

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ
ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ ЛЮКА
ДЖЕННІНГСА «ВБИВАЮЧИ ЄВУ» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЇ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0351-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Кліндух Євгенія Сергіївна

Керівник д.ф.н., доц. Козлова Т. О.

Рецензент д.ф.н., проф. Приходько Г. І.

Запоріжжя – 2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра германської філології і перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

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

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри

Надточій Н. О.

« _____ » _____ 2022 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
КЛІНДУХ ЄВГЕНІ СЕРГІЙВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Порівняльний аналіз засобів створення образів головних персонажів у романі Люка Дженнінгса «Вбиваючи Єву» та його екранізації»

2. Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Козлова Тетяна Олегівна, к.ф.н., доцент

затверджені наказом ЗНУ від «25» травня 2022 року № 570-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи 30 листопада 2022р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) теоретичні засади теорії образу та його дослідження у літературі та кінематографі, словник літературознавчих термінів.

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

1) уточнити визначення терміну «образ» у літературі та кінематографі; 2) проаналізувати існуючі засоби створення образів у літературі та кінематографі; 3) проаналізувати образи головних персонажів роману та екранізації «Вбиваючи Єву»; 4) визначити засоби створення образів; 5) проаналізувати засоби створення образів; 6) порівняти засоби створення образів.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Козлова Т.О., к.ф.н., доц.	25.05.2022	25.05.2022
Розділ 1	Козлова Т.О., к.ф.н., доц.	10.06.2022	10.06.2022
Розділ 2	Козлова Т.О., к.ф.н., доц.	08.09.2022	08.09.2022
Висновки	Козлова Т.О., к.ф.н., доц.	18.10.2022	18.10.2022

6. Дата видачі завдання 25.05.2022

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2022	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	червень 2022	виконано
3	Написання вступу	червень 2022	виконано
4	Написання теоретичного розділу	липень 2022	виконано
5	Написання практичного розділу	вересень 2022	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2022	виконано
7	Проходження нормоконтролю	листопад 2022	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2022	виконано
9	Захист	грудень 2022	виконано

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

Магістрант _____ Є. С. Кліндух

Керівник роботи _____ Т. О. Козлова

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ Е. О. Веремчук

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 50 стор., 50 джерел

Об'єкт дослідження: цикл романів Л. Дженнінгса «Вбиваючи Єву», а також його однойменна екранізація у форматі серіалу.

Мета роботи: порівняльний аналіз засобів створення образів головних персонажів (Вілланель та Єва Поластри) у романах «Вбиваючи Єву» та екранізації, встановлення відмінностей у засобах репрезентації персонажів у вербальному та кіно текстах.

Теоретико-методологічні засади: поняття «образ» в літературі (Г. Г. Шпет, Р. Барт, В. В. Виноградов, М. М. Бахтін, Е. Фромм, Р. Уеллек, О. Уоррен) та в кінематографі (Л. В. Кулешов) та засоби його створення.

Отримані результати: існують способи пізнання образів персонажів за допомогою взаємозв'язку персонажа з образами природи та промов, з якими він перебуває у тісному емоційному зв'язку, через матеріалізацію внутрішньої мови, думок, переживань персонажа та через чужу мову. Екранізація є видом інтерсеміотичного перекладу, який є інтерпретацією вербальних знаків через невербальні та має справу з двома та більше знаковими системами. Основні критерії аналізу засобів створення образу персонажа: прототип, подібні образи, передісторія персонажа, візуальний образ, мовний портрет, характер персонажа, роль персонажа в сюжеті. Засоби створення образу Єви Поластри та Вілланель у романі та однойменної екранізації збігаються за такими параметрами, як опис та демонстрація зовнішніх даних, використання чужої мови для характеристики персонажа, використання прямого мовлення, використання мовного портрета (жести, міміка, інтонації).

Ключові слова: образ, кіноадаптація, засоби створення образу персонажа, інтерсеміотичний переклад, мовний портрет

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК ОБ'ЄКТ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	6
1.1 Проблема образу персонажів художнього твору в сучасних філологічних дослідженнях.....	6
1.2 Особливості формування та засоби репрезентації образу персонажа у художньому творі.....	9
1.3 Теоретичні проблеми репрезентації образу героя в екранізаціях художнього твору.....	16
1.4 Екранізація художнього твору і питання еквівалентності інтерсеміотичного перекладу.....	19
1.5 Романи Л. Дженнінгса та їх екранізація «Вбиваючи Єву»: загальна характеристика.....	21
1.6 Методика порівняльного аналізу створення та репрезентації образів персонажів в романах Л. Дженнінгса «Вбиваючи Єву».....	23
РОЗДІЛ 2 ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНАХ Л. ДЖЕННІГСА ТА ЇХ ЕКРАНІЗАЦІЯХ «ВБИВАЮЧИ ЄВУ».....	27
2.1 Засоби створення образів персонажів у романах Л. Дженнігса.....	27
2.1.1 Засоби створення образу Єви Поластри в «Вбиваючи Єву» у романі.....	27
2.1.2 Засоби створення образу Віланель у романі «Вбиваючи Єву».....	30
2.2 Засоби створення персонажів у романах Л. Дженнігса.....	38
2.2.1 Засоби створення образу Єви Поластри у екранізації «Вбиваючи Єву».....	38
2.2.2 Засоби створення образу Віланель в екранізації «Вбиваючи Єву».....	41
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

У сучасній філології актуальності набувають проблеми інтерсеміотичної трансляції різного роду інформації, зокрема ті, що пов'язані з тлумаченням словесних знаків засобами інших семіотичних систем. Числені праці торкаються питань мультимодальної репрезентації різних аспектів буття і творчості. До таких насамперед належать дескрипції емоційних станів вербальними та невербальними засобами, інтерпретації символіки, комунікативні функції мультимодальних текстів тощо.

Не менш привабливим об'єктом сучасних досліджень є художні тексти та їх кіноінтерпретації. Детальним дослідженням займались Г. Г. Шпет, Р. Барт, В. В. Виноградов, М. М. Бахтін, Е. Фромм, Р. Уеллек, О. Уоррен в роботах: «Питання літератури та естетики», «Про теорію художньої мови», «On Linguistic Aspects of Translation», «Словник лінгвістичних термінів».

Актуальність порівняльного аналізу засобів створення образів головних персонажів у романах Л. Дженнінгса «Вбиваючи Єву» та їх екранізації пояснюється важливістю вивчення взаємодії художніх мов, що послуговуються знаками різних семіотичних систем.

Об'єктом дослідження є цикл романів Л. Дженнінгса «Вбиваючи Єву», а також його однойменна екранізація у форматі серіалу.

Предметом дослідження є засоби створення головних персонажів книги та екранізації (зокрема Віллanelь та Єва Поластри).

Метою дослідження є порівняльний аналіз засобів створення образів головних персонажів (Віллanelь та Єва Поластри) у романах «Вбиваючи Єву» та екранізації, встановлення відмінностей у засобах репрезентації персонажів у вербальному та кіно текстах.

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

- уточнити визначення терміну «образ» у літературі та кінематографі;

- узагальнити результати досліджень засобів створення образів у літературі та кінематографі;
- проаналізувати образи головних персонажів роману та екранізації «Вбиваючи Єву»;
- визначити та порівняти засоби створення образів;

Матеріал дослідження становлять тексти циклу (загалом 1 роман, поділений на 4 новели обсягом 189 сторінок) та одноіменний серіал (2018-2022).

Методи дослідження. У дослідженні застосовано комплекс методів: аналізу, індукції, класифікації та порівняння, а також метод суцільної вибірки, контекстологічний аналіз, структурний аналіз, метод семіотичної інтерпретації для аналізу засобів, за допомогою яких відбувається передача художньої інформації.

Наукова новизна дослідження полягає у розробці процедури порівняльного аналізу засобів репрезентації персонажів у вербальному та кіно текстах.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування запропонованої процедури аналізу засобів створення образів персонажів для аналізу різних художніх творів та їх. Матеріали дослідження можуть бути корисними у підготовці лекцій та семінарських занять з лінгвосеміотики, теорії тексту, стилістики, а також порівняльного літературознавства і містечтвознавства.

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

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

У першому розділі подаються загальні відомості про поняття «образ» у літературі та кінематографі, засоби створення образів персонажів, визначена методологія їх аналізу.

Другий розділ містить власний аналіз засобів створення образів персонажів у романі и екранізації «Вбиваючи Єву».

У висновках подано узагальні результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 50, кількість джерел 50.

РОЗДІЛ 1

ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК ОБ'ЄКТ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Проблема образу персонажів художнього твору в сучасних філологічних дослідженнях

У сучасній художній прозі простежується розвиток різноманітних форм створення та репрезентації образів автора та персонажів. В цьому аспекті можна намітилося два напрямки. Перший полягає в прагненні автора до безпосереднього вираження своєї особистості, а другий – в авторському прагненні до максимального відображення свідомості персонажа. Ці два прагнення співіснують, і одне з них може відносно переважати або бути більш-менш усвідомленим по відношенню до іншого як на різних етапах розвитку літературного процесу, так і в творчості конкретних письменників. В результаті цього процесу, з одного боку, може відбуватися посилення авторського особистого початку, з іншого боку, в авторській мові може посилюватися особистісний початок персонажа.

Зачіпаючи такі поняття як «образ автора» і «образ персонажа», слід зауважити, що саме поняття «образ» має широку сферу застосування. Дане поняття з точки зору діалектичного матеріалізму розглядається як «предмет у відбитому вигляді», як «уявлення загального через одиничне, абстрактного через конкретне, абстрактного через чуттєво-наочне, відчутне».

У той же час філософ і психолог Г. Г. Шпет виділяв образ «як предмет уяви» [Шпет 1978, с. 98], а саме надчутливої діяльності свідомості, і відокремлював його від «образів» чуттєвого сприйняття і уявлення, зорових, слухових, дотикових, моторних «образів». М. М. Бахтін визначав образ як: «своєрідне естетичне утворення, не тотожне ні поняттю, ні слову, ні зоровому

поданням, який ніде не збігається ні з матеріалом, ні з будь-якої матеріальної комбінацією» [Бахтін 1975, с. 25].

Розглядаючи поняття «образ» з позицій семіології, Р. Барт виділяє образ, що представляє собою вербальну структуру, і іконічний образ [Барт 2003, с. 11].

Досліджуючи образ в літературі, основу якого становить уявний предмет, він розглядає специфічні функції мови так як мова бере участь в процесі народження цього уявного предмета і дає йому життя. До цих специфічних функцій він відносить зокрема здатність мови доповнювати образ деяким знанням, яке не дається інакше.

За допомогою мови можна вибрати і підкреслити значимість деяких елементів образу, що сприймається як «безпосередня єдність». Мовна згадка також допомагає освіжити інформацію, закладену в образі і т. д. В цілому Р. Барт робить висновок про тому, що мова дозволяє розпізнавати образи.

У кіномистецтві образ розглядається як похідне від монтажу. Кінорежисер Л. В. Кулешов (1929) виявив ефект створення образів глядачем, чергуючи той самий кадр – людське обличчя – з іншими кадрами, у яких були тарілка з супом, труна і дівчина. Глядач при поєднанні цих кадрів бачив на тому самому обличчі вираз то голоду, то горя, то пристрасті [Кулешов 1981, с. 93]. Л. В. Кулешов зробив висновок, що при зоровому сприйнятті на людину впливає не стільки сам зміст частин, скільки їх монтажний взаємозв'язок, а головна сила впливу на глядача полягає саме в монтажі кадрів, а не лише у змісті кадрів, як це представляється самому глядачеві.

Академік В. В. Виноградов у своїх працях докладно розробив такі поняття як «образ автора» та «образ персонажа». Дослідивши «образ автора», він визначив дане явище так:

«Образ автора – це індивідуальна словесно-мовленнєва структура, що пронизує лад художнього твору та визначальна взаємозв'язок та взаємодія всіх його елементів. Найбільш типи та форми цих співвідношень усередині твору

та в його цілісному образі історично мінливі і різноманітні в залежності від стилів та систем словесно-художньої творчості, які, у свою чергу, визначаються образом автора. Письменнику епохи сентименталізму та передромантизму вже було ясно, як заявляв Карамзін, що «творець завжди зображується у творінні і часто - проти волі своєї...» [Виноградов 1971, с. 53]. Цю думку поділяють інші дослідники:

«Поет, вільний у виборі предмета, не вільний відокремити від нього самого себе: що приховано всередині його душі, то буде вкладено таємно, безнамірно і навіть протинамірно й у його створення: що він сам, те і його творіння». Різноманітність форм висловлювання образу автора, який є організуючим центром твору, «концентрованим втіленням» його суті, об'єднує «всю систему мовних структур персонажів у співвідношенні з оповідачем чи оповідачами» [Жуковський 1988, с. 150].

Отже, образ автора не є реальним автором твору. Для В. В. Виноградова та М. М. Бахтіна була близька ідея деякого розмежування образу автора та реального письменника-людини, яка призводить до такого поняття як «авторська позиція», що об'єднує всі голоси «за всіх можливих способів їх подачі, взаємопроникнення та взаємовпливу» [Бахтін 1975, с. 35]. Образ автора є щось єдине зі своїм «матеріалом».

Як писав Е. Фромм, «у будь-якому вигляді творчої роботи творча людина поєднує себе зі своїм матеріалом... у всіх видах творчої діяльності творець та її предмет стають чимось єдиним...» [Фромм 1966, с. 32]. Художній образ у літературознавстві сприймається як образ персонажа.

Досліджуючи вербальний образ персонажа у художній літературі, Р. Барт зазначає, що мовна версія персонажа (автор перетворює уявну річ на мову і в цьому перетворенні вона знаходить своє буття) розкривається через виявлення в ньому певної сутності, на яку спрямоване безпосередньо дифузне пізнання образу персонажа, що і є метою авторського опису.

Р. Уеллек та О. Уоррен узагальнили вчення про художній образ: «Мабуть, для теорії літератури основними мотивами будуть образ (або

картина), суспільне, надприродне (неприродне, ірраціональне), оповідання (оповідання), архетип (або загальне), символічне зображення вічних ідеалів через події, зумовлені конкретним часом, програмне (або есхатологічне) і, нарешті, містичне» [Уеллек, Уоррен 1978, с. 104].

Отже, ми бачимо різні точки зору науковців щодо поняття «літературний образ», «образ» та їх характеристики. Можемо зробити висновок, що образ - це узагальнене художнє відображення дійсності, наділене формою конкретного, індивідуального явища, результат, отриманий внаслідок глибокого осмислення будь-якого процесу.

1.2 Особливості формування та засоби репрезентації образу персонажа в художньому творі

Формування та репрезентація образу персонажа здійснюється автором різноманітними шляхами. Розглянемо основні з них.

- 1) через взаємозв'язок персонажа з образами природи та речей, з якими він перебуває у тісній емоційній єдності;
- 2) через матеріалізацію внутрішньої мови, думок, внутрішніх переживань персонажа;
- 3) через чужу мову.

Образ персонажа пов'язаний з усією системою образів художнього твору, зокрема образами природи. Поєднанням цих образів досягається конкретизація, індивідуалізація, роз'яснення образу персонажа, опис його внутрішніх станів, думок, почуттів тощо.

Продемонструємо цей взаємозв'язок за результатами дослідження А. С. Комарова образів прикладу глави "The Mirror of Erised" («Дзеркало Еїналеж») з книги Д. Роулінг «Гаррі Поттер та філософський камінь». Події у цьому розділі розгортаються напередодні Різдва. Усі учні школи чарівництва

Хогвартс з нетерпінням чекають на початок канікул і з їх настанням роз'їжджаються додому. Хлопчик-сирота Гаррі залишається на Різдво в школі і випадково потрапляє до одну з кімнат, де бачить дзеркало. Таким чином, у авторському баченні виникає образ дзеркала, який є вікном до іншого світу. Образ дзеркала переростає в образ «задзеркалля». Світ задзеркалля надає Гаррі можливість зустрітися зі своїми батьками, які загинули відразу після його народження, а в авторській розповіді за допомогою цього образу виникає їх опис: “A woman standing right behind his reflection was smiling at him and waving. She was a very pretty woman. She had dark red hair and her eyes – her eyes are just like mine, Harry thought, edging a little closer to the glass. Bright green – exactly the same shape, but then he noticed that she was crying; smiling, but crying at the same time. The tall, thin, black-haired man standing next to her put his arm around her. He wore glasses, and his hair was very untidy. [Rowling 1977, с. 245].

Гаррі починає відвідувати кімнату, де знаходиться дзеркало. Але при черговому відвідуванні він зустрічає біля дзеркала директора школи Альбуса Дамблдора, який розкриває йому таємницю дзеркала. Вона полягає в тому, що дзеркало показує людині його найпотаємніші, найвідчайдушніші бажання.

Таким чином, через предметну образність дзеркала та понятійну образність задзеркалля автор розкриває емоційне стан, почуття та бажання Гаррі, а Дамблдор «допомагає» автору озвучити причину цих переживань, характеризує даний образ як той, що відводить у минуле, в мрії і показує їхню згубність для Гаррі.

Пізнання образу персонажа відбувається не лише через образну систему художнього твору, а й через матеріалізацію внутрішньої мови, думок, внутрішніх переживань персонажа.

Розглянемо «знаходження свого буття» персонажем через опис в авторському оповіданні того, про що він думає, тобто його внутрішньої мови, яка і малює образ персонажа та за допомогою якої читач пізнає його.

З цією метою звернемося до оповідання “The Foghorn” американської письменниці Гертруди Отертон.

Вся розповідь від самого початку і до кінця будується на внутрішній розмові з самим собою про своє життя, спогади про неї і людей, які зустрілися на її життєвому шляху, практично єдиного персонажа оповідання, якщо не вважати наприкінці лікаря та медсестру, які в розмові між собою опишуть становище, в якому перебуває головна героїня.

Ми навіть наприкінці так і не впізнаємо її імені, вона, як і на початку оповідання, залишиться “she”: “Voices at the door. She dropped back on the pillow and closed her eyes and lay still. The door was unlocked, and a man and woman entered: doctor and nurse, as was immediately evident. The doctor’s voice was brisk and businesslike and deeply matured; the woman’s, young and deferential.

“Do you think she’ll wake again, doctor?”

“Probably not. I thought she would be gone by now, but she is still breathing.”

He clasped the emaciated wrist with his strong fingers.

“Very feeble. It won’t be long now.”

“Is it true, doctor, that sometimes, just before death, reason is restored and they remember and talk quite rationally?”

“Sometimes. But not in this case. Too many years. Look in every hour, and when it is over, ring me up. There are relatives to be notified. Quite important people, I believe.”

“What are they like?”

“Never seen them. Why should they come here? Couldn’t do her any good, and nothing is so depressing as these melancholia cases. It’s a long time now since she was stark raving. That was before my time. Come along.”

They went out and locked the door. ” [Atherton 1934, с. 25-27]

Авторське оповідання з самого першого абзацу до моменту, коли «вона» почує голоси лікаря та медичної сестри біля дверей своєї палати є її спогадами, за допомогою яких перед нами постає її зовнішність, історія кохання, її надії та почуття. Автор «подає» її образ через ці спогади, і перед читачем постає

жінка, яка хотіла відкрито любити, незважаючи на суворі правила суспільства, в якому вона жила, яка готова була пожертвувати всім заради кохання, і чия історія кохання дуже сумно закінчилася – після загибелі у неї на очах коханої людини вона опиняється у лікарні.

Образ персонажа в авторській розповіді розкривається і через чужу мову: мова самого персонажа, висловлювання інших персонажів, авторського опису голосу та манери говоріння. Мова персонажа вплітається автором в образ персонажа як його складова частина та бере активну участь у «подачі» образу.

Так, наприклад, вже згадуваний вище персонаж книги Дж. Роулінг директор школи Альбус Дамблдор з'являється вперше перед читачем в авторському описі, де представлена його зовнішність дуже старої людини з блакитними, розумними та проникливими очима. У міру поступального руху авторського оповідання читачеві пред'являється мовленнєва поведінка Альбуса Дамблдора, його вчинки, висловлювання інших персонажів про нього. Зміст його висловлювань та його мовна манера «малює» нам образ мудрої, доброї, справедливої, спокійної та веселої людини з почуттям гумору. Його мовленнєва манера представлена в авторських ремарках у конструкції прямої мови, в яких дещо одноманітно повторюються “said gently”, “said quietly”, “smiled”, “said Dumbledore beaming”, “said Dumbledore smiling”, “said cheerfully”. Це репертуар лексичних засобів, які використовуються автором в описі мовної манери Дамблдора. Однак у образі цього персонажа не так важливо «як» він каже, скільки важливо «що» він каже, тому що саме цей образ є центральним у змістовному плані.

До характерологічних можливостей чужої мови в авторській розповіді можна віднести наділення персонажа нелітературною мовою, орієнтацію авторської розповіді на його мовленнєвий ужиток. Наприклад, пристрасть до використання просторічних та діалектних форм у прозі Р. Кіплінга пародує Макс Бірбом у своєму оповіданні, яке так і називається “Rudyard Kipling”. У розповіді у промові поліцейського у концентрованому вигляді передано

велику кількість діалектизмів, просторічної лексики та манера говоріння персонажа.

Характер персонажа, пережиті ним почуття, настрої можуть бути розкриті у взаємовідносинах між його зовнішнім та внутрішнім висловлюванням. Наприклад, у книзі американської письменниці К. Бушнел “Lipstick Jungle” описується життя успішних у шоу-бізнесі ділових жінок. Їхнє життя в цьому світі глянцю: “where life is a series of increasingly smaller circles of exclusivity (or Dante's circles of hell, depending on how you look at it)” [Bushnell 2005, с. 157], зовні благополучна, в якій вони намагаються підтримувати цей «глянсовий» імідж і який, за словами однієї з них, “required to secure one's place in the social pecking order (or simply remind everyone that you still exist)” [Bushnell 2005a, с. 160], являє собою болісне протиріччя.

Образи основних персонажів у авторському оповіданні подаються як сплав протиріч між зовнішньою необхідністю та внутрішніми бажаннями, правдою і брехнею, істинними та хибними устремліннями та цінностями, їх діловим та особистим життям. Саме тому зовнішня мова персонажів постійно супроводжується їхньою внутрішньою мовою, показуючи цю суперечливість. Зовнішня мова як би несе в собі їх імідж, а внутрішнє мовлення «розкриває» їх справжні переживання, прагнення, почуття, бажання тощо.

Уривок з книги демонструє, як головна героїня Венді, яка є головним директором кінокомпанії, розмовляючи з чоловіком, говорить йому зовсім не те, про що в цей момент думає – чоловікові вона каже, що на першому місці для неї він і діти, а думає про те, як би виїхати від нього і дітей кудись далі, але потім приходиться до висновку, що найзаповітніша мрія – це отримати Оскара: “This was like waving a red flag in front of a bull. “Fuck it, Wendy,” he snapped. “What do you want?” She paused, and her jaw tightened. Her first thought was that she wanted a vacation away from him and the children, but she quickly realized she didn’t want a vacation, she just wanted to make more movies. If she was really honest, she wanted one of her movies to win Best Picture at the Oscars [...], and she wanted to walk down the red carpet and get up onto the stage and thank

everyone (“And I’d especially like to thank my loving husband, Shane, without whose support I couldn’t do this”), and be celebrated afterward.

But instead she said quietly, “I just want you to be happy, Shane,” and after a beat: “So we can all be happy.” [Bushnell 2005б, с. 178]

Образ персонажа та способи його розкриття можуть бути розглянуті не лише на тлі чужої мови, а й характеру авторської розповіді, що виявляє присутність авторського початку, що пов'язує авторську розповідь та чужу мову.

Для розгляду образу персонажа в даному ракурсі опишемо особливості функціонування чужої мови на прикладі трьох виділених нами типів авторського оповідання, у яких простежуються основні напрями зв'язку між авторським оповіданням та чужою мовою.

До цих типів авторського наративу ми відносимо:

- рефлексивно-ретроспективну оповідь;
- драматизовану оповідь;
- узагальнено-описову оповідь.

Рефлексивно-ретроспективна оповідь - це оповідь, в якій здійснюється перехід через свідомість персонажа із сьогодення до минулого або відбувається відображення його рефлексивної діяльності. При зростанні ролі рефлексивно-ретроспективного наративу, що включає спогади персонажа, в них відбувається концентрація життєвого матеріалу, який у ряді випадків охоплює все минуле життя персонажа. Персонажна мова в даному випадку бере на себе функцію оповідання та опису, в якому розкривається образ персонажа через його спогади, які припиняє рух сюжету в теперішньому і відводять оповідь, що часто супроводжується описом у минуле.

Таким чином, у спогади персонажа в рефлексивно-ретроспективному наративі «вплітаються» його роздуми як загального плану, наприклад, філософські роздуми, так і приватного оцінюючого характеру, наприклад, про свою особистість, певні вчинки, інших людей та їх вчинки і т. д.

У рефлексивно-ретроспективному наративі чужа мова бере на себе функції опису та репрезентації: з її допомогою ми дізнаємося про зовнішність, характер персонажів, з її допомогою оголюються мотиви та цілі їх вчинків тощо.

Драматизована оповідь – це наратив, в якому присутнє усне мовлення як би в концентрованому вигляді та яке створює враження живої розмови. У разі зростання ролі драматизованого наративу, що допомагає надати авторській розповіді динамізм, автор прагне не описувати почуття та переживання персонажів, а показувати їх через персонажну мову.

Образ персонажа хіба що розкриває себе сам, оскільки наратив переміщається з авторської ремарки у репліки персонажів. Багато з того, що давалося у ремарку, вноситься у репліку. При драматичній оповіді існує тісний зв'язок діалогу та оповідання, що призводить до посилення експресії авторської розповіді за рахунок напруженого драматизму реплік персонажів, у яких розкривається і пізнається образ персонажа, його почуття, думки, стосунки, що кояться з іншими персонажами, тощо.

Узагальнено-описова оповідь - це оповідь, яка спрямована у бік більшої лаконізації авторської розповіді та опису образу персонажа. При зростанні ролі узагальнено-описової оповіді автор прагнучиме в стислому вигляді лаконічно показати розвиток дії, зміну та чергування етапів сюжетного руху, конкретизувати та індивідуалізувати образи персонажів, надати їхню оцінку, мотивацію їхніх дій, тощо.

Автор переміщає частину наративу та опису в конструкції непрямой мови, які є досить короткими за обсягом і лаконічні за висловом інформативні засоби для передачі досить великого обсягу інформації. Чужа мова в конструкції непрямой мови в узагальнено-описовій оповіді спрямована як на більшу інформативність і лаконізм в описі образу персонажа і характерність авторської оповіді загалом.

Отже, ми розглянули формування образів персонажів (за допомогою взаємозв'язку персонажа з образами природи та речей, з якими він перебуває

у тісному емоційному зв'язку, через матеріалізацію внутрішньої мови, думок, переживань персонажа та через чужу мову), виділили типи авторської оповіді (рефлексивно-ретроспективна оповідь, драматизований наратив, узагальнено-описова оповідь), наголосили на важливості мовного портрета у створенні образу персонажа.

1.3 Теоретичні проблеми репрезентації образу персонажа в екранізаціях художнього твору

Стрімкий розвиток науки та техніки у ХХ ст. сприяв появі нових видів мистецтва: кінематограф, радіомовлення, телебачення, комп'ютерна графіка та ін. Усі види мистецтва унікальні і є результатом творчої діяльності людини.

З'явившись у ХІХ ст., кінематограф набув популярності у ХХ ст., пройшовши кілька етапів становлення від німого чорно-білого кіно до сучасних кольорових фільмів. В даний час одним з найпоширеніших видів кіно є екранізація – «створення фільму на основі якогось л. твору театрального мистецтва чи літератури, не призначеного спеціально для кіно, а також сам цей фільм» [Апресян 2022, с. 55].

Р. Якобсон виділив три види перекладу: міжмовний (interlingual), внутрішньомовний (intralingual) та інтерсеміотичний (intersemiotic) [Якобсон 1978, с. 233]. Під міжмовним перекладом розуміється переклад у сенсі слова, тобто. передача вербальних знаків однієї мови за допомогою іншої мови. Саме цим видом перекладу щодня займаються перекладачі по всьому світу, намагаючись найточніше донести усну або письмову інформацію з іноземної мови рідною мовою реципієнта.

Внутрішньомовний переклад або перейменування має на увазі інтерпретацію одних вербальних знаків за допомогою інших знаків однієї й тієї ж мови. До нього найчастіше вдаються, коли необхідно роз'яснити

незрозуміле співрозмовнику визначення чи термін, використовуючи синонімічні слова чи парафрази.

Екранізація літературно-художнього твору – один із видів інтерсеміотичного перекладу. Інтерсеміотичний або міжсеміотичний переклад є інтерпретацією вербальних знаків через невербальні знакові системи. Іншими словами, інтерсеміотичний переклад - це «передача даного змісту не засобами тієї самої чи іншої природної («словесної») мови, а засобами несловесної семіотичної системи, такої як хореографія, музика тощо, з одного боку, та інформаційно-логічної мови – з іншого» [Ажимова 2005, с. 317].

Особливість інтерсеміотичного перекладу полягає в тому, що він має справу з двома або більше знаковими системами, наприклад, мовною та музичною чи танцювальною, або образотворчою тощо. Інакше висловлюючись, літературний твір викладається у вигляді музичної композиції, театральної постановки, балету, народного чи іншого танцю, зображується на картинах, фотографіях тощо.

У випадку екранізації в ролі перекладача виступає режисер, який намагається втілити ідеї автора у фільмі. Режисеру необхідно спочатку враховувати факт неминучості втрат, виробити певну перекладацьку стратегію та вирішити, якими компонентами тексту пожертвувати, щоб передати найважливішу, на його думку, інформацію. Розрізняють декілька видів екранізацій: пряма екранізація, екранізація за мотивами художнього твору, кіноадаптація.

Пряма екранізація – це «буквальне переклад». У подібних екранізаціях зберігаються імена героїв і назви об'єктів, а також місця подій, що відбуваються. Режисер шанобливо ставиться до першоджерела, намагається максимально точно та повно передати сюжет художнього твору, втілити образи героїв, задумані автором.

Екранізація з мотивів художнього твору. Таких екранізацій більшість. Вони зберігаються подібність з оригіналом і основна сюжетна лінія, але багато деталей опускаються чи змінюються, вноситься щось нове. Фільм “Just like

heaven” («Між небом і землею», США, 2005 р.) був знятий за мотивами романів французького письменника М. Леві “Et si c’était vrai ...” (2000 р.) і “Vous revoir” (2005 р.). Мова фільму англійська і екранізовано перекладами французького оригіналу англійською мовою. Отже, ми маємо справу з подвійним перекладом: письмовим художнім перекладом з однієї мови на іншу та з інтерсеміотичним перекладом – викладом літературного твору на екрані. Основний сюжет книг передано досить точно, були внесені невеликі зміни. Головний герой носить ім'я David замість Arthur, його найкращий друг Paul стає Jack, начальником героїні стає Dr. Walsh замість Dr. Fernstein, а її найближчим родичем – сестра, а не мати.

Основною метою кіноадаптації є не точне проходження оригіналу, а створення на нього основі самостійного нового твору, що перегукується з першоджерелом. Як приклад можна навести фільм американського режисера Т. Бертон «Аліса в країні чудес» (англ. “Alice in Wonderland”, 2010 р.), що є переосмисленням казкових творів Л. Керролла.

Головна відмінність кінематографа від літератури полягає в тому, що літературні твори фіксуються у письмовій формі, тоді як опис сюжету у фільмах спирається на звук у вигляді музики або звучить промови, тобто, відмінність представлена у формах, у яких використовується слово, – письмова чи усна.

У кінокартинах можуть бути виділені такі елементи: діалоги між героями, їхня міміка, жести і руху, можливий закадровий голос, музичний супровід, освітлення, вибір кольорів, великий, загальний або далекий план, ракурс, тембр та інтонація голосу, спецефекти та ін. дії проводяться за допомогою невербальних засобів.

Образи, створювані в літературі та кіно, також різні: умоглядні та зорово-словесні відповідно.

Під образом розуміється, по-перше, наочне уявлення про будь-кого або про що-небудь, що виникає в чийсь уяві, що постає перед внутрішнім поглядом будь-кого. По-друге, образ – це створений письменником,

художником, сценаристом узагальнений характер, тип, а також сам персонаж, що втілює у собі якісь характерні риси [Апресян 2022]. У глядача порівняно з читачем є деякі переваги, оскільки здебільшого йому не потрібно використовувати уяву, т.к. в кіно створюються зримі образи, проте, в нього залишається необхідність інтерпретації цих образів.

Отже, згідно з Р. Якобсоном існує три види перекладу: міжмовний, внутрішньомовний та інтерсеміотичний. Наголосили, що екранізація є видом інтерсеміотичного перекладу, який є інтерпретацією вербальних знаків через невербальні та має справу з двома та більше знаковими системами. Розглянули такі види екранізацій як пряма екранізація за мотивами художнього твору кіноадаптація.

1.4 Екранізація художнього твору і питання еквівалентності інтерсеміотичного перекладу

При передачі на екрані вербального тексту неминує його раціональний поділ на частини для визначення елементів, необхідних відображення образів, оповідання і стилістики, закладених у книзі.

У. Еко вважає, що неможливо досягти абсолютної еквівалентності або тотожності перекладу оригіналу. Цю ідею він широко розвинув у своїй праці «Сказати майже те саме. Досліди про переклад». Ключовим словом у назві та концепцією всієї роботи є «майже», оскільки перекладний текст може містити опущення чи додавання і цим неминує відрізняється від вихідного. Тому перекладач має прагнути мінімізувати цю різницю.

«Перекладати – означає зрозуміти внутрішню систему тієї чи іншої мови та структуру даного тексту цією мовою та побудувати таку текстуальну систему, яка у певному сенсі може надати на читача аналогічний вплив – як у плані семантичному та синтаксичному, так і в плані стилістичному,

метричному, звуко-символічному, – так само як і той емоційний вплив, якого прагнув текст-джерело» [Есо 2006, с. 16-17].

У ході прочитання книги у людини виникає своє індивідуальне розуміння сюжету, ідей автора, малюються та закріплюються у свідомості образи персонажів, несхожі на уявлення інших людей. Тому екранізації, що відображають певне бачення режисера-інтерпретатора, у людей, які високо оцінили першоджерело, найчастіше викликають розчарування. Ставлення глядачів до подібних фільмів будується на виявленні схожості та відмінностей з художнім текстом, і чим вище близькість, тим краще відгуки.

Основною проблемою екранізації залишається суперечність між чистим ілюструванням літературного чи іншого першоджерела, буквальним його прочитанням та відходом у велику художню незалежність. При екранізації режисер може відмовитися від другорядних сюжетних ліній, деталей та епізодичних героїв, або, навпаки, ввести до сценарію епізоди, яких не було в оригінальному творі, але які краще передають, на думку режисера, основну ідею твору засобами кінематографа.

Отже, можна зробити висновок, що основною проблемою екранізації літературного твору є (згідно з У. Есо) у неможливості досягти абсолютної еквівалентності чи тотожності перекладу оригіналу, іншому сприйнятті глядача та виключення з кіноадаптації багатьох частин літературного твору.

1.5 Романи Л. Дженнінгса та їх екранізація «Вбиваючи Єву»: загальна характеристика

«Вбиваючи Єву» (англ. “Killing Eve, Codename Villanelle”) – британський телесеріал у жанрі трилера, заснований на серії романів Люка Дженнінгса. Прем'єра серіалу відбулася 8 квітня 2018 року на BBC America. Серіал розповідає про Єву Полластрі (Сандра О), британську розвідницю, якій доручено захопити психопатку-вбивцю Віллanelь (Джоді Комер).

Грунтуючись на серії романів “Villanelle” Люка Дженнінгса, щосезону серіалу очолюється різними сценаристами. Фібі Уоллер-Брідж взяла на себе роль сценариста в першому сезоні, тоді як Еміральд Феннел взяла на себе другий. Незадовго до прем'єри першого сезону серіал було продовжено другим та третім. Сюзанна Хіткот стала головним сценаристом третього сезону. 16 березня 2021 року серіал офіційно продовжили на четвертий сезон, який було оголошено останнім. Зйомки стартували влітку того ж року у Великій Британії, а потім продовжилися в Європі. Прем'єра фінального сезону відбулася 27 лютого 2022 року.

У травні 2019 року серіал отримав три нагороди Британської академії кіно та телевізійних мистецтв (BAFTA) у номінаціях: «Найкращий драматичний серіал», «Найкраща актриса» (Джоді Комер) та «Найкраща актриса другого плану» (Фіона Шоу).

Що стосується книги, то “Codename Villanelle” є збіркою з чотирьох серійних новел “Kindle edition” :

1. «Кодове ім'я Віллanelь» (опубліковано 4 лютого 2014 р.; 36 сторінок);
2. “Villanelle: Hollowpoint” (опубліковано 3 серпня 2014 р.; 56 сторінок);
3. «Віллanelь: Шанхай» (опубліковано 3 лютого 2015 р.; 49 сторінок);
4. «Одеса» (опубліковано 14 червня 2016 р.; 48 сторінок).

Продовження “Killing Eve: No Tomorrow” було опубліковано 25 жовтня 2018 року. Третій та останній том, “Killing Eve: Die for Me”, був випущений 9

квітня 2020 року та опублікований після прем'єри телесеріалу. Нові книги мають брендинг «Вбиваючи Єву».

У “The Times” Джон Дагдейл порівняв письменника Люка Дженнінгса з автором Джеймса Бонда Яном Флемінгом: «одночасно глузливий і серйозний, що приділяє увагу деталям як способу життя Віллanelь, так і її смертоносних завдань».

Джефф Нун написав у “The Spectator”, що книга «трохи читається як «Я – пілігрим» Тері Хейса в мініатюрі» [Nun 2018]. Джефф Полден додав, що Дженнінгс зосередився більше на «полюванні та вбивстві», ніж на побудові персонажа, і що книга, хоч і має захоплюючі останні сторінки, закінчується без остаточного дозволу. Так само галузевий журнал “Publishers Weekly” похвалив книгу як «виключний шпигунський трилер» з «чудовою прозою» і «зломником сюжету», відзначивши її «широко відкриті кінцеві точки для більшого, щоб прийти до більшого у боротьбі між цими двома винахідливими» [“Publishers Weekly” 2018].

Що стосується серіалу, то Дженна Шерер, яка писала для “Rolling Stone”, охарактеризувала «Вбиваючи Єву» як: «веселе, криваву, класифікацію, що не піддається, і своєрідну, стильну історію про одержимість і психопатію» [Sherer 2019], а Вілла Паскін зазначила для “Slate”, що «Вбиваючи Єву» – це історія про «буквальну небезпеку недооцінювати жінок: не помічати жінку, яка може тебе вбити, недооцінювати жінку, яка може її зупинити» [Paskin 2019].

«Кодове ім'я Віллanelь» можна резюмувати як протиставлення «безсердечної жінки-вбивці» Віллanelь «неохайному, але завзятому агенту MI5» Єві Поластрі. Дві жінки «борються з відривом», поки Поластрі шукає докази у низці місць вбивств.

Отже, ми розглянули роман, що складається з чотирьох серійних новелів, Л. Дженнінгса та однойменну екранізацію (телесеріал) Фібі Уоллер-Брідж, яка стала комерційно успішною та отримала нагороди у різних номінаціях. Виділили думки окремих літературних критиків щодо

самого твору Л. Дженнінгса та його персонажів (Джон Дагдейл, Джефф Нун, Джефф Полден) та публікації у галузевому журналі (“Publishers Weekly”) та екранізації (Дженна Шерер для “Rolling Stone”).

1.6 Методика порівняльного аналізу створення та репрезентації образів персонажів в романах Л. Дженнінгса та кіноверсії «Вбиваючи Єву»

Щоб проаналізувати всі способи створення образів головних героїв у серії романів та їхньої екранізації «Вбиваючи Єву», ми виділили сім основних параметрів: прототип, подібні образи, передісторія персонажа, візуальний образ, мовний портрет, характер персонажа, роль персонажа в сюжеті.

Прототип (від грецьк. *protótypon* - прообраз) – реальна особа, уявлення про яку послужило письменнику першоосновою при створенні літературного типу, образу людини - героя твору. Багато авторів використовують прототип як засіб створення персонажа, беручи його з літератури, кінематографа, живопису та інших видів мистецтв. Прообраз є джерелом необхідних автору як візуальних, і психологічних рис реалізації нового унікального персонажа.

Автор може запозичити також схожі (подібні) образи, які можуть бути індетичними створеного героя у творі. Таким чином, ми можемо проводити аналіз не лише на рівні «книга-кіно», а й на рівні «книга-книга».

У візуальний образ персонажа входить його портрет зовнішності (опис обличчя та фігури, одягу, зачіски тощо), який є важливим і одним із основних способів створення героя. Опис зовнішності використовується частіше в літературі, а в екранізації важлива увага приділяється зовнішності актора, вибору костюма, декорацій, освітлення.

Велика роль у створенні образу персонажа належить мовному портрету, що характеризує мовну манеру персонажа, яка в тексті може бути передана у

різний спосіб: прямий, невласне-прямий і непрямую мовою. При цьому важливо розмежовувати те, що говорить персонаж, і як він говорить.

Безпосередньо думки, судження, висловлювання не входять у мовний портрет, на відміну від «манери мови, її стилістичного забарвлення, характеру лексики, побудови інтонаційно-синтаксичних конструкцій тощо». До манері мови варто віднести міміку і жести, які також втілюють функцію спілкування і мають сильнішу експресивну тенденцію.

Мовний портрет є сукупністю індивідуалізуючих та типизуючих характеристик. До індивідуалізуючих рис відносяться улюблені слівця персонажа, діалектизми, жаргонізми, специфічний синтаксис, вимова; до типизуючих - узагальнення мовної манери, соціальне чи хронологічне. Таким чином, мовний портрет може відбивати епоху, походження персонажа, його соціальний статус, рівень інтелектуального розвитку, вік, почуття, емоційний стан тощо.

Характер (від др.-грец. χαρακτήρ «прикмета, відмінна риса, знак») персонажа – це набір рис, властивостей, якостей, які відрізняють цього героя від інших дійових осіб і становить ядро його особистості.

Л. Гінзбург в монографії «Про літературного героя» так говорить про характер персонажа і властивості його особистості: «Повторювані, більш менш стійкі ознаки утворюють властивості персонажа. Він постає як одноякісний чи багатоякісний, з якостями односпрямованими чи різноспрямованими» [Ginzburg 1966, с. 155].

Е. Лессінг в «Гамбурзькій драматургії» писав: «Характер людини може виявитися і в найменших вчинках; з погляду поетичної оцінки найбільші справи ті, які проливають найбільш світла характер особистості» [Lessing 1966, с. 85]. У статті про літературний персонаж Л. В. Чернец так говорить про поняття характеру: «Способами розкриття характеру персонажа виступають у творі різні компоненти та деталі предметного світу: сюжет, мовні характеристики, портрет, костюм, інтер'єр тощо. <...> Цікаво, що з великої різниці у розумінні самого терміна «характер», існують певні типи характерів

персонажів, які досить точно відтворюються авторами різних епох і національностей» [Чернецтук 2003, с. 35].

Автор може описувати персонажа від першої та третьої особи (за допомогою прийому оповідача або спостерігача), також використовувати техніки опису персонажа через мовлення інших героїв. Непрямим способом показати характер персонажа є опис вчинків героя у сюжеті.

Важливо вивчити систему персонажів у творах, щоб мати уявлення про їх роль та функції у сюжеті. Персонаж може бути головним та другорядним, епізодичним, антагоністом, протагоністом та антигероєм.

Протагоніст – це центральна дійова особа твору. Тобто він може назватися виразником авторських ідей, носієм істини, найчастіше є позитивним персонажем. Однак якщо головний герой позбавлений позитивних якостей, а наділений навпаки якостями сумнівними і навіть відверто негативними, як, наприклад, Тайлер Дерден із «Бійцівського клубу» Чакка Поланіка, Алекс із «Заводного апельсина» Ентоні Берджеса, його називають антигероєм. Це персонаж позбавлений героїчних якостей у загальноприйнятому їх розумінні, проте знаходиться в центрі оповідання. Протагоністу у творі протистоїть антагоніст - той, хто бореться проти, чинить опір головному герою. Це його противник, суперник, здебільшого – лиходій. Антагоністом може бути не лише персонаж, а й сили природи, соціальні умови та закони суспільного життя.

Персонажі, що грають другу по відношенню до головного героя роль, називаються другорядними. Іноді буває складно відокремити другорядного персонажа від головного. Наприклад, Доктор Ватсон – персонаж другого плану, але він не менш важливий і для руху сюжету, і як автор-оповідач, і як герой, що допомагає розкриватися характеру Шерлока Холмса.

Епізодичні персонажі – це персонажі, що беруть участь в одному або кількох епізодах, в одній або кількох сценах твору. Вони допомагають просувати сюжет, виконуючи роль масовки. Епізодичні персонажі можуть

вимовляти репліки і навіть робити вчинки, які виявляться важливими для дії, але перед глядачем вони з'являються рідко, а то й зовсім один раз.

Внесценічні персонажі – це персонажі, які згадуються у тексті твору, але які є дійовими. Тобто про них говорять інші герої, але самі вони не виходять на умовну сцену – звідси й назва «внесценічні».

Наскрізні персонажі – персонажі, які проходить крізь кілька творів, що у прозовому чи поетичному циклі, але не займають центрального становища.

Отже, основними критеріями порівняльного аналізу створення та репрезентації образів персонажів в романах Л. Дженнінгса та кіноверсії «Вбиваючи Єву» слід вважати наступні: прототип, подібні образи, передісторія персонажа, візуальний образ, мовний портрет, характер персонажа, роль персонажа в сюжеті. Ни них ми спиратимемося в подальшому дослідженні.

РОЗДІЛ 2
ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ГОЛОВНИХ ПЕРСОНАЖІВ У
РОМАНАХ Л. ДЖЕННІГСА ТА ЇХ ЕКРАНІЗАЦІЯХ
«ВБИВАЮЧИ ЄВУ»

2. 1 Засоби створення образів персонажів у романах Л. Дженнігса

2.1.1 Засоби створення образу Єви Поластри в «Вбиваючи Єву» у романі. Єва Поластрі – головна героїня чотириsegmentного серіалу новела Люка Дженнігса (2014–2016), збірка якого складає його роман Кодове ім'я Віллanelь 2018 року. Телесеріал 2018 року «Вбиваючи Єву», створений британським письменником-актором Фібі Уоллер-Брідж, заснований на новелах Дженнігса. У телесеріалі Поластри народилася у Великій Британії, що дозволило їй обіймати посаду в британському уряді, але виросла в США, що пояснює її північноамериканський акцент.

Єва Поластрі – співробітник служби безпеки MI5, чия робота була пов'язана швидше з паперовим просуванням, ніж з інтригами. Її інтелектуальна цікавість залишалася без винагороди та не використовувалася її начальством.

Образ Єви автор насамперед створює за допомогою опису її гардеробу та інтер'єру будинку. Дженнігс описує її, як неохайну жінку, яка не дбає про свій зовнішній вигляд та репутацію серед колег. Однак автор звертає увагу рецензентів на психологічний стан Поластри: ця героїня, на відміну від образу Віллanelь, відчуває емоції та почуття і не ставить ідеї матеріалізму у свої пріоритети.

“With her make-up-free complexion and nondescript brown hair gathered in a scrappy up-do, she looks like someone for whom there are more important things

than being thought pretty. She might be an academic, or an assistant in the better sort of bookshop. But there's something about her – a stillness, a fixity of gaze – that tells another story.” [Jennings 2014a, c. 15]

“Gazing at the tiny image on the screen, Eve feels her certainties shifting. ... She is not as immune to luxury and the purely sensual things of life as she once thought. Venice at nightfall, the weightless caress of the Laura Fracci dress, the touch of a six-thousand-euro bracelet on her wrist. All so seductive, and all in some essential sense so corrupt, so cruel.” [Jennings 2014b, c. 18]

Поластрі часто порівнюється з такою твариною як лисиця (“You like to play the myszka, the mouse. But I see the fox”). Люк Дженінгс використовує цей образ як засіб створення її образу, щоби підкреслити двоїстість натури Єви.

Відповідно до теорії про архетипи К. Юнга лисиця відноситься до архетипу трікстера – шахрая, пронори, порушника існуючих традицій та розпоряджень. Проте трікстер аж ніяк не класичний лиходій: діяльність трікстера може бути корисною оточуючим, але може і завдавати їм шкоди.

Єва Поластрі бореться за справедливість і закон, однак, щоб досягти своєї мети (спіймати Вілланель) вона використовує нечесні методи, наприклад, обманює учасників справи Воронцової, щоби отримати більше інформації. Надалі під впливом Вілланель головна героїня розчаровується у своїх колишніх принципах, переглядає своє життя та створює нову філософію власного буття.

Люк Дженінгс використовує прийом внутрішньої думки, який відноситься до опису характеру персонажа. Що стосується Єви Поластри, то завдяки її внутрішнім думкам ми можемо побачити її розвиток як двоїстого персонажа. Зіткнувшись із злочинами Вілланель і взявшись за її справу, Єва відчуває азарт, оскільки для неї це спосіб довести самій собі, що вона талановитий детектив, а також покращити свою репутацію. Єва Поластрі не вважає себе сильним гравцем, однак завдяки самоаналізу та самоконтролю їй вдається досягти своєї мети. Вона від початку стає одержимою Вілланель, оскільки зацікавлена у її особистості, силі та причини її вчинків.

“And this interests Eve very much indeed. Why, she isn’t completely sure. Perhaps because she can’t imagine taking a human life herself, she is fascinated by the notion of a woman for whom killing is unexceptional. Someone who could get up in the morning, make coffee, choose what to wear, and then go out and cold-bloodedly put a total stranger to death. Did you have to be some kind of anomalous, psychopathic freak to do that? Did you have to be born that way? Or could any woman, correctly programmed, be turned into a professional executioner?” [Jennings 2014в, с. 20]

Важливо відзначити, що Єва Поластри до розслідування була прив'язана до свого чоловіка Ніко, до їхнього спільного побуту. Автор описує їхній будинок, як “place of scattered things” [Jennings 2014г, с. 20], Ніко вирощує бджіл та хоче завести козу. Такі обставини «висмикують» Єву зі стереотипного образу прискіпливого та педантичного детектива, але й показує, що вона вважає за краще витратити свою енергію на розслідування, а не на домогосподарство.

Що стосується мовного портрета Єви Поластри, то можемо зазначити, що під час розслідувань у неї зв'язкова мова, що є ознакою сильного аналітичного мислення: “she continued to speak clearly” [Jennings 2014д, с. 18]. Проте поза роботою вона могла виявити свою емоційність за допомогою ненормативної лексики у спілкуванні з чоловіком чи його друзями.

Це підкреслює її тривожність під час розслідування справи Віллanelь і створює її образ у романі глибшим, наголошуючи на контрасті між холодною особистістю агента і втомленою травмованою жінкою.

Під час взаємовідносин з Віллanelь її тон змінюється на м'якший, Єва використовує зменшувально-пестливі прізвиська (“sweetheart”), і цей факт показує образ детектива з нової та несподіваної сторони – як особистості, яка готова прийняти чужий темний бік і свій у тому числі.

Таким чином, ми переконуємося, що мовний портрет - сильний інструмент у створенні образу головної героїні, який не тільки підкреслює її характер, а й показує її взаємозв'язок з іншими персонажами (чоловік, колеги,

Вілланель). Це також показує її розвиток як особистості: від зятятого охоронця закону до людини, яка більше «не ділить світ на біле і чорне». Це робить образ персонажа цікавішим для подальших художніх інтерпретацій тексту.

Отже, ми проаналізували персонажа Єви Поластри у романі Л. Дженнінгса за такими критеріями, як візуальний образ (неохайна жінка), характер (освіта та хитра героїня), її роль у сюжеті (детектив, головний персонаж), мовний портрет (використовує ненормативну лексику, але точна у думці).

2.1.2 Засоби створення образу Віланель у романі «Вбиваючи Єву». Вілланель (Оксана Воронцова – в романі, але Астанкова в - екранізації) – головний персонаж чотирисегментного серіалу новели Люка Дженнінгса, жорстокий найманий вбивця, який незабаром виявляється залученим до «гри в кішки-мишки» з МІ5 співробітником розвідки Євої Поластри.

У романі Вілланель – російська сирота, яка після вбивства вбивць свого батька-гангстера була врятована з в'язниці і навчена як наймана вбивця тіньовою групою під назвою «Дванадцять».

Дженнінгс заявив, що він заснував характер Вілланель на Ідої Лопес Ріаньо, найманій вбивці баскського націоналістичного воєнізованого угруповання ЕТА, яке було засуджено за вбивство 23 людей у 1990-х роках. Дженнінгс описав Ріаньо на прізвисько Ла Тигреса (Тигриця) за її «легендарну сексуальну доблесть» як «психопатку» і «повністю позбавлену співчуття».

У “The Times” Джон Дагдейл порівняв персонажа Віланель з головним персонажем з фільму Люка Бессона 1990 “La Femme Nikita” – колишнього підлітка-вбивці, перетвореного на навченого вбивцю.

Автор також створює образ Віланель за допомогою її взаємозв'язку з образами природи та речей, з якими вона перебуває у тісній емоційній єдності. Розглянемо цей взаємозв'язок образів на прикладі першого розділу шпигунського трилера Люка Дженнінгса «Вбиваючи Єву». Події в цьому розділі розгортаються в паризькому приватному клубі «Жасмин», де Віланель

знайомиться з парою, що там відпочиває. Читач відразу звертає увагу на те, що Віллanelь не зацікавлена по-справжньому співрозмовниками, а дивиться на них досить поверхово. Автор додає безліч образів дорогих речей: “They’re certainly rich, though. Her silk sweater, for example, its dark gold matching her eyes. Not new, but definitely Chanel”), напоїв (“And they’re drinking vintage Taittinger, which doesn’t come cheap at Le Jasmin” [Jennings 2014, с. 25].

Також додає що за цим матеріальним багатством стоїть шаблонність думок, розмов: “The conversation unfolds conventionally enough” [Jennings 2014, с. 25]. Автор часто згадує марки дорогого одягу, ресторанів, театрів, щоб показати матеріалістичність сприйняття світу Віллanelь та її душевну порожнечу. Образ головної героїні – це образ психопатичного розладу особистості, що часто говориться у творі.

Також яскравим чином мистецтва та чуттєвості, який відображає внутрішній стан Віллanelь, є статуя «Психея відроджена поцілунком Купідона» в Луврі. Дженінгс дуже докладно описує цю скульптуру у всіх деталях, які емоції вона викликає у звичайних рецепієнтів і Віллanelь, яка сприймає і використовує цей витвір мистецтва по-своєму:

“Lifesized, and entitled Psyche Revived by Cupid’s Kiss, it was carved by the Italian sculptor Antonio Canova in the final years of the eighteenth century. It’s a beautiful thing. Psyche, awakening, reaches upwards to her winged lover, her arms framing her face. Cupid, meanwhile, tenderly supports her head and breast. Every gesture speaks of love...” [Jennings 2014ж, с. 30].

Сам культурний образ контрастує з образом головної героїні: вона замість духовності та почуття обирає імітацію, поверховість, копіює побачені емоції.

“Villanelle watches closely, notes how the girl’s gaze softens, how the flutter of her eyelashes slows, how her smile turns to a shy parting of the lips. Turning the sequence over in her mind like a phrase in a foreign language, Villanelle files it away for future use. Over the course of her twenty-six-year lifespan she has acquired a vast repertoire of such expressions. Tenderness, sympathy, distress, guilt, shock,

sadness... Villanelle has never actually experienced any such emotions, but she can simulate them all” [Jennings 2014з, с. 35].

Не менш важливою деталлю у розповіді є парфум, назва якого головна героїня використовує як свій псевдонім. Віллanelь його вибирає свідомо, оскільки історія цього аромату дуже точно характеризує її особистість, залежність від небезпеки, адреналіну.

“Cautiously, Oxana touched the amber scent to her wrist. Fresh as a spring dawn, but with darker base notes, it spoke to something deep inside her”

“It’s called Villanelle,” said the assistant. “It was the favourite scent of the Comtesse du Barry. The perfume house added the red ribbon after she was guillotined in 1793.”

“I shall have to be careful, then,” said Oxana.

Two days later, Konstantin came to collect her from the hotel. “My cover name,” she said. “I’ve chosen it.” [Jennings 2014, с. 45].

Завдяки описам думок головний героїв Люк Дженінгс прямолінійно характеризує Віллanelь. Ця героїня – психопатична особистість, яка не відчуває жодних емоцій. Вона почувається хижакom серед слабких людей, позбавлена емпатії, що робить її невразливою.

“Psychologically, she felt invulnerable, but then she had always known that she was different from those around her. She felt none of the things they felt. Where others would experience pain or horror, she knew only a frozen dispassion. She had learned to imitate the emotional responses of others - their fears, their uncertainties, their desperate need for affection - but she had never fully experienced them” [Jennings 2014, с. 95].

Віллanelь – професійна вбивця, вона розуміє, що для досягнення своїх цілей їй потрібно постійно вдавати, носити маску. Її міркування про нормальність присутні протягом усього твору, наприклад: “She knew, however, that if she was to escape notice in the world it was essential to wear a mask of normality, and to disguise the extent of her difference” [Jennings 2014i, с. 32].

Головна героїня маніпулює всіма людьми, які оточують її, наприклад, своїм начальником Костянтином і навіть Євою. Маніпуляції нею стали нормою життя: “She had learnt, very young, that people could be manipulated” [Jennings 2014ї, с.32]. Навчання Віллanelь бойовим навичкам було дуже важким фізично і психологічно і головна героїня відчуває гордість за свої внутрішні та зовнішні зміни. Її самооцінка значно піднялася і її злочини ставали дедалі витонченішими:

“Oxana sensed herself changing, and the results pleased her. Her observational ability, sensory skills and reactive speeds had all been extraordinarily enhanced” [Jennings 2014й, с.32].

Нормою для Віллanelь також стали ігри з людьми. Головна героїня закохує людей, оскільки вона психопатична натура, яка залежна від азарту, але швидко втрачає інтерес до відносин:

“Oxana had never felt the slightest need to be liked, but it gave her profound satisfaction to be desired. To see the look in her conquest’s eyes - that final melting of resistance - which told her the transfer of power was complete. Not that it was ever quite enough. Because for all its fierce excitement, that moment of submission invariably marked the end of Oxana’s interest. The story was always the same, even with Yuliana, the psychotherapist. By yielding to Oxana, by surrendering her mystery, she made herself undesirable. And Oxana simply moved on, leaving the older woman bereft, her personal and professional selfesteem in tatters” [Jennings 2014к, с. 33].

Автор неодноразово наголошує, що Віллanelь має проблеми з довірою та сприймає світ як загрозу. Навіть оптимістичний сюжет скульптури у Луврі таким головній героїні не здається:

“But to Villanelle, who has been watching the visitors come and go for an hour now, Canova’s creation suggests darker possibilities. Is Cupid luring Psyche into a sense of false security so that he can rape her? Or is it Psyche that’s sexually manipulating him, by pretending to be passive and feminine?” [Jennings 2014л, с. 33].

Сила головної героїні криється в її повній впевненості у власній винятковості, яку їй навів Костянтин. Дане почуття, як описує автор думки героїні, перетинається з повною байдужістю до жертв Віллanelь. Вона живе лише ідеєю грандіозності своєї особистості. Її також надихала думка, що вона була обрана могутньою кримінальною організацією, талант цього персонажу був визнаний керівництвом і не підвладний моральним законам. Віллanelь бачила себе як інструмент:

“Became part of that monochrome army of professionals who hurried from place to place, their solitude stamped into their gazes. What authority imposed the sentences of death that she executed, she didn’t know. She didn’t ask Konstantin, because she was certain that he wouldn’t tell her, and in truth, she didn’t really care. What mattered to Villanelle was that she had been chosen. Chosen as the instrument of an all-powerful organisation which had understood, just as she herself had always understood, that she was different. They had recognised her talent, sought her out, and taken her from the lowest place in the world to the highest, where she belonged. A predator, an instrument of evolution, one of that elite to whom no moral law applied. Inside her, this knowledge bloomed like a great dark rose, filling every cavity of her being” [Jennings 2014m, c. 33].

Люк Дженінгс також використовує прийом передісторії, щоб достовірніше розкрити образ психопатичності Віллanelь, пояснити її мотиви дій та її цинічне ставлення до людей. Він вводить в сюжет історію про тяжке дитинство головної героїні в дитячому будинку, де її характер нелюдимої людини сформувався, описав її помсту вбивцям батька та її ставлення до скоєного. Важливо також відзначити, що образ покинутої дитини досить часто використовується в мистецтві, щоб показати деформацію особистості людини яскравіше.

“Your mother, who was Ukrainian, died when you were seven, of thyroid cancer, almost certainly as a consequence of her exposure to radiation following the Chernobyl reactor disaster twelve years earlier. Three months after your mother’s death your father was posted to Chechnya, at which point you were taken into the

temporary care of the Sakharov orphanage in Perm. You spent eighteen months at the orphanage, during which time the staff noted your exceptional academic skills” [Jennings 2014н, с.34].

Автор неодноразово наголошує на високому інтелекті головної героїні за допомогою висловлювань інших персонажів. Кмітливість, здатність у короткий термін вивчити нову мову та навчитися використанню нової зброї – ці таланти Віланель відзначає не лише її куратор Костянтин, а й Єва Полластрі під час розслідування та спостереженнями, аналізом дій головної героїні.

“One of Villanelle's unique abilities, which has served as an undoubted plus in the eyes of current employers, is her photographic memory. For half an hour she reads the text about Greco and, when the reading is completed, remembers every page, as if holding it in front of her. This is an exhaustive portrait of a person collected from police documents, surveillance reports, court records and informant reports” [Jennings 2014, с. 22].

Однак, крім цього, автор використовує діалог Костянтина і Віланель, щоб підкреслити, що головна героїня не відчуває жодного каяття з приводу скоєних злочинів.

“She shrugged, and he leaned forward.

Just between us. Those three in the Pony Bar—how did you feel when you killed them

She met his gaze calmly; her expression remained blank.

Okay, let's hypothetically. How would you feel?

At that time, I would have felt satisfaction from a job well done. And now... she shrugged again. – Nothing” [Jennings 2015, с. 11].

Люк Дженінгс звертає увагу на інтр'єр та побут Віланеля - цей спосіб створення персонажа досить поширений, щоб достовірно розкрити характер героя повністю. Квартира головної героїні знаходиться у Парижі. Віланель нічого не знає про попередніх мешканців, вона не облаштовує приміщення на свій смак, тому що не бачить у цьому сенсу, тому що її робота полягає у частих

поїздках. У цю квартиру до Віланеля приходять лише її куратор, щоб пояснити її завдання та передати координати.

“After parking the Vespa alongside her car, a fast and anonymous silver-grey Audi TT Roadster, Villanelle takes the lift to the sixth floor, and ascends the short flight of stairs to her rooftop apartment. The front door, although faced with the same panelling as the others in the building, is of reinforced steel, and the electronic locking system is custom-made. Inside, the apartment is comfortable and spacious, even a little shabby.

Konstantin handed Villanelle the keys and title deeds a year ago. She has no idea who lived there before her, but the place was fully furnished when she moved in, and from the decades-old fixtures and fittings, she guesses it was someone elderly. Uninterested in decoration, she has left the apartment as she found it, with its faded sea-green and French-blue rooms, and its nondescript post-Impressionist paintings. No one ever visits her here – her professional meetings take place in cafes and public parks, her sexual liaisons are mostly conducted in hotels – but if they were to do so, the apartment would bear out her cover story in every detail. In the study, her computer, a top-of-the-range wafer of stainless steel, is protected by civilian security software that a halfway skilled hacker would quickly bypass. But a scan of its contents would reveal little more than the details of a successful day-trading account, and the contents of the filing cabinet are similarly non-committal” [Jennings 2015, с. 15].

Дженінгс додає своїй героїні важливу деталь - нелюбов до музики. Відомо, що музика розвиває людину не тільки з естетичної та виховної сторони, але і з етичної. Німецька письменниця Б. Арнім підкреслювала, що «музика – це посередник між духовним і чуттєвим життям» [Arnim 2003], а духовність і чуттєвість для Віланеля недоступні через її психологічні відхилення. Героїня вважає, що тільки музика створює небезпеку для людей її професії і потрібно завжди бути готовим до смерті.

“There is no music system. Music, for Villanelle, is at best a pointless irritation and at worst a lethal danger. In silence lies safety” [Jennings 2015б, с. 20].

Психопатичний характер Віланель тісно пов'язаний із вибором її зовнішності. Автор неодноразово наголошував, що героїня часто змінює зовнішність для своїх завдань (використовує перуки, лінзи, косметику, одяг). Для Віланель це не тільки спосіб заплутати агентів МІ5, а й персональну розвагу, тому що вона не має внутрішньої психологічної опори та єдиного патерну поведінки. Єдина постійна деталь, на якій часто ставить акцент Люк Дженінгс – це очі Віланель: “She had cold, indifferent gray eyes”, “predator eyes”, “death reflected in her eyes”.

Віланель має нездорову прихильність до Єви Поластри, оскільки ця героїня зацікавилася вбивцю своїми видатними інтелектуальними здібностями та щирою зацікавленістю у розслідуванні. Це говорить про дух суперництва, який притаманний Віланель, і автор використовує прийом мовного портрета героїні: за допомогою лексики Віланель ми бачимо її справжнє ставлення до Єви, її романтичний інтерес до неї. Вона використовує такі вирази як “kitty”, “my dear”, “my girlfriend”. Однак настрій Віланель мінливий, вона використовує і нецензурні вирази, наприклад, “why the fuck do you think that you are important to me and I won't leave you here to die?” [Jennings 2015в, с. 21]. Вона зневажає звичайне життя Єви та її чоловіка, що підкреслюється такими виразами як “old goat”, “your life is fucking boring to me”. Матеріалізм Віланель підкреслюється тим, що вона дарує дорогоцінну прикрасу Єві як вибачення за те, що вона вбила її колегу Білла. Вона не шкодує про смерть цієї людини, але була засмучена реакцією детектива.

Таким чином, ми можемо відзначити, що автор використовує різноманітні прийоми створення образу персонажа, як опис характеру прямо (наприклад, через мовлення персонажів) і опосередковано (опис зовнішності, біографії, навколишнього середовища, уподобання та звички).

2. 2 Засоби створення образів персонажів у романах Л. Дженнігса

2. 2. 1 Засоби створення образу Єви Поластрі у екранізації «Вбиваючи Єву». В екранізації ми можемо спостерігати подібні прийоми створення образів персонажа, як й у романі, саме: демонстрація зовнішності і стилю героя, опосередкований опис його характеру у вигляді використання діалогів між іншими персонажами, демонстрація інтер'єрів і використання мовного портрета.

Актриса Сандра О була першою, кого затвердили на роль Єви Поластрі. Раніше вона вже знімалася в серіалі «Анатомія Грей», але успіх телесаги «Вбиваючи Єву» підняв її на нову ступінь популярності. Виконавиця ролі Єви Поластрі та інші учасники створення образу дали коментарі щодо характеру та внутрішнього світу детективу.

Сандра О описує Поластрі як компетентного професіонала, який переживає «хімерне, неконтрольоване пробудження» і як «незграбну, розумну, не зовсім самосвідому жінку з вражаючою масою кучерявого волосся» [О, 2015]. Хоча Поластрі спочатку виглядає комедійним персонажем другого плану, її «сталевість» та інші сильні сторони проявляються навіть у ситуаціях, коли Вілланель має перевагу. Її «інстинкти та рішучість повинні компенсувати її недосвідченість і її схильність кричати, як налякана дитина перед обличчям небезпеки» [О, 2015a]. Поластрі «залишається пов'язаною з ідеєю бути правою і чинити правильно» [О, 2015b]. І набагато більш приземленою і доступною, ніж звичайні персонажі, які розкривають злочини.

Творець серіалу Фібі Уоллер-Брідж сказала, що Поластрі – це «кожна жінка», з якою люди можуть бути пов'язані, бажаючи легкого життя, але прагнучи незвичайного.

Акторка Сандра О зазначила, що «Поластрі не вистачає супершпигунських навичок і гаджетів Джеймса Бонда, але має гарне чуття та

загальний глузд, голову на плечах і рішучість». [О, 2015в]. Хоча О підмічає, що «чесність – це суперсила Поластрі» [О, 2015г]., персонаж був описаний як “cursed with zero poker-face game, a hilarious liability for a spy” [Jennings 2015г, с.1]. Незважаючи на те, що Поластрі характеризують як «дуже здібного гарячого безладдя, свого роду малоймовірного героя, який завжди знаходиться на межі моральної руйнації», рішучість Поластрі, як кажуть, компенсує її відсутність хитрості. Поластрі – це «Кларіс Старлінг або Шерлок Холмс, але вона також Люсі Рікардо або Селіна Майер».

Сценаристка-шоураннер Фібі Уоллер-Брідж пояснила, що Поластрі має «почуття самосвідомості та провини» [Walter-Bringe 2014], яке калічить її – ідеальний контрапункт Вілланель, яка, як зазначила Ешлі Бучер у “TheWrap”, робить лише те, що може принести радість.

Незважаючи на хорошу роботу та люблячого партнера, Поластрі описували як нудьгуючого та нетерплячого. Її одержимість Вілланель «вкорінена в потенціалі альтернативного способу життя» і «відкриває точку входу в нове життя» [Jennings 2016, с. 10] , а Поластрі «фліртує не тільки з іншою людиною, але й з версією себе, яку вона бачить відображеною через Вілланель» [Jennings 2016а, с.10].

Створюючи образ Єви Поластрі, костюмери та стилісти приділили велику увагу зовнішності головної героїні. Цей прийом перегукується з прийомом опису зовнішності детектива у романі, у серіалі образ неохайної жінки відтворено точно.

Конфлікт між Вілланель і Євою Поластрі, що полює за нею, автори шоу теж підкреслили за допомогою костюмів. За словами Де Гайє, агентеса МІ6 взагалі не має почуття стилю: «Вона ніколи не думає про те, як виглядає. Цього питання просто немає в порядку денному». Перед художницею по костюмах стояло завдання одягнути її максимально непривабливо.

Вбрання знайшлися на благодійних барахолках (наприклад, зелений шарф із зебрами, що вирішив долю одного з колег Поластрі), в “Uniqlo” та “Marks & Spencer”. Зібравши гардероб, Де Гайє намочила всі речі, скрутила і

поклала сушитись в пакет. За її задумом, вони мали виглядати так, ніби Єва просто кидає їх на підлогу, прийшовши додому [Fashion-forward killer 2016].

Таким же чином, творці шоу пропрацювали інтер'єр будинку Поластри, показавши його «надзвичайно захищеним простором кар'єристички», і так само, як у романі, вони зробили образ за допомогою цього прийому більш повним і наближеним до дійсності.

Що стосується промови та жестів актриси, яка виконує роль Єви, то вона використовувала різкі, незграбні рухи (наприклад, пролила на себе каву, їла під час зборів агентів, незграбно спілкувалася зі свідком) та просту лексику з нецензурними виразами. За допомогою подібних способів Сандра О змогла втілити «живого персонажа з простими людськими недоліками» [Fantyfair 2018].

Що ж до мовного портрета Єви Поластри у екранізації, ми бачимо схожість із персонажем Єви з роману Л. Дженнінгса. Автор також використовує прийом наявності ненормативної лексики, щоб наголосити на нервозності персонажа, її «живий» експресивний характер та емоційність. На відміну від книжкового персонажа, Поластри як висловлює свої думки з допомогою сленгу і нецензурної лексики вдома, а й у роботі. Сценаристи використовували цей шлях, щоб зробити образ детектива наближеним до реальності, а не ідеалу.

Сценаристи також запровадили безліч реплік, які підкреслюють не лише мудрість самої Єви, а й її справжнє ставлення до оточуючих. Наприклад, під час сварки Єва кидає чоловікові Ніко досить грубу репліку (“leave me alone, damn it”) і дає йому ляпас. Це підкреслює розлад у їхніх стосунках та початок внутрішньої трансформації самої Поластри, яка прагне до світогляду Віллanelь.

Таким чином, проаналізувавши такі критерії як мовленнєвий портрет, зовнішність і характер персонажа, його роль у сюжеті та порівнявши з книжковим першоджерелом, ми можемо зробити висновок, що сценаристи не тільки використовували схожі способи створення персонажа, але й прагнули

його канонічності, схожості з персонажем. Л. Дженнінгса. Важливо відзначити професійну акторську гру Сандри О, яка за допомогою рухів, голосу та міміки передала образ детектива. На цьому наголошує успіх і професіоналізм режисера та сценариста британського телесеріалу та його високий рейтинг на різних медіа-майданчиках.

2. 2. 2 Засоби створення образу Віланель в екранізації «Вбиваючи Єву». Образ Віланель для творців екранізації виявився непростим і двояким, оскільки втілює у собі багато суперечливих рис характеру. Роль Віланель дісталася британській актрисі Джоді Комер. Актриса та інші учасники шоу дали багато коментарів про те, як створювався образ головної героїні.

Щоб продовжити розробку персонажа Віланель для телебачення, Уоллер-Брідж застосувала свої враження від свого інтерв'ю з Анжеолою Сімпсон, жінкою з Аризони, яка ув'язнила, катувала та вбила жертву, і яка, хоча під час інтерв'ю була байдужою, згодом вибухнула бурхливим запамороченням. гордість за власну роботу. Уоллер-Брідж, Комер і режисер Гаррі Бредбір черпали натхнення в танцівниці реклами парфумів Спайка Джонза 2016 року (у виконанні Маргарет Куеллі), яку наздогнала інопланетна сила, яка звільнила її від очікувань суспільства, і яка стала грайливою, захопленою – і непередбачуваною. Бредбір також застосував свою оцінку характерного для братів Коенів поєднання комедії та жаху, створивши персонажів, які найбільше жахають, коли поводяться майже нормально, і які є найнебезпечнішими, коли поводяться щасливими, невинними, грайливими та пустотливими.

Деякі коментатори припускають, що ім'я “Villanelle” походить від слова “vilainess”. У «Нью-Йоркері» Джіа Толентіно порівняла усю серію «Вбивства Єви» з поетичною формою віланель, написавши, що в серіалі йдеться про «повторення впізнаваного шаблону, задоволення якого виникає у внутрішніх поворотах» [Tolentino 2015].

У романі вбивця Оксана Воронцова вибрала своє ім'я для прикриття як «Villanelle», на честь улюблених парфумів графині дю Баррі, яку було гільйотиновано в 1793 році «Тоді мені доведеться бути обережною», – сказала Оксана» [Jennings 2016б, с. 10] У телесеріалі вона знущається над агентом британської розвідки Євою Поластрі, надіславши їй флакон парфумів під назвою «La Villanelle».

Вілланель описували як «маніакальну вбивцю піксі, яка така ж чарівна, як і психопатична», «страшно відносного монстра», який отримує «велике задоволення від добре виконаного вбивства» [Jennings 2016в, с 3]. Вілланель була не просто найманим вбивцею, вона була описана як «отримує радість від болю інших» і не має «жодних моральних кайданів, які її стримують», її «виховували вбивати без почуття провини чи турботи, ... любові чи вірності». [Jennings 2016г, с. 5] Невинна зовнішність приховує холодну жорстокість, а Вілланель - «живий, дихаючий, шопінг-психопат» – «вбиває чуттям». Вона «надзвичайно обдарована, абсолютно бездушна і дивна весела... груба, кумедна, жаклива, неслухняна. Вона спотворена і безсовісна, але вона також нестримна. Вона справжній психопат» [Jennings 2016д с. 9]

Творець серіалу Фібі Уоллер-Брідж пояснила, як вона створила персонаж Віланель завдяки постійним запитанням: «Що б ти зробив, якби не боявся?» [Waller-Bringe 2016а] Уоллер-Брідж стверджувала, що «Вілланель справді отримує задоволення, вибираючи лише те, що може принести їй радість» [Waller-Bringe 2016б] – від вибору високої моди до хитромудрих методів вбивства – безстрашність, яка є ідеальним контрапунктом до самосвідомості та почуття провини, які калічать Єву в першому сезоні.

Актриса Джоді Комер описала свою героїню як вільну душу, зовсім не сором'язливу, порівнюючи Вілланель під час її вбивства з котом, який грається з мишкою перед тим, як піти на вбивство. Комер сказала, що Вілланель «безперечно віддає перевагу жінкам» і, ширше, «не має жодних обмежень», хоча в глибині душі жадає нормального життя, як у Єви [Comer 2016]. Комер розповіла, що хоча Вілланель «думає, що знає, що таке любов і що таке

почуття», вона «знає, що їй чогось не вистачає, і це призводить до пошуку любові, яку вона бачить у інших» – особливо того, що Поластрі має з чоловіком [Comer 2016a]. Хан Нгуєн прокоментував в “IndieWire”, що Вілланель «може імітувати дії інших лише в надії досягти такого ж результату», хоча зазначив, що «психопати, а особливо Вілланель, здатні залучати людей простою силою своєї впевненості та особистості» [Nguyen 2017].

Продюсер проекту Фібі Уоллер-Брідж звернулася за допомогою до досвідченого та авторитетного психіатра Марка Фрістоуна, який працював з небезпечними психопатами в кількох відомих медичних закладах Британії. Доктор Фрістоун розповів, як пройшов процес формування Вілланель:

«У Фібі було чудове бачення того, що вона хоче зробити з Вілланель. Гламурна, сильна, але водночас глибока психопатка. Їй справді байдуже, що про неї думають інші люди, вона нізащо не відповідає, вона просто стихійне лихо. Все, що робить Вілланель, це те, що я бачив (у пацієнтах)» [Freestone 2017].

«Ми схильні думати про психопатію як про маску, за якою ховається холодний розрахунок. Але насправді за цією холодною маскою - маса вируючих імпульсів», – каже фахівець [Freestone 2017a]. Він підкреслює, що, незважаючи на ефектний образ Вілланель, психопати-жінки – це велика рідкість.

«Зрозуміло, такі пані існують, але зазвичай вони вважають за краще працювати за допомогою непрямого насильства або технік маніпуляції, змушуючи когось виконувати свою роботу за них. Те саме кліше фатальної жінки», – пояснює Фрістоун [Freestone 2017b]. Фахівець додав: психопати зазвичай чарівні та майстерно цим маніпулюють.

Зробити акцент на захопленні Вілланель високою модою Фрістоуна надихнув один із пацієнтів, з яким лікар працював багато років. За словами фахівця, це була «фігура типу Гетсбі»: людина закохалася в сусіда і вирішила «перестворити» себе, купивши гардероб дорогих дизайнерських костюмів.

Що стосується створення образу Віллanelь за допомогою одягу, то ми можемо відзначити яскравий акцент на матеріально-зацикленості головної героїні, а саме на брендових речах.

«Віллanelь не повинна бути сексуальною, – пояснює художник по костюмах Сем Перрі. - Її стиль – креативний і смішний» [Perry 2017].

Крім того, ексцентричні образи Віллanelь відбивають її буйну, мінливу натуру. З лікарні вона біжить у піжамі з принтами у стилі поп-арт, а на зустріч із представниками MI-6 одягає вінтажну чорну сукню “Alexander McQueen” і, як справжній кілер, бездоганно адаптується до навколишнього середовища, вирушаючи на завдання. В Оксфорді Віллanelь маскується під студентку в бежевих штанах і джемпері “Celine”, вулицями Барселони ходить у романтичній синій сукні з квітковим принтом, а в Амстердамі, виглядаючи жертву, п'є каву в жакеті “Dries van Noten” [Vogue. Killing Eve Is Back, and Villanelle Is Dressed to Kill 2017].

«Віллanelь – яскрава, гламурна, справжній фрик, – коментує візажист Денис Карташев, засновник авторської академії макіяжу. – Всі її образи побудовані на шаленій харизмі та індивідуальності» [Карташев 2017].

Що стосується мовного портрета, то ми бачимо двоїстість натури Віллanelь, яка з усмішкою обіцяє Єві нове життя, наприклад: “we'll buy a nice house in Alaska, honey” [Jennings 2018, с. 15]. , то знецінює її особистість: “we'd better never see each other again” , “it's over between us” [Jennings 2018a, с. 17], підкреслюючи нестійкий психопатичний портрет Віллanelь. Важливо відзначити репліку Костянтина, яка є чужою мовою та чітко характеризує вбивцю: “Hate is more understandable to her, but not love. Look at Anna, look at me, look at you. She loves to death.” [Jennings 2020 с. 8].

Про себе Віллanelь говорить просто: “I want someone to watch movies with me, do simple things like everyone else” [Jennings 2018б, с. 7], ця репліка як спосіб показати, що жорстока маска холоднокровного вбивці поступово змінюється справжнім обличчям самотньої людини.

Сценаристи змінили сюжет: вони додали персонажа – мати Вілланель – яка відкинула свою дочку. Цей засіб створення образу персонажа необхідно побачити розвиток Вілланель, її подолання токсичного шляху злочинця, «як спосіб очищення». Хоч Вілланель і вбиває згодом свою матір, вона згодом відчуваю свободу і говорить про це: “I don't want to do bad things anymore” [Jennings 2020a, с. 27].

Таким чином, ми проаналізували роль Вілланель у сюжеті екранізації (головна роль убивці), її візуальний образ (жінка, яка компенсує внутрішню порожнечу одягом модних брендів, зацікленість на матеріальному), мовний портрет та передісторію персонажа (прототип та подібні образи не вказувалися сценаристами). У телесеріалі використовувалися такі ж засоби створення образу персонажа, однак у серіалі фінал відрізняється від першоджерела.

ВИСНОВКИ

У першому розділі ми розглянули поняття «образ» та «літературний образ», порівнявши характеристики цих термінів від науковців (Шпет, Бахтін, Барт, Виноградов) та сформулювали власні поняття. Образ – це узагальнене художнє відображення дійсності, наділене формою конкретного, індивідуального явища, результат, отриманий внаслідок глибокого осмислення будь-якого процесу. Літературний образ – це зовнішнє та внутрішнє зображення картин людського життя, за допомогою слова.

Розглянули способи пізнання образів персонажів (за допомогою взаємозв'язку персонажа з образами природи та промов, з якими він перебуває у тісному емоційному зв'язку, через матеріалізацію внутрішньої мови, думок, переживань персонажа та через чужу мову), виділили типи авторського оповідання (рефлексивно-ретроспективна оповідь, драматизований наратив, узагальнено-описова оповідь), наголосили на важливості мовного портрета у створенні образу персонажа. Як приклади використали твір Д. Роулінг «Гаррі Поттер та філософський камінь» та оповідання “The Foghorn” американської письменниці Гертруді Отертон.

Вивчили поняття екранізація, його види, а також типи перекладів. Існує три види перекладу: міжмовний, внутрішньомовний та інтерсеміотичний. Наголосили, що екранізація є видом інтерсеміотичного перекладу, який є інтерпретацією вербальних знаків через невербальні та має справу з двома та більше знаковими системами. Розглянули такі види екранізацій як пряма екранізація за мотивами художнього твору кіноадаптація.

Проаналізували проблематику екранізації, оскільки засоби створення образів персонажів у кінематографі та літературі можуть відрізнятися, і важливо знайти універсальні критерії порівняння. Основною проблемою екранізації літературного твору є (згідно з У. Еко) у неможливості досягти абсолютної еквівалентності чи тотожності перекладу оригіналу, іншого

сприйняття глядача та виключення з кіноадаптації багатьох частин літературного твору.

Розглянули роман, що складається з чотирьох серійних новелів, Л. Дженнінгса та одноіменну екранізацію (телесеріал) Фібі Уоллер-Брідж, яка стала комерційно успішною та отримала нагороди в різних номінаціях. Виділили думки окремих літературних критиків щодо самого твору Л. Дженнінгса та його персонажів (Джон Дагдейл, Джефф Нун, Джефф Полден) та публікації у галузевому журналі (“Publishers Weekly”) та екранізації (Дженна Шерер для “Rolling Stone”).

Розробили власні критерії аналізу способів створення образів персонажів і пояснили, що є кожним пунктом аналізу. Основні критерії: прототип, подібні образи, передісторія персонажа, візуальний образ, мовний портрет, характер персонажа, роль персонажа в сюжеті.

У другому розділі ми аналізували образи персонажів та засоби їх створення, порівнювали засоби Л. Дженнінгса, які були використані в романі, та однойменної екранізації Ф. Уоллер-Брідж.

Проаналізували персонажа Єви Поластри у романі Л. Дженнінгса за такими критеріями, як візуальний образ (неохайна жінка), характер (освічена та хитра героїня), її роль у сюжеті (детектив, головний персонаж), мовний портрет (використовує ненормативну лексику, але точна в думці). Щодо екранізації, то сценаристи не тільки використовували схожі способи створення персонажа, але й прагнули його канонічності, схожості з персонажем. Л. Дженнінгса. Важливо відзначити професійну акторську гру Сандрі О, яка за допомогою рухів, голосу та міміки передала образ детектива. На цьому наголошує на успіх і професіоналізм режисера та сценариста британського телесеріалу та його високий рейтинг на різних медіа-майданчиках.

Важливо підкреслити, що засоби створення образу Єви Поластри у романі та однойменної екранізації збігаються за такими параметрами, як опис та демонстрація зовнішніх даних, використання чужої мови для

характеристики персонажа, використання прямого мовлення, використання мовного портрета (жести, міміка, інтонації).

І в романі, і в екранізації створюється зовнішній образ жінки, яка не замислюється про свій зовнішній вигляд, носить м'яті костюми, має розпатлане волосся, не використовує макіяж. Відсутність привабливої зовнішності образу компенсується професіоналізмом детектива. Також ми бачимо репліки інших персонажів (наприклад, константина та Вілланель), які акцентують нашу увагу на Єві, на її таланті та неоднозначному характері, на її значущості у сюжеті як головної героїні. У двох творах Єва говорить про себе, як про незграбну людину, досить часто вибачається, проте під час розслідування вона міркує послідовно та логічно. І в книзі, і в екранізації ми бачимо енергійну жінку з активною жестикуляцією та мімікою, яка є її чіткою характеристикою як людини діяльної.

Щодо образу Вілланель, то автор Л. Дженнінгс використовує різноманітні прийоми створення образу персонажа, як опис характеру прямо (наприклад, через мовлення персонажів) і опосередковано (опис зовнішності, біографії, докільця, уподобання та звички). Також проаналізували роль Вілланель у сюжеті екранізації (головна роль убивці), її візуальний образ (жінка, яка компенсує внутрішню порожню одягом модних брендів, зацікленість на матеріальному), мовний портрет та передісторію персонажа (прототип та подібні образи не вказувалися сценаристами). У телесеріалі використовувалися такі ж засоби створення образу персонажа, а саме опис та демонстрація зовнішніх даних, використання чужої мови для характеристики персонажа, використання прямого мовлення, використання мовного портрета (жести, міміка, інтонації).

І в романі, і в екранізації Вілланель має зовнішній образ вкрай модної та стильної жінки з доглянутою зачіскою, акуратним макіяжем та миловидними рисами обличчя. Вілланель так само здатна змінювати свою зовнішність під час своєї роботи за допомогою лінз, костюмів та перук. У двох творах ми бачимо характеристику Вілланель за допомогою чужої мови, а саме Єви та

Костянтина, які підкреслюють психологічну нестабільність головної героїні, її професіоналізм та зовнішню привабливість. Сама Вілланель говорить про себе, як про людину бездушну і сильну в психологічному плані, називає себе хижаком. У висловлюваннях своїх емоцій за допомогою жестів, міміки та інтонації серіальна Вілланель більш експресивна, ніж у романі, проте цей засіб створення образу є ефективним у двох творах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ажимова Л. В. Философское осмысление феномена кино В. Беньямином. Москва : Вопросы философии, 2005. 150 с.
2. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. 200 с. URL: <https://vja.ruslang.ru/ru/archive/1995-1/37-67> (дата звернення: 21.09.2022).
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Комкнига, 2005. 85 с.
4. Базен А. Что такое кино? Москва : Искусство, 1972. 285 с.
5. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2003. 180 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 350 с.
7. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. избранные эссе / под. ред. Ю. А. Здороваго. Москва : Медиум, 1996. 147 с.
8. Бузский М. П., Овсянникова Т. В. Кино в пространстве социальных коммуникаций. *Философия социальных коммуникаций*. – 2008. - №5. 375 с.
9. Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе. *О теории художественной речи*. Москва : Высшая школа, 1971. 95 с.
10. Нильсон. В. Изобразительное построение фильма Кинофотоиздание, 1936. 249 с.
11. Гранник Г. Г., Бондаренко С. М., Концевая Л. А. Дорога к книге. Москва : НПО «Образование», 1996. 367 с.

12. Головня А. Д. Мастерство кинооператора. Москва : Искусство, 1965. – 240 с.
13. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале). Москва : 2007. 355 с.
14. Кино и современная культура: сборник научных трудов. 1981. 571 с.
15. Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа. Языковые процессы современной русской художественной литературы. Москва : 1977. 256 с.
16. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Ленинград : Просвещение, 1978.
17. Лекции Нехорошев. Теория кинодраматургии. URL: <http://morfing.livejournal.com/228753.html> (дата звернения: 24.09.2022).
18. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. – Москва : Изд-во «Ось-89», 2009. 196 с.
19. Мешкова Л. А. Авторская позиция в современной прозе (Теоретический аспект). *Филологические науки*. – 1988. – № 3. 38с.
20. Резников Л. О. Гносеологические вопросы семантики. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1964. 43 с.
21. Ромм М. Вопросы киномонтажа URL: <http://lib.vkarp.com/2011/01/26/михаил-роммвопросы-киномонтажа/> (дата звернения: 25.09.2022).
22. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва : Водолей Publishers, 2004.
23. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. Москва : Просвещение, 1974.
24. Тынянов Ю. Н. Кино - слово — музыка. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. 386 с.
25. Тынянов Ю. Н. Об основах кино / под ред. Б. М. Эйхенбаума. Москва ; Ленинград: Кинопечать, 1927. 73 с.

26. Тюленев С. В. Теория перевода. Москва : Гардарики, 2004. 67 с.
27. Филиппов С. А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. Москва : Клуб «Альма Анима», 2006. 193 с.
28. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / пер. с итал. А. Н. Коваля. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2006. 574 с.
29. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Москва, 1978. 106 с.
30. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК Культура, 1993. 322 с.
31. Atherton G. The Foghorn. Сборник рассказов американских писателей (Eleven American Stories). Москва : Международные отношения, 1978. 147с.
32. Rowling J. K. Harry Potter and the Philosopher's Stone. London, 1997.
33. March W. Bill's Eyes. Сборник рассказов американских писателей (Eleven American Stories). Москва : Международные отношения, 1978. 150 с.
34. Odessa – Goodreads. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/30629433-odessa> (accessed: 25.09.2022).
35. Villanelle – Hollowpoint. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/23010979-villanelle> (accessed: 25.09.2022).
36. Villanelle – Shanghai. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/24826690-villanelle> (accessed: 27.09.2022).

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

37. BBC – America. URL: <https://www.bbcamerica.com/anglophenia/2017/06/sandra-oh-cast-in-new-bbc-america-series-killing-eve> (accessed: 25.09.2022).
38. Beerbohm M. Rudyard Kipling. The Book of English Humour. – Moscow, 1990. 10 с.
39. Codename – Villanelle. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/20758917-codename-villanelle> (accessed: 24.09.2022).
40. Express. URL: <https://www.express.co.uk/showbiz/tvradio/1017978/Killing-Eve-BBC-location-filming-location-setting-Paris-London-Tuscany-where-is-it-filmed/> (accessed: 30.09.2022).
41. Fentyfair. The 10 Best TV Shows of 2018. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/12/best-tv-shows-2018-top-10-list> (accessed: 27.09.2022).
42. Fashion-forward killer: Villanelle, costuming and queer style in Killing Eve. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/07/killing-eve-fashion-jodie-comer> (accessed: 28.09.2022).
43. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation On Translation / ed. by R. A. Brower. Harvard University Press, 1959. P. 233-239.
44. Killing Eve – BBC America. URL: <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2017/06/jodie-comer-cast-opposite-sandra-oh-in-bbc-americas-killing-eve> (accessed: 28.09.2022).
45. Killing Eve season 2 fashion: See who designed Villanelle's amazing clothes. URL: <https://ew.com/tv/killing-eve-season-2-fashion-clothes/> (accessed: 27.09.2022).
46. McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

47. NPR – Fleabag And Killing Eve Creator Phoebe Waller-Bridge Is Full Of Surprises. URL: <https://www.npr.org/2019/05/13/722776834/fleabag-and-killing-eve-creator-phoebe-waller-bridge-is-full-of-surprises> (accessed: 27.09.2022).

48. The Cleartips. Killing Eve book author Luke Jennings reveals TV series ending took him aback. URL: <https://cleartips.net/killing-eve-book-author-luke-jennings-reveals-tv-series-ending-took-him-aback/> (accessed: 25.09.2022).

49. The Guardian – It's anarchic: the cast of Killing Eve on Phoebe Waller-Bridge's killer thriller. URL: [https://www.theguardian.com/tv and radio/2018/sep/15/the-cast-of-killing-eve-on-phoebe-waller-bridge-psychokiller thriller](https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/sep/15/the-cast-of-killing-eve-on-phoebe-waller-bridge-psychokiller-thriller) (accessed: 28.09.2022).

50. Vogue – Killing Eve Is Back, and Villanelle Is Dressed to Kill. URL: <https://www.vogue.com/article/killing-eve-season-3-fashion-sam-perry-costume-designer> (accessed: 28.09.2022).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the means of the main character representation in Luke Jennings's novel *Codename Villanelle* and its screen adaptation.

The object of the work can be defined as the the series of novels by L. Jennings "Killing Eve", as well as its film adaptation of the same name in the format of a TV series.

The main aim of the paper consists in analyzing the ways, mechanisms and forms of the means of the main character representation in Luke Jennings' novel *Codename Villanelle* and its screen adaptation. It determined the accomplishment of such objectives as:

- profound analysis and systematization of the theoretical foundations of the theory of character representation;
- investigation of the algorithm, aspects and stages of using of the means of the main character representation in Luke Jennings' novel *Codename Villanelle* and its screen adaptation.

The definition of a "character representation" is offered in the work. There is general information about the concept of "image" in literature and cinema, the means of creating images of characters, and the methodology of their analysis. There is own analysis of the means of creating images of characters in the novel and the film adaptation of "Killing Eve".

The scientific novelty of the presented research lies in the investigation of the development of a procedure for comparative analysis of the means of representing characters in verbal and film texts.

Key-words: *character representation, image, the means of character representation, screen adaptation*

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

Я, Кліндух Євгенія Сергіївна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання очної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійна програма Мова та література (англійська), адреса електронної пошти klinduhevgenia@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Порівняльний аналіз засобів створення образів головних персонажів у романі Люка Дженнінгса «Вбиваючи Єву» та його екранізації» 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.

14.12.2022

Дата

Підпис

Кліндух Є. С.

ПІБ (студент)