

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **РОМАН «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ» Ф. С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА
У РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНИХ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ**

Виконала: студентка II курсу, групи
8.0359-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньої програми Мова і література
(англійська)

Баклицька Марія Борисівна

Керівник к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Рецензент к.ф.н., доц. Голуб Ю. І.

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

англійської філології _____

« _____ » _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
БАКЛИЦЬКІЙ МАРІЇ БОРИСІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Роман «Великий Гетсбі»
Ф. С. Фіцджеральда у рецепції сучасних кінематографістів

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

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

затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 1 грудня
2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)

роман Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» (1925 р.), кіносценарій База
Лурмана і Крейга Пірса до одноіменного фільму (2011 р.) та безпосередньо
кінофільм режисера Б. Лурмана (2013 р.).

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які
потрібно розробити): 1) систематизувати особливості міжмистецької
взаємодії кіно та літератури; 2) виявити спільні функції художньої літератури
і кіномистецтва; 3) розглянути теоретичні аспекти зіставлення тексту та його
екранізації; 4) встановити особливості міжмистецьких перетворень тексту
роману «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда у екранізації Б. Лурмана;
5) проаналізувати сюжет роману у кіноверсії) описати трансформацію
образів-персонажів роману у екранізації Б. Лурмана.

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.	25.04.2020	25.04.2020
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	11.09.2020	11.09.2020
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	16.10.2020	16.10.2020
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	20.11.2020	20.11.2020

6. Дата видачі завдання 25.04.2020 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	квітень 2020	Виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2020	Виконано
3.	Написання вступу	квітень 2020	Виконано
4.	Написання теоретичного розділу	червень-вересень 2020	Виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2020	Виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2020	Виконано
7.	Проходження нормо контролю	листопад 2020	Виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2020	Виконано
9.	Захист	грудень 2020	Виконано

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

Магістрант

_____ (підпис)

М. Б. Баклицька
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

К. М. Василина
(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

В.А. Бережний
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 53 стор., 57 джерела.

Об'єкт дослідження: специфіка інтермедіальної взаємодії художнього тексту та його екранізації.

Мета роботи: виявлення особливості відтворення поетики роману Френсіса Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» у сучасному кінематографі.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення «інтермедіальності» в мистецтвознавстві та літературознавстві (Й. Хельбіг, С. М. Ейзенштейн, Ю. М. Лотман, В. І. Мільдон, Л. Хатчен).

Отримані результати: головною характеристикою медіа-текстів, до яких можна віднести кіносценарій та екранізацію літературного твору, є їхня принципова «вторинність» до тексту першоджерела (В. І. Мільдон, Л. Г. Антонова, Ю. В. Рождественский). Під час трансформації у кінотекст режисера Б. Лурмана роман Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» зазнає таких перетворень: форматні (редукція тексту, зменшення тривалості фільму відносно твору); типологічні (реалізація закону цілісності кіномистецтва, зміна адресованості); зміни на сюжетно-композиційному рівні (збереження, видалення, перестановки, заміни (модуляції) і додавання окремих елементів по відношенню до тексту літературного твору); переосмислення образів персонажів згідно із задумом авторів екранізації та соціокультурного контексту.

Ключові слова: *інтермедіальність, екранізація, сценарій, кінофільм, первинний текст, вторинний текст, Ф.С. Фіцджеральд, «Великий Гетсбі», американська мрія, епоха джазу*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ	8
1.1 Міжмистецька взаємодія у науковій рефлексії.....	8
1.2 Художня література та кіномистецтво: спільність і своєрідність	15
1.3 Художній твір та його екранізація	19
РОЗДІЛ 2 ПОЕТИКА РОМАНУ «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ» ФРЕНСІСА СКОТТА ФІЦДЖЕРАЛЬДА У ОДНОЙМЕННІЙ КІНОСТРІЦЦІ Б. ЛУРМАНА (2013).....	26
2.1 Текст роману Ф. С. Фіцджеральда та екранізація Б. Лурмана: специфіка міжмистецького перетворення	26
2.1.1 Форматні перетворення.....	26
2.1.2 Типологічні перетворення.	31
2.2 Сюжету роману «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда у світлі кіноверсії Б. Лурмана.....	37
2.3 Інтерпретація образів-персонажів роману Ф. С. Фіцджеральда у кінострічці Б. Лурмана.....	42
2.3.1 Переосмислення чоловічих образів роману у кінострічці.	42
2.3.2 Реалізація образу Дейзі Б'юкенен у кінострічці.	47
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Взаємодія мистецтв цікавила митців з давніх-давен. Фокусуючись на різних видах мистецтва ще такі філософи часів античності як Аристотель, Симоніда, Платон, Горацій акцентували увагу на спільності та своєрідності різних підходів до зображення дійсності, а також переосмислення творів першого мистецтва засобами іншого. Це призвело до поступового формування у лоні компаративних студій окремого напрямку інтермедіальних досліджень. Власне термін «інтермедіальність» з'явився в другій половині ХХ століття завдяки працям таких вчених як Й. Хельбіг, Й. Е. Мюллер, О. Ханзен-Льове.

У контексті сучасної компаративістики особлива увага приділяється саме його співвідношенню між різними видами мистецької діяльності. Відомо, що від самого початку існування кінематограф активно послуговувався матеріалом художньої літератури, тож згодом цей тип міжмистецьких зв'язків стає продуктивним і найбільш цікавим напрямом дослідження.

Не дивлячись на велику кількість спроб дослідити взаємодію літератури і кіно (Т. Т. Добросклонська, Н. А. Дмитрієва, Н. Пьеге-Гро, Б. Балаш, Л. Деллюк, С. М. Ейзенштейн, Ю. М. Лотман, В. І. Мільдон, Г. Ралек, К. Ю. Ігнатов, Л. Хатчен) залишається ще чимало дослідницьких лакун, до яких належить проблема виявлення якісних і кількісних трансформацій вихідного літературного тексту засобами кінематографу.

У фокусі цього досягнення опиняється роман «Великий Гетсбі», який доволі повно представлений у контексті літературознавчих досліджень (Л. В. Назарова, Є. А. Селютіна, Г. Т. Шишматова), втім є мало дослідженим з точки зору інтермедіальних проєкцій. Лише у окремих наукових дослідженнях Н. Дарлауф, Х. Жанга та К. Предик розглядалися трансформації роману у інших видах мистецтва. У той же час за межами

уваги опиняються особливості переосмислення літературного твору у кінотекст через посередництво кіносценарію.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю вироблення ґрунтовного системного підходу до аналізу екранізації як своєрідної інтерпретації літературного твору в контексті інтермедіальних студій.

Наукова новизна роботи полягає у систематизуванні специфіки взаємодії художнього і кінотекстів, фокусуванні увагу на сценарії як на окремому виді тексту, який виступає як посередник між художнім твором і кінофільмом.

Об'єктом дослідження є специфіка інтермедіальної взаємодії художнього тексту та його екранізації.

Предметом безпосереднього вивчення є аналіз особливостей трансформації вихідного тексту роману Френсіса Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» в кінофільмі База Лурмана 2013 року.

Метою дослідження є виявлення особливості відтворення поетики роману Френсіса Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» у сучасному кінематографі.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1) вивчити та систематизувати особливості міжмистецької взаємодії кіно та літератури;
- 2) виявити спільні функції художньої літератури і кіномистецтва;
- 3) розглянути теоретичні аспекти зіставлення тексту та його екранізації;
- 4) встановити особливості міжмистецьких перетворень тексту роману «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда у екранізації Б. Лурмана;
- 5) проаналізувати сюжет роману Ф. С. Фіцджеральда у світлі кіноверсії;
- 6) описати трансформацію образів-персонажів роману у екранізації Б. Лумана.

Матеріалом дослідження стали роман Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» (1925 р.), кіносценарій База Лурмана і Крейга Пірса до одноіменного фільму (2011 р.) та безпосередньо кінофільм режисера Б. Лурмана (2013 р.).

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: описового і компонентного методів, методу статистичних методів обчислення кількісних результатів, гіпотетико-індуктивного методу, методу спостереження, методу узагальнення, методу аналізу, методу порівняння, метод суцільної вибірки, методу інтермедіальних досліджень, метод рецептивної естетики та метод гендерних студій.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів у ході інтермедіальних досліджень механізмів взаємодії оригінального тексту літературного твору та його екранізації, а також під час викладання курсу компаративістики.

Робота пройшла **апробацію** на 5-х науково-практичних конференціях різного рівня. Результати дослідження представлено у 4-х публікаціях:

1. Баклицька М. Б. Художній текст vs сценарій: до постанови проблеми. Різдвяні читання. Різдвяні студентські наукові читання: *Vita in lingua: Матеріали між вишівської студентської науково-практичної конференції*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2020. С. 284-286.

2. Баклицька М. Б. Трансформація образу Дейзі Б'юкенен у кінострічці «Великий Гетсбі» Б. Лурмана (2013). Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2020»: у 5 т. Запоріжжя: ЗНУ, 2020. Т. 2. С. 68-70.

3. Vasylyna K., Baklytska M. Structural peculiarities of screenplays based on literary texts. Збірник наукових матеріалів XL Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Стратегічні пріоритети в науці»: у 5 т. Вінниця, 2020. Т. 5. С. 50-54.

4. Баклицька М. Б. Трансформація чоловічих образів роману Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» у одноіменній кінострічці Б. Лурмана (2013). Збірник наукових матеріалів III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку». БДПУ, 2020. С. 199-202.

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

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 інтермедіальність як актуальний напрям сучасного літературознавства, особлива увага приділяється визначенню поняття «вторинний текст», розглянуто питання визначення художнього твору та кінофільму як видів мистецтва та видів текстів.

Другий розділ містить власний аналіз інтермедіальної трансформації основних концептів роману Ф. С. Фіцджеральда у досліджуваному одноіменному кінофільмі Б. Лурмана.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 53, кількість використаних джерел 57.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ

1.1 Міжмистецька взаємодія у науковій рефлексії

Проблема взаємодії видів мистецтва не є новою, адже постійно опиняється у фокусі уваги науковців. Вона була визначена ще за часів античності Аристотелем та Горацієм. Таким чином, помітивши подібність, наприклад, живопису та поезії, стародавні філософи проводили наступні паралелі: малярство підпадало під поняття, яке згадує Горацій в посланні до Пізонів – «німа поезія», а поезія навпаки мала назву «ословлене малярство» [Горацій 1981, с. 85].

Говорячи про відносини між мистецтвом слова і візуальним мистецтвом, не можна не згадати роботу Леонардо да Вінчі «Суперечки живописця з поетом, музикантом і скульптором», в якій на рубежі XV-XVI століть митець писав, перефразовуючи Сімоніда Кеоського, що «живопис – це німа поезія, а поезія – це сліпий живопис, обидва [види мистецтва] прагнуть наслідувати природу в міру своїх можливостей, і як за допомогою одного, так і за допомогою іншого можна показати багато повчальних речей» [Леонардо да Винчи 1952, с. 31]. Леонардо да Вінчі використовував метафору, щоб довести перевагу живопису над мистецтвом слова, вважаючи, що сліпота є страшнішою за глухоту. Але вже в цьому афористичному зауваженні геній епохи Відродження висловив нерозривний зв'язок двох мистецтв, оскільки тільки в гармонії зорового і словесного сприйняття можливо досягнення прекрасного.

Науковий дискурс в добу Класицизму та Просвітництва сформулював закон художнього синтезу в мистецтві XVIII столітті, який проголошував домінуючу роль одного з мистецтв при їхньому поєднанні. Наприклад, Ж.-Ж. Руссо побачив у «інтонаціях мелодії, пов'язаних з інтонаціями мови, могутній і таємний зв'язок пристрастей і звуків» [Руссо 1961, с. 15]. Подібні порівняння призвели до проголошення сутності мистецтва, як способу передачі думки, почуття та уявлень від однієї людини до іншої та пізнання дійсності.

Традиційно виділяються три види мистецтва: зорові, слухові та мистецтва змішаного або синтетичного типу. Останній вид мистецтва, є не тільки найбільш видовищним, як, наприклад, опера, але і мультизадачним. Цей факт визначається у тому, що автор твору ставить за мету збагачення змісту літературного твору та завдяки синтезу способів вираження посилює дію афекту на споглядача.

Необхідно зазначити, що мистецтво вважалось синкретичним ще за часів давнього світу, а розмежування видів відбулось як результат сепарації мистецтва з єдиного сакрального ритуалу. Процес виділення окремих форм мистецтва не був одномометним. Так, зокрема, із сакральних ритуалів, таких як народні видовища, наскельний живопис, релігійні містерії спочатку виділили чотири основні види мистецтва: спів, музика, танці, поезія. Пізніше до мистецтва зараховувалась і більш конкретна творча діяльність.

Синкретичність мистецтва відбилася в античних міфах про походження муз, покровительниць мистецтв і наук, народжених на Олімпі дочок Мнемосіни і Зевса [Мифы народов мира 1982, с. 205]. Історики традиційно виокремлюють дев'ять муз, які відрізнялись за сферою свого впливу: Калліопа – муза епічної поезії; Кліо – муза історії в давньогрецькій міфології; Ерато – муза любовної поезії; Евтерпа – муза ліричної поезії і музики; Мельпомена – муза трагедії; Полігімнія – муза урочистих гімнів та танцю; Терпсихора – муза танцю; Талія – муза комедії і легкої поезії; Уранія – муза астрономії. Імена всіх дев'яти покровительниць мистецтв вперше

зустрічаються у Гесіода [Франко 1977, с. 102], а функції муз остаточно розмежувалися лише в часи Римської імперії. У цьому позначився процес виділення різних мистецтв в самостійні з фольклорних видів діяльності.

Кожне мистецтво виокремлювалось, знаходячи свої специфічні засоби виразності. Однак сама творча практика свідчить, що поряд з диференціацією мистецтв не менше значення має і їхня інтеграція. Будь-який вид мистецтва не залишається замкнутим в собі, він прагне перейняти щось від суміжних видів. Використання прийомів, вже засвоєних іншими мистецтвами, тільки збагачувало кожне з них. За словами мистецтвознавця Н. Дмитрієвої, «плідне зближення мистецтв означає одночасно і кристалізацію специфіки кожного з них» [Дмитрієва 1962, с. 31].

Досить звернутися до сучасної сфери термінології мистецтва, щоб помітити взаємний вплив видів мистецтва. Сьогодні такі поняття як мелодійність вірша, архітектоніка літературного тексту або мотив і лейтмотив, перенесений з музичного твору в художній текст використовуються вільно. Всі ці приклади свідчать про синтетичність мистецтв, їхню взаємну обумовленість і вплив один на одного. Можна сказати, що синкретизм, з одного боку, є прагненням до видової відособленості, з іншого, є двома сторонами діалектичної взаємодії мистецтв [Гудошникова 2013, с. 4]. І мистецтво кіно, як найбільш молоде, наочно демонструє таку взаємодію.

«Десята муза» – кінематограф виник не так давно, але від самого початку вступив у взаємодію із видами мистецтва, які існували задовго до його появи. Таким чином мистецтво кіно ніби навчалось (запозичувало) виражальні засоби у «зрілих» видів мистецтва.

Отже, з появою якісно нового виду мистецтва на межі XIX та XX століть, нагальною проблемою стає необхідність розрізняти власне художній синтез, і взаємодії мистецтв, які не можна назвати синтезом повною мірою. Власне на позначення другої групи в останнє десятиліття XX століття і був висунутий термін «інтермедіальність» (Й. Хельбіг, Й. Е. Мюллер,

О. Ханзен-Льове та ін.) за аналогією з терміном Р. Барта та Ю. Кристевой «інтертекстуальність». Виходячи з уявлення про комунікативну природу художньої мови, О. Ханзен-Льове встановив різницю між «мультимедійною презентацією» (синтетичні жанри) і «мономедійною», де «конститутивні межі встановлені однією, чільною мовою» [Мочерюк 2013, с. 221]. Мономедійна презентація навіть при імітації засобів іншої мови мистецтва зберігає «автономію художньої форми», на відміну від якісної новизни синтетичного утворення.

Завдяки розвитку семіотики – науки про знакові системи, що спиралася на ідеї Ф. де Соссюра, стало можливим говорити про своєрідні «мови» кіно, малярства, архітектури та інших нелітературних мистецтв. Семіотики, як наприклад Ю. Лотман, трактують природу не лише синтетичних мистецтв, а й літератури як складну, інтерсеміотичну, з огляду на взаємодію кількох семіотичних кодів (у поезії виголошуваних – це звучання, жести, міміка й сенс, у друкованих – зображення, звучання й сенс), котрі одночасно активізують у сприймача різні органи чуття: зір, слух, уяву [Пьеге-Гро 2008, с. 120].

Тож з погляду семіотики, мови різних мистецтв є знаковими системами (кодами), які взаємодіють та перетинаються в різних аспектах і творять спільний мультимедійний простір. Взаємодія знакових систем у цьому просторі стосується творення комплексних форм кодування й перекодування, алюзії, відлуння, комбінації кодів, у зв'язку з чим можна розглядати кіно з точки зору міжмистецької інтертекстуальності.

Варто зауважити, що на рубежі XIX-XX століть кінематограф ще не розглядався як самостійний вид мистецтва, а сприймався науковцями як новий щабель у розвитку театру. Камера, на той час єдиний технічний засіб, який відрізняв фільм від вистави, ідентифікувалась із глядачами у залі, а тому стояла непорушно не змінюючи плани. Саме так знято, наприклад, фільм Е.Портера «Велике пограбування поїзда» (1903), що представляє собою послідовність сюжетно пов'язаних сцен, знятих з однієї точки

загальним планом [Cateridge 2015, p. 30]. Але вже у 1910-х кінематограф починає знаходити свої унікальні виражальні засоби. Наприклад, в фільмі «Народження нації» (1915) режисер Д. Гріффіт вперше представив використання драматичних загальних планів, відстеження знімків та інших виразних рухів камери; послідовності паралельних дій, нарізання та інші методи редагування [Schneider 2014, p. 24]. Після цього історично значущого фільму в кіно закріпилися унікальні власне кінематографічні виражальні засоби.

Найбільший вплив з-поміж інших видів мистецтва на кінематограф справила література. У цьому проявляється особлива роль слова в мистецтві взагалі, і в кіно зокрема. У своєму дослідженні виражальних можливостей літератури та інших видів мистецтв, Н. Дмитрієва постійно вказує на їхній органічний взаємозв'язок. Так, зокрема, мистецтвознавець пише: «Для сучасного глядача, що дивиться, наприклад, «Царство Флори» Пуссена, звичайно, дуже корисно знати «Метаморфози» Овідія, але, врешті-решт, не так вже й обов'язково: картина може бути пластично усвідомлена і без знання літературної фабули. Але сам художник без цього знання, без переживання фабули, не зміг би створити свою картину» [Дмитрієва 1962, с. 102]. Так само і сучасний глядач шедевра Д. Гріффіта може бути не знайомий з літературною основою – романом Т. Діксона, але це знання необхідно режисеру та сценаристу, які залучені до створення картини.

До 1930-х років кінематограф був «німим». Звуковому кіно дослідники тих часів не пророкували майбутнього. Так, наприклад, угорський теоретик кіно Б. Балаш вважала звук чужорідним кінематографу: «Якби це нове мистецтво [...] ставило собі за мету тільки говорити або співати, або відтворювати музику, тобто робити те, що театр здійснює вже сотні років, тоді, навіть за умови досягнення найбільшої досконалості, воно залишилося б засобом репродукції і тиражування, але ніколи не стало б новим мистецтвом» [Балаш 1945, с. 98]. Проте, вже наприкінці тридцятих років звук став невід'ємною частиною кінематографічного дискурсу.

При всіх особливостях, відмінностях, конфліктах, що виникали в процесі взаємодії літератури і кінематографа в різний час, в різних країнах, у творчості різних художників, взаємне тяжіння цих мистецтв зберігалось. Двома точками взаємного впливу в стосунках кіно і літератури стали кіносценарій і екранізація.

Кіносценарії в науковому дискурсі довгий час вважався «невидимим» текстом. Проте протягом всього часу існування феномену кіносценарію мистецтвознавці та теоретики кіно намагаються визначити його місце в процесі трансформації літературного твору у фільм. П'єр Паоло Пазоліні був одним із перших, хто відійшов від визначення сценарію як технічного тексту та розглядав його як «базовий елемент у відношеннях між фільмом та літературою» [Roblin, Wells 2016, p. 5]. Ієн Макдональд визначає сценарій як один з етапів «подорожі» концепту, або літературного твору через різні медіа [Macdonald 2013, p. 2]. А Жаклін Ван Ніпелзеєр порівнює кіносценарій з театральною п'єсою та вважає його новим окремим жанром [Roblin, Wells 2016, p. 6]. Необхідно зазначити, що теоретик кіно та видатний режисер С.М. Ейзенштейн, ще у 30-х роках ХХ століття висловлював теорію про наявність сценарних елементів у художніх творах. У деяких творах літературних класиків Сергій Ейзенштейн бачив зачаток кіносценарію: «Візьміть будь-яку сторінку Золя. Вона настільки пластично, візуально, написана, що по ній буквально можна робити «виписки», починаючи з ремарок режисера, точних вказівок декоратору, освітлювачу, реквізитору, артистам та ін.» [Эйзенштейн 1964, с. 212.].

Сьогодні в теорії кіно кінематографічний потенціал літератури, можливість її перенесення на екран, яка вкорінена у родинних стосунках літературних та кінематографічних прийомів, називають кіногенічність. Термін «кіногенічність» побудований за аналогією із «фотогенічністю», був введений в кінотеорію Луї Деллюком для позначення особливої естетичної якості людей і предметів, які вони виявляють і розкривають засобами кіно. Кінознавець підкреслював, що фотогенічність не означає красивість, але

відображає внутрішню значущість, характерність і виразність об'єкта зйомки. Говорячи про фотогенічність як про естетичну якість фільму, Л.Деллюк розглядав її як осмислену єдність всіх компонентів твору. Саме в цьому сенсі і став вживатися термін «кіногенічність» по відношенню до літератури. Він говорить про те, наскільки всі елементи твору (жанр, тип і характер героїв, композиція, сюжет, лірична або епічна форма і т.д.) можуть бути виражені засобами кінематографу [Деллюк 1924, с. 19].

Однак, якщо в першій половині ХХ століття література вела за собою кінематограф, і художнім текстам потрібно було пройти попередню перевірку часом, перш ніж перейти на екран, то після другої світової війни ситуація змінилася. Зокрема, це проявилось у впливі кіномистецтва на літературу через кінематографічну властивість літератури і своєрідну «романізацію фільму». Кінематографічність – це зворотна сторона кіногенічності. Вона відображає використання літературою кінематографічних прийомів. С. Ейзенштейн одним з перших звернув увагу на словесність, притаманну кінематографу. Він трактував монтаж як свого роду візуальну мову, а кадри як одиниці цієї мови [Эйзенштейн 1964, с. 56].

Говорячи про кіногенічність і кінематографічність літератури, ми звертаємося до зближення видів мистецтв на різних рівнях: образотворчому, тематичному, рівні окремих персонажів, елементів композиції, стилістичних прийомів і т.д. У результаті прямої взаємодії літератури і кіно виникає таке явище, як екранізацію художнього тексту. Роль і функція сценарію та літературного твору в формі екранізації мають свої особливості і повинні бути розглянуті більш докладно.

1.2 Художня література та кіномистецтво: спільність і своєрідність

У контексті цієї роботи необхідно звернути увагу на те, що кінематограф і література як окремі види мистецтва представляють свої види текстів – художній твір та кінотекст. Тож зіставляючи літературний твір і кінофільм можна знайти в них спільні риси, обумовлені їхньою приналежністю до мистецтва, водночас їх можна протиставити один одному за тими характеристиками, які відрізняють їх як твори з різною текстовою типологією і унікальними для кожного виражальними засобами.

Художня література є явищем мистецтва слова, яке, будучи засобом осягнення дійсності, не тільки виражає авторський світогляд і суспільну свідомість соціуму, в якому знаходиться автор, а й, у свою чергу, формує свідомість суспільства, впливаючи на нього через текст. Кіно створюється за допомогою кінозйомки реальних, спеціально інсценованих або відтворених особливими засобами зображень, які створюють враження живої дійсності [Словник української мови 1973, с. 166]. У кіно синтезуються естетичні властивості літератури, театру, образотворчого мистецтва та музики на основі властивих тільки йому виражальних засобів, в основі яких лежить фотографічна природа зображення, доповненого звуком, і монтаж.

З огляду на те що кіно і література належать до видів мистецької діяльності у них є декілька спільних рис. По-перше, кіномистецтво та література виконують спільні мистецькі функції, а в першу чергу, загальну для всіх мистецтв естетичну функцію [Моклиця 2011, с. 251]. Вона полягає у впливі на читача або глядача і спонукає його до співтворчості. Сугестивна роль художнього слова та кіно не вичерпується впливом на емоційну сферу читача. Вона формує, опрацьовує, рафінує естетичні смаки людини, вводить в атмосферу мистецтва, розширює обрії осмислення нею і зовнішнього, і внутрішнього світу. Естетична функція безпосередньо пов'язана з гедоністичною, адже як словесне так і візуальне мистецтво несе естетичну

насолоду, стирає грань між дійсністю і вимислом, задовольняючи духовні потреби особистості. Проте, ця функція передбачає не лише «насолоду», а й здатність і можливість жити емоціями. Крім того літературі та кіно притаманна втішально-компенсаторна властивість, здатна відновити у сфері духу гармонію, що буває втраченою у реальності, за допомогою створення штучної, як зазначалось раніше.

Наступною точкою дотику кінематографу і літератури є творчий процес. У найзагальнішому вигляді, творчий процес являє собою акт, що приводить до створення нової сутності, нового світу взаємно несуперечливих реалій. Письменник, сценарист або режисер фільму, в роботі над художнім образом, створює нову реальність та образи персонажів. При цьому, ідеальний художній образ не існує в реальності, проте знаходиться у ідеальній реальності, яку створює художник, і в яку занурюється читач або глядач. Разом із тим, відображення на екрані реально існуючої особистості набуває естетично значущого концептуального змісту. У результаті на екранах з'являється своєрідне *alter ego* зображуваної людини особливості якої передаються згідно з інтерпретацією автора твору, навіть якщо це контрастує з реальністю. Свого часу Аристотель говорив про такі риси міжмистецької взаємодії: «задача поета говорити не про дійсно те, що сталося, але про те, що могло б статися, отже про можливе за ймовірністю або за потребою» [Аристотель 2014, с. 65].

Виходячи із вищезазначеного, кінематограф та література, як окремі види мистецтва підпорядковуються двом важливим законам притаманним будь яким художнім творам: закону умовності і закону цілісності. Згідно із законом умовності мистецтво апіорі є умовним, оскільки емоційна рефлексія здійснюється тільки в умовах уявної реальності. Однак вигадана реальність художнього твору, щоб стати реальністю, набути властивостей завершеності, повинна стати цілісною. Тут проявляється закон цілісності мистецтва, згідно з яким всі складові художнього твору є взаємопов'язаними і нерозривними. У цілісності проявляється естетична природа художності.

Як писав Л. М. Толстой, «у справжньому художньому творі не можна вийняти один вірш, одну сцену, одну фігуру, один такт з свого місця і поставити в інше, не порушивши значення всього твору» [Толстой 1985, с. 198].

Принципово важливим наслідком фундаментального закону цілісності є практична нерозривність змісту і форми твору мистецтва, як двох частин єдиного цілого. У цьому полягає суттєва відмінність мистецтва від інших семіотичних систем. Наприклад, мова, є семіотичною системою із набором знаків та синтагматичних елементів, які в свою чергу мають зміст. Проте між групами системних елементів зазначених вище відбувається постійне взаємопроникнення, коли значущі елементи стають службовими, а службові семантизуються, але обидва аспекти чітко виділяються всередині системи. Так, наприклад, в математиці буквами латинського алфавіта позначають функції, а знаки математичних операцій (додавання, віднімання, рівняння) відповідають відносинам між ними. У мистецтві ж не можна ототожнити мову з формою літературного тексту, а повідомлення – зі змістом. На думку Ю. М. Лотмана, «мова художнього твору – зовсім не «форма», якщо вкладати у це поняття уявлення про щось зовнішнє по відношенню до змісту, який несе інформаційне навантаження. Мова художнього тексту в своїй сутності є певною художньою моделлю світу і в цьому сенсі всієї своєї структурою належить «змісту», адже несе інформацію» [Лотман 2000, с. 30].

Отже, творчий акт письменника або режисера/сценариста приводить до створення тексту. І відомо, що не зважаючи на стильову схожість, використання подібних виражальних засобів та розкриття актуальних тем, кожний текст є унікальним. Це утворює парадокс, коли одиничний художній твір сприймається адресатами (читачами/глядачами), як уособлення загального. У такий спосіб, наприклад, образ журналіста Джейка Барнса уособлює поняття «втрачене покоління» у романі Ернеста Гемінгвея. Так, зокрема, квінтесенцію громадських настроїв у період між Світовими війнами

було розкрито завдяки внутрішнім переживанням одного персонажа у представленому контексті.

Тут проявляється взаємозв'язок закону оригінальності і закону генералізації (узагальненості). З одного боку, кожен художній твір – це унікальна і неповторна сутність. З іншого боку, в цій унікальності узагальнюються явища реального життя так, що і ідеальна реальність стає близькою адресату, для якого був написан художній твір. Звідси випливає ще один закон мистецтва – закон адресованості. Твір мистецтва можна розглядати як висловлювання, зрозуміле як комунікативна подія, або дискурс.

Дискурс, який розуміється як «зв'язний текст в сукупності екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами», спирається на свої внутрішні неповторні особистісні комунікативні навички, орієнтовані на іншу свідомість, на адресата [Словник української мови у 20 томах]. З цієї точки зору твір мистецтва може розглядатися як результат дискурсивної практики.

Отже, дискурсивна практика створення висловлювань неминуче реалізує деяку комунікативну стратегію взаємодії свідомостей, а це в свою чергу означає, що будь-який дискурс, кінотекст або літературний текст, відрізняється своєю адресованістю. Проте, необхідна зазначити, що адресованість літературного тексту, не проявляється завдяки зовнішнім показникам. Тобто, літературний текст та художній фільм не завжди мають конкретного адресата, а навпаки транслювати внутрішній зміст для розкриття контексту. Більш того, дослідник К. Ю. Ігнатов вважає, що адресність художнього дискурсу полягає не у повідомленні деякого готового сенсу, а у залученні до певного способу «змістоутворення». Відповідно до закону адресованості твори мистецтва вже самою формою передбачають орієнтацію на адресата, для якого художній текст у широкому значенні стане не розгадкою авторського задуму, а індивідуальним шляхом до розуміння загального змісту [Ігнатов 2007. с. 34].

Таким чином, ми бачимо, що точками дотику кіно і літератури як видів мистецтва є їхнє функціональне навантаження, яке полягає у пропагуванні ідей краси; наявність творчого процесу, який допомагає митцям переосмислювати реальні події і створювати ідеальну дійсність; підпорядкування законам умовності, цілісності, оригінальності, узагальненості та адресованості, які обумовлюють емоційну рефлексію, взаємопов'язаність елементів, нерозривність змісту і форми, унікальність сутності та узагальненість явища реального життя у художньому творі.

1.3 Художній твір та його екранізація

Образ персонажа в будь-якому літературному творі існує об'єктивно, але тільки в авторському задумі, адже реакція на художній образ читача вже є суто суб'єктивною та виходить за межі авторської ідеї. Не виключенням є і кіноінтерпретація. Адже екранізація в першу чергу розкриває позицію та індивідуальність інтерпретатора автора (сценарію та режисера), а не автора вихідного тексту [Мильдон 2011, с. 11]. При цьому, з позиції авторів фільму інтерпретація є об'єктивним твором по відношенню до суб'єктивної перцепції твору глядачем.

Кіно і література розглядаються не тільки як види мистецтва, але і як види текстів з позиції «об'єднаних змістовним зв'язком послідовних знакових одиниць, основними атрибутами яких є зв'язність і цілісність» [Языкознание 1998, с. 507], але їхні властивості істотно відрізняються. Спираючись на сучасну детальну типологію текстів, розроблену філологами, можна узагальнити інформацію щодо художніх та кіно текстів [Евтеев, Латышев 2017, с. 155]. Під текстом словесного твору в найширшому сенсі розуміється матеріал мови, оброблений мовними прийомами відповідно

до авторського задуму. Оскільки існує багато матеріалів мови та належних до них прийомів, мова може володіти різною фактурою, тобто обробленим певним чином матеріалом. Існує чотири основних роди фактури мови: усне мовлення, письмове мовлення, друковане мовлення і мова масової комунікації.

Необхідно зазначити, що останнім часом за текстами масової комунікації закріпилася назва «медіа-тексти» [Добросклонская 2000, с. 7]. Поняття «медіа-тексти» виникло в ХХ столітті у зв'язку з бурхливим розвитком засобів масової комунікації (медіа), коли на зміну традиційному друкованому тексту прийшли нові різновиди текстів, пов'язані з кінематографом, радіо, телебаченням, відео, Інтернетом, мобільними телефонами тощо. Слід зазначити, що смислове наповнення препозитивного компонента медіа (від лат. *media, medium* – засіб, спосіб, посередник) дає можливість називати медіа-текстом будь-який носій інформації: від традиційних книг, творів мистецтва до суперсучасних феноменів технічного прогресу [Антонова 2011, с. 276]. Проте як узагальнювальний термін «медіа-текст» закріпився саме за одиницями публіцистичного характеру: «Медіа-текст – це різновид тексту, розрахованого на масову аудиторію, який характеризується синтезом вербальних і медійних одиниць та особливим типом автора, а також має виражену прагматичну спрямованість» [Стеценко 2011, с. 373].

Художній текст відноситься до друкованих текстів, у створенні яких, крім автора, бере участь дуже обмежене коло осіб, робота яких побудована за принципом поділу праці, – видавець (редактор і друкар) і книготорговець, який займається поширенням тиражованого тексту серед читачів. Безпосередньо створення друкованого тексту представляє собою перетворення письмового тексту авторського рукопису. У такій роботі над твором бере участь автор і видавець, чий внесок може знайти своє вираження не тільки у текстологічній роботі з твором (наприклад, усуненням різного роду помилок), але і в його коментуванні, ілюструванні та оформленні.

Будь-який художній твір характеризується тим, що його текст написаний для широкої читацької аудиторії. Читач сприймає текст суб'єктивно і різночасно в порівнянні з моментом створення тексту. При чому знайомство з текстом може бути розтягнуто в часі. Книгодрукування розгортає ефект постійної присутності автора тексту для читача, який може зберігати тексти в бібліотеці, що створює читачеві фонд необхідних відомостей.

У мовній класифікації кіно, поряд з пресою, радіо, телебаченням і рекламою, розглядається як масова комунікація. Масова комунікація поділяється на масову інформацію (преса, радіо, кіно, телебачення, реклама) та інформатику (передача спеціалізованих відомостей). Масова інформація зосереджує в собі усну та письмову форми мови, об'єднує всі види мистецтв і звертається до безмежно великої аудиторії. Якщо письмова та друкована мова апелюють лише до зору, а усна – до слуху, то в медіа-текстах використовується зрине друковане слово в поєднанні зі словом що вимовляють та показують.

Всі твори масової комунікації відрізняються текстуальністю організації та комунікативною спрямованістю на масову аудиторію. Ю. В. Рождественський, кажучи про властивості масової комунікації, відзначав, що «тексти масової комунікації відрізняються від інших видів тексту тим, що в них використовуються, систематизуються і скорочуються, переробляються і особливим чином оформляються всі інші види текстів, які вважаються «первинними» [Рождественский 1996, с. 239].

У такий спосіб, поняття первинного і вторинного текстів є відносними. Так, наприклад художній твір по відношенню до режисерського оригінального сценарію є первинним текстом, тоді як при екранізації той самий сценарій являє собою власне первинний текст. У цьому випадку вторинним текстом вважається кінофільм.

Із законів створення текстів масової комунікації впливає важлива властивість кінотексту – його принципова вторинність. Сьогодні у філології, слідуючи підходу М. М. Бахтіна, вторинним називають «художньо-мовне

явище, якому властива двояка орієнтація слова – на предмет мовлення, як звичайне слово, і на іншу мову» [Вербицкая 2000, с. 7]. Досліджуючи такі тексти, М. В. Вербицка стверджує, що вторинні тексти вимагають для свого розуміння «широких фонових знань, філологічної культури і загальної ерудиції» [Вербицкая 2000, с. 196]. Тобто, на думку дослідниці досконале розуміння фільму неможливе без знайомства з першоджерелом, або іншими словами первинним текстом.

Однак, вторинний текст у ширшому значенні, шляхом відповідних перетворень, призводить до існування екранізації як тексту масової комунікації.

На думку К. Ю. Ігнатова, текст роману при екранізації повинен бути перетворений таким чином, щоб для осягнення його ідейно-художнього змісту були потрібні фонові знання, філологічна культура і ерудиція його одержувачів, принципово відмінні від аналогічних якостей читачів роману. Він вважає, що особливе призначення будь-якого тексту масової комунікації полягає в тому, щоб зробити загальнодоступним найважливіше для суспільства в змісті документів, книг, хід подій і т.д. [Ігнатов 2007, с. 43]

Аудиторія тексту масової комунікації принципово безмежна, тому що візуальні образи, які грають ключову роль у світосприйнятті ХХІ століття схильні до презентації матеріалу у стислому вигляді. Необхідно зазначити, що термін «текст масової комунікації» не несе жодної оцінної характеристики адресата. Масовість розуміється не як орієнтація на посереднього і неосвіченого глядача, а як доступність кіно, його демократичність, прагнення охопити найрізноманітніших глядачів. В даному випадку автори фільму звертають увагу не стільки на високу «художню оцінку» фільму, скільки на його комерційний успіх та реалізацію розважальної функції мистецтва [Лотман 2004, с. 640].

Взагалі, говорячи про екранізацію як «вторинний» текст, мають на увазі здебільшого не технічний, а естетичний зміст поняття. Згідно з теорії кіноадаптації сучасні науковці досліджують проблеми трансформації

художнього тексту у кіносценарій та екранізацію. При цьому, останнє розглядають як переклад «однієї художньої системи на мову іншої» [Мільдон 2011, с. 9]. На думку професора В. І. Мільдона, переклад – найбільш вдале поняття, адже процес екранізації можливий за умови саме перекладу слова на мову наочного зображення [Мільдон 2011, с. 10]. Наприклад, антична трагедія поставлена на сцені стародавнього театру була «екранізацією» міфу. В даному випадку термін «екранізація» використовується у значенні перекладу і не розглядається виключно у зв'язку з виникненням кіномистецтва. Такий самий переклад відбувався і з літературними персонажами, за допомогою скульпторів, архітекторів, художників та композиторів. Наприклад, картина Арнольда Бекліна «Острів мертвих» була перекладена Сергієм Рахманіновим у симфонічну поему.

Варто зазначити, що існують загальні, властивості, які можна знайти у будь-якому перекладі. Він має виходити за межі книжкової ілюстрації, а автор «вторинного» тексту повинен мати здатність / талант / дар знаходити у відомому, первинному тексті невідоме і таємне. Інакше ілюстрація буде повторенням першоджерела, а не виявленням прихованого в ній змісту. Це дає підставу зробити висновок, що переклад з однієї художньої мови на іншу виправданий тільки в тих випадках, коли засобами мови вторинного твору розкривається те, чого не видно у вихідному тексті [Roblin 2016, с. 6].

Незважаючи на популярність теорії кіноадаптації у рамках інтермедіальних студій, сьогодні перспективним вважається проблема трансформації художнього тексту у кіносценарій. Цією проблемою займалися, зокрема Я. Макдональд, К. Міллард, С. Прайс та Б. Конор. Механізм перетворення літературного твору у сценарій залишається відкритим питанням, наприклад не до кінця з'ясовано грані розмежування літературного первинного тексту та кіносценарію, який грає роль посередника між текстом та екранізацією [Maras 2009, с. 15].

Сценарій традиційно визначається як схема або план до кінофільму (*blueprint*). Ця метафора використовується як визначення вторинного тексту,

який ставить на меті не тільки викладення історії, але і моделювання поведінки акторів, реакції глядачів, а також визначення ролі інших людей, наприклад дизайнерів костюмів, у процесі зйомок [Lyle 2015, p. 164]. Особливістю кіносценарію можна вважати присутність, окрім словесних, невербальних елементів, таких як ремарки, що змальовують хронотоп. Наприклад, наявність у тексті сценарію коментаря «19 століття. Париж» дає чітку інструкцію декораторам та костюмерам, яка запобігає необхідності розгорнутого опису.

Для виконання основних цілей сценарію початковий текст зазнає значних змін на сюжетному, персонажному та стилістичному рівнях. Згідно з міжнародними стандартами сценарій на одній сторінці означає одну хвилину екранного часу. Таким чином стандартна тривалість фільму коливається від 90 до 120 хвилин, що збігається з 90-120 сторінками сценарію [What is standart screenplay 2017].

Модифікація композиційно-синтаксичної організації здійснюється за рахунок зменшення непотрібних, некінематографічних елементів тексту. Складні речення, як і займенники, вилучаються із мовлення автора. Розповідь може бути як оброблена, так і розширена за допомогою елементів кіно, щоб дати вказівки кінематографічному персоналу [Качесова 2018, с. 93].

На відміну від художньої прози, сценарій слід писати у теперішньому часі, уникаючи авторського суб'єктивізму. Більш того, речення, що описують ситуацію, як правило, є неповними. Більша частина первинного літературного тексту скорочена, щоб дати точні вказівки. Чим більше речень використовується в сценарії, тим більше напруженості має бути на екрані. Такі цифри часто збігаються зі швидким монтажем у фільмах [Мартьянова 2015, с. 89]. Діалоги часто перериваються в дужках, щоб дати вказівки акторам, операторам та редактору.

Відмінні риси сценарію походять від його мети – це літературний твір для кіно, який вимагає від сценариста врахувати різні технічні вимоги та художні можливості кінематографа [Price 2010, с. 3].

Залежно від мети екранізації початковий текст зазнає змін у формі, що відповідає стандартам написання сценарію, композиційній та синтаксичній організації, структурі переказу та зменшенням на граматичному та лексичному рівнях [Joose 2016, с. 245].

Отже, екранізація художнього тексту виникає у результаті прямої міжмистецької взаємодії літератури і кіно. Згідно з цим, сценарій до екранізації визначається як вторинний текст, який ставить на меті викладення історії модифікуючи вихідний літературний текст на сюжетному, персонажному та стилістичному рівнях. Саме ці теоретичні дані будуть використані у ході практичного аналізу роману Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» і його одноіменної екранізації Б. Лурманом (2013).

РОЗДІЛ 2
ПОЕТИКА РОМАНУ «ВЕЛИКИЙ ГЕТСБІ» ФРЕНСІСА СКОТТА
ФІЦДЖЕРАЛЬДА У ОДНОЙМЕННІЙ КІНОСТРИЧЦІ
Б. ЛУРМАНА (2013)

2.1 Текст роману Ф. С. Фіцджеральда та екранізація Б. Лурмана:
специфіка міжмистецького перетворення

Перетворення при трансформації тексту літературного твору в кіносценарій є неминучими, оскільки обумовлені, з одного боку, вимогами, яким має відповідати художній фільм за формою і структурою, з іншого – істотними відмінностями між романом як друкованим текстом і кінофільмом як текстом масової комунікації. Перший тип перетворень можна назвати форматними, оскільки вони відносяться до тривалості фільму і організації оповіді. Другий тип – типологічні перетворення, оскільки вони визначаються різними властивостями роману і фільму-екранізації як типів тексту.

2.1.1 Форматні перетворення. З точки зору формату роман ніяк не обмежений по своїй довжині. Наприклад, оповідання А. Пру “Вгокеback Mountain” вмістилося у десяти сторінках журналу “New Yorker”, а роман “Pride and Prejudice” Джейн Остін видається окремим томом, який налічує більше 400 сторінок. Один з найдовших художніх кінофільмів за всю історію кінематографа – “Die Zweitte Heimat” був знятий німецьким режисером Едгаром Райтцем. Його тривалість 1 532 хвилини, майже 26 годин, що не завадило організувати його прем'єру в кінотеатрі Мюнхена 5 вересня 1992 року. Сьогодні цей фільм існує як серіал, втім факт показу в кінотеатрі

зареєстрований в книзі рекордів Гіннеса. Найкоротші фільми, тривалістю кілька хвилин, знімали на зорі кінематографа. Той факт, що знятий в 2004 році в США режисером Лісом Шоулз фільм “Soldier Boy” триває всього сім секунд, став підставою для його внесення в книгу рекордів Гіннеса як найкоротшого фільму. Секундні і тридцятигодинні фільми представляють собою виняткову рідкість, і саме тому подібні факти фіксуються як своєрідні рекорди, відхилення від норми.

Середня тривалість фільму становить 2-3 години і, незалежно від обсягу першоджерела, автори екранізації орієнтуються саме на цей час. Як пише сценарист Ю.Н. Арабов, «після 1 години 40 хвилин, 1 години 50 хвилин фільму у глядачів настає активне стомлення. Картини, більш різноманітні за емоціями та ефектами можуть йти тільки на двадцять-тридцять хвилин довше» [Арабов 1997, с. 45].

Роман «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда має середньостатистичну довжину – 193 сторінки. Проте, кількість сторінок залежить від типу видання. Так, зокрема перша друкована версія роману від видавництва “Charles Scribner's Sons” у 1925 році налічувала 218 сторінок. Довжина сценарію База Лурмана та Крейга Пірса до фільму 2013 року налічує 133 сторінки, що відповідає фільму тривалістю 2 години 22 хвилини. Із даного порівняння можна дійти висновку, що художній твір підлягає значній текстовій редукції у процесі трансформації у вторинний текст. Ще одним підтвердженням такого скорочення може слугувати перевірка обох текстів на предмет хронологічного відрізу, який людина витратила би на читання літературного твору та тексту сценарію. Результат експерименту показав, що роман Ф. С. Фіцджеральда читається з середньою швидкістю за 6 години 44 хвилин. Тоді як сценарій до фільму Б. Лурмана можна прочитати в середньому за 3 години 38 хвилин. Експеримент здійснювався за допомогою платформи <https://wordstotime.com/> методом конверсії кількості слів у творі у час враховуючи середню швидкість читання – 130 слів за хвилину [Words to time 2019].

Крім тривалості фільму, до форматних вимог можна віднести і необхідність скорочення слів автора в оповіді. Один із способів такої трансформації, за словами К. Ігнатова, перетворення слів автора у діалоги або монологи персонажів. Взагалі, відсутність авторського тексту є характерною рисою кінематографа [Ігнатов 2007, с. 108]. Дослідники екранізацій відзначають наступну закономірність: «У романі оповідач знаходиться між читачем та історією, щоб допомогти нам зрозуміти та інтерпретувати події. Коли ми дивимося фільм, ми є об'єктивним спостерігачем дії. Те, що ми бачимо, це те, що ми отримуємо. Навіть якщо герої говорять нам про свої почуття вголос, ми можемо їм не повірити» [Segeer 1992, с. 15]. Такого обмеження в літературі не існує: у деяких романах кількість діалогів дуже обмежена. Наприклад, у романі М. Пруста «У пошуках загубленого часу», дія якого розвивається протягом 7 томів, практично відсутні діалоги.

У деяких художніх фільмах є так званий закадровий голос, проте, необхідно зазначити, що він не представляє собою голос авторів фільму – сценариста та режисера. Прийом закадрового голосу використовується здебільшого для встановлення експозиції. У зв'язку з цим, ані сценарист, ані режисер не можуть отримати «пряму мову» у фільмі не порушивши законів умовності та цілісності мистецтва. Згідно з С. Ейзенштейном, у кінематографі авторська мова являє собою так званий «розумовий хід» [Эйзенштейн 1964, с. 124]. Тобто коментарі та описи автора виражаються в іншій ніж літературному тексті формі.

Одним з найважливіших форматних перетворень фільму Б. Лурмана є трансформація розповіді, написаної Ніком Карроуейєм, у закадровий голос. Беручи до уваги той факт, що роман був написаний від першої особи, сценаристи перетворюють опис подій в монологи і діалоги одного з головних героїв. Наприклад, експозиція роману у фільмі представляє діалог Ніка з його доктором, якому він розповідає історію, що сталася з ним влітку 1922 року у Нью-Йорку. Наступна цитата містить в собі першу згадку Джея Гетсбі у

фільмі: *“NICK (CONT'D): Disgusted... with everyone, and everything... Only one man was exempt from my disgust. / REVEAL: A kind, elderly / DOCTOR. / DOCTOR: One man...? Mr. Carraway? / NICK (whispers): Gatsby...”* [Luhmann 2011, p. 2]. Нагадаємо що, цього діалогу, як і образу доктора не було у романі Ф.С. Фіцджеральда і перша згадка персонажа Дж. Гетсбі виглядає у книзі наступним чином: *“Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction – Gatsby who represented everything for which I have an unaffected scorn”* [Fitzgerald 2004, p. 4].

Трансформація «слів автору» у діалог – не єдиний прийом який використовують автори сценарію у фільмі 2013 року. Більшу частку слів, яка відводиться персонажу Ніку Карроуейю, він виголошує за кадром. У сценарії даний прийом позначається аббревіатурою “V.O.”, що розшифровується як “voice-over” [How to Write 2020]. Прикладом може слугувати наступна цитата зі сценарію, у якій описан момент, коли Нік вперше відвідав вечірку Дж. Гетсбі. *“NICK (V.O): A caravansary of... / IMAGES OF THE VARIOUS CHARACTERS illustrate his voice-over... / NICK (V.O.):Billionaire play-boy publishers, and their blond nurses... Heiresses comparing inheritances on Gatsby’s beach... My boss, Walter Chase, losing money at the roulette tables... Gossip columnists... Alongside gangsters and governors exchanging telephone numbers... Silent film stars... Broadway directors... Morality protectors... Casino collectors... (MORE)Underage hecklers... And Ewing Klipspringer, dubious descendent of Beethoven!”* [Luhmann 2011, p. 28]. У даному епізоді сценаристи не тільки перетворюють слова автора на закадровий монолог, але і уточнюють вербальні образи першоджерела задля підсилення яскравості вечірки. Цей момент у сценарії є оригінальною репрезентацією даного епізоду у романі Ф.С. Фіцджеральда: *“...the cars from New York are parked five deep in the drive, and already the halls and salons and verandas are gaudy with primary colors and hair shorn in strange new ways and shawls beyond the dreams of Castile”* [Fitzgerald 2004, p. 44]. Тож, як видно автори сценарію завдяки

описовим частинам літературного твору не тільки встановлюють експозицію, але і збільшують кількість реплік одного з персонажів.

Отже, перетворення відбуваються внаслідок необхідності адекватної репрезентації тексту в межах хронології художнього фільму. Маючи на увазі звуко-зорову, екранну трансформацію твору, автор членує першоджерело не на фрагменти тексту, а на кадри, які організовує у мізансцени – із розстановкою героїв, відпрацюванням їхніх жестів та поз. Виникає необхідність «відтворити картину». Тому автори фільму наповнюють його яскравими образами, акцентуючи на них увагу задля передачі загальної атмосфери епохи.

Зміни в композиційно-синтаксичній організації – це, перш за все, ті зміни, за допомогою яких або згортається непотрібний, зайвий, «некінематографічний» текст або здійснюється розгортання первинного тексту за рахунок введення кінематографічних компонентів. Функція даної групи трансформацій – бути своєрідним «керівництвом до дії» для режисера. [Качесова 2018, с. 100]. Зрештою, авторські коментарі та описи обстановки і дій повинні реалізуватися в іншій формі: на рівні зорового ряду, композиції або організації мовлення персонажів.

При транспозиції авторської оповіді з тексту насамперед виключаються всі описи, оскільки мета кіно втілювати описову частину роману на екрані. У авторів кінострічки з'являються великі можливості у освоєнні пластики, кольору і звуку, музики і шумових ефектів. Навіть у слові, головному елементі кінематографічного дискурсу, режисер і актор можуть знайти потрібне просодичне оформлення кожної репліки. Наприклад, зображаючи вечірки Гетсбі, Ф. С. Фіцджеральд говорить про те, що у виставах приймала участь велика кількість музикантів: *“By seven o'clock the orchestra has arrived – no thin five-piece affair but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos and low and high drums”* [Fitzgerald 2004, p. 44]. В екранізації роману звучить велика кількість сучасної музики у джазовій обробці. Також можна помітити багато музичних

номерів на вечірках Дж. Гетсбі. Таке музичне оформлення допомагає тільки частково відтворити задум письменника, показати дух і музичність зображуваної «божевільної епохи джазу» [Fitzgerald 1922, p. 4].

Образотворчі можливості кіно часом стають єдиним способом скорочення авторського коментаря. У кіно не можна вербально перетворити наступну авторську ремарку що до епізоду першої зустрічі Джея Гетсбі та Дейзі Бьюкенен після п'яти річної розлуки: *“Gatsby, his hands still in his pockets, was reclining against the mantelpiece in a strained counterfeit of perfect ease, even of boredom. His head leaned back so far that it rested against the face of a defunct mantelpiece clock and from this position his distraught eyes stared down at Daisy who was sitting frightened but graceful on the edge of a stiff chair”* [Fitzgerald 2004, p. 92]. Дана сцена у фільмі побудована таким чином, щоб глядач зміг відчути напругу та ніяковість головних героїв. Описом відчуттів діючих персонажів слугують ремарки, а не пряма мова. Так, зокрема роздуми розповідача в романі замінені чіткими вказівками щодо побудови сцени: *“Gatsby reclines uncomfortably against the mantelpiece. His elbow rests near the mantelpiece CLOCK. Daisy sits opposite; frozen on the edge of a chair. The rattle of the tea tray as Nick enters only contributes to the already unbearable tension. Gatsby manages to murmur”* [Luhrmann 2011, p. 62].

Отже, до форматних перетворень відносяться довжина/тривалість твору та редукція або розширення слів автору першотвору.

2.1.2 Типологічні перетворення. Типологічні зміни обумовлені відмінностями між романом, що представляє собою художній текст, і кінофільмом, що належать до текстів масової комунікації. Як зазначалось у першому розділі, ці два види текстів відрізняються між собою не тільки законами створення, а й формою існування, процесом сприйняття і адресатом.

Перша типологічна відмінність кіно і літератури за формою існування тексту полягає в різному сприйнятті фільму і роману. Кіно, як і друкований текст, сприймається різночасно: час створення тексту і час його отримання в книзі або на екрані рознесені. Однак друковані тексти дозволяють читачеві реалізувати феномен безперервної присутності різних авторів: у домашній бібліотеці можна мати багато різних книг, до яких можна звертатися у міру потреби. Бібліотека доповнює пам'ять читача і може служити фондом необхідних відомостей, необхідних для сприйняття роману, який передбачає вдумливе та неспішне читання. Як писав В.В. Набоков, «Книгу взагалі не можна читати – її можна тільки перечитувати. Правильний читач, це той, що бере участь у історії – перечитує» [Набоков 1998, с. 25]. Літературознавець порівнював читання зі спогляданням живописного полотна і знаходив два процеси принципово різними, оскільки у першому випадку читач бачить тільки окремі рядки, а у другому може сприйняти картину відразу як ціле. Кінофільм у даному випадку є ближчим до художнього полотна, оскільки послідовність його сприйняття назавжди задана глядачеві. Тобто людина дивиться фільм з початку до кінця та не може переставляти епізоди місцями.

Таким чином, очевидним є те, що сприйняття роману Ф. С. Фіцджеральда та фільму Б. Лурмана істотно відрізняється. Роман поділяється на 9 розділів, які описують події, що відбувалися протягом одного літа. Також, необхідно зазначити, що не зважаючи на композиційну єдність усього сюжету, кожна змістовна частина має такі умовні елементи як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка та епілог. Наприклад, можна припустити, що останній 9 розділ роману «Великий Гетсбі» будується наступним чином: *експозиція* – Нік Карроуей намагається зібрати «друзів» на похорон Дж. Гетсбі; *зав'язка* – на похорон приїжджає батько Гетсбі; *розвиток дії* – Нік дізнається про ідеї Гетсбі щодо майбутнього бізнесу; відбувається похорон на якому присутні тільки Нік, батько Гетсбі та людина в окулярах; *кульмінація* – неочікувана зустріч Ніка з Джордан та трохи пізніше з Томом, на якій він дізнається, що Том розповів

містеру Уїлсону про те що машина, на якій Дейзі сбила його жінку належала Гетсбі; *розвязка* – Нік усвідомлює, що Том та Дейзі легковажні люди, які вважають за краще думати тільки про себе, а Гетсбі намагався досягнути мрії, яка вже залишилась у минулому; *епілог* – автор виражає думку, що усі мрії про майбутнє ґрунтуються на баченні нашого минулого «я», а це безумовно призводить до саморуйнації.

Екранізація роману характеризується непереривністю сприйняття, адже не має чіткого членування на частини. Більш того автори сценарію використовують різноманітні прийоми монтажу та побудови кадру задля більшого занурення глядача у історію, ігноруючи послідовність викладення подій у першоджерелі. Наприклад, епізод розповіді про історію життя Гетсбі та його знайомства із Дейзі викладено за допомогою кінематографічної техніки мультиекспозиції, яка характеризується поєднанням світлих і темних фрагментів в кадрі, увагою до загальних планів, роботою з різними фактурами та різниці в освітленні при зйомці декількох локацій [The Science 2018]. Прикладом слугують технічні ремарки у сценарії: *“An elaborate picnic, complete with candelabras and a mountain of cushions, is laid out on the floor. There, Gatsby sits, looking on, flush with joy. Slowly though, Gatsby’s expression turns introspective. As he watches Daisy dance, memories flood back to him... / DISSOLVE TO: / FLASHBACK. / AN ARRAY OF MEMORIES AND IMAGES DISSOLVE ONE INTO THE OTHER: /Gatsby and Daisy, five years ago, about to kiss; a hand-written letter; a gathering storm; the green light... / DISSOLVE TO: / Hundreds of candles flicker in patterns. As a slow, melancholic waltz plays, Gatsby and Daisy dance, enraptured...”* [Luhmann 2011, p. 71]. На прикладі даних ремарок ми можемо зробити висновок, що техніка мультиекспозиції була використана для передачі напруженого стану героїв, а також задля урізноманітнення візуальної складової фільму.

Проте, крім художньої функції мультиекспозиція допомогла вирішити і наступне практичне завдання – можливість поєднати кілька локацій і персонажів в одному кадрі. Таким чином, автори фільму домоглися єдності

часу і місця дії, не виходячи за рамки однієї сцени, що реалізувало загальну тенденцію скорочення тексту першоджерела при інтермедіальній трансформації.

Друга типологічна відмінність полягає в різній адресованості текстів. Текст роману призначений для великої, але потенційно обмеженої аудиторії. До нового, вторинного, тексту пред'являються вже інші вимоги, перш за все, з точки зору фонових знань адресата. М. Ю. Прохорова, досліджуючи необхідний мінімум фонових знань освіченого читача, переконливо доводить: «коли людина читає художню літературу, вона не повинна мати при собі словник або енциклопедію, і кожен раз проводити відповідні розвідки, оскільки вона володіє певним обсягом філологічного фонового знання, набутого з досвідом читання» [Прохорова 2002, с. 24]. Проводити подібні розвідки для глядача в кінотеатрі тим більше неможливо, оскільки кіно призначене для цілісного і безперервного сприйняття, як вже зазначалося раніше. Повнометражні фільми здебільшого призначені для показу в кінотеатрі. Тому, в середині сеансу не можна вийти із залу, подивитися щось незрозуміле в енциклопедії, а на наступному сеансі повернутися у потрібний момент. Тут проявляється закон адресованості, згідно з яким художній твір вже включає адресата в свою форму. Для потенційного глядача згідно із законом адресованості процес сприйняття художнього твору стане не розгадкою авторського задуму, а індивідуальним шляхом до розуміння спільного змісту твору.

Подібним чином зміна комунікативної спрямованості тексту роману при екранізації обумовлює ряд змін лінгвістичного і соціокультурного характеру. Іноді збереження застарілих мовних форм додає фільму характерний «присмак епохи», але збереження неіснуючих в сучасному глядачеві мові слів, виразів і конструкцій може привести до нерозуміння змісту. Так, наприклад із фільму «Великий Гетсбі» 2013 року виключається поняття “*rotogravure pictures*”, що зустрічається у романі у наступному контексті: “ ‘*Oh, – you’re Jordan Baker*’. *I knew now why her face was familiar – its pleasing*

contemptuous expression had looked out at me from many rotogravure pictures of the sporting life at Asheville and Hot Springs and Palm Beach” [Fitzgerald 2004, p. 21]. Поняття “*rotogravure pictures*” на момент написання роману у 20-ті роки ХХ століття було надзвичайно розповсюдженим. Ротогравюра – це технологія, що використовувалась для друку зображень у газетах на початку ХХ століття через її довговічність та дешевизну. Проте сьогодні ця технологія не використовується і згадка про неї може порушити цілісність сприйняття. Саме тому автори сценарію Б. Лурман та К. Пірс не використовують цю реалію у епізоді знайомства Ніка Карроуейя та Джордан Бейкер. Підтвердження того, що Джордан знайома Ніку із засобів масової інформації автори фільму оформлюють по-іншому. Так, зокрема, фраза “*looked out at me from many rotogravure pictures of the sporting life*” [Fitzgerald 2004, p. 21] трансформується у таку репліку: “*I’ve seen your face on the cover of “Sportring Life”. Nick Carraway...*” [Luhrman 2011, p. 10].

Більш помітними є адаптації роману на соціокультурному рівні. Як писала кінознавець Л.П. Погожева, «підхід до літературного твору, прочитання його прямо впливає як з індивідуальних особливостей і таланту того, хто береться за це прочитання (тобто екранізацію), так і з життєвих обставин і філософії епохи» [Погожева 2007, с. 23]. Неминучість подібної соціокультурної адаптації у екранізації роману 2013 року найкраще всього демонструє наступний приклад. Зовнішній вигляд персонажа роману Майєра Вульфшима – бізнес-партнера Дж. Гестбі у фільмі не співпадає з описом у цього героя у романі. На цю роль режисер затвердив актора індійської зовнішності, хоча опис персонажа Вульфшима був зовсім іншим. Прототипом цього образу був Арнольд Ротштейн, відомий у часи Ф. С. Фіцджеральда гангстер єврейського походження. У першоджерелі Нік Карроуей описує М. Вульфшима наступним чином: “*A small, flat-nosed Jew raised his large head and regarded me with two fine growths of hair which luxuriated in either nostril. After a moment I discovered his tiny eyes in the half darkness*” [Fitzgerald 2004, p. 75]. Через очевидно негативне відношення до

національного походження персонажа автора літературного твору режисер Баз Лурман не хотів зображувати Вульфшіма карикатурним євреєм, тому, підкреслив яскравість персонажа за допомогою артиста індіанської зовнішності. Режисер та автор сценарію прокоментував своє рішення стосовно кастингу наступним чином: *“I was trying to solve the issue of Meyer Wolfsheim because there’s a big question there. Fitzgerald draws the character in what some might say is a very broad, anti-Semitic manner”* [Clarke 2013]. У наслідок цього ремарка щодо зовнішності М. Вульфшіма у фільмі не є засуджуючою, проте акцентує більше уваги на соціальному статусі героя: *“Nick and Gatsby entering the cramped shop... / In the center of the room a tall, distinguished, grey-bearded man in an exquisitely cut suit, and with gold rings on every finger, is having a beard trim. This, is MEYER WOLFSHEIM”* [Luhman 2011, p. 44].

Таким чином, вимоги до екранізації літературного твору реалізуються в кількісних і якісних змінах, які зазнає текст роману при перетворенні у вербальну складову сценарію. Кількісні зміни стосуються форматних трансформацій тексту роману при створенні сценарію. До форматних змін відносяться зменшення тривалості фільму по відношенню до тексту першоджерела та редукція слів, яка досягається за допомогою скорочення описів та авторських відступів. Якісні зміни відносяться до типологічних перетворень, які можна простежити на рівні художнього світу твору і окремих слів. До типологічних перетворень відносяться зміна сприйняття художнього твору через реалізацію закону цілісності кіномистецтва та зміна комунікативної спрямованості тексту як наслідок лінгвістичних, історичних та культурних перетворень у суспільстві.

2.2 Сюжету роману «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда у світлі кіноверсії Б. Лурмана

Як вже було зазначено художній світ твору мистецтва – це сукупність всіх його складових, з яких народжуються художні образи. Серед найважливіших компонентів світу твору – сюжет, тобто те, що описується в творі, і композиція, тобто взаємна співвіднесеність і розташування одиниць зображуваного та художньо-мовних засобів [Stam 2000, p. 25]. Композиція включає в себе систему персонажів, систему опису подій, що відбуваються, способів оповіді (композиція як система зміни точок зору на зображуване), і предметний світ твору, тобто подробиці обстановки і різних художніх деталей [Игнатов 2007, с. 25].

Розуміючи під сюжетом об'єктивне існування зображуваних в творі подій, розташованих лінійно в часі, незалежно від того, як і хто з персонажів їх бачить і яким чином про них розповідає, можна сказати, що сюжет всіх екранізацій залишається практично незмінним. Наприклад, в романі Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» сюжет розгортається наступним чином: Нік Карроуей, молода людина веде розповідь про події які трапилися з ним Нью-Йорку влітку 1922 року. Його сусідом у «Вест-Егг» є таємничий і загадковий мультимільйонер – Джей Гетсбі, який організовує найгучніші вечірки на всьому східному узбережжі. Згодом Нік Каррауей отримує запрошення на вечірку сусіда та між ними складаються приятельські взаємини. Пізніше Джей просить приятеля, щоб той влаштував зустріч зі своєю кузиною Дейзі Б'юкенен. Після цієї зустрічі, між давніми знайомими починається роман. Дуже скоро Том Б'юкенен – чоловік Дейзі, дізнається про це. В результаті цього Дейзі збиває жінку на автомобілі Гетсбі і її чоловік вбиває Гетсбі. На похороні Джея присутні тільки його батько та Нік, а Том і Дейзі переїжджають з міста. Зрештою Нік залишає Нью-Йорк.

У загальних рисах цей сюжет зостається незмінним в екранізації Б. Лурмана. Певні трансформації виражаються у скороченні і загостренні сюжету. Під загостренням сюжету розуміється така зміна сюжетної лінії, яка підсилює драматизм того, що описуються. Таким чином у фільмі 2013 року оповідач Нік Карроуей змальовує події, які відбувалися влітку 1922 року, знаходячись у лікарні – *“The Perkins Sanitarium”* [Luhmann 2011, p. 2]. Такі ремарки використовують автори сценарію для зображення Н. Карроуейя на початку фільму *“REVEAL: NICK CARRAWAY (37), unshaven, morbidly alcoholic”* [Luhmann 2011, p. 3]. Він виглядає хворим та знесиленим, а вступний монолог у початку першоджерела замінено на діалог Ніка з доктором.

Сцена похорону Гетсбі є ще одним засобом загострення сюжету в екранізації. Наступні ремарки підкреслюють самотність Гетсбі, який не зважаючи на його відомість, є таким собі самотником: *“ECU: Gatsby’s ghostly face... / PULL TO REVEAL: Gatsby, immaculately attired, is laid out in a silver coffin and crowded by a crush of policemen, photographers and reporters... / He (Nick) looks to the throng of press swarming like vultures around Gatsby’s casket. Seized by fury, he snaps and screams as he advances down the stairs! /NICK: GET OUT! ALL OF YOU OUT! GET OUT...!!!”* [Luhmann 2011, p. 127]. З цього опису ми розуміємо, що окрім репортерів, поліції та Ніка Карроуейя ніхто не прийшов прощатися із Дж. Гетсбі. Це загострює відчуття трагізму буття та самотності головного героя.

На рівні окремих сюжетних епізодів аналізована екранізація демонструє наступні типи трансформацій: збереження, видалення, перестановку, заміну і додавання елементів у вторинний текст.

Прикладом збереження епізодів може слугувати сцена обіду Ніка Карроуейя у Б’юкененів: прихід гостя, його зустріч, розмова за столом, телефонний дзвінок від коханки Тома – все залишається незмінним в екранізації, проте присутня невелика редукція авторських слів та скорочення діалогів: *“TOM (INTO PHONE): I thought I told you not to call me here...!”*

[Luhrmann 2011, p. 6]. Збереження елементів відбувається також у епізоді зустрічі Тома та Ніка з коханками: *“Nick, horrified, perches on a couch in a small room stuffed with tacky, pretentious objects; obviously bought by Tom”* [Luhrmann 2011, p. 21].

Водночас у кіноадаптації Б. Лурмана можна знайти багато прикладів редукції елементів перинного тексту. Наприклад, у романі відсутні епізоди приїзду батька Гетсбі на похорон: *“It was Gatsby’s father, a solemn old man very helpless and dismayed,[...]. ‘I saw it in the Chicago newspaper,’ he said. ‘It was all in the Chicago newspaper. I started right away.’* [Fitzgerald 2004, p. 178]; листом від Вульфшима: *“When the butler brought back Wolfshiem’s answer I began to have a feeling of defiance, of scornful solidarity between Gatsby and me against them all”* [Fitzgerald 2004, p. 177]; романтичною лінією Ніка Карроуейя та Джордан Бейкер: *“I saw Jordan Baker and talked over and around what had happened to us together and what had happened afterward to me”* [Fitzgerald 2004, p. 189]; згадка про фінську жінку, яка готує дома у Ніка: *“I had [...] an old Dodge and a Finnish woman who made my bed and cooked breakfast and muttered Finnish wisdom to herself over the electric stove”* [Fitzgerald 2004, p. 6].

Прикладом перестановки епізодів може бути сцена зустрічі Ніка і головного героя. У книзі розповідач стикається із невихованістю і грубістю слуг Гетсбі значно пізніше, вже після того, як між Ніком і Гетсбі складаються дружні взаємини: *“‘Carraway. All right, I’ll tell him.’ Abruptly he slammed the door”* [Fitzgerald 2004, p. 120]. У фільмі Б. Лурмана невихований бармен зустрічає Ніка вже в перші хвилини його знаходження на вечірці у Гетсбі: *“I’ve never seen him! Why, no one has... The bartender automatically hands Nick a martini”* [Luhrmann 2011, p. 29].

Прикладом заміни (модуляції) на рівні фабули служить візуалізація епізоду, або іншими ловами своєрідний змістовий розвиток, при якому згадувана у романі подія отримує продовження на екрані. Так, наприклад, у сценарії Б. Лурмана та К. Пірса корегується захоплення Ніка Карроуейя

письменством. На самому початку фільму, перед глядачем постає Нік у настільки зломленому душевному стані, що він навіть не може розповісти історію, пов'язану із Гетсбі – *“DOCTOR: Green light? / Nick struggles with a painful memory... / NICK: I don't want to talk about this Doctor. / Nick breaks off; and after a VERY LONG SILENCE, he admits: NICK (CONT'D): I can't talk about THIS. / DOCTOR (delicately): Then write about it”* [Luhmann 2011, p. 16]. У інтерпретації авторів сценарію Нік вже давно не займався письменством. Саме доктор радить йому записати історію, яка відбулась з ним, для того, щоб опрацювати психологічну проблему за допомогою вербалізації травми у вигляді роману. *“NICK: Why would I do that? / DOCTOR: After all, you said that writing brought you solace, once upon a time. / NICK: Yeah, well. It didn't bring anyone else much solace... I wasn't any good. The Doctor offers Nick a pen; but Nick does not accept. / DOCTOR: No one need ever read it. You can always burn it. / NICK: What would I write about? / DOCTOR: Anything. Whatever you can't quite talk about; a memory; a thought; a place... Write it down”* [Luhmann 2011, p. 17].

Також, можна зробити припущення, що модуляція сюжету у екранізації говорить про криптонімічний підхід до вирішення психологічної проблеми Ніка Карроуейя після отриманої травми. Цей підхід включає в себе троп привида, який уособлює собою трагічний досвід у житті людини [Abraham 1998, с. 54]. Автори фільму додають у наратив привид Гетсбі: *“Nick looks to the end of the dock, where he first saw Gatsby that warm summer night... And suddenly, shimmering ghostly through the rain, Gatsby's silhouette can be seen once more, gazing out across the bay. Gatsby turns back towards Nick, and smiles... Nick smiles back”* [Luhmann 2011, p. 132]. Не зважаючи на те, що на екрані галюцинація у вигляді Гетсбі з'являється тільки один раз, можна зробити припущення, що Нік Карроуей пізніше бачить привид Гетсбі не одноразово. Це також слугує поясненням ще до того, чому Нік стає алкоголіком і у подальшому потребує серйозної медичної допомоги. Через реверсивну будову композиції у фільмі ми бачимо результат його тривалого

психологічного зламу, а події після його від'їзду з Нью-Йорка, які призвели до лікування, існують поза межами розповіді [Miyamoto 2018]. Проте згідно з кріптонімічним підходом психіатр спочатку просить розповісти про трагічні події, які викликали психічне порушення, а коли Н. Карроуей не може цього зробити, пропонує йому змінити форму розповіді і записати усі події: *"I can't talk about THIS. / DOCTOR (delicately) / Then write about it"* [Luhrmann 2011, p. 16]. Ця методика лікування виявляється успішною: *"Nick pulls a final page from his typewriter, sets the page on top of his completed manuscript and we clearly see the title: "GATSBY." Nick considers this and then handwrites: "THE GREAT..."* [Luhrmann 2011, p. 133]. Таким чином, у кінці фільму ми бачимо як Нік звільняється від свого нав'язливого стану.

Прикладом додавання на рівні фабули може служити введений персонаж доктора, який трансформує авторські відступи у діалоги: *"The Doctor leans forward. / DOCTOR (slightly incredulous): Watching you...? / NICK: Yes. He was watching me. In fact, I know now that Gatsby was always watching me..."* [Luhrmann 2011, с.27]. Даний персонаж відсутній в романі-першоджерелі, втім у фільмі він виписаний детально. Багато у чому саме цей персонаж визначив появу закадрового голосу у фільмі.

Отже, якісний аналіз змін тексту роману при трансформації у вербальну складову кіно показує, що художній світ твору на сюжетно-композиційному рівні зазнає збереження, видалення, перестановки, заміни (модуляції) і додавання окремих елементів по відношенню до першоджерела, що надає йому привабливості та дозволяє реалізувати творчий потенціал.

2.3 Інтерпретація образів-персонажів роману Ф. С. Фіцджеральда у кінострічці Б. Лурмана

2.3.1 Переосмислення чоловічих образів роману у кінострічці. Очевидно, що трансформуючи на екрані основні елементи сюжету, кіномитці взялися і до інтерпретації ключових образів роману. Тож у фокус уваги потрапляють основні чоловічі персонажі – Том Б'юкенен та Джей Гетсбі які розкриваються через свої стосунки з Дейзі Б'юкенен. Нагадаємо, що у романі основний конфлікт між героями визначається бажанням володіти Дейзі як своєю рідною красивою річчю, що є підтвердженням їхнього статусу.

Отже, у романі за Джеймсом Гетсбі закріпилась роль протагоніста. Він простий хлопець з бідної родини, який не мав стартового капіталу та будь-якого стосунку до еліти Америки 20-х років ХХ століття. Джей Гетсбі характеризується автором непрямо. Його історія та характер розкриваються за допомогою сукупності реакцій інших персонажів, які розповсюджують чутки щодо його походження та роботи: “[...]he told me once he was an Oxford man [...] However, I don't believe it” [Fitzgerald 2004, p. 54] – говорить Джордан, подруга Дейзі. Гетсбі був оточений людьми, які не ставилися щиро до нього користуючись його тимчасовим успіхом. Так, наприклад, Нік Карроуей говорить про одного з «друзів» Гетсбі: “...he was one of those who used to sneer most bitterly at Gatsby on the courage of Gatsby's liquor” [Fitzgerald 2004, p. 181].

Стрімкий соціальний злет Гетсбі, засади якого ховаються за завісою таємничості та невизначеності, втілює концепцію «американської мрії» [Мелетинский, с. 153]. Водночас, його загибель стає символом нездійсненності принципів соціальної мобільності, проголошених цією концепцією. Навіть досягши матеріальних статків, Гетсбі не зміг здобути повагу серед представників вищого прошарку, які використовували його амбітні наміри тільки задля власної розваги. Наступним чином говорили про

Гетсбі гості на його вечірці: *“he was a German spy during the war”*; *“he killed a man once”*; *“he’s a nephew or a cousin of Kaiser Wilhelm’s”* [Fitzgerald 2004, p. 181]. Його походження на думку оточуючих, визначало його рівень незалежно від його статку, роду занять та жінки, яка б була з ним поряд. Він, не зважаючи на свої заощадження, є чужим для тогочасного вищого класу. Дану позицію озвучує Том Б’юкенен під час їхньої сварки у готелі «Плаза»: *“I suppose the latest thing is to sit back and let Mr. Nobody from Nowhere make love to your wife. Well, if that’s the idea you can count me out.... Nowadays people begin by sneering at family life and family institutions and next they’ll throw everything overboard and have intermarriage between black and white”* [Fitzgerald 2004, p. 138]. Власне трагедія цього героя визначається тим розривом, який існує між його статусом та особистими можливостями. Він досягає благополуччя з єдиною метою – здобути прихильність коханої, втім, її холодність та несвобода від соціальних приписів та норм призводять до руйнації його особистої «ариканської мрії». Зміст мрії Гетсбі було зіпсовано, адже він був одержимий дивом людського життя і спонукався намаганнями зробити це диво реальним. Проте, він реалізує задумане суб’єктивно і самонадіяно – за допомогою грошей [Raleigh 1957, с. 25]. Таким чином головний герой розмірковує про почуття Дейзі: *“She only married you because I was poor and she was tired of waiting for me. It was a terrible mistake, but in her heart she never loved any one except me!”* [Fitzgerald 2004, p. 139]. Таким чином, Гетсбі був впевнений, що гроші – єдине, що допоможе йому стати на один соціальний рівень з Дейзі.

У романі присутній і образ такого-собі опонента Гетсбі – Тома Б’юкенена, котрий виконує роль другорядного персонажа, «перешкоди» на шляху до душевного благополуччя протагоніста. Ф. С. Фіцджеральд здебільшого надає цьому герою прямих характеристик, зображує його як підкреслено маскулінну, агресивну і самовпевнену особистість – це справжній хазяїн життя, який по праву народження належить до еліти та користується усіма привілеями. За допомогою таких епітетів як *“the*

enormous power; arrogant eyes; great pack of muscle; enormous leverage” [Fitzgerald 2004, p. 9] – автор підкреслює фізичну перевагу Тома над усіма чоловічими персонажами твору. Він є втіленням вищого класу суспільства тогочасної Америки, яке зневажає тих, хто не відповідає їхньому статусу, і автор це повсякчас підкреслює: *“Now, don’t think my opinion on these matters is final ... just because I’m stronger and more of a man than you are”* [Fitzgerald 2004, p. 10].

Протягом роману образ Тома Б’юкенена не змінюється, через соціальну приналежність він однозначно позиціонується як «господар життя», позбавлений докорів сумління. Наприклад, дізнавшись про аварію, Том одразу вирішує долю Гетсбі, щедро оплачуючи його вбивство чоловіку загиблої жінки Вілсону: *“Wilson’ll have a little business at last”* [Fitzgerald 2004, с. 147]. Цей герой є антагоністом Гетсбі у всьому, навіть у ставленні до Дейзі, яку Том розцінює як свою власність, відмовляє їй у праві бути самостійною особистістю, керувати своїм життям. Тож, впевнений у собі Б’юкенен є втіленням патріархальних цінностей, що домінують у американському суспільстві 20-х років ХХ століття [Coltrane 1998, с. 152].

Необхідно зазначити, що на думку Ф. С. Фіцджеральда, Том Б’юкенен є представником *“old-money community”*, яке пропагує ідею переваги нордичної раси. *“This idea is that we’re Nordics. I am, and you are and you are and we’ve produced all the things that go to make civilization, science and art and all that. Do you see?”* [Fitzgerald 2004, p. 16]. Це характеризує його як консерватора та расиста, який визнає первинність походження над талантом.

Отже, у художньому тексті письменник яскраво протиставляє Тома Б’юкенена і Джея Гетсбі з точки зору ставлення до соціальної нерівності, однак підкреслює бажання обох володіти Дейзі як атрибутом заможного життя вищого соціального прошарку.

У кінострічці відбувається значна модернізація образів. Це здійснюється, у тому числі, і за рахунок підбору акторів, чиє амплуа впливає на рецепцію персонажів фільму. Наприклад, поява у кадрі

Леонардо Ді Капріо забезпечує комерційний успіх стрічки і налаштовує глядацькі очікування. Отже, саме цього актора обрали кінематографісти для відтворення образу Джея Гетсбі, враховуючи його фемінізований образ романтичного молодого чоловіка. У його інтерпретації та у баченні режисера База Лурмана герой розкривається не стільки у боротьбі із класовими перешкодами, скільки через опозицію Тому у ставленні до Дейзі Б'юкенен. На екрані відбувається етико-естетична переакцентуалізація сутності цього образу. Автор кінострічки зосереджує увагу вже не на досягненні героєм «американської мрії», а на завоюванні Дейзі Б'юкенен, вдаючись до романтизації іміджу Гетсбі. І як вже було зазначено раніше, сюжет також було перебудовано на догоду цієї інтенції кіномитця.

Ціль життя Гетсбі у кінофільмі – не домінування над Дейзі як ознакою авторитету у суспільстві, а одруження з нею задля сімейного щастя: *“I thought out my life with Daisy in it, trying to figure out how we could marry...”* [Luhrman 2011, p. 122]. Дж. Гетсбі намагається не просто завоювати Дейзі своїм теперішнім багатством. Він ставить на меті вразити її, довести, що з ним життя буде набагато краще, ніж із жорстоким та авторитарним Томом. Прикладом може слугувати додана авторами сценарію репліка Джея Гетсбі під час підготовки домівки Ніка для зустрічі з Дейзі: *“She’ll be impressed, won’t she old sport?”* [Luhrman 2011, p. 59]. З цією метою автор сценарію не тільки додає, але і змінює репліки головного героя. Наприклад, Джей, проводячи екскурсію своїм маєтком, говорить: *“She makes it look so splendid, don’t you think, old sport?”* [Luhrman 2011, p. 68]. Це висловлювання використано двічі навмисно, аби підкреслити той факт, що життя Джея Гетсбі не може бути абсолютно чудовим (*splendid*) без Дейзі. Варто нагадати, що у тексті оригіналу прикметник *“splendid”* використовується для підкреслення цінності матеріального багатства: *“Gatsby’s splendid car”* [Fitzgerald 2004, p. 74] та *“See how the whole front of it catches the light. – I agreed that it [house] was splendid”* [Luhmann 2011, p. 96].

Цікаво, що у кінотворі Б. Лурмана кримінальна діяльність Гетсбі практично не акцентується. На першому плані все ж таки виступає романтична лінія, а саме контраст між ставленням Тома і Джея до Дейзі. Так, наприклад автори сценарію перебудовують сцену протистояння цих двох чоловіків у готелі «Плаза». У першоджерелі автор наголошує на тому що Дейзі передумала йти від Тома через незаконну діяльність Гетсбі: “[...] *he began to talk excitedly to Daisy, denying everything, defending his name against accusations that had not been made. But with every word she was drawing further and further into herself*” [Fitzgerald 2004, p. 144]. Проте у вторинному тексті кіносценарію Дейзі не витримує і зачиняється у собі через те що Джей Гетсбі втратив витримку у розмові із Томом: “*Gatsby explodes with terrifying rage. / GATSBY: SHUT UP! SHUT UP! SHUTTT UP!!!! / Shock jolts the room. We float toward Gatsby. His rage-filled eyes stare into the void, as, with all his willpower, he restrains himself from ripping Tom apart [...]* / *NICK (V.O): Gatsby looked, in that moment... as if he had “killed a man.” Tom snorts a dismissive laugh. / TOM: That’s right Mr. Gatsby, show us those fine Oxford manners [...]* *Gatsby recovers and turns to Daisy, who is trembling in the corner, on the verge of tears. / DAISY: My sincerest apologies. I... I seem to have lost my temper. Struggling for self control, Gatsby turns toward her as if Tom suddenly no longer exists. / GATSBY: Daisy darling... None of this has any consequence. Don’t listen to him Daisy*” [Luhmann 2011, p. 108].

Тож, у кінотворі відбувається трансформація і інтенцій головного героя – перенесення центру уваги із матеріального боку життя на емоційний, що робить кіно-Гетсбі більш м’яким та оповитим ореолом загадкового шарму, доповненого романтичним амплуа актора-виконавця головної ролі.

Роль Тома Б’юкенена у кінострічці грає Джоел Еджертон, який не був відомий широкому колу глядачів до виходу фільму «Великий Гетсбі» 2013 року, адже брав участь переважно у мало бюджетних проектах. Його персонаж також піддається етико-естетичному переосмисленню, адже він постає не просто владним чоловіком, а справжнім злодієм, який здатен на

вбивство заради збереження власного соціального статусу. Більш того у фільмі по-іншому відтворюються відносини Тома та Дейзі. Вони є ніби половинками одного цілого, діють спільно і втілюють традиційні стереотипи щодо сімейства із вищого суспільства, які зверхньо ставляться до всіх, хто не належить до їхнього кола: *“They were careless people, Tom and Daisy. They smashed up things and people and then retreated back into their money and their vast carelessness”* [Luhmann 2011, p. 129]. Автор сценарію змінює епізод останньої вечери Дейзі та Тома – *“Tom and Daisy sitting at one end of the vast dining table”* [Luhmann 2011, p. 119]. У фільмі подружжя сидить разом за столом, вони є вельми близькими, на відміну від книги, де Ф. С. Фіцджеральд зображує їхню відстороненість шляхом «розміщення» по різні сторони обіднього столу. Таким чином, режисер робить стосунки у сім’ї Б’юкененів більш зрозумілими нашим сучасникам, а, крім того, непрямо наголошує на їхній змові щодо долі Гетсбі.

Отже, можна зробити висновок, що образи Джея Гетсбі та Тома Б’юкенена стали тлом для творчого переосмислення кінематографістами з метою реалізації їхнього мистецького задуму та створення комерційно успішного кінопродукту, який справджував би глядацькі очікування, сформовані особливостями соціокультурного контексту початку ХХІ століття.

2.3.2 Реалізація образу Дейзі Б’юкенен у кінострічці. У художньому тексті образ Дейзі Б’юкенен має багато автобіографічних рис. Навіть сам автор визнає, що писав головну героїню роману з власної дружини – Зельди Сейр: «Ця тема спливає в мені знову і знову, тому що я пережив її», – пише сам Фіцджеральд [Мелетинский 1986, с. 25]. Сцени вечірок в будинку Джея Гетсбі яскраво вимальовуються на сторінках роману, а в газетах так само яскраво описувалося життя письменника та його дружини: екстравагантні вбрання, натовп випадкових гостей, море джина, божевільні витівки, скандали, нестримні веселощі – все це образ життя покоління «епохи джазу».

Ф. С. Фіцджеральд визнавав, що ненавидить жінок «вихованих для неробства» [Fitzgerald 1995, с. 326]. Такий самий паразитичний гедонізм письменник вклав і в образ Дейзі Б'юкенен. Найбільш відома фраза Дейзі, яка характеризує її сутність якнайкраще: *"I'm glad it's a girl. And I hope she'll be a fool — that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool"* [Fitzgerald 2004, p. 20]. Згідно з позицією Дейзі, жінка не повинна була нічого вирішувати, а тільки виконувати естетичну функцію. Будь-які намагання змінити своє життя різко критикувалися або Томом, або, раніше, її батьками. Таку характеристику дає Том своїй дружині, яка вирішує піти від нього до Гетсбі: *"The trouble is that sometimes she gets foolish ideas in her head and doesn't know what she's doing."* He nodded sagely. *'And what's more, I love Daisy too. Once in a while I go off on a spree and make a fool of myself, but I always come back, and in my heart I love her all the time"* [Fitzgerald 2004, p. 142]. Дана цитата з роману доводить ще й той факт, що у привілейованому класі концепт *"spree"*, тобто у цьому контексті інтрига для чоловіка на стороні, вважалася абсолютно нормальною. Важливішим сприймали не факт зради, а той факт, що чоловік повертався до законної жінки після адюльтеру. Саме це і мало бути доказом його любові.

Необхідно зазначити той факт, що Дейзі вкрай стурбована своїм майбутнім. Вона, на відміну від Гетсбі, не готова жертвувати собою заради кохання. Вона не дуже розумна, проте здатна приймати рішення на свою користь. Так, зокрема із роману відомо, що вона сама погодилась вийти заміж за Тома Б'юкенена, адже в неї вже давно не було відомостей щодо Гетсбі. Проте, дізнавшись, що Гетсбі живий, та, вочевидь, вже має можливість забрати її із собою, вона намагається знову розвернути ситуацію на свою користь: *"She had with her on the bed and pulled out the string of pearls. 'Take 'em downstairs and give 'em back to whoever they belong to. Tell 'em all Daisy's change' her mine. Say 'Daisy's change' her mine!"* [Fitzgerald 2004, p. 81]. Підтвердженням того, що вона вкрай хвилюється за своє майбутнє може слугувати наступна цитата: *"What'll we do with*

ourselves this afternoon?” cried Daisy, “and the day after that, and the next thirty years?” [Fitzgerald 2004, p. 126]. Хоча ця репліка на перший погляд зчитується як реакція Дейзі на спеку, Ф. С. Фіцджеральд задумував її як своєрідну метафору стосовно «американської мрії». Дане висловлювання показує, як Дейзі завжди із нетерпінням чекає майбутнього. Вона постійно намагається думати про наступне, що вона буде робити у своєму житті. Ф. С. Фіцджеральд відтворив недоліки «американської мрії», і зобразив Дейзі як людину, яка не може зосередитися на сьогоднішні та оцінити те, що вона має. Автор показує головну героїню роману, як людину яка не може зосередитись на тому, щоб побудувати бажане майбутнє. Дейзі також використовують, щоб представляти ваду в «американській мрії», оскільки вона (і весь вищий клас) ніколи не приймуть Гетсбі і все, чого він досяг, тому що вони думають, що він по-справжньому не належить їм.

Таким чином, письменник реалізує традиційне уявлення про роль жінки у патріархальному суспільстві та підтверджує неможливість втілення «американської мрії», через неспроможність вищого класу усвідомити зміни у суспільстві.

У екранізації База Лурмана 2013 року Дейзі Б'юкенен представляється з тим же набором рис, які були характерні для американської дійсності початку ХХ століття, коли жінка з вищого світу мала виконувати декоративну функцію і не мала жодного значення в тому суспільстві. Але не дивлячись на те, що режисер в основному зберігає ці уявлення, він певною мірою їх змінює. Таким чином головна героїня в кінофільмі постає вже не стільки як безправна легковажна жінка, скільки як жертва нещасливого шлюбу. Одним із засобів реалізації авторського задуму був семантичний зсув у використанні колористики першоджерела. Зокрема, як зазначає Н. Бикова, білий колір, який присутній у романі в якості символу чистоти та невинності, у фільмі Б. Лурмана означає пустоту та холодність. Дейзі, яка постійно оточена білими елементами інтер'єру, одягається у світлу одягу та навіть має біляве волосся, перетворюється на жінку без характеру, яка постійно

підкоряється волі чоловіка [Мільдон 2011, с. 10]. Отже, те що в оригіналі видавалось автором за гедонізм та ледарство, в ХХІ столітті трактується як відсутність прав у жінки в деспотичному шлюбі та марність будь-яких спроб відстояти власне кохання. За допомогою виражальних прийомів кіно-мови режисер показує індефінитність Дейзі до Дж. Гетсбі в сцені втечі Б'юкененів з Лонг Айленду у фіналі фільму. І навіть у цьому епізоді, коли вона ігнорує телефон, підозрюючи, що це дзвонить Джей, поява за її спиною Тома посилює враження від того, що Дейзі не належить самій собі, а є власністю свого чоловіка. *“BRRRIING!!!/Tom appears beside Daisy./TOM (tenderly): We should go”* [Luhmann 2011, p. 127]. У цьому контексті автор свідомо вводить героїню у ситуацію морального вибору, аби підкреслити, що вона не спроможна зробити цей вибір. Таким чином ми бачимо, що таке зображення жінки спрямоване не стільки на засудження її як особистості, скільки на викриття суспільства, що тяжіє над нею.

Також необхідно зазначити, що емоційність Дейзі у виконанні Кері Міліган є більш яскраво вираженою. Сучасні кінокритики поділяють думку, що режисер фільму – Баз Лурман спеціально ставив завдання перед виконавицею головної ролі «перегравати» у емоціях. Тому персонаж Дейзі Б'юкенен у кіноадаптації 2013 року здається істеричним. Із порівняння образу Дейзі у тексті першоджерела та у кіноадаптації виходить, що реакції героїні підсилюються за допомогою трансформації тексту та постановки кадру під час зйомки. Прикладом слугує сцена з роману, коли Дейзі готуючись до вечері з Томом, отримує лист від Гетсбі. У романі вона напивається та намагається відмовитися від своєї обіцянки вийти заміж за Тома. Проте цей інцидент, був вичерпаний дуже швидко і не так емоційно як у фільмі. *“I came into her room half an hour before the bridal dinner, and found her lying on her bed as lovely as the June night in her flowered dress – and as drunk as a monkey. [...] She began to cry – she cried and cried. I rushed out and found her mother’s maid and we locked the door and got her into a cold bath. [...] We gave her spirits of ammonia and put ice on her forehead and hooked her back*

into her dress and half an hour later when we walked out of the room the pearls were around her neck and the incident was over” [Fitzgerald 2004, p. 82]. Ця сцена набуває дещо іншого втілення у кіноадаптації 2013 року: *“On the bed, Daisy, hysterical, clutches a bottle in one hand and a letter in the other. / DAISY (screams): Tell them Daisy’s changed her mind! / [...] Daisy reaches for the pearls around her neck... / YOUNG DAISY: Give them back!! / Suddenly! Daisy tears the pearls and hurls them; they explode into a hundred shimmering pieces against the hard wood floor! / [...] In the bath, Daisy’s grips the letter in her trembling hands. [...] The letter comes to pieces like snow”* [Luhrmann 2011, p. 54]. Не викликає жодних сумнівів, що для режисера екранізації було вкрай важливо показати емоційність та істеричність Дейзі. Можна зробити припущення, що на думку авторів сценарію момент, коли Дейзі розриває намисто вартістю \$350 000 – це метафора її намагання вирватися з-під гніту патріархального суспільства. А сцена (не прописана у оригінальному сценарії, проте вона з’являється у фільмі), коли мати Дейзі та Джордан Бейкер лагодять намисто, нанизуючи перлину за перлиною, символізує неможливість для жінки змінити свою соціальну роль. Треба зазначити, що перлини в даному контексті означають канонічну роль жінки. Ще за часів Древньої Греції вважалось, що саме перли уособлюють жіноче начало, любов, відданість та шлюб. Крім того, це символ невинності, чистоти, досконалості та скромності [The Queen of Gems 2012].

Отже, можна зробити висновок, що образ Дейзі Б’юкенен, був почерпнутий кіномитцями з початкового авторського задуму, та був реконструйований з урахуванням особливостей соціокультурного контексту початку ХХІ століття з певною критикою щодо положення жінки у шлюбі.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дає можливість констатувати, що вивчення різних видів мистецтва у контексті інтермедіальних студій є актуальним завданням сучасного літературознавства. У цій науковій розвідці було з'ясовано, що з позиції семіотичних досліджень можливо говорити про «мови» видів мистецтв як знакові системи, що взаємодіють та створюють мультимедійний простір. Кооперація знакових систем дає можливість трактувати кінематограф з огляду міжмистецької інтертекстуальності.

Найбільш органічний взаємозв'язок двох мистецтв проявляється у взаємодії літератури та кінематографа. Ключовим елементом взаємного впливу в стосунках кіно і літератури вважається кіносценарій та екранізація. Принагідно зазначити, що кіносценарій довгий час вважався «технічним» текстом. Однак, сучасні мистецтвознавці вважають його етапом інтермедіальної трансформації літературного твору.

Звертаючись до проблеми екранізації художнього тексту, доцільно зазначити, що дослідники інтермедіальних студій розглядають його з позиції кіногенічності та кінематографічності літератури. Кіногенічність – це властивість елементів літературного твору до вираження усіх його складових засобами кінематографу. У свою чергу кінематографічність – це зворотна властивість літератури запозичувати кінематографічні прийоми. Отже, кіногенічність і кінематографічність літератури робить можливим зближення видів мистецтв на образотворчому та тематичному рівнях, рівні персонажів, елементів композиції, стилістичних прийомів тощо.

Порівнюючи художній твір та кінофільм можна знайти спільні ознаки, обумовлені їхньою приналежністю до видів мистецтва. Отже, функціональне навантаження, наявність творчого процесу, підпорядкування законам умовності, цілісності, оригінальності, узагальненості та адресованості вважаються точками дотику літератури та кіно.

У сучасному дискурсі кінематограф розглядається як вид медіа-тексту з позиції його зв'язності, цілісності та масовості завдяки комунікативній спрямованості. Характерною рисою текстів масової комунікації вважається їхня властивість систематизовувати, скорочувати та переробляти інформацію з інших текстів, які вважаються «первинними». Таким чином, кінотекст являє собою вторинний текст по відношенню до художнього першоджерела.

Перспективним напрямком подальших досліджень з даної проблематики постає розгляд трансформації художнього тексту у кіносценарій, де літературний твір зазнає змін на сюжетному, персонажному та стилістичному рівнях з урахуванням можливостей кінематографу.

Детальний аналіз кіносценарію та фільму Б. Лурмана «Великий Гетсбі» дозволяє стверджувати, що одноіменний роман Ф. С. Фіцджеральда зазнав значних форматних та типологічних перетворень при трансформації тексту у кіносценарій.

До форматних перетворень відноситься зменшення тривалості фільму порівняно з художнім текстом, редукція авторських слів та описів, трансформація розповіді у закадровий голос та перетворення коментарів автора у діалоги та монологи. Зокрема, у досліджуваній екранізації авторські слова та описи було трансформовано у діалоги персонажа Ніка Карроуейя та його закадрові монологи-описи. Більш того, авторами сценарію було видалено більшу частину дев'ятого розділу через свідоме позиціонування фільму як історії про нещасливе кохання головного героя, яке призвело до його загибелі.

Типологічним змінам художнього твору притаманна реалізація закону цілісності кіномистецтва та зміна комунікативної спрямованості тексту через лінгвістичні історичні та культурні перетворення у суспільстві. Таким чином, через позбавлення кіноверсії роману членування на розділи автори фільму досягають неперервності сприйняття, а за умов вилучення незнайомих глядачу понять та видалення негативної конотації національності деяких

героїв, кіномитці підлаштовують екранізований сюжет під соціокультурний контекст початку ХХІ століття.

Сюжет як один із найважливіших елементів літературного твору також зазнає трансформації при перекладі художнього тексту мовою кіно. Отже, у ході аналізу було виявлено, що сюжетно-композиційний рівень досліджуваного роману при перетворенні у вербальну складову кіно зазнав збереження, видалення, перестановки, заміни (модуляції) і додавання окремих елементів по відношенню до першоджерела. Таким чином, незважаючи на те що у сценарії до кінофільму Б. Лурмана зберігається більшість епізодів з роману Ф. С. Фіцджеральда, автори екранізації видаляють сюжетну лінію батька Дж. Гетсбі та значною мірою скорочують роль його бізнес-партнера М. Вульфшима задля підкреслення любовної колізії сюжету.

У ході дослідження були детально проаналізовані чоловічі та жіночі образи персонажів роману Ф. С. Фіцджеральда з точки зору змін, яких вони перетерпіли при екранізації. З урахуванням отриманих результатів, можна зробити висновки, що образи Джея Гетсбі та Тома Б'юкенена були переосмислені з метою реалізації мистецького задуму авторів фільма та створення комерційного кінопродукту задля виправдання глядацьких очікувань у соціокультурному контексті початку ХХІ століття. Образ головної героїні роману – Дейзі Б'юкенен був здебільшого запозичений з початкового задуму автору літературного першоджерела, проте реконструйований з урахуванням критики сучасного суспільства до положення жінки у шлюбі. Зокрема, кіно митці показують образ Д. Б'юкенен більш емоційним, ніж в оригінальному тексті задля підкреслення незадоволеності героїні своїм становищем.

Результати роботи дають підстави вважати, що зміни при трансформації літературного твору у кіносценарій та екранізацію зумовлені форматними та типологічними особливостями кіномистецтва, реалізацією мистецького і

комерційного задуму авторів екранізації та соціокультурним контекстом конкретної доби.

У подальшому дана наукова проблема може бути використана на матеріалі інших текстів та інших міжмистецьких взаємодій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Л. Г. Медиатексты в современной массовой коммуникации. *Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки*. 2011. № 2. Т. 1. С. 275–278.
2. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. Москва: ВГИК, 2003. 106 с.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика. М. : Азбука-Класика, 2014. 320 с.
4. Балаш Б. Искусство кино. М. : Госкиноиздат, 1945. 203 с.
5. Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. 300 с.
6. Гораций. О поэтическом искусстве. М: Наука, 1981. 506 с.
7. Гудошникова О. Ю. Развитие родовой человеческой универсальности и художественной культуры : от синкретизма первобытного к синкретизму «постмодерна». *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 5. С.1–9
8. Деллюк Л. Фотогения кино. / Пер. Т. Н. Сорокина. М. : Новые вехи, 1924. С. 19–20.
9. Дмитриева Н. Изображение и слово. М. : Искусство, 1962. 317 с.
10. Добросклонская Т. Вопросы изучения медиатекстов. М. : МАКС-пресс, 2000. С. 7–8.
11. Евтеев С. В., Латышев Л. К. Типы текста и их функциональное наполнение. *Вестник Брянского государственного университета*, 2017. №2 (32). 200 с.
12. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль. Москва : МГУ, 2007. 196 с.

13. Качесова И. Ю. Дискурсивные практики В. М. Шукшина: к вопросу о принципах моделирования вторичного текста. *Филология и человек*. 2018. №4. 99 с.
14. Леонардо да Винчи. Избранное. М. : Гос. изд-во художественной лит-ры, 1952. 31 с.
15. Лотман Ю. М. Культура как субъект и сама-себе объект. М. : Семиосфера, 2004. С. 639 – 647.
16. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи, заметки, выступления. СПб. : «Искусство – СПб», 2000. 285 с.
17. Мартьянова И. А. Киносценарная трансформация романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : композиционно-синтаксический аспект. *Вестник Череповецкого государственного университета*. 2015. №2 (63). 224 с.
18. Мелетинский Е. М. Культурные герои. Мифы народов мира. Москва : Советская Энциклопедия. 1986. Т. 2. С. 25 – 28.
19. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? *Мир русского слова*. 2011. №3. С. 9-14
20. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. Токарев. С. А. М. : Советская Энциклопедия, 1980. Т. 1. 672 с.
21. Моклиця М. Вступ до літературознавства. Луцьк, 2011. 251 с.
22. Мочерюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності. *Питання літературознавства*. 2013. № 87. С. 219–229.
23. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. под ред. Харитонова. М. : Издательство Независимая Газета, 1998. 515 с.
24. Погожева Л. П. Из книги в фильм (творческие принципы экранизации). М. : Искусство, 2007. 68 с.
25. Прохорова М. Ю. Филологический вертикальный контекст в прагмалингвистическом освещении. М. : МАКС-Пресс, 2002. 108 с.

26. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности Москва : ЛКИ, 2008. 240 с.
27. Рождественский Ю. В. Общая филология. М. : Фонд «Новое тысячелетие», 1996. 288 с.
28. Руссо Ж.-Ж. Избранные произведения в 3 томах. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 1. 852 с.
29. Стеценко Н. М. О соотношении понятий текст – медиатекст – медиадиск. *Ученые записки Таврического нац. ун-та им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*. 2011. № 4. Т. 24. С. 372–378.
30. Толстой Л.Н. Что такое искусство? /*собр. соч. в 22 тт.* Т.15. М. : Худ. лит-ра, 1985. 221 с.
31. Франко І. Зібрання творів : [у 50 т.]. Т. 8. К. : Наук. думка, 1977. 638 с.
32. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 тт. Т. 2. М. : Искусство, 1964. 307 с.
33. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. / Гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 507 с.
34. Abraham N., Torok M. *The Shell and the Kernel : Renewals of Psychoanalysis*. Chicago : The University of Chicago Press, 1998. 280 p.
35. Cateridge J. *Film Studies For Dummies*. Chicago : John Wiley & Sons, 2015. 408 p.
36. Coltrane S. *Gender and Families*. Chicago : Rowman&Littlefield, 1998. 220 p.
37. Clarke D. Amitabh Bachchan as Meyer Wolfsheim in *The Great Gatsby*. 2013. URL: <https://www.irishtimes.com/blogs/screenwriter/2013/05/06/amitabh-bachchan-as-meyer-wolfsheim-in-the-great-gatsby/> (дата звернення: 25.09.2020)
38. Fitzgerald F. Scott. *A Life in Letters: A New Collection*. New York : Scribner, 1995. 528 p.
39. Fitzgerald F. Scott. *Tales about Jazz*. New York : Scribner, 1922. 317 p.

40. How to Write a Voice Over Montage in Screenplay Format. 2020. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/voice-over-montage-screenplay-format/> (дата звернення: 05.06.2020).
41. Lyle H. An Account and Analysis of the Culture and Practices of Screenplay Development in the UK. University of East Anglia, 2015. 164 p.
42. Maras S. Screenwriting – History, Theory and Practice. London : Wallflower Press. 2009. 99 p.
43. Miyamoto K. 10 Screenplay Structures That Screenwriters Can Use. *Screencraft*. 2018. URL: <https://screencraft.org/2018/01/16/10-screenplay-structures-that-screenwriters-can-use/> (дата звернення: 06.06.2020).
44. Price S. The Screenplay – Authorship, Theory and Criticism. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2010. 209 p.
45. Raleigh H. J. F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby. Kansas : The University of Kansas City Review, 1957. 54 p.
46. Roblin I., Wells-Lassagne Sh. Screenwriting, adaptation and screen idea. *Journal of Screenwriting*. 2016. Vol. 5 p. 5-9
47. Schneider S. J. 1001 Movies You Must See Before You Die. Quintessence Editions (7th ed.). Hauppauge, New York : Barron's Educational Series, 2003. 24 p.
48. Seger L. The Art of Adaptation: Turning Facts and Fiction into Film. New York : An Owl Book, Henry Holt and Company, LLC, 1992. 260 p.
49. Stam R. The Dialogics of Adaptation. New Jersey : Rutgers University Press. 2000. 71 p.
50. The Queen of Gems: A Brief History of Pearls. 2012 URL: <http://surl.li/heoi> (дата звернення 20.08.2020).
51. The Science Of Double Exposures, 2018 URL: <https://carmencitafilmlab.com/the-science-of-double-exposures-and-how-to-make-them/> (дата звернення: 15.09.2020).

52. What is standard screenplay format? 2017. URL: <https://screenwriting.io/what-is-standard-screenplay-format/> (дата звернення: 15.09.2020).

53. Words to time. 2019. URL: <https://wordstotime.com/> (дата звернення: 15.09.2020).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

54. Словник української мови у 20 томах. URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 12.05.2020).

55. Словник української мови: в 11 томах. / ред. тому : А. А. Бурячок, П. П. Доценко. Т. 4. К., 1973. 840 с.

56. Fitzgerald F. Scott. The Great Gatsby. New York : Scribner, 2004. 193 p.

57. Luhrman B., Pearce G. Screenplay “The Great Gatsby”. 2011. 133 p.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of film adaptation as a kind of literary work interpretation in the context of intermedial studies.

The object of the work can be defined as specifics of intermedial interaction of literary text and its screen adaptation.

The main aim of the paper consists in the identification of modern cinematographers' reception of the novel "The Great Gatsby" by F. Scott Fitzgerald. It determined the accomplishment of such objectives as:

- identification and systematization of cinema and literature interaction features;
- detection of fiction and cinema compatible functions;
- examination of literary text and its film adaptation comparison theoretical aspects;
- profound analysis of F. Scott Fitzgerald's novel format and typological modifications in the film adaptation by B. Luhrman (2013);
- investigation of transformations on the compositional level of the primary text and its film adaptation;
- description of characters' modifications in the film adaptation.

The particular analysis of F. Scott Fitzgerald's novel intermediate transformation in the B. Luhrman's film is offered in the work. The author proves that the initial literary text undergoes formative and typological modifications, transformations on the compositional level and characters' revisions in the film adaptation.

The scientific novelty of the presented research defined by the following systematization of the literary work and the film interaction peculiarities, focusing on the script as a separate type of text that acts as a mediator between literature and cinematography, approbation of the theoretical material of this research in the process of studying film version of F. Scott Fitzgerald's "Great Gatsby".

Key-words: *intermediality, film adaptation, script, film, primary text, secondary text, F. Scott Fitzgerald, "Great Gatsby", American dream, Jazz Age*

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

Я, Баклицька Марія Борисівна, студентка II курсу, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітня програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти baklitskaya12@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему

«Роман «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда у рецепції сучасних кінематографістів» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомена;

- 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 _____ ПІБ (студент) _____