В контексті такої оригінальної трансформації традиційного сюжету, цікаво поглянути на те, як у фільму осмислені образи Гензеля і Гретель. Згадаємо, що у казці на початку Гензель є більш активним протагоністом, але поступово образ Гретель розвивається і розкриваються її лідерські якості саме через її доброту.

Здатність до емпатії – вона стає лідером тоді, коли має врятувати брата, а епізод з качечкою висвітлює її як більш дорослу і зрілу особистість, аніж Гензель.

У казковій передісторії до фільму діти намагаються триматись разом, проте саме Гретель з самого початку виглядає більш дорослою та рішучою: вона веде брата за собою через ліс і першою входить до будиночка з солодоців. Крім того, перш ніж штовхнути відьму у піч, вона звільняє себе від

кайданів та нападає на відьму, б'ється з нею. Коли діти спостерігають за відьмою, яку щойно замкнули у печі, Гретель вигукує: *“Is it hot enough for you now?”* [Wirkola 2018]. Тож, у фільмі Гретель з самого початку представлена як лідер і більш проактивний персонаж. Вона рішуча, готова до дії, сповнена сильних емоцій. Після титрів, які розповідають про початок кар'єри брата і сестри у ролі мисливців за відьмами, саме Гретель з'являється першою у кадрі, приставляє зброю до голови шерифа Беррінгера і віддає розпорядження Гензелю, які він миттєво виконує. Саме Гретель спілкується з шерифом та мером, першою вступає у розмову, підбадьорює менш балакучого Гензеля. У одному з інтерв'ю Томмі Віркола зазначає, що Гретель поєднує ці дві якості: з одного боку, вона здатна майстерно битись, а з іншого боку, саме вона – «мозок», який стоїть за кожною операцією мисливців: «вона подумає двічі там, де Гензель зовсім не думатиме» [Wirkola 2013a].

Гретель – складний персонаж. Хоча вона розумна і прекрасно б'ється, Гретель залишається людиною, яка має слабкості. Їй приємна увага Бена, і вона з цікавістю розглядає його збірку вирізок та відповідає на його питання. Якою б вона не здавалась спокійною та непохитною, Гретель досі драматично переживає розлуку з батьками, яких бачить у сні. Хоча Гензель намагається не згадувати минуле, Гретель постійно подумки повертається до трагічної ночі, коли батько залишив дітей у лісі. Томмі Віркола також окремо відмічає такі якості Гретель, як уразливість і чутливість [Wirkola 2013a]. Гретель чудово б'ється, але вона не всемогутня, вона дає можливість Гензелю, Бену і Едварду відчутти себе сильними чоловіками, рятуючи їх. Попри зовнішню жорсткість та лідерську позицію, Гретель є надзвичайно доброю і милою з оточуючими, вона по-дружньому ставиться до Бена, рятує троля Едварда, і потім приймає обох у команду мисливців, опікується їхньою долею. Тож, образ, який вимальовується, є доволі цікавим, амбівалентним і яскравим. Т. Віркола також говорить про складність та неоднозначність образу Гретель, зазначаючи, що «вона зовсім не схожа на супер-героїв, вона елегантна, зріла, але також має темний бік особистості» [Wirkola 2013a]. Отже, як можна побачити, Т. Віркола

розгортає образ, запропонований у казці: смілива і рішуча дівчинка, яка має добре серце, але здатна на жорсткі дії заради порятунку брата поволі стає молодою жінкою, яка розвила у собі усі ці якості – еволюція образу є логічною й органічною, а механізми осучаснення та психологізації, які застосовує Т.Віркола, роблять постать Гретель більш цікавою та близькою для сучасного глядача.

Що стосується Гензеля, то у фільмі його образ зазнає суттєвого розвитку, проте цей розвиток також органічно вписується у контекст традиційного сюжетно-образного матеріалу. У казці Гретель спочатку проявляє ініціативу, знаходить спосіб повернутись додому за допомогою білих камінців, а також постійно підтримує та втішає Гретель. Коли вона займає лідерську позицію, він спокійно сприймає зміну ролей та прислуховується до неї (яскравим прикладом слугує епізод з качечкою). У фільмі Гензель так само постійно підтримує Гретель, в усьому їй допомагає. Його персонаж більш приземлений і укорінений у реальності, аніж Гретель. Гензель ходить на ринок, купує їжу, одяг. Він дещо сором'язливий і дозволяє Гретель говорити за двох. Саме тому у сценах з Міною він стриманий і поводить себе кумедно. Приміром, на ринку відбувається наступний діалог Міни і Гензеля:

“- You are very handsome. And no no man in this town would walk with me.

- And you have ... my pumpkin!” [Wirkola 2018]

Свою сором'язливість Гензель ховає завдяки почуттю гумору. Крім того, він здатний і до самоіронії. Коли Гензель падає з дерева на очах у Міни, а потім вона загоює його рани, між ними відбувається такий діалог:

“- You've taken a real beating, haven't you!

- I take it, the real damage was to my dignity. I left it somewhere in that tree back there” [Wirkola 2018].

Тож, родзинкою у образі Гензеля є його почуття гумору, яке не зраджує його навіть у найбільш скрутні моменти. Приміром, коли він разом з Беном та Міною у фіналі фільму переслідує Мюріель і несподівано опиняється біля солодкого будиночка, він вигукує: *“Don't eat the f***ing candy!” [Wirkola*

2018]. Реакція Гензеля є логічною – через те, що відьма у дитинстві відгодовувала його солодощами, він тепер страждає від цукрового діабету і вимушений робити ін'єкції кожні дві-три години. Це поєднання модальностей у сценарії фільму – темної, похмурої, готичної і кумедної, жартівливої – стало однією з причин, які змусили Джеремі Реннера погодитись на роль Гензеля [Wirkola 2013b]. Т. Віркола свідомо намагався досягнути цього ефекту «тональної мобільності», балансує на межі страшного та кумедного. У одному з інтерв'ю він розповідає про роль, яку почуття гумору зіграло в процесі кастингу: «У той час, коли я надсилав йому сценарій, я бачив Джеремі лише у «Володарі Бурі». Але коли я зустрів його, він виявився справді кумедним хлопцем із чудовим почуттям гумору. І те саме з Джемою – у неї справді доволі «брудне» почуття гумору. Для мене це було важливо, гумор грає велику роль у цьому фільмі, і коли я познайомився з цими двома, я зрозумів, що вони будуть ідеальними для нього» [Wirkola 2013a].

Інший цікавий момент, який вплинув на вибір режисера в процесі кастингу і який є дуже важливим для розуміння специфіки даної кінематографічної версії традиційного сюжету, це своєрідна «хімія» між акторами, яка базується на родинних почуттях, а не романтичному зв'язку. Реннер і Артертон надзвичайно гармонійно та переконливо виглядають у ролі брата й сестри, їхні стосунки на екрані сповнені непідробної теплоти та ніжності, якими шибайголовами не були б їхні персонажі. Як було відзначено у одному з інтерв'ю, доволі рідко саме родинні відносини – любов між братом і сестрою – стають рушійною силою сюжету у фільмі такого жанру [Wirkola 2013b]. У фільмі «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» присутня романтична лінія – це кохання Міни до Гензеля – але вона відсунута на другий план. Брат і сестра завжди залишаються у фокусі. Режисер системно й детально висвітлює специфіку їхніх стосунків: брат і сестра виступають у фільмі діловими партнерами і найкращими друзями, вони доповнюють, максимально підтримують і турбуються один про одного. Режисер логічно й вдало розвиває образи Гензеля і Гретель, окреслені у протосюжеті, через їхнє

ніжне й віддане ставлення один до одного. Велика кількість сцен насильства у фільмі та його готичний колорит тільки підкреслюють ніжність, що характеризує стосунки між братом і сестрою. Тож, необхідно відзначити, що Т. Віркола доволі ефективно використовує контрасти при кінематографічному осмисленні традиційного сюжетно-образного матеріалу.

2.2.3 Особливості відтворення хронотопу. Хоча, як і у багатьох інших казках, хронотоп казки про Гензеля і Гретель не є конкретним, чітко визначеним, і події відбуваються у казковому часопросторі «жили-були», існують певні деталі, від яких можна відштовхнутись в процесі інтерпретації. Так, зокрема, у казці зазначається, що родина жила біля великого лісу.

Коли Гензель збирає камінці біля будинку, сяє місяць і камінці схожі на срібні монети. Коли діти залишаються наодинці у темному лісі, вони чують, як вітер колихає дерева, а коли місяць з'являється на небі, він допомагає їм знайти шлях додому завдяки камінцям. Т. Віркола дбайливо відтворює похмуру та лякаючу атмосферу темного лісу, над яким сяє місяць, роблячи це не тільки за допомогою візуальних елементів, але і музикального супроводу.

Хоча ліс є темним і страшним, у ньому живуть птахи, і саме білий птах допомагає дітям знайти шлях до будиночку з солодоців, який, безперечно, є найбільш яскравим та важливим локусом традиційного сюжету. Будиночок побудований з хліба, його дах зроблений з пирогів, а вікна – з цукру. Для тих часів, коли казка була створена, хліб був найважливішим елементом раціону, а пироги і цукор – просто розкішшю [Heiner 1999].

Зрозуміло, що для сучасного реципієнта такий будиночок не виглядав би достатньо привабливим, тож, у фільмі будиночок складається з цукерок і пряників.

У казці також запропоновано декілька деталей перебування дітей у будиночку: стара жінка готує дітям млинці з яблуками та горіхами, дає молока, а потім запрошує їх відпочити у ліжках, засланих білою білизною. Крім того,

у будинку відьми у кожному кутку діти бачать скрині з перлинами та іншими коштовностями. Також, на шляху додому діти перетинають велику ріку. Т. Віркола оминає увагою ці деталі, адже вони не відповідають його більш контрастному баченню персонажів – Гензель і Гретель ідеалізовані, а відьма, навпаки, з самого початку висвітлена як потворний і повністю негативний персонаж.

Що стосується часу дії, то у казці сказано тільки, що це був час великого голоду, що може бути вказівкою на події Великого голоду 1315 – 1317. В цей час батьки нерідко намагались позбутись власних дітей, яких не могли прогодувати. Збереглись відомості і про випадки канібалізму [Lynn 2017]. Т. Віркола зберігає середньовічну атмосферу, але уникає згадок про голод та ті жахи, до яких він призводить. Ця тема є занадто лякаючою та сумною для розважального фільму. Крім того, концепція кіномитця ґрунтується на переосмисленні образів батьків Гензеля і Гретель як виключно позитивних персонажів, що додає цій інтерпретації традиційного сюжету більш оптимістичного забарвлення, а також уможливорює створення ефекту несподіванки в умовах осмислення добре відомого реципієнту традиційного матеріалу.

Для того, щоб зберегти зв'язок з першоджерелом та його похмурою, містичною, загадковою атмосферою, Томмі Віркола переніс зйомки фільму до Німеччини. Він прокоментував: «Це за своєю природою німецька історія. З першого дня я чудово розумів, що хочу знімати цей фільм у Європі. Мені дуже хотілося, щоб у фільмі був присутній такий важливий для мене європейський дух холодних гір, величезних лісів. На щастя, нам вдалося зняти фільм в Німеччині, яка є батьківщиною казки» [Wirkola 2013c]. Крім того, на естетику фільму впливає і скандинавське походження режисера. Він каже, що його народження у північній Норвегії, де темно і холодно, обумовило його любов до саме цієї казки, яка за своєю природою є доволі темною і моторошною [Wirkola 2013a]. Тож, режисер включає у фільм елемент казкової скарбниці своєї батьківщини, вводячи у число другорядних персонажів, що допомагають

Гензелю й Гретель, троля Едварда – сильного, страшного, але доброго велетня. Поєднання елементів німецького та скандинавського хронотопів допомагає режисеру створити особливу атмосферу у фільмі, в якому ліс постає могутнім, містичним, жахаючим і загадковим локусом, який одночасно викликає острах і захоплення. У лісі живуть казкові істоти і можливі усілякі дива

Томмі Віркола творчо підходить до осмислення вихідного хронотопу. Він переносить події з середньовічних німецьких земель в уявний світ, який не має чіткої просторової та часової локалізації, що надає йому більше простору для фантазування та творчих експериментів. Т. Віркола розповідає: «У мене з дитинства залишились яскраві спогади про те, наскільки темною і жахливою була казка братів Грімм, і я замислювався, що стало цими двома, коли вони вирости? У них було це темне минуле і ця напружена ненависть до відьом. Тому коли я думав про це, мені здавалося логічним, що, звичайно, вони стануть великими мисливцями на відьом. Ми хотіли, щоб усе виглядало так, ніби події розгортаються 300 років тому, але в той же час, ми дещо модернізували сюжет, персонажів та озброєння. Нам було цікаво надати класичному світу свіжості» [цит. за Mitchell 2013]. Продюсер Кевін Мессік відзначив, що команді вдалось створити казковий, міфологічний, фентезійний світ, який виглядає так, ніби події відбувались дуже давно, але при цьому неможливо визначити конкретний часовий період [Messick 2013].

Для того, що створити такий оригінальний хронотоп, знімальна команда використовує деталі матеріального світу, предмети повсякденно вжитку, зброю і костюми. Т. Віркола відмітив, що хотів створити божевільний, дивний світ, який існує поза конкретним хронотопом і містить сучасні елементи, які допомагають створити особливу атмосферу і тональність фільму [Wirkola 2013c]. Так, за загальною стилістикою містечко, у якому відбуваються події, дуже схоже на середньовічну Європу, проте, приміром, Гензель і Гретель використовують грамофон, виконаний у стилі «стимпанк», щоб спіймати рогату відьму, Гензель щоденно править ін'єкції шприцем, у фільмі постійно

з'являються газетні вирізки, а на скляних пляшках з молоком можна побачити портрети зниклих дітей.

Марлен Стюарт створила костюми для фільму, відштовхуючись від середньовічних і ренесансних зразків, але надавши їм сучасного вигляду. Головні герої одягнені у шкіряні костюми, які надають їм одночасно загрозливого та привабливого вигляду справжніх рок-зірок. Дизайнер зброї Саймон Бушері разом з режисером фільму Томмі Вірколою розробив зброю у стилі ретро-футуризм. Творці зазначили, що прагнули надати зброї Гензеля і Гретель автентичний "hand-made" вигляд [Wirkola 2013c]. Томмі Віркола наголосив, що метою команди було створити фільм, який був би казкою, але укоріненою у реальності, тож учасники проекту отримали справжнє задоволення, придумуючи різні конструкції зброї та способи вбивства відьом, змішуючи старе і нове, проте, навіть у модернізованому вигляді зброя органічно вписується у казковий світ, в якому живуть Гензель і Гретель [Wirkola 2013c].

Такий оригінальний, гетерогенний і одночасно цілком органічний хронотоп дозволяє режисеру зберегти своєрідний колорит та магічну атмосферу казки і при цьому ефектно й стильно осучаснити її.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження відповідно до поставленої мети було визначено основні механізми осмислення класичного сюжетно-образного матеріалу в просторі екранізації казки «Гензель і Гретель».

У першому розділі дипломної роботи було проаналізовано та систематизовано теоретичні засади дослідження традиційного сюжетно-образного матеріалу крізь призму інтермедіального підходу. Категорія інтермедіальності дозволяє поєднати різні мистецькі вектори генези і сприйняття тексту та подивитись на об'єкт дослідження з нової точки зору, в той час як теорія традиційних сюжетів і образів дає міцну теоретико-методологічну базу для роботи з інтермедіальними феноменами.

Наприкінці ХХ ст. компаративістика увійшла у новий етап розвитку: вивчення міжлітературних відносин доповнилося вивченням взаємовідносин літератури з іншими мистецтвами й іншими видами духовно-творчої діяльності. Інтердисциплінарна взаємодія літературознавства, культурології та інших гуманітарних дисциплін відкрила нові можливості для вивчення сучасних форм літературно-мистецької гібридизації. Інтермедіальність є одним з тих феноменів, що репрезентують цю тенденцію, її слід визначати як переклад чи поєднання елементів різних мистецтв у одному тексті. Кінематографічна версія літературного твору є надзвичайно цікавим інтермедіальним феноменом, адже її створення пов'язане із інтерсеміотичним перекодуванням – перекладом мови літератури мовою кіно, яка має аудіальний та візуальний плани.

В цьому контексті логічним є звернення до методологічних засад теорії традиційних сюжетів і образів, яка здатна надати ефективний аналітичний інструментарій, що стане у пригоді при вивченні екранізацій класичних літературних творів, казок, міфів, легенд, а також історичних та релігійних джерел. Ключовими термінами, що структуруватимуть порівняльний аналіз

кінематографічної версії літературного тексту і її джерела, є наступні поняття: традиційний сюжет, образ, мотив, сюжетно-образний матеріал, сюжетно-образна схема. В ході такого аналізу слід звертати увагу на той факт, що традиціоналізація сюжетно-образного матеріалу є складним багатоступеневим процесом і у його межах виділяють декілька форм реалізації традиційного сюжетно-образного матеріалу (протосюжет, сюжет-еталон і сюжет-посередник). Виділяють три основні форми переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу: продовження, дописування та обробку. Здійснити обробку сюжетно-образного матеріалу можливо завдяки застосуванню механізмів трансформації (осучаснення; психологізація; онаціональнення; глобалізація; зміна оповідного центра; інверсивне прочитання).

Здійснюючи компаративний аналіз літературного тексту та його кінематографічної інтерпретації крізь призму компаративних студій із залученням теорії інтермедіальності та теорії традиційних сюжетів і образів, слід враховувати низку факторів, пов'язаних із самою природою об'єкту дослідження: специфіка описовості, ступінь деталізації, особливості перекодування вербальних фрагментів невербальними засобами, рецептивний фактор, ступінь точності відтворення оригіналу при інтерсеміотичному перекладі, структурний аспект.

У даній роботі було розроблено алгоритм порівняльного аналізу літературного тексту та його кінематографічної проекції, що включає аналіз сюжетної лінії, розгляд особливостей осмислення образів персонажів, визначення специфіки інтерпретації вихідного хронотопу та засобів відтворення специфічної для оригіналу атмосфери. Цей алгоритм дозволяє висвітлити особливості кореляції проблемного спектра джерела і тексту-кінопроекції, їхнього ідейного навантаження.

На основі компаративного аналізу казки «Гензель і Гретель» та її сучасної екранізації «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами», результати якого висвітлено у другому розділі даної роботи, можна зробити наступні висновки.

«Гензель і Гретель» є однією з найбільш популярних казок братів Грімм, що пройшли процес традиціоналізації у сучасному культурному просторі. Хоча братам Грімм довелося вдатися до осучаснення і психологізації сюжету (додавання низки «декоративних» елементів, що зробило казку більш драматичною та сентиментальною), рецепція казки сьогодні залишається доволі амбівалентною. Проте, думається, що ця аксіологічна неоднозначність посприяла більш активній традиціоналізації сюжету. Оскільки відомою в усьому світі казка «Гензель і Гретель» стала саме у варіанті, запропонованому братами Грімм у сьомому виданні, то саме цей варіант варто вважати сюжетом-еталоном. Проте, цікаво відзначити, що сюжет-еталон в цьому випадку виконує і функцію сюжету-посередника, адже він доповнює сюжетну лінію вихідного фольклорного матеріалу, а також змінює характери та аксіологічне забарвлення персонажів. Зміни, внесені братами Грімм, зробили сюжет більш придатним до адаптації у сучасному соціокультурному просторі.

Сьогодні історія про Гензеля і Гретель перетворилася на потужний генератор дискурсу, ставши об'єктом великої кількості літературних та інтермедіальних адаптацій і джерелом численних алюзій. Думається, ця казка стала такою популярною завдяки поєднанню декількох ключових елементів: захопливого сюжету, яскравих персонажів, сімейної і соціальної драми, на тлі якої розвивається дія, привабливого образу-символу будиночка з солодощів, який легко привертає увагу і запам'ятовується, а також семантичної гнучкості й полівалентності.

«Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами» (2013), американський містичний бойовик режисера Томмі Вірколи, є доволі цікавою інтерпретацією сюжету казки «Гензель та Гретель» братів Грімм. Сюжет фільму побудований на традиційному сюжетно-образному матеріалі, проте, творці фільму суттєво переосмислюють та осучаснюють його. Завдяки переосмисленню початкового фрагменту казки та образів батьків Гензеля і Гретель, Т. Віркола досягає неочікуваного ефекту: його інтерпретація є більш світлою і позитивною у порівнянні з вихідним протосюжетом, хоча насильства і крові у фільмі

набагато більше, аніж у казці братів Грімм. Отже, хоча на початку фільму відбувається доволі повне проектування ключових сюжетно-образних констант традиційного матеріалу, далі ці константи суттєво переосмислюються, у зв'язку з чим змінюються емоційна тональність та аксіологічне забарвлення. В результаті вихідний матеріал зазнає осучаснення та психологізації, що робить його більш релевантним і прийнятним у моральному плані для сьогodнішньої аудиторії. Тож, форму осмислення традиційного сюжетного матеріалу у цьому випадку можна визначити як дописування-трансформацію з елементами обробки.

В контексті такої оригінальної трансформації традиційного сюжету, варто відзначити, що у фільмі образи Гензеля і Гретель зазнають цілком логічного, органічного і системного розвитку. Гретель представлена як проактивний персонаж з яскраво вираженими лідерськими здібностями, а також складна і глибока особистість. Її образ забезпечує семантичний зв'язок з протосюжетом. Механізми осучаснення та психологізації, які застосовує Т.Віркола, роблять постать Гретель більш цікавою та близькою для сучасного глядача. Що стосується Гензеля, то у фільмі його образ зазнає суттєвого розвитку, проте цей розвиток також органічно вписується у контекст традиційного матеріалу. Родзинкою у образі Гензеля є його почуття гумору, що дозволяє режисеру досягнути ефекту «тональної мобільності», балансуючі на межі страшного та кумедного.

Особливої уваги заслуговує специфіка осмислення хронотопу у фільмі «Гензель і Гретель: Мисливці за відьмами». Режисер дбайливо відтворює похмуру та лякаючу атмосферу темного лісу, роблячи це не тільки за допомогою візуальних елементів, але і музичного супроводу. Поєднання німецького та скандинавського хронотопів допомагає режисеру створити особливий антураж фільму, в якому ліс постає могутнім, містичним, жахаючим і загадковим локусом. Варто відзначити, що Томмі Віркола творчо підходить до осмислення вихідного хронотопу. Він переносить події з середньовічних німецьких земель в уявний світ, який не має чіткої просторової

та часової локалізації, що надає йому більше простору для фантазування та творчих експериментів. Для того, що створити такий оригінальний гібридний хронотоп, знімальна команда використовує деталі матеріального світу, предмети повсякденного вжитку, зброю і костюми.

Таким чином, правомірно відзначити, що ефективні художні рішення дозволили режисеру зберегти своєрідний колорит та магічну атмосферу казки і при цьому ефектно осучаснити її. Фільм Вірколи можна вважати сюжетом-посередником, адже у ньому пропонується оригінальна інтерпретація, яка вплинула на подальшу рецепцію та творче осмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу. Фільм «Гензель і Гретель: Мислиці за відьмами» демонструє семантичну гнучкість та полівалентність традиційного сюжету про Гензеля і Гретель, особливо в плані переосмислення гендерних ролей та уявлення про традиційну родину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов). *Вопросы языкознания*. 1992. №1. С. 71–79.
2. Антофійчук В. І., Нямцу А. Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці : Рута, 1997. 200 с.
3. Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки (вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы. *Историческая поэтика*. М. : Высшая школа, 1989. С. 41-75.
4. Волков А. Р. Зв'язки та взаємодії між літературні. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 217–218.
5. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО). Бібліотека тижневика "Зарубіжна література". 1998. №25–28 (89–92). С. 3–14.
6. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи. *Літературознавча компаративістика*. Тернопіль : ТДПУ, 2002. С. 181–216.
7. Волков А.Р. Традиційні сюжети та образи (ТСО). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 572–574.
8. Денисова Т. Н. Літературна компаративістика. *Нариси про американську компаративістику*. Вип. II. Київ : Фоліант, 2005. С. 37-66.
9. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному трактуванні. *Літературна компаративістика*. Вип. 1. Київ : Фоліант, 2005. С. 10–26.

10. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. Москва : Прогресс, 1977. 213 с.
11. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Ленинград : Наука, 1979. 690 с.
12. Зварич І. Інваріант. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 226 с.
13. Игнатов Б. К. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля. *Вестник Московского Университета*. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. №2. С. 57-75
14. Івашина Т. М. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII – XX : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 29.11.02. Тернопіль, 2002. 18 с.
15. Кононова Ж. О. В. Шекспір у творчому світі Б. Пастернака : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02. Харків, 1998. 16 с.
16. Кузьманенко А. В. “Вічний” сюжет про Дон Жуана в індивідуально-авторських інтерпретаціях Дж. Байрона, О. Пушкіна, Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2007. 20 с.
17. Мацапура В. І. Героїчна особистість у творах різнонаціональних літератур (Образ Мазепи у творах Дж. Байрона, В. Гюго, К. Рилєєва, О. Пушкіна, В. Сосюри). *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2004. №10. С. 37-40.
18. Мерло-Понти М. Кино и новая психология. 2000. URL : <http://www.psychology.ru/Library/00038.shtml> (дата звернення : 11.09.2019).
19. Набитович І. Образ святого Грааля в творчості Наталени Королевої. *Наукові записки*. К. : Національний університет „Києво-могилянська академія”, 1999. Том 17. Філологія. С. 55–58.
20. Наливайко Д. С. Інтродукція. *Національні варіанти літературної компаративістики*. К. : Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 5–19.

21. Наливайко Д. С. Літературний і культурний дискурс: концептуальні аспекти вивчення та викладання. Тернопіль : Нав. кн. Богдан, 2003. 416 с.
22. Наливайко Д. С. Літературознавча компаративістика: стан, проблеми (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?). *Слово і час*. 2002. №2. С. 25–26.
23. Наливайко Д. С. Післямова. *Шекспір В. Твори*. К. : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 642–649.
24. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу К. : Дніпро, 1988. 395 с.
25. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. К. : Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
26. Нямцу А. Е. Евангельские образы и мотивы в русской литературе : учеб. пос. Черновцы : Рута, 1998. Ч. 1. 80 с.
27. Нямцу А. Е. Евангельские образы и мотивы в русской литературе : учеб. пос. Черновцы : Рута, 1998. Ч. 2. 72 с.
28. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Черновцы : Рута, 1999. Ч. 1. 326 с.
29. Нямцу А. Е. Легенда о Дон Жуане в мировой литературе : учебное пособие. Черновцы : Рута, 1998. 84 с.
30. Нямцу А. Е. Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах : учебное пособие. Черновцы : Рута, 2001. 208 с.
31. Нямцу А. Е. Мир Нового Завета в литературе. Черновцы : Рута, 1998. 108 с.
32. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 78 с.
33. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века : учебное пособие. К. : УМК ВО, 1988. 84 с.

34. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы. Черновцы : Рута, 2001. 158 с.
35. Понасенко А. В. Інтермедіальні доміанти лірики митців нью-йоркської групи. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. 2013. № 12. URL : <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/36.4.10.pdf>. (дата звернення : 11.06.2019).
36. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва : Водолей Publishers, 2004. 153 с.
37. Тишунина Н. В. Интермедиальность: к определению границ понятия. *Тезисы I Междунар. конференции [Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований]*, (23 – 25 марта 2000 г.). Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2000. С. 16-18.
38. Ткачов Ю. Г. Сюжет про Александра Македонського та його модифікації у світовій літературі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 1997. 16 с.
39. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учебное пособие. Москва : Аспект Пресс, 1999. 334 с.
40. Торкут Н. М. Традиційні сюжети і образи в загальнокультурному універсумі (А. Є. Нямцу «Міф. Легенда. Література»). *Ренесансні студії*. Випуск 12-13. Запоріжжя : КПУ, 2009. С. 12– 16.
41. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту : Tartu Blikooli Kirjastus, 1995. 220 с.
42. Церна Г. М. Творча інтерпретація «вічних образів» в українській літературі 1920х рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 12.10.02. Кіровоград, 2001. 19 с.
43. Шевчук М. Традиційний сюжет у національній літературі: аспекти адаптації. *Наукові записки*. Київ : Нац. ун-тет «Києво-Могилянська академія», 1999. Том 17. Філологія. С. 31–36.

44. Якубовська Н. О. Своєрідність трансформації мотивів гомерівської „Одисеї” : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.10.05. Київ, 2005. 20 с.
45. Anderson C. W., McMaster G. E. Quantification of Rewriting by the Brothers Grimm: A Comparison of Successive Versions of Three Tales. *Computers and the Humanities*. Vol. 23. No. 4/5, 1989. P. 341–346. URL : www.jstor.org/stable/30204373 (дата звернення : 21.06.2019).
46. Ashliman D. L. Hansel and Gretel by Jacob and Wilhelm Grimm: A Comparison of the Versions of 1812 and 1857. 2011. URL : <https://www.pitt.edu/~dash/grimm015.html> (дата звернення : 21.06.2019).
47. Berry J., Houk E. Hansel, Gretel, Grendel. *Conjunctions*. No. 66, 2016. P. 170–186. URL : www.jstor.org/stable/44072262 (дата звернення : 22.06.2019).
48. Chatman S. What Novels Can Do that Films Can't. *Critical Inquiry*. Vol. 7. No. 1. On Narrative, 1980. P. 121-140. URL : <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1343179?uid=3739232&uid=2&uid=4&sid=21104164591777> (дата звернення : 22.06.2019).
49. Cook T. Director Tommy Wirkola Talk: Hansel and Gretel: Witch Hunters, More Violent Footage on the Blu-ray, Shooting in 3D, and Dead Snow Sequel. January 23, 2013. URL : <https://collider.com/tommy-wirkola-hansel-gretel-witch-hunters-interview/#more-226342> (дата звернення : 21.06.2019).
50. Damrosch D. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*. Princeton : Princeton University Press, 2009. 442 p.
51. Donoghue E. *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*. London : HarperTeen. 1999. 228 p.
52. Fludernik M. Hänsel und Gretel, and Dante: The Coordinates Of Hope in Pynchon's 'Gravity's Rainbow.' *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, vol. 14, no. 1, 1989. P. 39–55. URL : www.jstor.org/stable/43023487 (дата звернення : 11.06.2019).

53. Freudenburg R. Illustrating Childhood – ‘Hansel and Gretel.’ *Marvels & Tales*, vol. 12, no. 2, 1998. P. 263–318. URL : www.jstor.org/stable/41388498 (дата звернення : 30.06.2019).
54. Hansel & Gretel: Witch Hunters. 2013. URL : <https://www.imdb.com/title/tt1428538/> (дата звернення : 30.06.2019).
55. Harshbarger S. Grimm and Grimmer: ‘Hansel and Gretel’ and Fairy Tale Nationalism. *Style*. Vol. 47, No. 4, 2013. P. 490–508. URL : www.jstor.org/stable/10.5325/style.47.4.490 (дата звернення : 30.06.2019).
56. Heiner H. A. The Grimms' Notes For the Tale. 1999. URL : <http://www.surlalunefairytales.com/hanselgretel/notes.html#TWO> (дата звернення: 16.06.2019).
57. Léonet Y.-M. A Tale Reversed: Thomas Pynchon's Rewriting of Grimm's ‘Hansel And Gretel.’ *Merveilles & Contes*. Vol. 4. No. 1, 1990. P. 43–47. URL : www.jstor.org/stable/41390031 (дата звернення : 19.06.2019).
58. Lynn H. N. The Great Famine (1315-1317) and the Black Death (1346-1351). URL : http://www.vlib.us/medieval/lectures/black_death.html. 2017 (дата звернення : 19.06.2019).
59. Mattoon D'Amore L. Vigilante Feminism: Revising Trauma, Abduction, and Assault in American Fairy-Tale Revisions. *Marvels & Tales*. Vol. 31. No. 2, 2017. P. 386–405. URL : www.jstor.org/stable/10.13110/marvelstales.31.2.0386 (дата звернення : 19.06.2019).
60. Messick K. 'Hansel And Gretel' Interview. *CelebrityTV*. 2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QtZV6xd0is8> (дата звернення : 29.06.2019)
61. Michell P. A Crum of an Idea Led to Hansel & Gretel Hit Film. *The Age*. January 29, 2013. URL : <https://www.theage.com.au/entertainment/movies/a-crum-of-an-idea-led-to-hansel--gretel-hit-film-20130129-2dhxt.html> (дата звернення : 14.06.2019).
62. Nikolajeva M. Comparative Children's Literature : What Is There to Compare? *Explorations into Children's Literature*. Vol. 18. No. 1 , May 2008. URL :

<https://www.questia.com/library/journal/1G1-18426827/comparative-children-s-literature-what-is-there-to> (дата звернення : 19.05.2019).

63. Nolte-Odhiambo C. Unhoming the Child: Queer Paths and Precarious Futures in Kissing the Witch. *Pacific Coast Philology*. Vol. 53. No. 2, 2018. P. 239–250. URL : www.jstor.org/stable/10.5325/pacicoasphil.53.2.0239 (дата звернення : 29.06.2019).

64. Nünning A. An Introduction to the Study of English and American Literature. Stuttgart : Klett, 2007. 199 p.

65. Robinson E. Hansel and Gretel. *Conjunctions*. No. 38, 2002. P. 92–98. URL : www.jstor.org/stable/24518133 (дата звернення : 29.06.2019).

66. Róheim G. Fire in the Dragon and Other Psychoanalytic Essays on Folklore. Princeton University Press, 1992. 194 p. URL : https://books.google.bg/books?id=LDTFP_qBeZ8C&pg=PA167&dq=hansel+and+gretel&hl=ru&sa=X&ved=false (дата звернення : 30.06.2019).

67. Roots J. W. 'Märchen Mal Anders' : Blood and Family in Fan Fiction Versions of Classic Folktales. *Colloquia Germanica*. Vol. 49. No. 1, 2016. P. 87–100. URL : www.jstor.org/stable/26452861 (дата звернення : 29.06.2019).

68. Saussy H. Comparative Literature in an Age of Globalization. Baltimore : JHU Press, 2006. 280 p.

69. Seger L. Making a Good Script Great. L. : Silman-James Pr; 3rd edition, 2010. 242 p.

70. Staines, Rima. Drawing the Old Woman in the Woods. *Marvels & Tales*. Vol. 24. No. 2, 2010. P. 336–340. URL : www.jstor.org/stable/41388960. (дата звернення : 19.06.2019).

71. Frenz H., Stallknecht N. P. Comparative Literature: Method and Perspective. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press. 1961. 340 p.

72. Taggart J. M. 'Hansel and Gretel' in Spain and Mexico. *The Journal of American Folklore*. Vol. 99. No. 394, 1986. P. 435–460. URL : www.jstor.org/stable/540047 (дата звернення : 19.06.2019).

73. Tötösy de Zepetnek S. Comparative Cultural Studies. URL : <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb99-3/totosy99.html> (дата звернення: 29.04.2019).
74. Tötösy de Zepetnek S. Comparative Literature and Comparative Cultural Studies. West Lafayette : Purdue University Press, 2003. 356 p.
75. Winchester T. The Hansel and Gretel Motif in Sarraute's 'Le Planétarium.' *Romance Notes*. Vol. 32. No. 2, 1991. P. 133–140. URL : www.jstor.org/stable/43802553 (дата звернення : 29.06.2019).
76. Wirkola T. From Nazi Zombies to Hansel & Gretel (interview). *Newshub*. 31.01.2013. URL : <https://www.newshub.co.nz/entertainment/from-nazi-zombies-to-hansel--gretel--tommy-wirkola-interview-2013013116> (дата звернення : 29.06.2019).
77. Wirkola T. Hansel & Gretel: Witch Hunters (Interview HD). *Tribute Movies*. 14.01.2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7y-9N-7un5k> (дата звернення : 29.06.2019)
78. Wirkola T. Hansel and Gretel Witch Hunters Interview. *Movie Fanatic*. 11.06.2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lmccnpTr12o> (дата звернення: 30.06.2019).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

79. Grimm, J., Grimm W. Fairy Tales. *Project Gutenberg*. 2016. URL : http://www.gutenberg.org/files/2591/2591-h/2591-h.htm#link2H_4_0020 (дата звернення : 21.09.2019).
80. Wirkola T. Hansel & Gretel: Witch Hunters (2013). *Киноманія*. 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1Essqqp8mhM&t=969s>. (дата звернення : 22.09.2019).

SUMMARY

The presented paper focuses on the peculiarities of rethinking the traditional plot and characters of Hansel and Gretel in Tommy Wirkola's film interpretation of the fairy-tale "Hansel and Gretel: Witch Hunters" (2013).

The object of the work can be defined as the peculiarities of structuring the screen version of a work of fiction as a projection of traditional plot and character material. The subject is the peculiar character of the realization of this process in the film "Hansel and Gretel: Witch Hunters" directed by T. Wirkola in 2013.

The main aim of the paper is to define the ways, mechanisms and forms of creating a cinematographic projection of the traditional plot and character material borrowed from the fairy-tale "Hansel and Gretel".

It determined the accomplishment of such objectives as:

- to systematize the key methodological theses of the modern theory of comparative studies including the theory of traditional plots and characters;
- to study the specificity of the intermedial analysis;
- to outline the algorithm of comparing a film version to the literary original using the terminology of the theory of traditional plots and characters;
- to elucidate the main mechanisms of creating a screen version of a literary work;
- to investigate the data concerning the actualization of the strategies of intermedial transposition of traditional plots and characters in the film.

It was found out that in the film "Hansel and Gretel: Witch Hunters" directed by T. Wirkola the traditional plot turns into a starting point for creating a unique postmodern gothic thriller script only partially connected with the genre of the original. Although at the beginning of the film there is a rather complete projection of the key plot-constants of the traditional material, further these constants are significantly rethought, thus changing the emotional tone and axiological coloring of the material. As a result, the source material undergoes modernization and

psychologization, which makes it more relevant and morally acceptable to today's audience. Therefore, the form of re-thinking and re-workings of the traditional plot and character material in this case can be defined as a creative film writing with elements of transformation. Some elements of postmodern filming (special effects, exposure to violence, mystique line, detective twist, erotic scenes, flash-backs etc.) are intermingled with the more traditional techniques (psychologization, modernization, detalization).

Key words: *comparative studies, intermediality, screen version, traditional plot, traditional character, Hansel, Gretel, Grimm, Wirkola.*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Живокоренцева Ірина Романівна, студентка 2 курсу магістратури, заочної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, адреса електронної пошти irinazivokorenseva@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Особливості художньої репрезентації образу В. Шекспіра в сучасних кінобіографіях» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____

Живокоренцева І.Р.