

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему РОМАН «СМЕРТЬ АРТУРА» ТОМАСА МЕЛОРИ У
КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГАЯ РІЧІ**

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

Керівник к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Рецензент к.ф.н., доц. Шама І. М.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

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

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ 2019 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
СОБОЛЬ ОКСАНІ ВІКТОРІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Роман «Смерть Артура» Томаса Мелорі у кінематографічній інтерпретації Гая Річі»

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

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

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 27 грудня 2019 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту):
дослідження з питань інтермедіальності, з проблем теорії кіноадаптації, а також роман Т. Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.) та фільм Г. Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017 р.)

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) сформулювати поняття про кіноадаптацію у світлі інтермедіальних студій; 2) дослідити роман Т. Мелорі «Смерть Артура» як джерело традиційного сюжетно-образного матеріалу; 3) визначити специфіку відображення традиційних сюжетів та образів матеріалу у кінематографічній адаптації Г. Річі

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М., к.ф.н., доц.	24.05.2019	24.05.2019
Розділ I	Василина К. М., к.ф.н., доц.	18.06.2019	18.06.2019
Розділ II	Василина К. М., к.ф.н., доц.	03.09.2019	03.09.2019
Розділ III	Василина К. М., к.ф.н., доц.	17.10.2019	17.10.2019
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	20.11.2019	20.11.2019

6. Дата видачі завдання 22.04.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

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

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

Магістрант

_____ О. В. Соболю
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ К. М. Василина
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ М. В. Залужна
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 78 стор., 90 джерел.

Об'єкт дослідження: специфіка інтермедіальної взаємодії різних видів мистецтва.

Мета роботи: вивчення особливостей репрезентації роману «Смерть Артура» Томаса Мелорі у кінематографічній інтерпретації Гая Річі.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтермедіальності (О. Ганзен-Льове, А. Ю. Тимашков, Ю. Мюллер, І. Раєвські), теорії кіноадаптації (Л. Гатчеон, Р. Стам, Т. Лейтч, Д. Десмонд, П. Гоукс) та семіотики Ю. М. Лотмана.

Отримані результати: Кінострічка Гая Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017 р.) заснована на творчому переосмисленні роману Томаса Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.). Обидва твори мають на меті розповісти історію легендарного короля Артура, однак, зважаючи на відмінності авторського стилю, твір Гая Річі репрезентує сучасний погляд на середньовічний текст.

Під час проведення дослідження було акцентовано увагу на специфіці відтворення сюжетно-композиційної організації прецедентного тексту та його ключових образів, розглянуто смислові зсуви у системі конфліктів та мотивів, що виникли під час кіноадаптації художнього твору.

Окрім того було з'ясовано, що позатекстові елементи (аудіо-візуальні та власне кінематографічні) мають значний вплив на рецепцію першотвору глядачем, формуючи специфічні образи, пов'язані із конкретною екранізацією.

Ключові слова: *інтермедіальність, теорія адаптації, Артуріана, традиційний сюжетно-образний матеріал, кінематограф, інтерпретація, екранізація/кіноадаптація, Томас Мелорі, Гай Річі.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 КІНОАДАПТАЦІЯ У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ	9
1.1 Поняття про інтермедіальність у площині гуманітарних досліджень	9
1.2 Специфіка взаємодії літератури з іншими видами мистецтва.....	16
1.3 Особливості зіставлення кіно- і художнього тексту	25
РОЗДІЛ 2 РОМАН ТОМАСА МЕЛОРИ «СМЕРТЬ АРТУРА» ЯК ДЖЕРЕЛО ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ ТА ОБРАЗІВ	31
2.1 Поняття про традиційні сюжети і образи	31
2.2 Творча особистість Томаса Мелорі	34
2.3 Сюжетно-композиційна організація та ключові образи роману Томаса Мелорі «Смерть Артура».....	37
2.3.1 Сюжет та провідні конфлікти твору Томаса Мелорі.....	37
2.3.2 Система образів персонажів роману Томаса Мелорі «Смерть Артура».	43
РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРІАЛУ У АРТУРІАНІ ГАЯ РІЧІ	55
3.1 Сюжетно-композиційна організація кінострічки	55
3.2. Візуалізація ключових образів	62
3.3. Позатекстові елементи кінотексту та їхній вплив на реценцію першотвору	71
ВИСНОВКИ	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	79

ВСТУП

Проблема синтезу мистецтв цікавила вчених із давніх часів. Ще автори античних робіт з естетики звернули увагу на взаємозв'язки між різними видами мистецтв. Як і представники наступних епох, вони цікавилися виникненням і функціонуванням різних синтетичних форм і жанрів на основі літератури (література-музика, література-живопис тощо). Наразі дослідженням даної проблеми займається водночас декілька наукових галузей, тому доречно говорити про інтермедіальні студії. Значний внесок у розробку даного напрямку внесли теорії О. Ганзен-Льове, А. Ю. Тимашков, Ю. Мюллер, І. Раєвські.

На сучасному етапі розвитку культури особливого значення для інтермедіальних студій набуває кінематограф. Він є не лише засобом трансформації літературного джерела в інший вид мистецтва, а й потужним фактором впливу на рецепцію першотвору глядачем. Виходячи з цього, варто зазначити, що наразі перспективним напрямком міждисциплінарних досліджень є теорія адаптації, яка займається дослідженням взаємовпливу літературних та кінематографічних творів.

Розробкою теорії адаптації займалися такі науковці, як Л. Гатчеон, Р. Стам, Д. Десмонд, Дж. Дін, а також Ю. М. Лотман. Однак, особливості взаємодії прецедентного тексту та його кіноадаптацій детально досліджені не були.

Однією із найбільш популярних епох у сучасному мистецькому просторі є Середньовіччя, як унікальний сплав ледь не протилежних явищ (протиборство варварських вірувань та християнського теоцентризму, конфлікт вченої і народної культури, відносини світської і церковної влади, суперечлива роль мистецтва тощо). Середньовічні тексти все частіше стають основною для подальшого переосмислення та трансформації. До них, як до джерела сюжетно-образного матеріалу звертаються не лише у більш пізні

літературні епохи, але й у інших видах мистецтва, уможлиблюючи інтермедіальні адаптації. Одним із найбільш продуктивних варіантів синтезу мистецтв є поєднання літератури та кінематографу, що веде до створення екранізацій або кіноадаптацій.

Популярним джерелом для екранізацій є цикл артурівських романів, або «романів Круглого Столу» та, зокрема, твір Томаса Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.), який часто виступає у ролі прецедентного тексту. До літературознавчого дослідження цього роману вже зверталися такі вчені як І. М. Бернштейн, А. Мортон, А. Д. Михайлов. Водночас, проблема трансформації цього тексту у кіномистецтві на сьогодні поки що не потрапляла у фокус спеціального наукового дослідження. Тож, виникає необхідність вивчення специфіки кінематографічного осмислення твору Т. Мелорі.

Актуальність роботи визначається загальною цікавістю сучасного компаративного літературознавства до різних аспектів інтермедіального аналізу, а також популярністю Артуріани як серед читацького загалу, так і серед наукової спільноти та кінематографістів.

Наукова новизна полягає у спробі власного дослідження особливостей репрезентації Артуріани з позиції інтермедіальних студій та рецептивної естетики.

Об'єктом дослідження є специфіка інтермедіальної взаємодії різних видів мистецтва.

Предметом дослідження є трансформації художнього твору у процесі перенесення його на екран.

Метою роботи є дослідження особливостей репрезентації роману «Смерть Артура» Томаса Мелорі у кінематографічній інтерпретації Гая Річі.

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

1) сформулювати поняття про інтермедіальність у площині гуманітарних досліджень;

2) визначити специфіку взаємодії літератури з іншими видами мистецтва;

- 3) проаналізувати особливості зіставлення кіно- і художнього тексту;
- 4) сформулювати поняття про традиційні сюжети і образи;
- 5) розглянути творчу манеру Томаса Мелорі;
- 6) дослідити сюжетно-композиційну організацію та ключові образи роману Томаса Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.);
- 7) визначити специфіку відображення традиційного сюжетно-образного матеріалу у кінематографічній адаптації Гая Річі.

Матеріалом дослідження стали роман Томаса Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.) та кінофільм Гая Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017 р.).

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: описовий метод, компонентний метод, інтермедіальний метод, контекстуально-інтерпретаційний метод, метод міжсеміотичного перекладу та рецептивної естетики.

Практична значущість роботи полягає у тому, що матеріали та висновки, отримані у ході дослідження, надають можливість глибше зрозуміти процес інтермедіального аналізу, а також стимулювати подальші дослідження в межах різних аспектів інтермедіальних студій.

Робота пройшла **апробацію** на 11-ти науково-практичних студентських конференціях, 2-х Всеукраїнських конкурсах студентських наукових робіт з ізо- романо-германських мов та літератур (з методикою їх викладання): у 2017-2018 н. р. (II місце) і 2018-2019 н. р. (III місце), та Всеукраїнському конкурсі наукових робіт «Завтра.UA» у 2017-2018 н. р. (вихід у фінал). Результати дослідження представлено у 12 публікаціях (11 тез та 1 стаття у фаховому виданні):

1. Василина К. М., Соболев О. В. Ключові категорії куртуазної естетики в рецепції сучасного кінематографа (на матеріалі фільму Гая Річі «Король Артур : Легенда меча» (2017 р.)). *Держава та регіони. Запоріжжя : Класичний приватний університет*, 2018. № 3. С. 26–33.

2. Соболь О. В. Аудіо-візуальні образи кінострічки «Король Артур : Легенда меча» (2017) та їхній вплив на рецепцію першотвору. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали XII міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. (прийнято до друку).

3. Соболь О. В. Візуалізація літературних творів засобами образотворчого мистецтва. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали IX міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. С. 208–209.

4. Соболь О. В. Дегероїзація образу короля Артура у сучасних інтермедіальних проєкціях. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали XI міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 131–132.

5. Соболь О. В. Кіноадаптація художнього твору у світлі інтермедіального аналізу. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2017»* : у 4 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2017. Т. 2. С. 472–473.

6. Соболь О. В. Магічні сили Артуріани у сучасній кіноадаптації Гая Річі. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2019»* : у 4 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2017. Т. 2. С. 185–187.

7. Соболь О. В. Образ Мерліна у рецепції Гая Річі : гендерний підхід. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua* : Матеріали X міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2018. С. 189–190.

8. Соболь О. В. Особливості переосмислення ролі жінки у лицарському суспільстві у фільмі Гая Річі «Король Артур : Легенда меча». *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2018»* : у 4 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2018. Т. 2. С. 148–150.

9. Sobol O. Film Adaptation in the Aspect of Intermedial Analysis. Збірник матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Романо-германські мови в сучасному міжкультурному просторі». Вип. 1. Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. С. 119–121.
10. Sobol O. Gender Identity of Merlin in Modern Film Adaptation. *Потенціал сучасної науки* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції м. Київ, 10-11 листопада 2018 року. Київ : МЦНД, 2018. С. 40–41.
11. Sobol O. Visual Representation of Literary Texts in Painting. *Молодь України в контексті міжкультурної комунікації*. Дніпро : Університет імені Альфреда Нобеля, 2017. С. 72–73.
12. Vasylyna K., Sobol O. Magical Forces in Guy Ritchie's Film Adaptation of the Late Medieval Arthurian Cycle. *The 1st Young Researchers' International Web Conference «Communication in the Expanding Intellectual Space»*. Czestochowa : Publishing House of Polonia University «Educator», 2019. P. 115–117.

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

У вступі зазначаються 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 кіноадаптацію у світлі інтермедіальних студій, особлива увага приділяється визначенню поняття «інтермедіальність», розглянуто питання класифікації різних типів та видів інтермедіальних взаємодій, а також запропоновано власний алгоритм зіставлення художнього тексту та його кіноадаптації.

Другий розділ містить аналіз роману Томаса Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.) як джерела традиційних сюжетів та образів. У даному розділі сформовано поняття про традиційні сюжети та образи, досліджено творчу особистість та особливості стилю Томаса Мелорі і розглянуто

сюжетно-композиційну організацію та ключові образи роману Томаса Мелорі «Смерть Артура».

У третьому розділі представлено приклад власного аналізу інтермедіальної взаємодії між літературним першотвору та його кінематографічною версією на матеріалі фільму Гая Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017 р.). Особлива увага приділяється дослідженню специфіки відтворення сюжетно-композиційної організації прецедентного тексту та його ключових образів, пояснюється вплив позатекстових елементів (аудіо-візуальних та власне кінематографічних) на глядацьку рецепцію.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 78, кількість використаних джерел 90.

РОЗДІЛ 1

КІНОАДАПТАЦІЯ У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

1.1 Поняття про інтермедіальність у площині гуманітарних досліджень

У сучасній гуманітарній науці все більшої популярності набуває теорія інтермедіальності. Це пояснюється її тісним зв'язком із цифровою культурою, яка пропонує нові види медіа та канали їхньої взаємодії, та підтримкою тенденцій розвитку сучасної гуманітарної науки, що пропонують залучати можливості інформаційних технологій та міждисциплінарних підходів до вирішення питань певної наукової галузі.

Теорія інтермедіальності є актуальним науковим напрямком, до якого в останні роки звертається все більше і більше дослідників. Про це свідчать численні галузеві конференції (“Rethinking Intermediality in the Digital Age”, 2013), збірки статей (“Comparative Literature and Culture”, 2011, 2013), монографії (“Intermediality and Storytelling”, 2011), а також спеціалізовані центри (“The Centre for Intermediality in Performance”), безпосередньо присвячені даній темі [Хаминова 2014, с. 38].

Такий сплеск цікавості навколо феномену інтермедіальності цілком закономірний, адже інтермедіальність відповідає основним тенденціям сучасних гуманітарних наук: прагнення до міждисциплінарності; високий інтерес до проблем синтезу різних видів мистецтва на тлі активного розвитку цифрової культури; пошуки сучасних методологічних підходів, які відповідають культурним реаліям нового типу. Інтермедіальний погляд дозволяє впорядкувати та системно представити складні процеси межсеміотичних кореляцій, оскільки концентрує увагу не лише на учасниках даного процесу (окремі тексти, види мистецтва, наукові галузі або культура в

цілому), а й на механізмах їхньої взаємодії та широкому спектрі наслідків, спровокованих досліджуваними процесами [Хаминаова 2015, с. 81].

Поняття «інтермедіальність» активно увійшло у науковий вжиток наприкінці ХХ ст. і до початку другого десятиліття ХХІ ст. стало предметом пильної уваги дослідників у різних галузях науки. Саме в цей період у черговий раз, але на якісно новій культурній основі, відбулося чітке усвідомлення неможливості ізолюваного існування і розвитку художніх культурних практик та наук про них. Інтермедіальність стала одним із ключових понять розвитку наукової думки не лише у власне літературознавчих практиках, а й у сферах зацікавленості філософії, культурології, медійних студій тощо [Шестакова 2013б, с. 234-235].

Вважається, що термін «інтермедіальність» (intermedium) був вперше використаний ще у 1812 році С. Колріджем на позначення наративних функцій алегорії, але за тих часів він не набув поширення. У 1965 році у дещо видозміненому вигляді (intermedia) термін було відновлено Д. Гітінсом з метою відобразити специфіку руху «Флюксус» до якого він належав. Відповідно до авангардної орієнтації, термін «інтермедіальність» використовувався для того, щоб підкреслити інноваційний або трансгресивний потенціал творів мистецтва, сенс яких висловлюється у межах двох або більше медіа [Jensen 2016, с. 972].

Значний внесок у розробку поняття інтермедіальності зробив німецький вчений А. Ганзен-Льове, який у 1983 році надав терміну значення близького до сучасного: «Інтермедіальність (Intermedialität) – це об'єднання між різними елементами мистецтва у мономедійному (література, живопис тощо) або мультимедійному (театр, кінематограф тощо) тексті» [Hansen-Löve 1983, с. 292]. Однак дане визначення не є вичерпним, оскільки від самого початку інтермедіальність постає як загальний термін, що не має чітких рамок функціонування.

Зважаючи на різноманітні критичні підходи, що кожного разу визначають власний об'єкт дослідження, інтермедіальність набуває різних властивостей та

розмежувань. Конкретні цілі, які переслідують різні дисципліни (літературознавство, соціологія, теорія адаптації, історія мистецтв тощо) у проведенні інтермедіальних досліджень, значно варіюються. Зовсім недавно дослідники почали формально вирізняти свою особливу концепцію інтермедіальності через такі епітети, як трансформаційна, дискурсивна, синтетична, формальна, трансмедіальна, онтологічна або генеалогічна, первинна, вторинна тощо [Rajewsky 2005, с. 44].

Спираючись на загальноприйнятую концепцію тлумачення інтермедіальності, варто зазначити, що у широкому сенсі даний термін позначає «взаємодію, що виникає між медіа», де під медіа маються на увазі різні види мистецтва, або із семіотичної точки зору, різні системи знаків – коди. Таким чином їхня взаємодія призводить до створення «цілісного поліхудожнього простору в системі культури, художньої метамови культури» [Тимашков 2008, с. 113-114].

Н. В. Тишуніна конкретизує поняття інтермедіальності, представляючи його в якості «специфічної форми діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними мистецькими референціями є художні образи або стилістичні прийоми, які мають знаковий характер для кожної конкретної епохи» [Тишуніна 2001, с. 151].

Однак, таке узагальнене бачення не здатне перетворитися на єдину універсальну теорію, що може бути застосована у різноманітних сферах, пов'язаних із феноменом інтермедіальності. Відповідно, для того, щоб охопити і рівномірно теоретизувати специфічні інтермедіальні прояви, були запроваджені більш вузькі (і часто взаємно суперечливі) концепції. Тож, варто звернути увагу на декілька конкретизованих визначень, що висвітлюють явище інтермедіальності у вузькому сенсі.

На думку дослідників, інтрмедіальність, перш за все, визначається як «специфічна методологія аналізу і окремого художнього твору, і мови художньої культури в цілому» [Каркавіна 2010, с. 15]. Ця методологія застосовувалася переважно для вивчення літературних творів, творів

образотворчого мистецтва та кінематографу. За її допомоги велися дослідження широкого спектра явних і, частіше, прихованих посилань на тексти різних семіотичних систем [Каркавіна 2010, с. 15-16].

У літературознавчих дослідженнях феномен інтермедіальності полягає у «розширенні можливостей інтерпретації літературного твору не тільки за допомогою літературознавчого інструментарію, а й із залученням мистецтвознавчої термінології» [Шестакова 2013а, с. 43].

З іншої точки зору, інтермедіальність є особливою творчою авторською стратегією, характерною для художнього твору, яка передбачає організацію тексту за допомогою взаємодії засобів художньої виразності різних видів мистецтва і розуміється як особливий спосіб організації художнього тексту [Шестакова 2013б, с. 235].

Інтермедіальність також часто розуміється як «особливий тип структурних взаємозв'язків всередині художнього твору, заснований на взаємодії мов різних видів мистецтва в системі єдиного художнього цілого» або як «наявність в художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [Седых 2008, с. 210].

Близьким до такого розуміння інтемедіальності є визначення Н.А. Кузьміної, яке концентрується на поєднанні різних сенсів терміну «медіа». Згідно з її концепцією, інтермедіальність – це взаємодія знакових систем (мов) різних видів мистецтва, що утворюють цілісність мультимедійного художньо-естетичного твору [Кузьміна 2011, с. 29].

Однак, варто зауважити, що таке розуміння інтермедіальності є близьким до поняття мультимедійності, які слід розмежувати. Під мультимедійністю заведено розуміти «поєднання різних за своєю природою форматів інформації в одному медійному джерелі» [Никитенко 2009, с. 159]. Такими форматами можуть виступати текст, звук, фото- і відеозображення, однак поєднання різних медіаформатів не є взаємодією різних видів медіа.

Не можна забувати, що поняття інтермедіальності розгортається в соціально-історичному контексті. Так, з одного боку, інтермедіальність тісно

пов'язана з певною художньою, матеріальною, медійною і комунікативною формою діяльності, але з іншого – породження смислів в результаті цих дій завжди орієнтоване на певну історичну аудиторію. Історичний підхід повинен включати функціональні аспекти та брати до уваги той факт, що інтермедіальні процеси розвивають тенденцію підвищення рівня їхньої складності та багатогранності [Хаминова, Зильберман 2014, с. 40].

Інтермедіальність, як явище, відома з давніх часів, в той час як систематично розроблена концепція досліджень була сформована відносно недавно. Передісторію інтермедіальних досліджень пов'язують з історією естетики. Питання співвідношення мистецтв, їхнього впливу один на одного та можливостей взаємного семантичного обміну іманентні всій історії мистецтв, однак лише у ХХ ст. з'явилися наукові роботи, які звертаються до компаративного розгляду специфіки мистецтв та дослідження взаємодії різних семіотичних кодів [Борисова 2004].

Фактично, історія інтермедіальних досліджень починається з мистецьких рухів і комп'ютеризації 1960-х і 1970-х років. Однак, як академічна концепція, вона не розглядалася до другої половини 1990-х. Термін «інтермедіальність» спочатку використовувався стосовно гіпертекстових досліджень у сфері комунікацій та технологій, однак надалі було запропоновано літературознавчу концепцію, згідно з якою визнавався зв'язок інтермедіальності з інтертекстуальністю. Фінський дослідник М. Лехтонен називає інтермедіальність «інтертекстуальністю, що порушує межі одного простору», під простором маючи на увазі вид мистецтва [Herkman 2012, с. 15-16].

На думку Ю. Мюллера, ключовою відмінністю інтермедіальності від інтертекстуальності є подолання нею обмежень, що зосереджують увагу головним чином на вивченні суто «літературного» середовища. Це дозволяє здійснювати диференційований аналіз взаємодій і інтерференцій між різними видами мистецтва та збагатити дослідження даними не лише про їхній результат, а головним чином, про сам процес [Muller 2010, с. 21-22].

З точки зору літературознавчої концепції, інтермедіальність виступає у якості міжсеміотичної інтертекстуальності. За даних умов текст одного виду мистецтва, включаючись в художній простір іншого, практично втрачає свою самостійність, починаючи жити за законами нового середовища. У зв'язку з цим слід говорити про своєрідну модифікацію структур, що переносяться у новий семіотичний контекст. Таким чином, спостерігається не просто діалог мистецтв, а скоріше їхня інтерпретація та переклад в іншу семіотичну систему [Хаминава 2012, с. 373-374].

У інтермедіальних стосунках різні види мистецтва мають різний статус, вони є функціонально і семантично нерівними. Суміщені в інтермедіальному дискурсі мистецтва націлені на інтерпретаційну взаємодію: текст прагне виявити у своєму (приналежному до іншої семіотичної системи) претексті щось інше, неявне в ньому самому. Водночас міжсеміотичний переклад встановлює між художніми мовами відносини «умовної еквівалентності». Інтермедіальний аналіз в даному випадку, повертаючись до культурних і естетичних «претекстів», дозволяє розкрити специфіку авторської концепції і рецепції, які часто отримують безпосереднє втілення в способах організації художнього світу твору [Лотман 2010, с. 398-399].

Зважаючи на розрізненість у термінології та сферах застосування, можна стверджувати, що досі не існує єдиної чіткої класифікації інтермедіальності. У найбільш узагальненому вигляді дослідники виокремлюють внутрішньоконпозиційну інтермедіальність, яка передбачає присутність різних видів мистецтва в рамках єдиного твору, що приводить до його семіотичного ускладнення; та зовнішньоконпозиційну інтермедіальність, що полягає у зображенні однієї і тієї ж події або сюжету в різних видах мистецтва [Чуканцова 2009, с. 35].

У більш деталізованій літературознавчій концепції інтермедіальні явища поділяються на три типи: медіальна транспозиція, медіальна комбінація та інтермедіальне посилення. Медіальна транспозиція орієнтована на процес перекодування тексту одного виду мистецтва на інший та займається

дослідженням таких явищ як кіноадаптація (перенесення літературного тексту на екран), новелізація (перекодування кінематографічного твору у літературний) тощо. Під медіальною комбінацією мається на увазі комунікативно-семіотична концепція, заснована на поєднанні принаймні двох медіа у межах одного тексту. У рамках даного підходу досліджуються такі явища, як опера та вистави із залученням комп'ютерних технологій, ілюстровані рукописи, комікси тощо. Інтермедіальні посилання – це змістотворчі стратегії, які замість того, щоб безпосередньо поєднувати різні види мистецтва, викликають асоціації або імітують елементи іншого, умовно окремого медіа за допомогою власних засобів [Rajewsky 2005, с. 51-53].

Отже, у зв'язку з швидкоплинним розвитком міждисциплінарних підходів у наукових галузях та нагромадженням різних семіотичних систем у межах одного тексту, у дослідницьких колах виникає інтерес до феномену інтермедіальності. Хоча термін було вжито ще у 1812 році С. Колріджом, втім, теоретичного обґрунтування він набув лише наприкінці ХХ століття завдяки дослідженням О. Ганзена-Льове. У широкому сенсі під інтермедіальністю мається на увазі «взаємодія мистецтв», у той час як більш деталізовані концепції звертаються до інтермедіальності як до процесу перекодування текстів із однієї семіотичної системи у іншу або як до методології дослідження даного процесу. Зважаючи на понятійну розімкненість інтермедіальності в різні сфери гуманітарної науки (літературознавство, мистецтвознавство, культурологія) теорія має низку проблем (термінологічного, типологічного і методологічного характеру), рішення яких складе основу її подальшого розвитку. Разом з тим спостерігаються тенденції відмови від пошуку універсальної методики вивчення інтермедіальних явищ та формування власного термінологічного апарату і методологічних принципів в рамках різних наукових напрямків. В цьому відношенні відкриваються широкі перспективи інтермедіальних досліджень у галузі літературознавства та компаративних студій.

1.2 Специфіка взаємодії літератури з іншими видами мистецтва

Не дивлячись на те, що ще за часів античності виникали спроби осмислити міжмистецькі зв'язки та софкусуватися на взаєминах між літературою та іншими видами мистецтва, лише у ХХ столітті такі спроби набули системного характеру. І з розвитком інтермедіальних досліджень взаємодія різних семіотичних систем стала дедалі більше потрапляти у фокус уваги саме літературознавців.

Зокрема, приділяється увага розширенню та збагаченню власне літературних засобів виразності та способів побудови твору за рахунок інструментарію інших видів мистецтва. Літературний текст освоює твори інших видів мистецтва за двома основними напрямками: «освоєння досвіду попередників, коли твір іншого виду мистецтва свідомо відтворюється в структурі літературного тексту; і використання літературних здобутків в інших областях мистецтва» [Чуканцова 2009, с. 142-143].

Однією із найбільш ранніх областей взаємодії візуального та вербального мистецтв є екфраза/екфразис. Історія екфрази починається з Античності, де поняття сприймалось як художній опис творів образотворчого мистецтва. Екфраза вважається винаходом пізньої риторичної науки, де вона ретельно розроблялася і активно використовувалася як вправа, яка розвивала ораторські здібності. Потім античні ритори вивели це поняття за межі однієї риторики та поширили на твори істориків і поетів [Сидорова 2006, с. 16-17].

Термін «екфраза» походить від грецького та має значення «пояснювати», «вказувати». Перші згадки терміну зустрічаються в працях Філона Олександрійського, який визначає екфразу наступним чином: «описова мова, що чітко зображує те, що вона пояснює» [Брагинская 1977, с. 259]. Екфразою натомість вважався будь-який словесний опис, спрямований на створення зримого образу, незалежно від предмета опису: пейзаж, портрет, інтер'єр тощо.

У культурно-історичній ретроспективі розширення типології екфрази проходить паралельно з динамікою місця і ролі літератури в системі видів мистецтва. В період Античності образотворче мистецтво, на відміну від риторики, не входило в поняття духовної культури тому екфроза була спрямована на ствердження риторичного ідеалу епохи еллінізму [Аверинцев 1996, с. 353].

У епоху Відродження, з підвищенням статусу художника в суспільстві і, відповідно, зростанням цінності образотворчого мистецтва, змінилися функції даного типу дискурсу. Екфроза стає знаком визнання ролі мистецтва в культурному континуумі, свідченням рівноцінності живопису і літератури. Як вказує Л. М. Геллер, «жанр словесних галерей» був особливо популярний в епоху Пізнього Ренесансу і Бароко [Геллер 2002, с. 5].

Традиції художнього опису артефактів зберігаються і в літературі Нового часу. Актуальним був пошук адекватних засобів трансформації поетики і принципів сприйняття інших видів мистецтва (живопису, архітектури, скульптури) або культурних реалій (місто, палацово-парковий ансамбль, музей) в літературному порубіжжі XIX-XX століть [Криворучко 2009, с. 4].

Наразі існує декілька тлумачень терміну «екфроза»: він може розумітися як в широкому, так і в більш вузькому сенсі. У широкому сенсі екфроза – це словесний опис будь-якого рукотворного предмета (архітектурного, скульптурного, живописного тощо). У більш вузькому значенні це – «словесний опис твору образотворчого мистецтва в художньому тексті» [Рубинс 2003, с. 13].

Крім репрезентації власне творів образотворчого мистецтва (як правило, в якості естетичного ідеалу), екфроза в художньому тексті задає модус його зорового сприйняття; тоді на перший план виходить не саме зображення, а його бачення. Бажаючи підкреслити важливість цього аспекту екфрастичного опису, Л. М. Геллер визначив екфразу як «в першу чергу – запис послідовності рухів очей і зорових вражень <...> образ не власне картини, а її бачення та розуміння» [Геллер 2002, с. 10].

Нарешті, крім власне зображення і реакції глядача на нього, об'єктом екфрастичного опису може бути особистість творця, його душевні переживання, ідеологічні та естетичні установки, а також особливості творчого процесу. У цьому випадку мова йде про «експресивну (або фізіологічну) екфразу» [Edgescombe 1993, с. 108].

Екфраза у літературному тексті виконує водночас декілька функцій: інформативну, екрануючу, естетичну тощо, завдяки чому виникає можливість для поглиблення сенсу за рахунок символізації описаного об'єкта. На думку Ю. М. Лотмана, «перемикання з однієї семіотичної системи на іншу у межах одного тексту на якомусь внутрішньому структурному кордоні становить основу генерування додаткового сенсу» [Лотман 2001, с. 66].

Детальний аналіз різних видів екфрази пропонує О. В. Яценко та класифікує їх наступним чином: за об'єктом опису екфрази бувають прямі і непрямі; за обсягом описаного – повні або класичні екфрази, згорнуті або мотивуючі та нульові; за наявністю або відсутністю в історії художньої культури реального об'єкта опису: міметичні (ті, що наслідують життя) та не міметичні (описують вигаданий об'єкт) [Яценко 2011, с. 48-51].

Авторство екфрази в тексті художнього твору є надзвичайно важливим, бо, будучи носієм величезного пласта культурно-історичної, естетичної інформації, екфраза розшифровує світогляд, соціальну приналежність, філософію інтерпретатора зображення. Зважаючи на це, за авторською приналежністю екфрази бувають монологічні (від імені одного персонажа) і діалогічні. Поняття діалогічної екфрази належить Н. Брагінській, яка визначає її як «бесіду, що пов'язана із зображенням та містить його опис. Зображення описується тут не як твір мистецтва, а з точки зору змісту» [Брагинская 1977, с. 277].

За часом згадування в тексті екфрази поділяються на первинні та вторинні. Первинною екфразою називають опис того чи іншого візуального об'єкта, який зустрічається в тексті вперше. Вторинна екфраза повторює,

продовжуючи і розширюючи або просто називаючи, згадуваний в тексті раніше екфразистичний мотив [Халізев 1999, с. 398].

Феномен візуального прочитання літературного твору є зворотнім до екфрази процесом, оскільки він орієнтований не на «поглинання» літературним твором художнього, а навпаки – на переосмислення літературного досвіду засобами образотворчого мистецтва. Цей процес в добу посилення інтермедіальності культури набуває особливого значення для теорії літератури, оскільки дозволяє актуалізувати численні аспекти рецепції та інтерпретації тексту.

Визначення поняття «візуальна інтерпретація літературних творів» не зустрічається в жодному із сучасних словників, тому можна запропонувати наступне трактування цього терміну: візуальна інтерпретація художніх творів – це тлумачення літературних текстів за допомогою образотворчих засобів: малюнка, репродукції, фотографії тощо. Сьогодні практично кожний відомий літературний твір має ряд візуальних інтерпретацій [Филиппова 2015, с. 154].

Говорячи про міжпредметні зв'язки словесності та живопису, слід зазначити, що твір образотворчого мистецтва розглядається не тільки як ілюстрація, а й як художня рецепція тексту. Жанри, за допомогою яких художники інтерпретують книгу, можуть бути різноманітними: картини, малюнки, фотографії, графічні роботи тощо. У якості інтерпретатора можуть виступати як знамениті художники, ілюстратори, фотографи, так і безвісні автори, творчістю яких наповнений Інтернет [Филиппова 2015, с. 154].

Візуальні інтерпретації зародилися в античні часи. Малюнки до епічної поеми Гомера «Іліада» можна назвати першими інтерпретаціями літературного твору. У Давній Русі вже в XI столітті створювалися ілюстрації до рукописних книг («Остромирове Євангеліє», «Ізборник Святослава»). У епоху Нового часу, після винайдення друкарського верстата, процес створення гравюр спрощується і налагоджується їхнє масове відтворення. Розвиток і вдосконалення способів друку, однак, не збігається зі зростанням якості самих

ілюстрацій як творів мистецтва. При досконалих способах відтворення зустрічаються ілюстрації, які варто віднести радше до ремісничої продукції, ніж до мистецтва [Книжная иллюстрация...].

Є. Н. Колокольцев розглядає два основних аспекти взаємодії художнього тексту та твору образотворчого мистецтва: тематична і сюжетна близькість картини до досліджуваного тексту та близькість художнього прийому, який покладено в основу живописного полотна, до характеру зображально-виражальних засобів, які використовує письменник [Наумкина 2007, с. 37].

Дослідник поділяє художню ілюстрацію на декілька типів: малюнки самих письменників; «режисерський коментар» художника до драматичних творів, який являє собою серію малюнків до тексту; та співтворчість художника з письменником. Щодо останнього типу, Є. Н. Колокольцев зауважує, що заломлення письменницьких образів і художніх ідей в свідомості ілюстратора тексту відбувається на двох рівнях: сюжетно-розповідному і символіко-метафоричному [Колокольцев 1990, с. 96].

Можна виокремити три форми поєднання літератури і графіки: перша, коли ілюстратор просто слідує за автором, не заглиблюючись у підтекст літературного твору; друга, коли художник передає основну ідею, дух і стиль ілюстрованої роботи; третя, коли художник не слідує точно за авторським сюжетом, а створює «ілюстрацію-супровід» – зображально-пластичну метафору, що виникає у вигляді складно опосередкованих образів літературного прототипу [Золотарева 2014, с. 99].

В основі методики зіставлення творів різних мистецтв – погляд автора на світ, відображення духу часу і концепції буття за допомогою специфічних для кожного виду мистецтва засобів. Синтетичність мислення письменника розумів і підкреслював ще О. О. Блок, який відзначав у своїй статті «Фарби і слова», що живопис «вміє дивитися і бачити», а письменники «замінили повільний малюнок швидким словом; але осліпли» [Блок].

Основні інструменти письменника це сюжет, композиція, словесні образи і способи вираження авторської позиції, а художника – колір, колорит,

освітлення, характер ліній, вибір сюжету, плану, добір художніх деталей, композиція. На думку Н. А. Дмитрієвої «література починає прямо з вираження сенсу явищ, а живопис – виходить від зображення самих явищ, тих, що сприймаються чуттєво» [Дмитрієва 1962, с. 50].

Художній твір розглядається як текст культури, який звернений до різних мистецтв, а його домінантою виступає наступне твердження: «внутрішній зв'язок літератури з живописом проявляється в тому, що письменник, запам'ятовуючи зорові відчуття, створює образи, спираючись на асоціації, контекст, слова-символи; і слово, таким чином, виступає умовним знаком предметів, понять, а в образотворчому мистецтві художник передає зображувані предмети фарбами, лініями тощо» [Доманский 2002, с. 158].

Тож, розглядаючи засоби вираження ідей у літературі та живописі, бачимо, що література будується на вербальній основі та відрізняється формами іносказання та тропами, що підсилюють словесну образність. Засобами вираження живопису є перш за все матеріали, використані для написання картини, техніка, у якій вона виконана, та кольори. Саме колір є визначальним у «мові живопису», він головним чином розкриває сутність картини [Золотарева].

Не менш давнім та продуктивним є і взаємозв'язок літератури з музичним мистецтвом. Незважаючи на те, що взаємодія літератури і музики як об'єкт компаративістики протягом багатьох століть викликала до себе інтерес, проте тільки на порозі XVIII ст. вона стало окремим об'єктом наукового дослідження. Розвиток культурологічного знання дозволяє побачити все більш складні зв'язки художніх явищ всередині цілісного тексту культури, звертається увага на різні шляхи взаємодії словесних та музичних текстів [Мышьякова 2003, с. 7].

У XIX ст. ініціативу з рук критиків і теоретиків перейняли поети і музиканти. З'явилася велика кількість письменників, що різними способами прагнули до музичності літератури. Під музичністю мається на увазі

особливий принцип побудови тексту, що передбачає взаємодію та взаємовплив мистецьких мов літератури і музики [Рубинская 2013, с. 22].

У другій половині ХХ ст. завдяки роботам Келвіна С. Брауна сформувалася ціла школа, що займалася дослідженням взаємозв'язків літератури та музики. З'явився ряд робіт, в яких автори аналізували різні аспекти даної проблеми: текст і музику, зв'язок слова і тону, різноманітні аналогії форм і структур, взаємовплив тощо. Дані дослідження знайшли вияв у різних галузях науки, таких як літературознавство, мовознавство, музикознавство, мистецтвознавство, естетика тощо [Брузгене 2009, с. 94].

Зважаючи на велику кількість аспектів дослідження, існує різноманіття класифікацій, звернених до впорядкування варіантів взаємодії музичного та літературного текстів. Один з найвідоміших дослідників взаємодії літератури і музики С. П. Шер виділяє поділяє їх на три види: симбіоз музики та літератури або «вокальна музика», література у музиці або «програмна музика» та музика в літературі [Scher 1984, с. 11].

Під «вокальною музикою» дослідник має на увазі жанри, де музичне та літературне мистецтва поєднуються задля створення єдиного синкретичного твору (опери, ораторії, кантати, пісні). До «літератури в музиці» належать тенденції наближення музики до літератури (твори, які інспіровані літературою або є спробою втілення конкретного літературного твору). Матеріалом дослідження «музики в літературі» є власне літературні твори, у яких за допомогою мовних засобів і літературної техніки відбувається імплікація, імітація чи інше опосередковано наближення до музики [Scher 1984, с. 11-12].

На думку С. П. Шера, в цій області можна спостерігати незліченну кількість випадків взаємодії музики і літератури. Якщо узагальнити, їх можна розбити на три групи: 1) вербальна музика (словесна імітація реально чи ілюзорно існуючого музичного твору, його «перенесення» в інший вид мистецтва); 2) мовленнєва музика (імітація акустичних властивостей: фоніка,

ритм, динаміка); і 3) музичні структури і музична техніка (наслідування музичних засобів на синтаксичному рівні) [Съёмщикова 2014, с. 10].

Американський вчений П. Фрідріх аналізує взаємозв'язки музики та літератури за допомогою опозиційних принципів. Він пропонує виділяти метафоричну музичність, сутність якої полягає у запозиченні музикою літературних сюжетів, тем тощо та їх переосмислення музичними засобами, та мовленнєву або неметафоричну музичність, яка може бути зовнішньою (можливість вірша стати піснею) або внутрішньою. Внутрішня музичність поділяється на чисту (залежить від системи наголосів, формує динаміку) та лінгвістичну (евфонія, алітерація, рими, ритм, асонанси), яка може бути універсальною (різноманітність стоп і музичних тактів тотожних поетичній метриці і ритміці, синестетичні асоціації приголосних звуків) і симфонічною (відносини конкретної мови і специфічної музичної техніки) [Friedrich 1998, с. 236-238].

Одним з основних теоретиків інтермедіальної взаємодії мистецтв, особливо літератури і музики, є Вернер Вольф, який запропонував критерії визначення музичності того чи іншого тексту, з метою впорядкувати різноманітність проявів музичності в літературі. Його класифікації дозволяє переконливо довести, що текст справді «музичний» і, як наслідок, його можна піддавати інтермедіальному аналізу [Wolf 2002, с. 16].

В. Вольф ділить всі можливі свідчення музичності тексту на дві великі групи: контекстуальні і текстуальні. Контекстуальні докази діляться на прямі (власне авторські вказівки) і непрямі (біографічні факти або наявність у даного автора інших текстів з рисами музичності). Текстуальні докази поділяються на чотири підвиди: відкрите інтермедіальне змішання музичного і літературного тексту, тематизація музики або музикалізація тексту, «навіювання» вокальної музики через асоціативний ряд та «симптоми імітації музики», або відхилення від традиційного оповідання (акустичне виділення, незвичайні побудови або повтори, відступ від правдоподібності і референтної/граматичної послідовності) [Wolf 1999, с. 71-73].

Під час дослідження взаємодії музичного та літературного мистецтва, варто також звернути увагу на проблему збігу ряду базових літературознавчих і музикознавчих термінів («форма», «композиція» тощо), що нерідко призводить до змішання понять. Як вихід з цієї ситуації пропонується брати за основу «найбільш загальні визначення категорій і термінів», і простежувати їх співвідношення в різних видах мистецтва. Літературознавець О. Г. Еткінд, натомість, вказував на те, що «спільність термінології відображає <...> естетичний зв'язок між двома мистецтвами» [Еткінд 1973, с. 187].

Отже, взаємозв'язки між літературою та іншими видами мистецтва перебували у фокусі уваги дослідників починаючи з античних часів, та у ХХ ст. шляхом закономірного розвитку оформилися у інтермедіальні студії. Існує два основних шляхи вираження даної взаємодії: включення творів інших видів мистецтва у власне літературний текст та створення творів інших видів мистецтва з опорою на літературні тексти. Формами вираження зв'язку між літературою та живописом є екфраза (опис твору образотворчого мистецтва у літературному тексті) та візуалізація літературного твору (ілюстрації, тематичні малюнки). На межі літературного та музичного мистецтв варто говорити про вокальну музику (симбіоз музики та літератури), програмну музику (запозичення літературних творів, сюжетів та образів музичним мистецтвом) та музичність літератури (імітація музичного твору власне літературними засобами. З появою кінематографу дослідницьке поле інтермедіальних студій розширилося, уможлививши появу нового перспективного напрямку вивчення інтермедіальних явищ – теорії адаптації, яка буде детально розглянута у наступному підрозділі.

1.3 Особливості зіставлення кіно- і художнього тексту

Взаємодія кінематографу із літературою починається вже з моменту його зародження. Завдяки своїй синтетичній природі, кіномистецтво органічно засвоює властивості літератури. Першим варіантом взаємодії даних мистецтв є кінематографічний сценарій. Надалі з'являється новий вид зв'язку – використання літературного твору у якості сценарію. Фільми, зняті на основі літературного твору називаються кіноінтерпретаціями або кіноадаптаціями. Деякі дослідники ототожнюють поняття кіноінтерпретації із поняттям екранізації твору [Екранізація...].

Поняття «кіноадаптація» можна трактувати як творчий пошук по знаходженню і тлумаченню сенсу та змісту літературного тексту засобами кіно. Сьогоднішні екранізації створюються на основі прози, драматургії, поезії, пісень, оперних і балетних лібрето. Їхньою головною метою є передача закладеного в першоджерелі сенсу, використовуючи «кіномову», тому, зважаючи на постмодерністську теорію множинності інтерпретацій, кожен літературний твір трактується у фільмах по-різному [Филиппова 2015, с. 156].

Екранізація як самостійний жанр ігрового кіно – це структурно-сміслова модель, в основі якої лежить текст твору, що доповнюється контекстуальними зв'язками і полями. Використання літературно-художнього твору в якості основи для кіносценарію, з одного боку, полегшує завдання режисера, з іншого – виступає в ролі гаранта успішності створюваного кінопродукту [Симбирцева 2013, с. 151-152].

У процесі екранізації виділяються два основних, тісно пов'язаних між собою, але відносно самостійних моменти: художня інтерпретація літературного твору і його переклад на «мову» кіномистецтва. Екранізація завжди пов'язана з переосмисленням образної системи літературного твору за допомогою зображально-виражальних засобів кіномистецтва. Різниця двох мистецтв у засобах відображення і організації художнього матеріалу, різні

заходи і характер їхньої умовності впливають на спосіб переосмислення літературних образів і пошук їхнього нового образного еквівалента [Магалашвили 1984, с. 33-34].

Екранізація літературного твору є самостійним твором кінодраматургії, що за допомогою мови кіно передає художню сутність літературного джерела. При екранізації можуть широко вводитися нові епізоди, а в одному екранному герої можуть втілюватися функції декількох літературних персонажів, дія може переноситися в іншу епоху, як у минуле, так і в майбутнє тощо. Але навіть якщо автори кінематографічних творів збираються максимально дбайливо поставитися до сюжету літературного твору, вони можуть опинитися перед проблемою, до чого звертатися в першу чергу – «до букви тексту або його духу» [Ермилова].

Досить часто авторам екранізації, щоб повніше виразити в фільмі суть літературного твору, доводиться досить далеко відходити від його букви і апелювати тільки до духу. На це вказує В. Мільдон в своїй книзі «Інший Лаокоон, або Про межі кіно і літератури»: «... екранізація тоді має сенс, коли вона стає самостійною художньою цінністю. А для цього необхідно, щоб екранізація прагнула створити твір, який передає смисли оригіналу, невимовні словами» [Мільдон 2007, с. 205].

Результат союзу кінематографу і літератури став предметом для дискусій щодо критеріїв адекватності оригінального (літературно-художнього) тексту та його кінематографічної інтерпретації. У зв'язку з цим багато дослідників намагалися створити класифікації екранізацій. Екранізації можуть поділятися на: переказ-ілюстрацію, нове прочитання та переклад [Екранізація...].

Переказ-ілюстрація характеризується найменшою віддаленістю сценарію фільму від тексту екранізованого літературного твору. Нове прочитання – це фільми-екранізації, зняті «за мотивами» або «на основі» літературних оригіналів. При подібному підході до екранізації її автор розглядає літературний оригінал як матеріал для створення власного фільму, не зосереджуючись на першоджерелі. Останній спосіб екранізації – переклад.

Мета екранізатора при «перекладі» полягає не в створенні свого фільму на матеріалі оригіналу, а в донесенні до глядача суті класичного твору [Екранізація...].

Н. М. Зоркая описує такі типи кіноінтерпретацій: екранізація-лубок, екранізація-ілюстрація, екранізація-інтерпретація, екранізація-фантазія (або фільм за мотивами, що поширився дещо пізніше, в 1920-ті роки). Хоча ці чотири моделі з'явилися на світ у поданій послідовності, вони діють одночасно. Вони не замінюють одна одну, а існують синхронно, хоча звісно домінування закріплюється за однією із них, у залежності від потреб суспільства [Зоркая].

Джеффри Вагнер пропонує класифікацію екранізацій за типом відношення адаптації до оригіналу: «транспозиція» (роман, перенесений безпосередньо на екран), «коментар» («якщо оригінал навмисно або випадково зазнає незначних змін») та «аналогія» (наприклад, коли дію оригіналу перенесено в інший час) [Екранізація...].

У своїй статті «Адаптуючи літературу та історію у фільми» Джон Дін вказує, що існують три види кіноадаптації: вільна, достовірна або буквальна. Під час вільної інтерпретації літературний текст виступає у якості сировини, до якої додають побажання та потреби режисера, продюсера або студії. Для даного виду адаптації визначальними є сучасні культурні традиції. Достовірні адаптації беруть художній текст та намагаються передати його кінематографічними засобами якомога ближче до оригіналу. Буквальними адаптаціями називають кінострічки, наближені за своєю композицією до сценічних вистав із дещо розширеним колом можливостей [Dean 2009].

Процес створення кіноадаптації завжди історично і соціально обумовлений, але ця обумовленість впливає на екранізацію не безпосередньо, а через усвідомлення художником історичних і соціальних потреб, що відображаються в його індивідуальних схильностях, спрямованості його творчих інтересів [Симбирцева 2013, с. 153].

У сьогоднішній екранізація є одним із найактуальніших способів освоєння художньої дійсності літературного тексту. І, незважаючи на тип передачі змісту літературного тексту, всі екранізації мають спільні стадії свого створення. В. В. Решетнікова виокремлює чотири періоди виробництва екранізації: створення сценарію, підготовча робота зйомок (підбір акторів, пошук місць зйомок, виготовлення декорацій, костюмів тощо), власне зйомки екранізації та монтаж [Решетникова 2009, с. 15-16].

Для того, щоб з'ясувати особливості відтворення літературного твору на екрані дослідники вдаються до інтермедіального аналізу, порівнюючи вихідний текст та його екранізацію. Існує два принципово різних підходи до порівняння кіноінтерпретації та її літературного першоджерела. Обидва базуються на виявленні невідповідностей між літературним та кінематографічним твором, при цьому, вектори цих шляхів дослідження є протилежно спрямованими.

У рамках першого підходу порівняльного аналізу літературного твору та його кіноадаптації гарною екранізацією вважається та, яка максимально наближена до першоджерела. Подібна близькість розраховується, спираючись на декілька критеріїв. По-перше, це відповідність основної сюжетної лінії, по-друге – відповідність персонажів усередненим уявленням масового читача або глядача. Таким чином, ідеал екранізації – це повністю адекватна першоджерелу адаптація, певна «утопія» [Щетинина 2008, с. 89].

Інший підхід орієнтується на нові сенси та деталі, що постають у центрі уваги автора-інтерпретатора, та включає у поле аналізу всі аспекти кіноверсії твору. Порівнюючи екранізацію із її літературним першоджерелом, дослідники звертають більше уваги на те, як автори переміщуються в площині інтермедіальних зв'язків та як вони використовують зображально-виражальні засоби кінематографа, щоб передати сенс оригіналу. Кіноадаптація, навіть якщо вона лише частково відображає першоджерело, є важливою для дослідників, як продукт творчої діяльності та міжособистісної комунікації [Marciniak 2007, с. 60].

Зважаючи на те, що екранізація розглядається дослідниками із різних позицій, досі не існує єдиного алгоритму інтермедіального аналізу. Втім, можна виділити декілька етапів, що дозволяють найбільш повно та детально проаналізувати кіноадаптацію художнього тексту.

На першому етапі необхідно звернутися до дослідження літературного першоджерела. На наративному рівні визначаються особливості хронотопу та сюжетної лінії, вивчається система персонажів та засоби творення характерів персонажів. Крім того, увага приділяється стилю автора тексту та ідейному змісту прецедентного тексту в цілому [Știrbețiu 2013, с. 495-496].

Наступною стадією аналізу взаємозв'язку художнього твору та екранізації є безпосередньо порівняння текстуальних елементів з кінематографічними. Існує декілька підходів до порівняння літературного та кінотексту, однак до базових аспектів порівняльного аналізу належать: 1) особливості відтворення сюжетної лінії; 2) просторова організація дії фільму; 3) нюанси та складність характеристики персонажів; 4) ступінь трансформації оригінальної авторської ідеї; 5) особливості історичних та культурних умов, за яких було знято екранізацію [Ungar 2009, с. 162].

Окрім суто текстуальних елементів, при інтермедіальному аналізі слід також звернути увагу на технічні прийоми, які були використані для трансформації літературного першоджерела. Перш за все, до них належать візуальні ефекти (візуальний ряд, декорації, комп'ютерна графіка, монтаж) та музична складова [Ungar 2009, с. 164-165].

Не менш важливу роль при реалізації режисерського задуму також відіграє підбір акторів. Досліджуючи акторський склад, варто взяти до уваги такі аспекти, як відомість обраних акторів глядачеві та рівень їхньої майстерності у відтворенні образів літературного прототипу [Shepherd 2009, с. 14]. Лаура Малвей приділяє дуже багато уваги акторському шарму. Вона зазначає, що актор може не відповідати зовнішнім характеристикам персонажу, але мати природну чарівність і бути привабливим для глядачів [Mulvey 1999, с. 843-844].

Варто відзначити, що мало дослідників під час аналізу кіноадаптації звертають увагу на такі паратекстуальні елементи як трейлери, афіші, рекламу та промоушен. Оскільки екранізація націлена на масову аудиторію та багато у чому орієнтована на здобуття матеріального зиску, ці позатекстові категорії є важливим предметом інтермедіального аналізу [A Companion to Literature 2012, с. 122-123]. Виходячи з цього, Лінда Гатчеон пропонує розглядати екранізацію з позиції її спроможності задовольнити глядацьку потребу, а «привабливість адаптації полягає в поєднанні повтору та відмінності, знайомого та нового» [Hutcheon 2006, с. 114].

Отже, екранізація – це репрезентація літературного твору засобами кінематографу. Існує декілька класифікацій екранізацій, та загалом можна виділити наступні три види: переказ-ілюстрація, нове прочитання та переклад. Кіноадаптація завжди історично обумовлена та несе у собі відбиток авторської індивідуальності. Існує два підходи до порівняння екранізації з художнім текстом, на якому вона заснована: перший орієнтується на відповідність кіноадаптації першоджерелу, другий спирається на аналіз інтермедіальних зв'язків. Не існує єдиного алгоритму порівняльного аналізу кіноадаптації із літературним першоджерелом, однак існує декілька обов'язкових етапів, що мають враховувати як власне текстові, так і надтекстові категорії, котрі визначають специфіку передачі художнього тексту засобами кіномистецтва.

РОЗДІЛ 2

РОМАН ТОМАСА МЕЛОРИ «СМЕРТЬ АРТУРА» ЯК ДЖЕРЕЛО ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ ТА ОБРАЗІВ

2.1 Поняття про традиційні сюжети і образи

Літературна взаємодія вважається проявом взаємозв'язку і взаємозбагачення культур народів світу. Розвиток світової літератури характеризується постійним зверненням до класичних зразків культури минулого. Сучасна культура є еkleктичною та поліморфною. Однією з її особливостей є активне переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу. У більшості випадків подібні звернення обумовлені бажанням осмислити процеси і явища сучасності за допомогою «канонічних» сюжетів і образів, виявити діалектику історичного процесу, дослідити взаємозв'язок і взаємозумовленість категорій «минуле», «теперішнє» і «майбутнє» [Чиркова 2007].

Звичайно не все цінне, що є в історії літератури, рівною мірою використовується сучасною культурою. Відбираються, в першу чергу, ті зразки, які відповідають певним критеріям: привабливості, зрозумілості та доступності, легкості відтворення, серійності і шаблонності, символічності, варіативності, придатності для тиражування і передачі за допомогою різних комунікативних каналів [Бобрихин 2010, с. 32-33].

Говорячи про традиційний матеріал, український дослідник А. Є. Нямцу пропонує наступне визначення: «сюжети, образи та мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосу-реципієнту змістовне наповнення та нове ідейно-семантичне звучання» [Нямцу 1999, с. 10].

На позначення традиційного сюжетно-образного матеріалу використовуються різноманітні терміни. А. Н. Веселовський [Веселовський 1940] запропонував варіант «бродячі сюжети», а А. І. Білецький [Білецький 1966] та Г. В. Якушева [Якушева 1982] використовували не менш поширене у літературознавстві поняття «вічні образи». Окрім того, існують і менш відомі альтернативи, наприклад, «світові типи» (А. І. Дейч [Дейч 1967]), «вікові образи» (І. М. Нусінов [Нусінов 1958]), «світові сюжети» (З. Владімірова [Владимирова 1962]) тощо.

За змістовними характеристиками більшість традиційних образів є своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями, які відображають сутнісні сторони індивідуального або колективного буття. Вони сприймаються читачем як образи-символи (знаки, поняття, емблеми), що стають багатофункціональними, коли входять в парадигму іншої культурно-історичної епохи [Нямцу 1999, с. 12].

Один із найбільш простих способів опису таких сюжетів полягає у привласненні їм імен, наприклад, «Адам і Єва», «Прометей», «Ромео і Джульєтта», «Фауст» тощо. Власне ім'я в такому контексті розуміється як згорнутий сюжет. Такі імена можуть зберігатися в пам'яті культури протягом тривалого часу, а в певних історичних ситуаціях актуалізуються, наповнюються новим змістом і виявляються мистецтвом і суспільною свідомістю [«Вечные» сюжеты 2015, с. 9].

Продуктивність функціонування традиційних сюжетів і образів у різні епохи завжди обумовлена конкретними соціально-історичними, ідеологічними та культурно-психологічними тенденціями суспільного розвитку, національною специфікою культури тощо. Тому кожен традиційний сюжет або образ має більш-менш виражену частотну і семантичну амплітуду функціонування у світовій літературі. Включення традиційних сюжетів і образів у іншу культурну парадигму супроводжується, як правило, «пристосуванням» їхньої семантики до нетипової для них конкретно-національної дійсності, що проявляється в зміні традиційних просторово-

часових характеристик сюжету, націоналізації персонажів, включення різних алюзій і ремінісценцій, які зближують дію твору з подіями епохи запозичення [Нямцу 2014, с. 134].

Функціональна активність традиційного сюжету (образу, мотиву) в літературному творі визначається і «здійснюється» за допомогою системної сукупності інтегральних ознак, найважливішими з яких є наступні: широта інтерпретаційного діапазону; діалектичне співвідношення окремого і загального; різноманіття форм і способів трансформації; потенційна багатозначність семантики традиційної структури; органічне поєднання національного та універсального аспектів; впізнаваність фабули; онтологічна, гносеологічна моделююча, прогностична, поведінкова та аксіологічна функції традиційних структур; наявність різноманітних семантичних доміант та їх відносна самостійність [Нямцу 2014, с. 134-135].

Традиційні сюжети та образи мають декілька варіантів систематизації та класифікації. Так, наприклад, А. Є. Нямцу поділяє їх на історичні (Олександр Македонський, Юлій Цезар, Сократ), літературні (Гулівер, Робінзон, Дон Кіхот, Швейк), легендарно-церковні (Ісус Христос, Іуда Іскаріот, Варава) та міфологічні (Прометей, Пігмаліон), вважаючи останні найбільш продуктивними. Окрім того він виділяє протосюжети, сюжети-зразки, сюжети-посередники і традиційні сюжетні схеми [Нямцу 1988, с. 20].

Професор Є. Мелетинський, відомий радянський і російський філолог, історик культури, доктор і професор філологічних наук відзначає, об'єднує біблійні та античні сюжети у категорію міфологічних джерел та стверджує, що «більшість традиційних сюжетів сходять до біблійних і античних міфів [Мелетинский 1994, с. 60]».

Окрім вчених-філологів, багато авторів також намагалися класифікувати традиційний сюжетно-образний матеріал. Так, зокрема, Хорхе Луїс Борхес написав відому новелу «Чотири цикли», у якій з усіх «бродячих сюжетів» виділив чотири основні сюжетні варіанти: «штурм і оборона укріпленого міста» (прикладом є оборона Трої), «повернення додому» (прототип Одиссей),

«пошуки» (прототип Ясон), та «самогубство бога» (прикладом послужили міфи про Аттіса і про Одіна) [Борхес 1992, с. 426-427].

Отже, традиційний сюжетно-образний матеріал – це сюжети, мотиви, і образи, які повторюються в літературі різних культурно-історичних епох з певною закономірністю, та завдяки цьому набувають нового символічного наповнення. Традиційні сюжети та образи також називають «вічні образи», «бродячі сюжети», «світові типи/сюжети» тощо, та традиційно поділяють за джерелами походження на міфологічні, історичні, легендарно-церковні та літературні.

2.2 Творча особистість Томаса Мелорі

Сер Т. Мелорі був англійським письменником, який жив та творив у XV ст. Його найвидатнішим твором вважається «Книга про короля Артура та його доблесних лицарів Круглого Столу», більш відомий за назвою «Смерть Артура», що було вперше видано Кекстоном у 1485 р. [Кельтская мифология 2002, с. 272].

Особистість Т. Мелорі є настільки ж загадковою, наскільки відомий його роман. У післямові до «Смерті Артура» автор називав себе «Сер Томас Мелорі, лицар» (“Sir Thomas Maleore, knyght”). Зважаючи на цей факт, у XVI ст. існувала традиція вважати Мелорі валлійцем, втім достеменних доказів цієї теорії знайдено не було [Sir Thomas Malory].

Т. Мелорі брав участь у війні Червоної та Білої троянд – протистоянні двох впливових англійських родів, Йорків і Ланкастерів, за корону та владу над країною. Спочатку Мелорі був на стороні Йорків, однак потім змінив погляди та вступив до лави Ланкастерів. Відомо, що в 1445 р. Мелорі представляв своє графство в парламенті. Т. Мелорі вісім років провів у в'язниці, де опинився за ряд скоєних злочинів, звідки його звільнили у 1460 р.

прихильники Йорків. Однак, ще через вісім років він знову потрапив до в'язниці через політичні погляди та пробував там до 1470 р. Сер Т. Мелорі помер 14 березня 1471, та був похований в церкві Сірих Братів (францисканців) в Лондоні [Черноземова 1997, с. 98].

Життя, сповнене успіхів та невдач призвело до того, що Мелорі вдався до переосмислення ідеї лицарського служіння Богу та королю та виклав це нове розуміння у творі «Смерть Артура», який засновувався на легендах про короля Артура і лицарів Круглого Столу. Артурівські легенди пройшли у своїй еволюції декілька етапів, залишивши відбиток на культурі європейських народів. Вони сягають корінням ще V-VI ст., кельтської культури. Однак широкого розповсюдження Артурівський цикл набув лише у XII ст. завдяки латинському письменнику-хроністу Гальфриду Монмутському, який створив «Історію Бриттів» і виклав у віршованій формі ряд сюжетів у творі «Смерть Мерліна» [Михайлов 1974, с. 98].

Більшість творів були написані Мелорі під час його перебування у в'язниці та є тематично пов'язаними, формуючи таким чином одну роботу, що має назву «Книга про короля Артура та його доблесних лицарів Круглого Столу». Створюючи її, Мелорі використовував переважно французькі лицарські романи XIII ст., серед яких «Мерлін» і одне з його продовжень – роман «Трістан», а також деякі частини «Ланселота Озерного». З усіх частин роману тільки одна – «Повість про короля Артура і імператора Луція» – повністю заснована на англійському джерелі, яким виступає англійська поема XIV ст., відома як алітеративна «Смерть Артура». Ще одним джерелом творчості Т. Мелорі можна назвати праці англо-нормандського трувера Васа, якому належить ідея про Круглий Стіл – символ станової рівності лицарів. Не менш важливим для подальшого опрацювання є доробок французького трувера Кретьєна де Труа [Мелори Томас].

Характерною рисою роману Т. Мелорі є їх відносна реалістичність у порівнянні з першими зразками Артурівських легенд. Мелорі прагне надати легендарним героям англійського колориту, перетворюючи фантастичні

оповіді, зібрані з різних культур, на чисто «англійську епопею». Не менш значущою є спроба Т. Мелорі переробити середньовічні лицарські романи відповідно до канонів сучасної йому літератури шляхом вирівнювання сюжетів та організації їх в окремі тематично пов'язані книги [Мортон 1974, с. 770-772].

За визначенням А. Мортонна: «Мелорі сприймав ідеї лицарства як цементуючу силу, що здатна запобігти руйнуванню світу, як колись вони були силою, що допомагала вибудувати цей молодий тоді світ» [Мортон 1974, с. 790]. Незважаючи на орієнтацію Мелорі на куртуазний канон та реалістичність оповіді, його твір містить чимало фантастичних елементів, таких як віщування, чаклунство, фантастичні істоти тощо.

Стиль Т. Мелорі за визнанням вчених є однією із найзначніших рис його роману. У романі «Смерть Артура» Мелорі поєднує прийоми фольклорної доавторської оповіді з індивідуальними особливостями використання англійської мови. Описуючи стильові особливості прозової оповіді автора, І. М. Бернштейн зазначає: «На тлі рівної і прозорої оповіді Мелорі, з її умовними, однаковими описами, ритмічними зворотами, однотипними конструкціями, особливої сили набувають індивідуальні явища його стилю: енергійні, блискавичні діалоги, ускладнені поетичні «промови» героїв та рідкісні яскраві несподівані образи» [Бернштейн 1974, с. 829].

Отже, сер Т. Мелорі є одним із найвидатніших авторів лицарського роману Пізнього Середньовіччя. Його найяскравішим твором є «Книга про короля Артура та його доблесних лицарів Круглого Столу» відома для широкого загалу під назвою «Смерть Артура», що складається з восьми окремих романів, тематично поєднаних один з одним. Основними джерелами творчості Т. Мелорі були кельтські легенди Артурівського циклу, хроніка Гальфрида Монмутського «Історія Бриттів» та французькі куртуазні романи XIII ст. «Смерть Артура» вважається найбільш повним зібранням артурівських легенд, що стало підґрунтям для подальшого переосмислення та обробки сюжетів Артуріани у наступних епохах.

2.3 Сюжетно-композиційна організація та ключові образи роману Томаса Мелорі «Смерть Артура»

2.3.1 Сюжет та провідні конфлікти твору Томаса Мелорі. Твір Т. Мелорі «Книга про короля Артура та його доблесних лицарів Круглого Столу» (1485 р.) складається з декількох частин, які традиційно компонуються наступним чином: «Повість про короля Артура» (книги 1-4), «Повість про короля Артура й імператора Луція» (книга 5), «Славетна повість про сера Ланселота» (книга 6), «Книга про сера Гарета Оркінейського» (книга 7), «Книга про сера Трістрама» (книги 7-12), «Повість про Сангреаль, або Подвиг в ім'я Святого Грааля» (книги 12-17), «Книга про сера Ланселота та королеву Гіневру» (книги 18-19), «Смерть Артура» (книги 20-21).

Кожна частина роману являє собою завершену композиційну єдність та, водночас, частину метанаративу. Здогадатися про зміст кожної з частин можна вже із назви, так, наприклад, «Повість про Сангреаль» розповідає про лицарські авантюри, пов'язані із пошуками Святого Грааля, а «Повість про короля Артура й імператора Луція» про воєнний конфлікт між королем Артуром та римським імператором. Наскрізною та об'єднуючою є сюжетна лінія, пов'язана з королем Артуром, що оповідає про його народження (книга 1), сходження на престол (книги 3-4), правління (книги 5-19) і смерть (книги 20-21).

Основною темою роману «Смерть Артура» виступає звеличення образу монарха та зображення ідеального втілення мудрого правителя. Т. Мелорі ідеалізує та уславляє лицарство та лицарську культуру, акцентує увагу на високих моральних та духовних якостях, якими наділені лицарі. Автор підкреслює важливість дотримання лицарями Лицарського кодексу, як непорушного зводу правил шляхетності та справедливості. Таким чином, Т. Мелорі формує образ, так званого, Піднесеного або Високого Середньовіччя, та має на меті створення прототипу для наслідування його

сучасниками, які не відповідають високим моральним запитам описуваної культури.

Хронотоп роману визначити складно, адже автор уникає конкретизації часово-просторової прив'язки. Час у Т. Мелорі визначається епохами та є поділеним на періоди правління різних королів. Так, наприклад, перша книга роману є розділеною на дві епохи. Початок її належить періоду правління Утера Пендрагона, батька короля Артура: *“It befell in the days of Uther Pendragon, when he was king...”* [Malory 2003, с. 13]. Натомість, більша частина першої книги та всі інші описують період правління короля Артура, що тривав понад чверть століття, адже якщо посідав він престол юнаком, остання книга описує його вже мужнім чоловіком із посрібленою роками бородою.

Т. Мелорі також не вдається до деталізації простору, надаючи читачеві лише загальні координати. Так, зокрема, у тексті згадуються такі значущі назви як Лондон, Камелот, Корнуол. Визначаючи межі королівських угідь, Т. Мелорі також вдається до узагальнення, зокрема, описуючи володіння короля Утера, автор говорить що він *“was king of all England”* [Malory 2003, с. 13]. Однак, надалі читач дізнається і про інші землі, що підпорядковуються удільним володарям, але згодом підкорюються короні Артура Пендрагона: *“But within few years after Arthur won all the north, Scotland, and all that were under their obeissance. Also Wales, a part of it, held against Arthur, but he overcame them all, as he did the remnant, through the noble prowess of himself and his knights of the Round Table”* [Malory 2003, с. 21]. Іноді дія роману переноситься за межі володінь короля Артура, оскільки описуються численні військові кампанії та походи.

Складна сюжетна композиція обумовлює багаторівневу систему конфліктів. Кількісно переважають експліцитні конфлікти, які можна поділити на дві основні групи: конфлікти соціальні та конфлікти між людиною і долею.

Група соціальних колізій є найпоширенішою, адже складається з трьох підгруп: міжособистісні конфлікти, конфлікти між групами персонажів та

конфлікти між особистістю та групою персонажів. Втім, даний поділ є досить умовним, оскільки колізії однієї групи нерозривно пов'язані з іншими. Міжособистісні конфлікти часто переростають у конфлікти між групами персонажів, оскільки лицарі-представники різних сторін асоціюють себе із певною групою.

Так, наприклад, конфлікт між сером Ланселотом та лицарем Тарквіном починається на міжособистісному рівні, з образи, однак надалі переростає у конфлікт між групою лицарів Круглого Столу та негідними прибічниками сера Тарквіна: *“Alas, said the knights, but Sir Launcelot help us we may never be delivered, for we know now no knight that is able to match our master Turquine”* [Malory 2003, с. 167].

Конфлікти між окремою особистістю та групою персонажів також мають тенденцію переростати у міжгрупові конфлікти, оскільки ображена особистість у більшості випадків знаходить підтримку серед прибічників. Зокрема, за сера Ланселота заступаються друзі по зброї, коли проти нього виступають лицарі-змовники на чолі із сером Мордредом: *“Come off then, said they all, and do it, for it availeth thee not to strive against us all; and therefore let us into this chamber, and we shall save thy life until thou come to King Arthur”* [Malory 2003, с. 714], і їхній конфлікт переростає у бій між двома таборами лицарів.

Конфлікти між групами персонажів є найбільш численними, оскільки, як вже зазначалося, присутні у тексті роману не лише у чистому вигляді, а і як зрощення з іншими типами. Найбільш типовими прикладами конфліктів між різними групами персонажів є військові дії, такі як війна між прибічниками юного короля Артура та опозицією, що не визнавала його королем: *“And King Arthur was glad of their coming, for he weened that all the kings and knights had come for great love, and to have done him worship at his feast; <...> But the kings would none receive, but rebuked the messengers shamefully, and said they had no joy to receive no gifts of a beardless boy that was come of low blood <...> and therefore they came thither, for it was great shame to all them to see such a boy to*

have a rule of so noble a realm as this land was <...> And all the kings aforesaid in a manner laid a siege tofore him” [Malory 2003, с. 21-22], або збройні конфлікти між лицарями короля Артура та римськими військами-завойовниками: “I will never pay truage to Rome <...> we owe no tribute to Rome but of right we that be descended of them have right to claim the title of the empire” [Malory 2003, с. 132-133].

Переважна більшість конфліктів у романі «Смерть Артура» має військовий характер та вирішується під час лицарського змагання або повномасштабних військових дій. Куртуазні або любовні конфлікти є найбільш близькими до міжособистісних, оскільки торкаються теми стосунків між чоловіком та жінкою, однак часто вони є тісно сплетеними з військовими конфліктами між різними групами лицарів. Зокрема, любовний трикутник між королевою Гвіневрою, королем Артуром та сером Ланселотом починається із простої подружньої зради, однак надалі за сприяння спільників перетворюється у масштабні військові дії між таборами лицарів короля Артура та сера Ланселота.

Конфлікт людини із долею є слабо вираженим: зазвичай персонажі покірно слідують віщуванням та провидінню, однак риси даного конфлікту зустрічаються у непримиримості короля Артура зі своїм гріхом. Послухавши провіщення Мерліна, король задумав втекти від власної долі та позбавитися від незаконно народженого сина: “*Then King Arthur let send for all the children born on May-day, begotten of lords and born of ladies; for Merlin told King Arthur that he that should destroy him should be born on May-day <...> and all were put in a ship to the sea, and some were four weeks old, and some less” [Malory 2003, с. 47].* Однак, долю неможливо ошукати – так чи інакше, вона спіткала короля Артура і він загинув від руки власного сина: “*And when Sir Mordred felt that he had his death wound he thrust himself with the might that he had up to the bur of King Arthur’s spear. And right so he smote his father Arthur, with his sword holden in both his hands, on the side of the head, that the sword pierced the helmet and the brain-pan, and therewithal Sir Mordred fell stark dead*

to the earth; and the noble Arthur fell in a swoon to the earth, and there he swooned oftentimes” [Malory 2003, с. 752].

У цьому романі має місце і філософський конфлікт між Добром та Злом. Він не є яскраво представленим у чистому вигляді, а радше реалізується через протистояння позитивних та негативних персонажів. Оскільки Т. Мелорі жорстко розмежовує лихих та добрих героїв у своєму творі, доречно говорити про опозицію між лицарями Круглого Столу та нечестивими лицарями, між благочестивими королевами та королевами-чаклунками як про репрезентацію глобального конфлікту Добра та Зла.

Відповідно до жанрових конвенцій лицарського роману епохи Пізнього Середньовіччя, група імпліцитних конфліктів є майже відсутньою. Слабкі риси імпліцитних конфліктів іноді зустрічаються у роздумах та сумнівах персонажів, однак, вони не отримують свого розвитку.

Зважаючи на розгалужену систему конфліктів, роман Т. Мелорі «Смерть Артура» рясніє різноманітними мотивами. Більшість із них пов'язані із головними героями, власне королем Артуром та його поплічниками – лицарями Круглого Столу. Лейтмотивом твору є мотив становлення героя, який наскрізно проходить через усі книги. Так, наприклад, перша частина «Повість про короля Артура» оповідає про становлення Артура як короля та героя свого народу, «Славна повість про сера Ланселота» має на меті розповідь про те, як саме Ланселот Озерний здобув своє почесне місце серед лицарського загалу та став першим серед помічників короля Артура, «Книга про сера Трістрама» звеличує шлях молодого Трістрама до лицарських чеснот та високого положення серед лицарів Круглого Столу, тощо.

Не менш важливим та також наскрізним є комплекс пригодницьких мотивів. Вони зосереджені на звеличенні лицарської справи та подвигів в ім'я здобуття достойного місця серед лицарів. Ідеалом серед інших звитяжців виступає король Артур, що завжди особисто очолює військо та подає приклад підданам: “...and always King Arthur on horseback laid on with a sword, and did marvellous deeds of arms, that many of the kings had great joy of his deeds and

hardiness” [Malory 2003, с. 23]. Пригоди та авантюри, так само як і чесні бої, є невід’ємною частиною лицарських обов’язків, і лише негідні лицарі уникають їх зі страху бути переможеними: “...*And when Sir Breuse saw him with the shield of Cornwall he knew him well that it was Sir Tristram, and then he fled, and Sir Tristram followed after him*” [Malory 2003, с. 340].

Значне місце і системі мотивів посідає також мотив служіння сюзерену. Т. Мелорі наголошує на важливості васального підпорядкування лицарів королю та першість громадянського обов’язку перед власними інтересами. Лицарі шанують свого короля та вважають негідним зраджувати сюзерена і виступати проти нього в бою: “*Alas, said Sir Launcelot, I have no heart to fight against my lord Arthur, for ever meseemeth I do not as I ought to do*” [Malory 2003, с. 729].

Поруч із комплексом авантюрних мотивів важливу роль у лицарському романі відіграють мотиви куртуазного кохання. Відповідно до канону придворного етикету, куртуазне кохання відрізняється від звичних любовних мотивів та має на увазі не стосунки між чоловіком та жінкою, а стосунки між лицарем та Прекрасною Дамою. Прекрасна Дама зазвичай вища за лицаря за статусом (дружина сюзерена, належить до королівського стану), і щоб прославити її ім’я лицар здійснює подвиги. Прикладами втілення куртуазних мотивів є служіння сера Ланселота королеві Гвіневрї або служіння сера Трістрама королеві Ізольді.

Невід’ємною частиною роману Т. Мелорі є мотив зради – він не має провідного характеру, однак серйозно впливає на сюжет останніх книг. Зрада у «Смерті Артура» є інструментом викриття гріхів та розплати за них. Так, наприклад, короля Артура, що без власного відома вступив у гріховні стосунки із сестрою, зраджує дружина та один із кращих лицарів Круглого Столу. Нерідко зради є засобом виявлення лихої натури персонажів: лихі королеви Моргана та Моргауза ніколи не зберігали чоловікам подружньої вірності, а всі їх залицяльники є нечестивими лицарями, які зрадили товаришів.

Отже, роман Т. Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.) складається із декількох композиційно пов'язаних частин та має на меті уславлення короля Артура Пендрагона як ідеального правителя, та встановлення прикладу для наслідування сучасникам. Роман має розгалужену систему персонажів, у якій, відповідно до канону лицарського роману Пізнього Середньовіччя, чільне місце посідають персонажі-чоловіки, а саме шляхетні лицарі. Жінки мають допоміжну функцію та зазвичай служать для репрезентації куртуазного культу Прекрасної Дами. Серед конфліктів твору домінують експліцитні військові конфлікти між групами персонажів, натомість всі інші є слабо вираженими або включеними в основну групу. Лейтмотивами є мотив становлення героя, авантюрні мотиви та мотиви служіння сюзерену. Допоміжну роль відіграють куртуазні мотиви та мотив зради.

2.3.2 Система образів персонажів роману Томаса Мелорі «Смерть Артура». У романі «Смерть Артура» Т. Мелорі створив розгалужену та напрочуд гнучку систему образів персонажів. Відповідно до канону куртуазного роману, серед персонажів перевага надається чоловікам. Головними героями виступають король Артур та його лицарі, однак в залежності від книги змінюються акценти – персонажі, які до того були другорядними виходять на перший план. У самій назві книг міститься вказівка на те, про кого або про що буде оповідь, наприклад, «Повість про короля Артура», «Славна повість про сера Ланселота», «Книга про сера Трістрама». Втім, персонажі, яким була присвячена окрема історія, не зникають зовсім, а продовжують діяти у певних епізодах інших книг.

Провідну роль у романі «Смерть Артура» виконують чоловічі персонажі. Жінки, зображені автором, хоч і мають вплив на розвиток сюжету, втім їхня роль є набагато меншою у порівнянні з чоловіками. Такий розподіл пріоритетів можна пояснити середньовічними соціальними нормами, жорсткою патріархальною системою, що детермінувала місце чоловіка та

жінки у суспільстві, а також куртуазним канонам, згідно з яким чоловік-лицар є активним та діяльним у завоюванні прихильності дами, у той час як жінка-Прекрасна Дама виявляє пасивність та готовність підтримати чоловіка своїм добрим ставленням.

Загалом усіх персонажів-чоловіків роману Т. Мелорі можна поділити на три великі групи: ті, що воюють, – тобто лицарі, ті, що моляться, – богослужителі та ті, що працюють, – слуги і простолюдни. Кожна з цих груп має набір специфічних рис та якостей, які притаманні усім її представникам. Група лицарів є найчисельнішою, а персонажі, які її представляють, настільки різноманітними, що їх варто розділити на декілька підгруп: королі, лицарі Круглого Столу, та лицарі, які не належали до двору короля Артура.

Підгрупа королівських персонажів у романі «Смерть Артура» займає високе, але все-таки не чільне місце, адже будь-який король у Т. Мелорі, поперше, лицар. Саме з цієї тези випливають головні характеристики персонажів даної групи: шляхетність, гарне вміння поводитися зі зброєю та високі бойові навички, фізична сила, лідерські якості, здатність бути гарним товаришем своїм лицарям та готовність жертвувати собою заради них. Тобто ідеальним королем вважається той, який подає приклад для наслідування своїм підданам. Природно, що у романі таким ідеалом виступає король Артур.

Він є одним із ключових персонажів твору та функціонує у всіх оповідях, хоча іноді відходить на другий план. Загалом, цей образ можна назвати динамічним, оскільки він змінюється протягом оповіді. Спочатку він представляється нам юнаком, що був вихований у родині благородного лицаря сера Ектора як молодший син. Він виявляє любов і повагу до свого батька та брата Кея і прагне бути їм корисним. Піклуючись про брата, який залишив меча вдома, Артур майже випадково виконує пророцтво: *“I will ride to the churchyard, and take the sword with me that sticketh in the stone, for my brother Sir Kay shall not be without a sword this day’ <...> And so he handled the sword by the handles, and lightly and fiercely pulled it out of the stone, and took his horse and*

rode his way until he came to his brother Sir Kay, and delivered him the sword” [Malory 2003, с. 18-19].

У ході війни за право володіти англійським тронем Артур перетворюється із юнака на справжнього короля – його благородні лицарські риси розвиваються та міцнішають. Він постає сформованим монархом свого часу, який виявляє не лише свої військові здібності, а й певні політичні навички, мудро управляє своїми землями та прагне захистити їх від чужоземного втручання: “...*for truly I will never pay truage to Rome, wherefore I pray you to counsel me*” [Malory 2003, с. 132-133].

Мудрим та відважним король залишається до кінця своїх днів. Навіть коли йдеться про особисту образу – зраду Гвіневри та Ланселота – він виявляє благородство і до останнього закриває на це очі: “...*the king was full loath thereto, that any noise should be upon Sir Launcelot and his queen; for the king had a deeming, but he would not hear of it, for Sir Launcelot had done so much for him and the queen so many times, that wit ye well the king loved him passingly well*” [Malory 2003, с. 711]. Змушений воювати проти свого найкращого лицаря, Артур відчуває докори сумління, йому боляче чинити шкоду товаришу, але він йде за вимогами кодексу честі: “*And when the king understood these bulls he nist what to do: full fain he would have been accorded with Sir Launcelot, but Sir Gawaine would not suffer him*” [Malory 2003, с. 729].

Як і інші персонажі твору, король Артур характеризується в основному через свої вчинки та мову. Його діяння варті короля – він не вершить зла, справедливо наділяє своїх лицарів дарами, залишається спокійним та владним над собою навіть у критичних ситуаціях. Мова його піднесена та велична. Він не опускається до брехні та сміливо виголошує свої думки та переживання у промовах та діалогах з іншими персонажами. Т. Мелорі не дає зовнішньої характеристики персонажам, лише зазначає, що всі благородні лицарі напрочуд красиві, і король Артур не був винятком.

Окрім короля Артура у романі можна знайти ще багато королів. Серед них Артурів батько Утер, Лот Оркінейський, Урієнс Гоорський, шотландський

Король-із-Сотнею-Лицарів тощо. За їхніми іменами можна зробити висновок про те, що ці королі не рівня Артура, хоча вони також благородні та могутні. Певне, що всі вони стоять на щабель нижче, аніж король Артур, і прирівнюються до володарів удільних земель, що підкорені Артуровій волі: *“And at that time King Arthur reigned, and he was whole king of England, Wales, and Scotland, and of many other realms: howbeit there were many kings that were lords of many countries, but all they held their lands of King Arthur”* [Malory 2003, с. 247].

Втім, образи, що репрезентують королівську групу у романі «Смерть Артура» можуть бути як позитивними, так і негативними. Яскравий приклад негідного короля – Марк Корнуольський. Для нього нічого не значить лицарський кодекс та клятви, які він дає іншим людям: *“so he [King Mark] there swore upon a book afore him and all his knights, and therewith King Mark and Sir Tristram took either other by the hands hard knit together. But for all this King Mark thought falsely, as it proved after, for he put Sir Tristram in prison, and cowardly would have slain him”* [Malory 2003, с. 401]. Марк піклується лише про власну вигоду, часто чинить зло, щоб втішити своє самолюбство і мріє осяяти себе славою, яка затьмарить всіх інших лицарів. Він жадібний і часто заздрить іншим, зокрема, своєму племіннику Трістраму.

На відміну від короля Артура, персонаж короля Марка Корнуольського статичний, тобто незмінний. Він ніби застряг у своїй підступності, злобі та заздрощах, і не бажає від них відмовлятися, скоюючи один за одним злочини проти доброго лицарства. Він не заслуговує шани серед воїнства, тому інші герої до нього ставляться з презирством та не бажають мати із ним справи.

Найбільшу групу персонажів становлять лицарі Круглого Столу. Вони поділяють більшість рис із героями, що репрезентують королівські образи, втім не мають великої влади. Для лицарів Круглого Столу головною є авантюра. Більшість із них виступають як мандрівні лицарі та вступають у поєдинки з іншими героями. Окрім того, мандрівні рицарі здійснюють подвиги в ім'я дам, короля або Господа, щоб здобути собі слави. Вони

дотримуються лицарського кодексу та понад усе поважають силу і благородство. Також воїни цінують своїх побратимів та рід, втім можуть змінювати пріоритети серед друзів, якщо мають на те серйозні причини. В основному, вони виявляють свої характери у поєдинках, на турнірах та в авантюрах.

Чільне положення серед паладинів Круглого Столу займає сер Ланселот Озерний, який представляє цвіт лицарства та, поруч із королем Артуром, виступає ключовим персонажем у більшості оповідей. Ланселот є динамічним образом, бо змінюється протягом усього роману. Втім, його благородність притаманна йому вже з юності, і у першому ж бою він виявляє себе гідним ратоборцем та слугою короля Артура: *“But Sir Launcelot fought so nobly that no man might endure a stroke of his hand, but where he came he showed his prowess and might, for he slew down right on every side; and the Romans and Saracens fled from him as the sheep from the wolf or from the lion, and put them, all that abode alive, to flight”* [Malory 2003, с. 146]. І надалі всі його гарні якості лише міцнішають. Ланселот викликає захоплення у товаришів – молоді лицарі прагнуть досягти такої ж слави, яку здобув собі Ланселот, та бути посвяченими у лицарську дружину його рукою, що прирівнюється до посвяти рукою короля Артура. Ворожих лицарів та негідників лякає могутність Ланселота і вони прагнуть обходити його стороною.

Особливої уваги також заслуговує щире кохання сера Ланселота до королеви Гвіневри. Він неодноразово освідчується та клянеться їй у непохитності своїх почуттів, та навіть під загрозою смерті приходить на побачення. Заради дами серця Ланселот здатен на все, що й зазначає Борс у розмові із Гвіневрою в скрутну для неї хвилину: *“...now miss ye Sir Launcelot, for he would not have failed you neither in right nor in wrong, as ye have well proved when ye have been in danger”* [Malory 2003, с. 650].

Подвиг в ім'я Святого Граалю змінює Ланселота, і він навертається до богослужіння, прагнучи здобути покаяння за свій гріх. У розмові із відлюдником він зізнається, що *“And all my great deeds of arms that I have done,*

I did for the most part for the queen's sake, and for her sake would I do battle were it right or wrong, and never did I battle all only for God's sake, but for to win worship and to cause me to be the better beloved and little or nought I thanked God of it" [Malory 2003, с. 570]. Після цього лицар прийняв суворе покаяння і аж доки не був знайдений Святий Грааль, він залишався вірний клятві, яку дав відлюднику. Втім, знову зустрівшись із королевою Гвіневрою, він не втримався від спокуси та знову звернувся до гріховного мирського життя.

Кохання до Гвіневри Ланселот проносить у серці до самого кінця роману, коли разом зі своєю дамою знову навернеться до сурового покаяння, буде зведений у сан священника та помре через деякий час після погибелі королеви: *"Then Sir Launcelot never after ate but little meat, ne drank, till he was dead. For then he sickened more and more, and dried, and dwined away"* [Malory 2003, с. 761].

Для характеристики образу сера Ланселота важливими є не лише його вчинки та мова, але й ім'я. Як і більшість лицарів, сер Ланселот мав декілька прізвиськ. Перше і найвідоміше серед них – Озерний, що було дане лицарю, бо він навчався та виховувався у могутньої чарівниці, Володарки Озера. Іншим відомим прізвиськом є Лицар Возу – його Ланселот отримав, коли мав захистити даму Гвіневру від підступного лицаря Мелеганта, який полонив її. Незважаючи на таке принизливе прізвисько, Ланселот звершив безліч гідних подвигів, чим поновив та примножив свою славу. Третє ж прізвисько Ланселот вигадав собі сам – він назвався Кавалером Мальфетом, що означало «Лицар, що здійснив проступок», адже тоді він завинив перед Гвіневрою і мав подвигами в її ім'я повернути її прихильність.

Важливо звернути увагу на те, що серед оточення короля Артура також є зрадники, наприклад, його племінник сер Гавейн. Цей персонаж є досить суперечливим, оскільки він – гарний лицар і звершив багато подвигів, втім, вдається до заздрощів, зради і, навіть, підступного убивства.

Не краще себе виявив і сер Мордред, брат сера Гавейна та позашлюбний син короля Артура із його сестрою Моргаузою Оркінейською. Він був

народжений від гріховного союзу, і Мерлін пророкував, що він стане загибеллю королю Артуру та всім його лицарям: “*After this Merlin told unto King Arthur of the prophecy that there should be a great battle beside Salisbury, and Mordred his own son should be against him*” [Malory 2003, с. 61]. За життя при дворі короля, кількість злих вчинків Мордреда перевищувала кількість добрих – йому не вдалося здобути слави у поєдинках, але його знали як підступного вбивцю, бо він разом зі своїми братами згубив Ламорака Уельського. Мордред стає одним з ініціаторів викриття союзу між Ланселотом та Гвіневрою: “*For this Sir Agravaire and Sir Mordred had ever a privy hate unto the queen Dame Guenever and to Sir Launcelot, and daily and nightly they ever watched upon Sir Launcelot*” [Malory 2003, с. 709]. Втім, не можна звинувачувати його у тому, що він здійснив пророцтво. Персонаж сера Мордреда скоріше виступає уособленням гріха, який колись вчинив його благородний батько король Артур, і розплати, яка обов’язково спіткає кожного, незалежно від його походження та статусу.

До лицарів Круглого Столу також належать і Гарет Оркінейський, Пресиваль, Агравейн, Ламорак Уельський, Ектор Окраїнний, Івейн Білорукий, Кей-Сенешаль, Паломід-Сарацин та багато інших.

Третю підгрупу формують лицарі, які не належать до двору короля Артура. Вони зазвичай показані могутніми, але не всесильними, бо вони не мають благородства. Такі лицарі не шанують кодексу честі, та й загалом не зважають на честь. Для них головною ціллю є вдоволення власних бажань. Лицарі, що належать до даної категорії не шанують ні короля, ні дам, ні товаришів, і, будучи боягузами, не бояться забруднити руки у крові. Типовими представниками цієї групи є лицарі Тарквін та Брюс Безжалісний.

Друга група, яку було виділено серед чоловічих персонажів роману Т. Мелорі, становлять богослужителі та відлюдники. Таких персонажів не дуже багато і вони майже нічим не відрізняються один від одного. Представники даної категорії характеризуються набожністю, лагідністю, смиренням, терпимістю та мудрістю. Їхня функція у тексті – розтлумачувати

лицарям сни і видіння та наставляти на путь істинний тих, хто прагне покаяння та примирення з Богом.

До третьої групи персонажів належать слуги та простолюди. Слуги не мають жодних особливих рис, що будуть вирізняти їх серед інших, а їхня наявність у тексті обумовлена функціонально. Дуже часто у ролі слуг лицарів виступають карлики або пажі, яких згодом зводять у лицарський стан. Що ж до простих людей, то їх також дуже мало, але й ті представники низького стану, які наявні, зображуються потворними та дурними.

Образ Мерліна слід винести в окрему категорію, оскільки він – єдиний чарівник у романі, а тому заслуговує на особливу увагу. На відміну від інших героїв, які представляються молодими та фізично сильними, Мерлін виступає в образі старця в жебрацькому лахмітті. Могутні чари, якими він володіє, дозволяють йому змінювати зовнішність так, як він сам того забажає, і достеменно невідомо яким є Мерлін насправді. З усіх личин він обрав вигляд старця, бо літню людину вважають за мудру: *“Right so came by him Merlin like a child of fourteen year of age <...> So departed Merlin, and came again in the likeness of an old man of fourscore year of age, whereof the king was right glad, for he seemed to be right wise”* [Malory 2003, с. 39].

Мерлін може передрікати майбутнє, але не надто прагне його змінювати. Він лише сприяє тим чи іншим справам, аби все складалося згідно з його видіннями. Так Мерлін допомагає Утеру звабити Ігрейну, бо від їхнього шлюбу народиться Артур, якому судилося позбавити королівство Логрське (Англію) від міжусобних тяжб та об'єднати усі землі під своїм началом. Мерлін дає Артуру слушні ради, навчає його хитрощів, що врятують його від злих чар, та допомагає відстояти трон. Король цінує його поради та навчає всіх шукати мудрості у чарівника: *“I thank you for your good courage, but will ye all that loveth me speak with Merlin? ye know well that he hath done much for me, and he knoweth many things, and when he is afore you, I would that ye prayed him heartily of his best advice”* [Malory 2003, с. 23].

Втім, мотиви Мерліна у контексті роману є незрозумілими. Він піклується про Артура та про його королівство, хоча напевне знає, що до часу, коли владнається мир і Англія буде процвітати, він помре: “...*but I may well be sorry, said Merlin, for I shall die a shameful death, to be put in the earth quick, and ye shall die a worshipful death*” [Malory 2003, с. 40]. Так і стається. Мерлін піддається пристрасному коханню до Ніневи, учениці Володарки Озера, та навчає її всьому, що знає сам, а вона обманом та чарами призводить його до загибелі. Зважаючи на все вищесказане, можна сказати, що Мерлін – один із найцікавіших на найзагадковіших образів, створених Т. Мелорі.

Оскільки лицарські романи поєднують у собі авантюрні мотиви із мотивами куртуазного кохання, жіночі персонажі є невід’ємною складовою системи образів, створеної Т. Мелорі. Подібно до чоловічих, жіночі персонажі також можна розділити на три групи: королеви, благородні дами та служниці.

Першою за значенням, але не за чисельністю, є група королев. Її важливість безпосередньо залежить від культу служіння лицаря своїй дамі. Куртуазне кохання передбачає, що дама, як об’єкт служіння, повинна бути недоступною для лицаря – мати чоловіка і бути вищою за статусом. Зважаючи на це, більшість воїнів обирали у якості дам серця дружин їхніх сюзеренів.

Серед характерних рис, притаманних королевам, можна виділити красу (духовну і зовнішню), милосердя, вірність, щирість почуттів та повагу до чоловіка. Вінценосні жінки виступають певним ідеалом жіночності – вони ніжні, слабкі, потребують захисту, але водночас їх наділено сильним характером.

Найтиповішою представницею даної групи можна назвати королеву Гвіневру. Вона є дружиною короля Артура, і виконує роль доброї заступниці майже для усіх лицарів Круглого Столу. У неї закохані багато благородних мужів, що звершують в ім’я неї подвиги, а вона виявляє до них прихильність та любов, як і належить благородній дамі. Однак понад усе їй припав до душі сер Ланселот: “*Wherefore Queen Guenever had him in great favour above all other knights, and in certain he loved the queen again above all other ladies and damosels*

of his life, and for her he did many deeds of arms, and saved her from the fire through his noble chivalry” [Malory 2003, с. 165].

Кохання Гвіневри та Ланселота виходить за рамки куртуазного канону – воно вже не частина тогочасного придворного етикету, а сильне особисте почуття, яке породжує не лише добро, а й зло. Сер Ланселот говорить, що “...*she [Queen Guenever] is the fairest lady and most of beauty in the world*” [Malory 2003, с. 321], але через велике кохання до нього королева виходить зі свого ідеального образу і перетворюється на звичайну жінку, яка вдається до ревнощів та страждає через власні здогадки: “...*she [Queen Guenever] brast out a-weeping, and so she sobbed and wept a great while. And when she might speak she [Queen Guenever] said: Launcelot, now I well understand that thou art a false recreant knight and a common lecher, and lovest and holdest other ladies, and by me thou hast disdain and scorn*” [Malory 2003, с. 646].

Наприкінці життя, втративши чоловіка, королева прийняла постриг та глибоко розкалася у всіх своїх гріхах, втім, навіть тоді вона не переставала любити Ланселота і, як зазначає сам автор: “...*Queen Guenever, for whom I make here a little mention, that while she lived she was a true lover, and therefore she had a good end*” [Malory 2003, с. 684].

Однак не всі королеви у романі «Смерть Артура» виступають ідеальним втіленням образу Прекрасної дами. Антиподом доброї та світлої Гвіневри виступають злі, підступні сестри Артура – Фея Моргана та Моргауза Оркінейська. Ні одна, ні інша не визнають культу лицарського служіння дамі та канону подружньої вірності. Будучи заміжніми жінками, вони оточують себе безліччю коханців – підлих, негідних лицарів – які є не більш, аніж інструментами для досягнення цілей цих королев. Благородні ж лицарі цураються їх.

Так, наприклад, Фея Моргана часто вдається до чарів, щоб схилити на свою сторону Ланселота Озерного, але він залишається вірним коханням до Гвіневри, тому Моргана ненавидить його і бажає будь-яким способом зжити зі світу, щоб помститися. Загалом Фея Моргана представляється чи не

найлютішим ворогом благородного лицарства та свого вінценосного брата: “...*Morgan le Fay, King Uriens' wife, sent it me yesterday by a dwarf, to this intent, that I should slay King Arthur, her brother. For ye shall understand King Arthur is the man in the world that she most hateth, because he is most of worship and of prowess of any of her blood*” [Malory 2003, с. 104]. Однак, в її кепському характері є певні суперечності. Коли Артура було смертельно поранено, вона прибула йому на допомогу разом із дамами-чарівницями, забрала короля та доправила у чарівну країну Авалон, щоб зцілити.

Моргауза виступає дещо меншим злом, у порівнянні зі своєю сестрою. Вона не ворогує із лицарством, та вірність і благородність чужі і для неї. Королева Оркінейська є матір'ю славного лицаря Гавейна та його братів, що непогано послужили при дворі короля Артура. Найблагороднішим серед них був Гарет Оркінейський. Втім, навіть із рідних синів Моргауза виховала зрадників та убивць, за що поплатилася власною головою: “*So when the knight, Sir Gaheris, saw his time, he came to their bedside all armed, with his sword naked, and suddenly gat his mother by the hair and struck off her head*” [Malory 2003, с. 403].

Тож, можна припустити, що в образах королев Т. Мелорі зобразив два типи поглядів на жінку у часи Середньовіччя. У образі Гвіневри він представляє куртуазні погляди на Даму як на об'єкт лицарського кохання та поклоніння, а в образах Моргани та Моргаузи – церковно-догматичні, де дама представляється диявольським створінням, що несе погибель благородному мужу.

Близькою за своїми рисами до категорії королев є категорія благородних дам. Благородні дами, як і королеви, характеризуються внутрішньою та зовнішньою красою, щирістю кохання та повагою до своїх чоловіків, вірністю іншим дамам, яким вони служать або родичками яких вони є. Представницями даної категорії є наступні героїні: Володарка Озера Нінева, Леонетта, Леонесса, Ізольда Білорука, Ігрейна, Елейна Прекрасна, благородна діва – сестра сера Персиваля та багато інших.

Ще одну важливу категорію складають служниці. Жінки цієї категорії не мають специфічно виражених рис, оскільки цілком залежать від дам, яким служать. Так, зокрема, служниці Гвіневри чесні і порядні, вони допомагають лицарям за вказівками своїх господинь та виявляють доброту, натомість як служниці Феї Моргани злими чарами зживають добрих мужів зі світу, чинять підлості та сіють розбрат. Важливість цієї групи обумовлена функціонально, адже благородні дами не можуть власноруч виконувати дрібні доручення, а без подібних деталей сюжет не матиме композиційної цілісності. Часто добрі служниці виявляються дамами гідного походження.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРІАЛУ У АРТУРІАНІ ГАЯ РІЧІ

3.1 Сюжетно-композиційна організація кінострічки

Фільм Г. Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017) ґрунтується на романі Т. Мелорі «Смерть Артура». Обидва твори розповідають історію становлення Артура як короля при цьому Г. Річі представляє вельми оригінальну версію прочитання роману Т. Мелорі.

М. Бахтін визначає хронотоп лицарського роману як «чудесний світ в авантюрному часі» [Бахтин 2000, с. 83], і завдяки своєму режисерському стилю, Г. Річі напрочуд гарно вдається відобразити його особливості на екрані. Подібно до Т. Мелорі, режисер вказує, де відбувається дія. Вже з перших секунд фільму нам повідомляють, що дія відбувається у Камелоті – легендарному замку короля Артура: “...*the last remaining stronghold... Camelot*” [King Arthur...]. Втім надалі дія плавно пересувається у типові для фільмів Г. Річі обставини – до Лондона, про що свідчить акуратний напис на екрані. І Лондон, і Камелот фігурували у романі Мелорі, втім Г. Річі вводить додаткову локацію – Темні Землі, що вступають чимось на кшталт іншого виміру, у якому колись мешкали маги і який нині заселений магічними створіннями. На відміну від Т. Мелорі, що у «Смерті Артура» мінімізував оригінальні фантастичні елементи, Г. Річі до них повертається та відновлює.

У фільмі Г. Річі складно визначити у який саме час відбуваються події. Зважаючи на зовнішність персонажів, на їхні костюми та на будівлі, у яких вони мешкають, можна стверджувати, що дія відбувається у англосаксонський період. Важливою для визначення часу зображуваних подій також є поява у фільмі вікінгів. Зважаючи на це, доречно припустити, що події

відбуваються напередодні експансії вікінгів, що наближено збігається з часом, коли, згідно з легендами, правив король Артур.

Час у Г. Річі, як і у Т. Мелорі, легше поділити на епохи правління певних королів. Так само як і у «Смерті Артура» на початку стрічки події розвиваються за часів правління Утера Пендрагона – батька Артура. Однак, на відміну від Мелорі, у Г. Річі епоха правління короля Артура не настає одразу після загибелі Утера. Режисер змінює вік персонажів, і Утер Пендрагон гине набагато раніше, а тому маленький Артур просто не здатен взяти правління у свої руки. Якщо Т. Мелорі у «Повісті про Короля Артура» вдається до короткого опису роздробленої держави, яка страждає від розбрату удільних королів, Г. Річі зображує могутню централізовану монархію під проводом короля Вортігерна.

Режисерському стилю Г. Річі притаманна сюжетна розгалуженість. Якщо у «Смерті Артура» кожна оповідь мала єдину лінію розвитку, на якій концентрувався автор, у фільмі «Король Артур: Легенда меча» можна виділити одразу декілька сильних сюжетних напрямків, які тісно сплітаються між собою. Лінія короля Артура є провідною і для Т. Мелорі, і для Г. Річі, однак у Т. Мелорі читач зосереджується на кожному окремому мікросюжеті, відмежовуючись від макросюжету, в той час як у Річі глядач сприймає всі сюжетні напрямки у їхній нерозривній єдності.

Окрім лінії самого Артура, режисер вводить майже рівнозначну їй лінію короля Вортігерна – Артурового дядька, якого немає у творі Мелорі. Важливими для фільму також є сюжети, пов'язані із ватагою повстанців, які грають роль найближчого оточення Артура, та із магічним світом, що репрезентує звернення Річі до легендарного походження Артуріани.

Відповідно до зміни сюжетів, змінився і набір мотивів, якими оперує автор. Мотиви, які були провідними для Мелорі, відсуваються за задній план або й зовсім зникають. Так, зокрема, Г. Річі позбавляється не лише від мотивів куртуазного служіння Прекрасній Дамі, а й абсолютно виключає будь-які любовні переживання зі стрічки. Майже те ж саме трапляється і з

авантюрними мотивами, які у «Смерті Артура» мали першість. На них ґрунтувалася більшість сюжетів та через них реалізувалася одна із головних категорій середньовічної естетики – концепт шляхетного лицаря, який звершує подвиги, щоб стяжати собі слави. У Г. Річі пригодницькі елементи виконують суто розважальну функцію.

Провідним у стрічці «Король Артур: Легенда меча», так само як і у «Повісті про короля Артура», є мотив становлення героя. Г. Річі розгортає цей мотив на весь фільм, вплітаючи в нього додаткові менш значущі мотиви, такі як втрата родини, пошуки власного місця у житті, вибір між бажаним та необхідним, відмова від призначення тощо. Важливим також є мотив благородного розбійника, з якого і виростає образ короля Артура у фільмі.

Оскільки у стрічці Г. Річі є декілька майже рівноцінних за своєю значущістю сюжетів, маємо і декілька лейтмотивів. Наступний провідний мотив пов'язаний уже із іншим персонажем – із королем Вортігерном, і невід'ємним від його образу є мотив зради. Якщо у Т. Мелорі зрада виступала перш за все як порушення шлюбної обітниці, то у Г. Річі зрада нерозривно пов'язана із бажанням влади. Вортігерн настільки прагне влади над Англією, що зраджує близьких йому людей один за одним. Спочатку він зраджує брата, а потім дружину та доньку, вбиваючи їх заради магічних сил та через бажання підкорити собі могутній меч Пендрагонів – Екскалібур.

Окремо варто визначити характер трансформації мотиву служіння сюзерену, що репрезентував один із найважливіших принципів естетики Середньовіччя. Г. Річі реалізує його одразу у трьох варіантах. Першим, можна сказати класичним, є приклад служіння лицарів королю Утеру Пендрагону, що розкривається на початку стрічки. Варто також зазначити, що із персонажем Утера Пендрагона пов'язаний мотив життя та правління справедливого короля. Незважаючи на те, що у короля Утера мало екранного часу, він стає зразком втілення оригінальних мотивів Мелорі та ідеалів середньовічної естетики загалом.

Іншим прикладом реалізації мотиву служіння сюзерену є наступний король із роду Пендрагонів – Вортігерн Пендрагон, брат Утера. Оскільки у романі «Смерть Артура» такого персонажа ми не зустрічаємо, то відповідно Г. Річі втілює і непритаманні твору Мелорі мотиви. Вортігерну служать, бо його бояться. Втім, його це не турбує, а, навіть навпаки, надихає: *“They may even hate me. I’ll let them hate just so long, as they fear. When people fear you, I mean, really fear you, it is the most intoxicating sensation a man can possess”* [King Arthur...].

Третім варіантом втілення даного мотиву є власне Артур та його ватага. У Т. Мелорі Артур виступає ідеальним королем, якого шанують його вірні лицарі, і Г. Річі певною мірою зберігає цей мотив. Втім, управляє Артур не королівським двором, а публічним будинком на околиці Лондініума, а благородних лицарів замінюють не менш благородні шахраї. Попри зміну місця дії сутність не змінюється – помічники залишаються вірними своєму ватажку до самого кінця, вони рівні між собою, а тому їх взаємоповага ґрунтується на міцній дружбі.

На передній план у фільмі Г. Річі «Король Артур: Легенда меча» виходять містико-фантастичні мотиви. Режисер не лише поновлює пригнічені та знівельовані Т. Мелорі оригінальні легендарні елементи, а й додає нових деталей. Якщо у «Смерті Артура» магія була репрезентована головним чином в образі старця Мерліна, у стрічці Річі магам присвячена окрема сюжетна лінія, та більш того, у них є власний магічний вимір, що зветься Темними Землями.

Окрім магів ми зустрічаємо у фільмі безліч фантастичних істот та речей: зачарований меч, магічна вежа, гігантські тварини, демони, лісові духи та навіть сирени. З магією та фантастичними істотами пов’язані такі традиційні мотиви як протистояння добра та зла, пригнічення одного народу іншим, мотив мудрого наставника та навіть видозмінений мотив продажу душі дияволу, що репрезентується у формі жертви сиренам, яких Г. Річі зображує потворними створіннями, втіленням зла.

Відповідно до розгалуженого сюжету, у фільмі «Король Артур: Легенда меча» маємо також складну систему конфліктів. Так само як і у «Смерті Артура» Мелорі, у стрічці Г. Річі кількісно переважають експліцитні конфлікти, які також можна поділити на дві групи: соціальні конфлікти та конфлікт між людиною і долею. Група соціальних колізій є найпоширенішою, адже складається з двох взаємопов'язаних підгруп: міжособистісні конфлікти та конфлікти між групами персонажів. Оскільки Г. Річі цілком відмовляється від куртуазних мотивів, то цілком очікувано разом з тим зникає і відповідна група колізій, що займала у Мелорі значне місце.

Міжособистісні конфлікти репрезентовані у рамках соціально-побутового виду та розгортаються навколо боротьби за владу. Так, зокрема, показовими є конфлікти у родині Пендрагонів, адже обидва, і з Утером, і з Артуром, розпочинає Вортігерн. Втім, ці конфлікти не завершуються на міжособистісному рівні, розгортаючись та втягуючи в себе інших персонажів. Так, наприклад, у конфлікт між братами Пендрагонами виявляється втягнутим увесь народ магів. Тож, міжособистісний соціально-побутовий конфлікт переростає у військовий конфлікт між групами персонажів. У такий спосіб режисер підсилює динамізм та видовищність свого творіння.

Г. Річі зберігає та навіть розвиває філософський конфлікт між Добром і Злом, що виступає інтегруючою силою наративу. Так само як і у «Смерті Артура» даний конфлікт проходить наскрізною лінією через увесь фільм та охоплює всіх персонажів, розділяючи їх на два табори: героїв та поганців. Всі вчинки діючих осіб також можна класифікувати відносно того були вони вчинені з добрих намірів або зі злих. Втім, якщо у Мелорі персонажі були безсумнівно добрими або безсумнівно злими, у Г. Річі не завжди можна визначити, до якої категорії віднести того чи іншого героя.

Показовим тут є персонаж Вортігерна Пендрагона, адже з одного боку він – люблячий брат, чоловік та батько, а з іншого – він ображений на брата, що не дослухається до його слів та завжди заступає світло своєю величною фігурою. У серці спочатку принца, а потім короля англійських земель

людяність бореться із жагою влади, – можемо навіть узагальнити та сказати, що добро бореться зі злом, – і, на жаль, добро програє.

Конфлікт людини із долею, що у Мелорі був лише відгомонам легенд, Г. Річі реалізує у двох варіантах. По-перше, із власною долею намагається боротися сам Артур. Він не хоче бути обраним, хоче повернутися до звичного йому життя: “- *What is it that you want? // - I want to get out of here and see what's left of my life and the people in it*” [King Arthur...]. Не може змінити свою долю і Вортігерн, що усіма силами прагне позбутися від племінника: він оточує себе армією солдат, будує магічну вежу та укладає угоду із сиренами, та фатум все одно виявляється сильнішим.

Незважаючи на те, що кількісно у стрічці переважають зовнішні конфлікти, більшу значущість все-таки несуть у собі внутрішні колізії, ті, що розгортаються у внутрішньому світі персонажів. Зазвичай вони пов'язані із вирішенням власних психологічних проблем або із питаннями моралі та етики. Найбільш значущими для сюжету є конфлікти, що репрезентовані персонажами Артура та Вортігерна Пендрагонів.

Конфлікт у душі Артура Пендрагона можна назвати конфліктом індивідуальних інтересів та морального обов'язку. Артур хоче повернутися до старого життя, де він завжди все знає та до всього звик, де все йде своєю чергою. У образі Артура ми бачимо втілення типового для багатьох людей конфлікту між бажанням відвернутися від власного страху та необхідністю поглянути йому в очі та перебороти: “...*I look away. We all look away. But that is the difference between a man and a king*” [King Arthur...].

Внутрішній конфлікт Вортігерна не отримує жодних вербальних засобів вияву, йому майже не дають слова, а якщо він і говорить, то про владу, знищення племінника та цілковите опановування Екскалібуром. На перший погляд, здається, що перед нам абсолютно негативний персонаж, який одержимий бажанням влади, втім розглянувши його детальніше, можна помітити у персонажі Вортігерна втілення трагедії людини, що «завжди є другою». Молодший брат могутнього короля, він лише тінь величі Утера,

пригнічений та змушений мовчати. Г. Річі не розкриває образ Вортігерна до кінця, залишаючи глядачам недомовки та натяки.

Отримавши корону, Вортігерн одразу ж вдається до диктатури та тиранії – він не лише тримає у страху власний народ, але й завойовує сусідні землі. Цей факт не стільки слугує показником жадоби короля, скільки підтверджує тезу про комплекс пересічної людини, що пасе задніх. Вортігерн боїться, що в нього відберуть надбану такими зусиллями могутність. Шлях Вортігерна – це шлях пролитої крові та болю, втім, для героїв фільму він виступає типовим антагоністом, функція якого сприяти становленню героя: *“You [Vortigern] wanted to know what gave me such drive? It was you. You put me in that brothel. You cut me on the streets. I’m here now because of you. You created me. And, for that, I bless you. You make sense of the devil”* [King Arthur...].

У своєму баченні Артуріани Г. Річі звертає увагу не загальнонаціональні та загальнодержавні проблеми, не прагне підкреслити «англійськість» подій, у фокусі режисера – загальнолюдський аспект особистості майбутнього короля. Якщо Т. Мелорі прагнув виліпити із персонажів Артурівських легенд приклади для наслідування, ідея Г. Річі полягає у тому, аби максимально наблизити персонажів Артуріани до сучасників. Він звертається до вічних тем, акцентуючи увагу на королі Артурі не як на зразковому управлінці, а як на людині, що стикається з дилемами та постає перед вибором: зустрітися з ними обличчям до обличчя чи втекти. Г. Річі показує не всесильних героїв, а справжніх людей, що загартовуються у боротьбі із власними слабкостями. Герої режисера настільки схожі на самих глядачів, що необхідність наслідування зникає.

Отже, Г. Річі створює фільм «Король Артур: Легенда меча» на основі Артуріани Т. Мелорі. У своїй роботі режисер здебільшого зберігає оригінальний хронотоп роману Т. Мелорі «Смерть Артура», додаючи нову локацію – Темні Землі – таким чином розділяючи магічний і не магічний світи. У основну сюжетну лінію, яка оповідає про короля Артура, гармонійно вплітаються лінії короля Вортігерна, магів та ватаги з Лондініуму. Г. Річі

цілком відмовляється від традиційного мотиву куртуазного кохання, та значно зменшує роль авантюрного мотиву. Переосмислюється мотив служіння сюзеренові та важливої ролі набувають мотиви становлення героя, зради, а також відновлюється комплекс містико-фантастичних мотивів. Г. Річі створює розгалужену та гнучку систему конфліктів, серед яких кількісно переважають зовнішні, що поєднуються між собою та перетікають з одного виду в інший, однак за значущістю провідним є комплекс внутрішніх конфліктів.

3.2. Візуалізація ключових образів

Неабияку роль у стрічці «Король Артур: Легенда меча» (2017) відіграє візуалізація образів, що виступає потужним засобом характеристики персонажів та реалізації колізій.

Відповідно до трансформації ідейно-сюжетного матеріалу першотвору та зсуву акцентів у системі мотивів і конфліктів, зазнає змін і система персонажів. Якщо для твору Т. Мелорі детермінуючими були конвенції куртуазного канону, Г. Річі відмовляється від них як від домінанти та репрезентує систему образів персонажів з точки зору сучасного глядача та власного режисерського стилю.

Так само, як і у прецедентному тексті, у кіноадаптації персонажі-чоловіки кількісно переважають над жінками, вони є більш активними та їм приділяється більше екранного часу. Головним героєм, як і у романі «Смерть Артура», є король Артур, однак, на відміну від Т. Мелорі, Г. Річі акцентує увагу не на управлінських якостях, притаманних ідеальному королю, а на шляху, який має пройти Артур Пендрагон, щоб стати мудрим правителем. Така зміна фокусу уваги визначається різною метою авторів: якщо Т. Мелорі прагнув створити ідеальний зразок для наслідування, Г. Річі намагається наблизити легендарного героя до сучасного глядача.

Режисер створює динамічний образ короля Артура. Ми зустрічаємо його маленьким хлопчиком, що працює та тренується аби здобути певне становище у суспільстві. Дорослий Артур має свою ватагу та успішну, хоча і не зовсім чесну, справу у Лондініумі: “*Got a lot of fingers in a lot of pies. Blacklegs in his pockets, too*” [King Arthur...]. Артур – гарний ділок та надійний товариш. Втім, він не бажає здійснювати пророцтво та переймати владу, що належала його батьку. Артур Г. Річі не прагне нічого змінювати у своєму житті і лише у другій половині фільму відбувається злам у характері Артура – він, нарешті, розуміє наскільки важливою є його роль та визнає пророцтво.

Втім, Г. Річі не позбавляє Артура таких традиційно королівських рис як шляхетність, відвага та готовність віддати життя за близьких людей. Так само як і його літературний прототип, екранний Артур гарно вправляється зі зброєю, хоча Екскалібур не підкорюється йому одразу – зачарований меч стає алегоричним уособленням проблем, від яких все життя тікав герой. Наприкінці фільму ми бачимо Артура справжнім управлінцем, близьким до мелорівського прототипу, він розпочинає свою епоху із посвячення у лицарі вірних товаришів, побудови Круглого Столу та налагодження політичних зв’язків із вікінгами: “*Why have enemies, when you can have friends?*” [King Arthur...].

На відміну від прецедентного тексту, у якому більшість антагоністів є епізодичними та мають суто функціональну роль (звеличення героя), у фільмі «Король Артур: Легенда меча» (2017) антагоністу – Вортігерну Пендрагону – приділяється значно більше уваги: нарівні із протагоністом, його образ є складним та неоднозначним.

Режисер поєднує в образі антагоніста протилежні якості та характеристики, між якими постійно йде невидима внутрішня боротьба. Як вже зазначалося раніше, з першого погляду Вортігерн постає типовим поганцем, що одержимий жадобою до влади. Однак, при детальному розгляді виявляється, що за бажанням отримати корону стоїть образа на батька та брата. Комплекс меншовартості штовхає Вортігерна Пендрагона на жахливі вчинки,

він боїться втратити контроль та припуститися помилки, що знову відштовхне його у чужу тінь. Так, наприклад, аби домогтися від Артура слухняності під час промови, у якій племінник повинен визнати себе шахраєм, Вортігерн вбиває жінку, що підбрала та виростила хлопця.

Однак, поруч із такими жахливими рисами як безжалісність, готовність вбити заради досягнення власних цілей, властолюбство, ненависть тощо, Вортігерн Пендрагон зображається і турботливим батьком та чоловіком. Саме його почуття до рідних стає тією слабкістю, що дозволяє сиренам маніпулювати ним. Ціна за бажану владу є непомірно високою, але лише людина, у серці якої живе любов, може сплатити її: *“We had a deal. When the blood of a loved one is split in these waters, my desire must be met. <...> Have I not sacrificed enough?”* [King Arthur...].

Не менш цікавим є пограничне положення Вортігерна Пендрагона між двома світами: світом людей та світом магів. Народжений бути принцом, він був відправлений на навчання до іншого світу, аби закріпити дипломатичні стосунки між двома народами: *“Sir William: Was not the Prince friendly with them [The Mages] at one time? Did he not study with Mordred himself? // Vortigern: What are you implying? I was sent to study with him by my father as a token of diplomacy”* [King Arthur...]. Втім, дипломатична угода обернулася зламом у характері принца Вортігерна, перетворивши його на чужака в обох світах: навчившись основам магічного ремесла, він віддалився від людського світу – його боялися через незрозумілі сили, з якими він мав справу. Водночас, навчання магічному ремеслу не прищепило Вортігерну любові до магів – навпаки, він зненавидів магічний світ та загорівся бажанням знищити його.

Відповідно до жанрових вимог куртуазного роману та середньовічних соціальних норм, головним критерієм поділу персонажів у романі Т. Мелорі виступає їхній соціальний стан. Г. Річі відмовляється від даної детермінанти на користь сучасного погляду на людину та її психологію, тому хоч середньовічна стратифікація суспільства і відіграє певну роль у кіноадаптації, її норми часто порушуються. Персонажі Г. Річі, подібно до сучасного глядача,

не обмежені своїм походженням та соціальним станом. Завдяки особистим рисам, вони отримують можливість перейти з одного стану в інший.

Оскільки стиль Г. Річі передбачає фокусування уваги на злочинному світі, адже він зажив слави автора кримінальних комедій, саме ватага Артура є центральною групою персонажів у фільмі. На відміну від першоджерела, вони не є лицарями за походженням та змушені виживати у тяжких умовах за допомогою незаконних справ. Однак особисті якості персонажів перетворюють їх на «благородних» злочинців, що ставляться з повагою до інших людей та не завдають збитків тим, хто потребує захисту або допомоги. Злочинний світ у кіноадаптації Г. Річі протистоїть світу незаконно встановленої влади та вельмож, що купаються у розкоші, коли прості люди потерпають від злиднів.

Типовими рисами для даної групи персонажів є товариська вірність, згуртованість, готовність пожертвувати собою заради товариша та певна порядність, що виявляється у сумлінному виконанні своєї справи. Незважаючи на те, що представниками даної групи є здебільшого вихідці із нижчих прошарків суспільства, вони не менш шляхетні, ніж лицарі короля Артура у Т. Мелорі. До членів ватаги Артура належать Бек-Лек, Вет-Стік (майбутній сер Трістрам), Джордж-Китаєць, що навчає хлопців бойовим мистецтвам, та Персі (майбутній сер Персиваль). Навіть син Бек-Лека, Блу, зараховує себе до ватаги Артура та прагне битися за нього: *“Come on, boss. I’m one of the crew”* [King Arthur...].

Водночас, високе соціальне положення, у романі Т. Мелорі зобов’язувало героїв поводитися відповідно до певних приписів (мати перелік позитивних рис характеру, слідувати Лицарському Кодексу, подавати приклад іншим тощо), у Г. Річі воно детермінує лише вихідні можливості персонажа, а не його характер. Так, наприклад, брати Утер та Вортігерн Пендрагон обидва є представниками королівського роду, однак їхні особисті якості різко відрізняються. Як зазначалося раніше, в образі короля Вортігерна втілюється образ антагоніста, в той час як Утер Пендрагон постає уособленням ідеального

короля, що піклується про свою країну та бажає захистити підданих: *“Enough! There will be no more killings. There will be no more purges”* [King Arthur...].

Утер Пендрагон у кіноадаптації Г. Річі позбавлений всіх негативних рис, що притаманні йому у першотворі. Образ короля Утера, репрезентований у романі Т. Мелорі, розщеплюється: негативні риси, такі як, властолюбство, жадоба, навернення до магічних сил задля вдоволення власних потреб, егоїзм тощо, формують основу образу антагоніста Вортігерна; в той час як образу короля Утера залишаються притаманні лише позитивні риси вихідного образу, зокрема, фізична сила, вправність у володінні зброєю, лицарська відвага (адже король в першу чергу лицар), управлінська мудрість, любов до дружини тощо.

Група «лицарів за походженням», що займала у романі «Смерть Артура» чільне положення, втім, не зникає у кіноверсії зовсім – як і у першотворі, її представники є або гідними лицарями, що допомагають майбутньому королю Артуру зійти на трон (сер Вільям, сер Бедивер), або лицарями, що допомагають антагоністу.

До останньої підгрупи, зокрема, належить лорд Мерсії, що є не лише лицарем, а й удільним володарем, землі якого підпорядковано імперії короля Вортігерна. Лорд Мерсії виконує роль першого помічника антагоніста та репрезентує образ вірного васала, що підтримує сюзерена у будь-якій справі та становищі. Його єдиного Вортігерн посвячує у свої таємниці та плани. Як і його володар, лорд Мерсії готовий на вбивство аби захистити інтереси короля, однак окрім васальної повинності, лорд виказує товариське ставлення до Вортігерна та навіть намагається його відмовити від братовбивства: *“Vortigern: Are the men ready? // Mercia: Yes, they are. Are you sure about this, my Lord?”* [King Arthur...].

Так само як і у прецедентному тексті, персонажі-жінки є малозначущими та виконують здебільшого епізодичні ролі. Г. Річі показує глядачеві чоловічий світ із чоловічими правилами, де слабкій жінці немає місця. Саме ці особливості обумовлюють майже цілковиту відмову режисера від куртуазної естетики під час екранізації Артуріани.

Відлунням оригінальних куртуазних мотивів можна вважати лише образи декількох благородних дам при дворі короля Утера та образ королеви Ігрейни, що репрезентує у собі весь набір рис, притаманних Прекрасній Дамі (вродлива, має лагідний та добрий характер, є гарною дружиною та матір'ю). На відміну від викладу Мелорі, Ігрейна не була одружена ні з ким, окрім Утера – їхній шлюб є ідеальним не лише з точки зору середньовічної естетики, а й з позиції сучасного глядача.

Втім, інші жінки у фільмі відіграють незначні ролі та не мають впливу на розвиток сюжету: ми зустрічаємо їх переважно у епізодичних ролях служниць та навіть повій (поява останніх була неможливою у тексті Т. Мелорі). Жіночі образи у фільмі залишаються поза куртуазним каноном, втрачають свою традиційну роль об'єкта поклоніння та виконують виключно допоміжні функції.

Окремо варто зауважити, що найбільш яскраві та значущі жіночі персонажі наділені ірраціональними якостями. Не менш цікавим є той факт, що Г. Річі руйнує культурні стереотипи Середньовіччя та відмовляється від цілком патріархальної та релігійно ангажованої картини світу. Жінка-маг більше не вважається джерелом лихої магії, а навпаки, виконує роль наставника та провідника для майбутнього короля Артура та його товаришів. Натомість, чоловіки, які володіють ірраціональними силами, мають тенденцію до використання їх задля задоволення власних владних амбіцій.

На відміну від роману «Смерть Артура», магичні та немагичні сили у кіноадаптації не співіснують у єдиному вимірі, а розділені на два світи, що живуть за власними правилами. Маги є не звичайними людьми, наділеними надприродними можливостями, як це було у творі Т. Мелорі, а окремим народом.

Г. Річі спростовує ідею Т. Мелорі щодо магичних сил як прояву ницості та лихого начала та зображує магів вигнанцями навіть у їхньому власному світі, який знищують люди. Таким чином, представники ірраціонального світу виявляються у зображенні Г. Річі не ініціаторами зла, як це було змальовано

Т. Мелорі, а знедоленими жертвами гонінь. Люди не хочуть мати з ними справи не через страх бути зачарованими, а через страх бути звинуваченими у допомозі вигнанцям.

Представниками народу магів є протиставлені один одному персонажі Мордред та Мерліна. На відміну від образу у романі Т. Мелорі, у Г. Річі Мордред виступає не як позашлюбний син короля Артура, уособлення гріха, а як типовий антагоніст – злісний, жадібний до влади та безсердечний. Він з'являється на початку фільму та виконує суто сюжетотворчу функцію – завдяки йому зав'язується один із конфліктів, що надалі вплине на розвиток подій стрічки.

У «Смерті Артура» Т. Мелорі найзагадковішим персонажем є Мерлін, оскільки він – єдиний чаклун у романі. Щоб зберегти унікальність персонажа у фільмі Г. Річі вдається до хитрощів та замість старця ми зустрічаємо молоду дівчину, що називається магом. Маг цілком виконує свою функцію у каноні Артуріани – вона направляє Артура та допомагає йому зійти на престол як це робив Мерлін у «Смерті Артура».

Ім'я Мерліна згадується у фільмі лише декілька разів і з вуст Бедівера ми дізнаємося, що: “...it was a Mage, Merlin, who gave you [Uther] the great sword” [King Arthur...]. Подібно до свого літературного прототипу екранний двійник чарівника спрямовує Артура та допомагає йому зійти на престол, а потім таємничо зникає. Неможливо сказати достеменно, втім можна припустити, що Г. Річі переосмислює образ Мерліна та надає йому жіночу подобу, щоб зберегти його унікальність, адже навіть героям стрічки дивно бачити мага-жінку. Так, зокрема, Артур жартує щодо зовнішності мага, висловлюючи свої сумніви: “The Mage... I thought you'd be taller. And have a beard” [King Arthur...].

Однією із характерних особливостей режисерського стилю Г. Річі є зображення жінки, що живе за правилами чоловічого суспільства. Тож, в екранізації глядач стикається не із типовою слабкою та тендітною жінкою куртуазного канону, а рівноправним членом чоловічого суспільства. Вона не

лише не підкорюється обставинам, а й сама створює правила, яким вимушені підкорятися чоловіки: *“Mage: You know what we have to do. In order for him to control Excalibur, he needs to go to the Darklands. // Bediver: That’s not happening. // Welcome to the Darklands”* [King Arthur...].

Окрім власне магічного народу, Г. Річі у своїй кіноадаптації Артуріани більше уваги приділяє містико-міфологічним мотивам, тому у фільмі з’являються такі персонажі як Володарка Озера та сирени. У порівнянні з першотвором, Г. Річі суттєво зменшує значущість образу Володарки Озера та наділяє її суто функціональною роллю віщунки, яка має наставити майбутнього короля Артура на правильний шлях у момент сумнівів – вона показує йому картини зруйнованої країни та загибель багатьох людей, що неминуха за влади Вортігерна: *“Let me show you what your uncle will do, if you do not accept this sword. Only you can prevent this”* [King Arthur...].

Сирени, які не мають місця у літературному першоджерелі, є суто витвором фантазії режисера. Відразливі на вигляд, вони репрезентують давнє зло, таких собі хтонічних чудовиськ, які мешкають у печері під землею та володіють древніми магічними силами, що здатні наділити будь-кого демонічною владою. Як і всі давні істоти, сирени вимагають жертви та змушують людину платити за отримання надприродної сили кров’ю коханої людини: *“Balance is a law that cannot be transgressed”* [King Arthur...].

Оскільки кінематограф – це синтетичний вид мистецтва, який поєднує у собі візуальні та звукові образи, закономірно домінантним є непрямий спосіб характеристики героїв. Якщо Т. Мелорі сам давав оцінки героям, у Г. Річі ми робимо висновки про риси образів персонажів, спираючись на оцінку їхніх дій. Важливим фактором є і власне мовлення персонажів, адже якщо у творі Т. Мелорі всі персонажі говорили вишукано та піднесено, у Г. Річі мова є соціально детермінованою. Так, наприклад, придворні говорять досить вишукано, у той час як жителі вулиць спілкуються просто, вживають діалектизми, зокрема, почерпнуті із поширеного у Лондоні соціолекту Кокні, та навіть грубощі і лайливі слова: *“You bastard! Let him alone”* [King Arthur...].

При візуальному сприйнятті історії важливим моментом також є зовнішність героїв та їхні костюми. Як вже було зазначено, костюми та декорації цілком відповідають обраному режисером часу та покликані занурити глядача у атмосферу середньовічного Лондініуму та королівського палацу – Камелоту. Варто зазначити, що, попри доволі велику кількість сцен насильства у творі, Г. Річі вводить достатню кількість художніх умовностей, аби не викликати у глядачів відразу. Жорстокі моменти не візуалізуються безпосередньо, а відбуваються, так би мовити, «за кадром», тож глядач дізнається про них опосередковано.

Уміло підібраний акторський склад також має позитивний вплив на глядацьку рецепцію, одночасно посилюючи зв'язок з першотвором та підлаштовуючись під вимоги масового кінематографа. Так, зокрема, актор-виконавець ролі короля Артура, Ч. Ганнем, увиразнює уявлення про «справжнього лицаря», адже він втілює ідеал міцно збудованого, світловолового та блакитноокого короля, якого зображує твір Т. Мелорі.

Антагоніст Вортігерн, роль якого виконував Д. Лоу, репрезентує конвенції сучасного кінематографа, оскільки його лиха натура ховається під вродливою зовнішністю. Д. Лоу надзвичайно вміло вдається відтворити образ слабкої людини, яка розривається між любов'ю до близьких та жагою влади та помсти.

Варто зазначити, що під час підбору акторського складу режисер керується не лише типовими образами, що склалися в уяві глядача стосовно Артуріани, а й долучає політкоректні мотиви, презентуючи їх у жартівливій формі. Так, зокрема, роль сера Бедівера виконує темношкірий актор Дж. Гонсу, і у кінострічці висміюється історична несумісність даних фактів: *“Bediver: You’ve done very nicely on the back of your cozy relationship with your kingsmen. // Arthur: You know, I’m a little old for finger-wagging and speeches. So, unless you’re my dad, which, I believe, is unlikely”* [King Arthur...].

Отже, у кінострічці «Король Артур: Легенда меча» (2017) Г. Річі переосмислює систему персонажів, створену Т. Мелорі у романі «Смерть

Артура» (1485). Режисер відмовляється від традиційного бачення соціально-станових обмежень суспільства середньовічної Англії на користь сучасного погляду на людську психологію та особисті якості, поведінку та буття героїв. Важливим є розкриття ролі антагоніста та його мотивації. Значна роль приділяється магічному світу та ролі жінки-мага. Візуальна складова, зокрема, костюми та підбор акторів, позитивно впливають на реакцію глядача, поєднуючи традиційні образи із конвенціями сучасного масового кінематографа.

3.3. Позатекстові елементи кінотексту та їхній вплив на реценцію першотвору

Суттєвий вплив на глядачів під час перегляду кіноверсії художнього твору мають власне кінематографічні засоби вираження та аудіальні образи, створені автором-екранізатором. Їх специфіка та особливості впровадження зазвичай детерміновані авторським стилем режисера.

Варто зазначити, що від зміни форми репрезентації змінюється і темп викладу твору. Стиль Т. Мелорі громіздкий – у ньому багато зворотів, складних конструкцій, чимало місця відводиться описам та авторським коментарям; його темп поважний та неквапливий. Стиль Г. Річі дуже близький до кліпового монтажу, тому події в екранізації відбуваються швидше, аніж у романі, дозволяючи глядачеві досягнути розгалужену сюжетну лінію за пару годин. Темп наративу то прискорюється, то сповільнюється, даючи реципієнту можливість сконцентруватися на певних, значущих для сюжету, сценах.

Важливу роль також відіграють флешбеки та флешфорварди. Герої часто звертаються у минуле аби щось пояснити або дізнатися нові подробиці про вже відомі події. Так, наприклад, у стрічці «Король Артур: Легенда меча» Г. Річі реалізує флешбеки у формі снів-кошмарів або магічних видінь.

Зокрема, із самого дитинства майбутнього короля Артура переслідують нічні жахи, пов'язані із загибеллю батьків. Щоб отримати владу над Екскалібуром, Артур постійно повертається у момент смерті батьків, кожного разу дізнаючись нові подробиці, і, за словами Мага, він має побачити достатньо, аби бути вартим магічного меча: *“Did you see everything you needed to see? <...> You will face it when it's worth it for you”* [King Arthur...].

Флешфорварди представлені як уявні подорожі у майбутнє, що використовуються режисером аби позбавити глядача нудного викладу марних спроб знайти вихід із ситуації. Іншою функцією флешфорвардів є унаочнення пророцтв. Так, наприклад, щоб показати могутність Вортігерна та масштаби невідворотного руйнування країни, віщування Володарки Озера майбутньому королю не лише вербалізується, а й візуалізується, перетворюючись на стрибок у прогнозоване майбутнє.

Усі стрибки у часі вміло коментуються закадровим голосом одного з персонажів, тому здається, що сюжет розгортається лінійно, а всі флешбеки та флешфорварди – це ілюстрації думок або дискусій героїв.

Важливе значення також мають особливості монтажу, зокрема, план та ракурс. Завдяки уміло підібраному плану режисер акцентує увагу глядача на значущих деталях та розфокусовує її, коли події на екрані не вимагають глядацької концентрації. Так, наприклад, під час зображення подорожі Артура у супроводі його товаришів до місця схованки режисер використовує дальній план, змальовуючи мандруючих героїв на фоні сурової, втім величної англійської природи. Натомість, сцена вивільнення меча із каменю вимагає глядацької концентрації, тому режисер вдається до макроплану, деталізуючи сам Екскалібур та реакцію оточення на магічний сплеск, який він спричинив.

Не менш значущим інструментом акцентуації глядацької уваги є ракурс. Саме завдяки вдало підібраному ракурсу стрічка стає більш динамічною та не набридає читачеві. Ракурс дозволяє реципієнту поглянути на події очима персонажів. Так, наприклад, під час погоні ракурс постійно змінюється, зображаючи один за одним Артура та членів його ватаги. Різка динаміка,

стрибки камери та куту зйомки створюють ефект присутності та занурюють глядача в атмосферу справжньої гонитви. Провідну роль ракурс відіграє також під час зображення бойових сцен.

Ще одна пара кінематографічних засобів, що увиразнюють події у кіноадаптації Г. Річі, – це пришвидшена та сповільнена зйомка. Ці два прийоми, нарівні із ракурсом та планом, відповідають за темп кінематографічного наративу та динаміку подій. Так, зокрема, пришвидшена зйомка часто ілюструє розповіді персонажів, передаючи таким чином більшу кількість перипетій за менший часовий проміжок. Сповільнена зйомка використовується режисером здебільшого в епізодах битв, разом із ракурсом та планом перетворюючи нудну бійку на захопливе видовище.

Оскільки Г. Річі у своїй екранізації Артуріани значну увагу приділяє зображенню магічного світу, невід'ємною частиною стрічки є спецефекти та комп'ютерна графіка. Вони використовуються авторами фільму задля візуалізації «магічної» складової, наприклад, магічних властивостей Екскалібур, процесу чаклування, анімалістичного світу Темних Земель, чарівних локацій тощо.

Значну роль має звукова та музична складова фільму, що створює відповідну атмосферу та наповнює події алегоричним сенсом. Фонова музика у фільмі Г. Річі, зазвичай, додає ритміки викладу та ілюструє події нарівні із візуальним рядом. Так, наприклад, під час гонитви та бійок фонова музика пришвидшується та стає більш ритмічною, удари зброї накладаються на ноти, створюючи ефект занурення у вир події. Якщо перепиті сповільнюються, сповільнюється і музика, як наприклад, під час занурення героїв у минуле або майбутнє фонова музика стає повільною і сумною, увиразнюючи настрій видінь.

Не менш важливу роль мають і звукові ефекти, що «оживляють картинку». Вони використовуються, здебільшого, аби наділити голосом магічних створінь таких як Володарка Озера, чий голос ніби чується крізь

товщу води, та сирени, голоси яких нагадують шипіння змій або інших неприємних створінь.

Нерідко музичний супровід також створює додатковий план сенсу, що виражається не прямо, а через символи та алегорії. Так, зокрема, один з основних саундтреків фільму “The Wild Wild Berry” С. Лі з’явився не лише у трейлері, а й наприкінці фільму, образно викладаючи сенс стрічки через слова самої пісні: “*Twas not by bolt, but yet by blade // Can break the magic that the devil made*” [The Devil & The Huntsman].

Отже, аудіальні образи (саундтрек, фонова музика, звукові ефекти) та власне кінематографічні засоби вираження подій (флешбеки, флешфорварди, особливості монтажу, спецефекти та комп’ютерна графіка) відіграють значну роль у відтворенні першотвору. Під їхнім впливом у глядачів формується специфічний код сприйняття тексту, нерозривно пов’язаний із конкретною екранізацією. Суттєвий вплив також має специфіка режисерського стилю екранізатора.

ВИСНОВКИ

У даній роботі було розглянуто специфіку репрезентації роману Т. Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.) у кінематографічній інтерпретації Г. Річі.

Зважаючи на стрімкий розвиток міждисциплінарних досліджень та тенденції до поєднання різних семіотичних кодів у межах одного тексту, великого значення для літературознавства набуває феномен інтермедіальності, теоретично обґрунтований у ХХ ст.

У широкому сенсі інтермедіальність визначається як «взаємодія мистецтв». У вузькому сенсі під інтермедіальністю мається на увазі процес «перекладу» тексту однієї семіотичної системи на «мову» іншої. Термін «інтермедіальність» у вузькому сенсі також використовується на позначення методологічного апарату міждисциплінарних досліджень.

Дослідження взаємозв'язків між літературою та іншими видами мистецтва мали місце ще у часи Античності, однак як самостійний напрям інтермедіальні компаративні студії сформувалися лише у ХХ столітті. Реалізація взаємодії між літературою та іншими семіотичними системами має два основних напрями: запозичення власне літературним текстом елементів інших видів мистецтва та створення творів інших видів мистецтва на основі літературного джерела.

На межі літературного та образотворчого мистецтв доречно говорити про екфразу (опис живописного твору у літературному тексті) та візуалізацію літературного твору (ілюстрації, тематичні малюнки та картини). Формами взаємодії між літературою та музикою вважаються вокальна музика як синтез музики і літератури, програмна музика, що являє собою запозичення літературного матеріалу музичним мистецтвом, та музикалізація літератури, яка виражається в імітуванні музики власне літературними засобами.

Зважаючи на синтетичну природу кіномистецтва, інтермедіальна взаємодія між ним і літературою заслуговує особливої уваги. Презентація художнього тексту кінематографічними засобами називається кіноадаптацією або екранізацією. Серед існуючих класифікацій екранізацій можна виділити найбільш узагальнену, за якою кіноадаптації поділяються на переказ-ілюстрацію, нове прочитання та переклад. Екранізації завжди історично обумовлені та знаходяться під впливом індивідуальної рецепції автора-екранізатора.

Порівняння кіноадаптації із першоджерелом може відбуватися двома шляхами, один із яких орієнтований на виявлення відповідності екранізації літературному тексту, а інший – на аналіз інтермедіальних зв'язків між двома творами. Зважаючи на те, що інтермедіальні студії є відносно новим напрямком досліджень чіткого алгоритму інтермедіального аналізу не існує. Основними компонентами запропонованої у роботі моделі порівняння двох творів є визначення стильових особливостей творів двох авторів, дослідження літературного першоджерела, що включає аналіз хронотопу, сюжету, тематики та проблематики, ключових ідей, а також вивчення системи образів персонажів та засобів їхньої характеристики. Окрім того вивчаються способи трансформацій матеріалу першоджерела у кінематографічному творі та враховуються надтекстові категорії, які визначають специфіку передачі художнього тексту засобами кіно.

Т. Мелорі – один із найвідоміших авторів епохи Пізнього Середньовіччя. Його найвизначнішим твором є «Книга про короля Артура та його доблесних лицарів Круглого Столу» відома під назвою «Смерть Артура». Головною ідеєю твору Т. Мелорі є створення ідеальних легендарних образів Короля Артура та лицарів Круглого Столу як моделі для наслідування його сучасниками. Завдяки оригінальному стилю роман вирізняється з-поміж інших зразків середньовічної літератури та залишається актуальним навіть у наш час.

Твір «Смерть Артура» Т. Мелорі став важливим прецедентним текстом англійської Артуріани та джерелом традиційного сюжетно-образного матеріалу. Центральною ідеєю роману є ідеалізація легендарних сюжетів та персонажів Артуріани відповідно до ключових естетичних принципів, панівних у сучасному для автора суспільстві.

Кінострічка Г. Річі «Король Артур: Легенда меча» (2017 р.) заснована на творчому переосмисленні роману Т. Мелорі «Смерть Артура» (1485 р.). Обидва твори мають на меті розповісти історію легендарного короля, однак, зважаючи на відмінності авторського стилю, фільм Г. Річі репрезентує оригінально-неповторний, осучаснений погляд на середньовічний текст.

У своїй екранізації Г. Річі творчо переосмислює основні ідеї Артуріани та зміщує акценти рецепції вихідного твору, не стільки фокусуючи увагу на придворному етикеті, скільки екстраполюючи лицарські традиції на найнижчий соціальний прошарок населення. Режисер відмовляється від концепції куртуазного кохання та нівелює авантюрні мотиви, зосереджуючи увагу на становленні героїв та їхніх взаємовідносинах. Важливої ролі набувають внутрішні конфлікти та психологізм. Характерним для стрічки Г. Річі є повернення до легендарно-фантастичної основи Артуріани. Його кіноадаптація спрямована не на створення ідеальних героїв, а на наближення персонажів до сучасного глядача.

Г. Річі переосмислює традиційну середньовічну систему поділу персонажів відповідно до їхнього соціального стану та впроваджує сучасний погляд на людину як самоцінну особистість. Вчинки героїв не є вмотивованими їхнім соціальним положенням, а визначаються лише індивідуальними особливостями характеру. Важливе значення має розкриття ролі антагоніста та пояснення його мотивів (образа на брата, бажання помститися, прагнення абсолютної влади). Переосмислюється і роль магічного світу, образ мага та його гендерна ідентичність.

Важливу роль під час рецепції кіноадаптації літературного твору виконують надтекстові категорії. Зокрема, візуальні образи, які представлені

костюмами, декораціями сприяють відтворенню модернізованого хронотопу середньовічного Лондініуму. Підбір акторів репрезентує близькі сучасності іміджі ідеальних героїв, хоча антураж сприяє створенню романтизованого образу кримінального світу. Такі власне кінематографічні засоби вираження подій як флешбеки та флешфорварди забезпечують необхідний темп викладу твору, завдяки чому епічний твір вкладається у хронометраж кінострічки. Використання спецефектів та комп'ютерної графіки уможлиблює візуалізацію фантастичних елементів, що робить картину більш привабливою для сучасного реципієнта, у той час як аудіальні образи (саундтрек, фонові музика, звукові ефекти) не лише підсилюють емоційне враження на глядача, але й наповнюють події алегоричним сенсом.

Спираючись на матеріали та висновки, отримані у ході дослідження, можна поглиблювати знання про інтермедіальний аналіз кіноадаптації, використовувати запропонований алгоритм для аналізу інших екранізацій, а також продовжувати подальше осмислення процесу міжсеміотичного діалогу в межах різних аспектів інтермедіальних студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 304 с.
3. Бернштейн И. М. О некоторых особенностях повествовательного стиля Мэлори. *Смерть Артура*. Москва : Наука, 1974. С. 829–833.
4. Білецький О. Зібрання праць : у п'яти томах. Т. 5. Київ : Наукова думка, 1966. 654 с.
5. Блок А. А. Краски и слова. *Сочинения : очерки, статьи и речи*. URL : <http://www.rulit.me/books/kraski-i-slova-read-284793-1.html> (дата звернення : 08.05.2019).
6. Бобрихин А. А. Репрезентации этнической идентичности в современной культуре. *Политики культурной идентичности*. Екатеринбург, 2010. № 1. С. 31–36.
7. Борисова И. Е. Zeno is here : В защиту интермедиальности. *НЛО*. Москва, 2004. № 65. URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html> (дата звернення : 13.05.2019).
8. Борхес Х. Коллекция. Санкт-Петербург : Северо-Запад, 1992. 640 с.
9. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста : к проблеме структурной классификации. *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. Москва : Наука, 1977. С. 259–283.
10. Брузгене Р. Литература и музыка : о классификациях взаимодействия. *Вестник Пермского университета*. Пермь, 2009. № 6. С. 93–99.
11. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ленинград : Художественная литература, 1940. 649 с.

12. «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / отв. ред. А. Л. Топорков. Москва : Индрик, 2015. 416 с.
13. Владимирова З. Живем один раз! : О пьесах С. Алешина. *Театр*. Москва, 1962. № 10. С. 69–73.
14. Геллер Л. Экфрасис в русской литературе. Москва : МИК, 2002. 216 с.
15. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. Москва : Искусство, 1962. 317 с.
16. Доманский В. А. Литература и культура : Культурологический подход к изучению словесности в школе. Москва : Флинта, 2002. 368 с.
17. Екранізація як форма безпосередньої взаємодії кіно та літератури. *Науковий блог НаУ «Острозька Академія»*. URL : <http://naub.oa.edu.ua/2014/ekranizatsiya-yak-forma-bezposerednoji-vzajemodiji-kino-ta-literatury/> (дата звернення : 27.05.2019).
18. Ермилова Н. Б. К проблеме расстановки приоритетов при перенесении на экран литературного произведения (на примере двух экранизаций романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» – «Вальмон» режиссера Милоша Формана и «Опасные связи» режиссера Стивена Фрирза). *Современные проблемы науки и образования*. URL : <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12352> (дата звернення : 27.05.2019).
19. Захарчук Е. А. Интермедиальность как реальность современного информационного пространства. *Теория языка и межкультурная коммуникация*. Курск, 2016. № 2. С. 33–38.
20. Золотарева Л. Р. Взаимодействие изобразительного искусства и литературы. *Научные статьи Казахстана*. URL : <http://articlekz.com/article/6406> (дата звернення : 26.05.2019).
21. Золотарева Л. Р. Писатель и художник : к проблеме художественного синтеза (Ф. М. Достоевский – М. В. Добужинский – И. С. Глазунов). *В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Новосибирск : СибАК, 2014. № 38. С. 96–105.

22. Зоркая Н. М. Русская школа экранизации. *Искусство*. URL : <http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php> (дата звернення : 29.05.2019).

23. Каркавина О. В. Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Тони Моррисон : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Барнаул, 2010. 194 с.

24. Книжная иллюстрация как жанр графического искусства. *Виртуальный музей литературных жанров*. URL : <https://sites.google.com/site/virtualmuzej/kniznaa-illustracia-kak-zanr-graficeskogo-iskustva> (дата звернення : 15.05.2019).

25. Колокольцев Е. Н. Межпредметные связи при изучении литературы в школе. Москва : Просвещение, 1990. 223 с.

26. Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Барнаул, 2009. 19 с.

27. Кузьмина Н. А. Интермедиальность современной лирической книги : закономерность или стратегия? *Поликодовая коммуникация : лингвокультурные и дидактические аспекты*. Санкт-Петербург, 2011. С. 27–35.

28. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство, 2001. С. 49–390.

29. Лотман Ю. М. Культура и язык. *Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство, 2010. С. 396–400.

30. Магалашвили Ю. С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства : на примере экранизации произведений классической литературы : дис. ... канд. философ. наук: спец. 09.00.04. Москва, 1984. 162 с.

31. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. *Бессознательное*. Новочеркасск, 1994. С. 159–167.

32. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или, О границах кино и литературы : эстетика экранизации. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2007. 224 с.
33. Михайлов А. Д. Артуровские легенды и их эволюция. *Смерть Артура*. Москва : Наука, 1974. С. 793–828.
34. Мортон А. Артуровский цикл и развитие феодального общества. *Смерть Артура*. Москва : Наука, 1974. С. 767–792.
35. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века : дис. ... д-ра иск. : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003. 234 с.
36. Наумкина Ю. А. Внутритекстовая связь литературы и живописи в филологическом образовании : интегративный поход. *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2007. № 295. С. 36–39.
37. Никитенко А. А. Интерактивность, мультимедийность, гипертекстуальность как детерминирующие типологические признаки сетевых изданий. *Вестник ВГУ. Серия «Филология. Журналистика»*. Воронеж, 2009. № 1. С. 159–166.
38. Нусинов И. М. История литературного героя. М. : ГИХЛ, 1958. 551 с.
39. Нямцу А. Е. Закономерности переосмысления традиционных сюжетов в литературе (сюжет о Фаусте в русской советской драматургии) : автореф. дис. ... канд. иск. : 10.01.08. Черновцы, 1985. 212 с.
40. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 1999. 173 с.
41. Нямцу А. Е. Традиционные структуры в современном контексте. *Література в контексті культури*. Киев, 2014. №. 24. С. 133–140.
42. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века. Киев : УМК ВО, 1988. 82 с.
43. Решетникова В. В. Телеэкранизация : ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.03. Москва, 2009. 26 с.

44. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 357 с.

45. Рубинская Е. С. Музыкальность литературы в системе интермедиальных явлений. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Харьков, 2013. № 1080. С. 22–25.

46. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Санкт-Петербург, 2008. Вып. 3. Ч. II. С. 210–214.

47. Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Барнаул, 2006. 26 с.

48. Симбирцева Н. А. Экранизация как визуализированный текст : к постановке проблемы. *Известия Уральского федерального университета. Проблемы образования, науки и культуры*. Екатеринбург, 2013. № 3 (116). С. 148–154.

49. Съёмщикова Е. О. Музыкальность как особенность поэтики Ингеборг Бахман : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Елабуга, 2014. 22 с.

50. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке. *Фундаментальные проблемы современной культурологии. Культурная динамика*. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. Т. 3. С. 112–119.

51. Тишунина Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. *К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана* : материалы междунар. науч. конф., г. Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург, 2001. С. 149–154.

52. Филиппова Е. О. Способы интерпретации литературного произведения. *Вестник Московского государственного университета печати*. Москва, 2015. № 2. С. 153–157.

53. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.
54. Хамина А. А. Интермедиальность : от метафоры к технологии. *Гуманитарная информатика*. Томск, 2015. № 9. С. 80–87.
55. Хамина А. А. Теория интермедиальности : проблемы и перспективы. *Мова і культура*. Київ, 2012. Вип. 15. Т. 7. С. 373–379.
56. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки. *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2014. № 389. С. 38–45.
57. Чиркова Н. В. Сюжеты и образы традиционной культуры в пространстве современности. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2017. URL : <http://www.e-koncept.ru/2017/470084.htm> (дата звернения : 15.05.2019).
58. Чуканцова В. О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов : преимущества и недостатки. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. Санкт-Петербург, 2009. № 108. С. 140–145.
59. Шестакова Э. Г. Жанр текста массовой коммуникации как проблема теории словесности. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. Кемерово, 2013а. № 23. С. 37–51.
60. Шестакова Э. Г. Интермедиальность : мягкая «экспансия» художественности в словесность массовой коммуникации. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. Кемерово, 2013б. № 25. С. 233–246.
61. Щетинина Е. В. Кинематографическое прочтение художественного текста : опыт философского анализа. *Омский научный вестник*. Омск, 2008. № 3. С. 88–91.
62. Эткинд Е. Г. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии). *Поэзия и музыка : сб. статей и исследований*. Москва : Музыка, 1973. С. 186–281.

63. Якушева Г. В. О некоторых «фаустовских» реминисценциях в советской прозе. *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*. Москва, 1982. № 3. С. 3–10.
64. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. Москва : «Наука», 2011. № 11. С. 47–57.
65. A Companion to Literature, Film, and Adaptation / ed. by D. Cartmell. West Sussex : Blackwell Publishing Ltd., 2012. 434 p.
66. Dean J. Adapting History and Literature into Movies. *American Studies Journal*. URL : <http://www.asjournal.org/53-2009/adapting-history-and-literature-into-movies/> (дата звернения : 25.05.2019).
67. Edgecombe R-S. A Typology of Ecphrases. *Classical and Modern Literature*. Alabama, 1993. V. 13. P. 103–109.
68. Friedrich P. Music in Russian Poetry. Washington : Peter Lang, 1998. 344 p.
69. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien, 1983. S. 291–360.
70. Herkman J., Hujanen T., Oinonen P. Intermediality and Media Change. Tampere : Tampere University Press, 2012. 304 p.
71. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. New York : Routledge, 2006. 232 p.
72. Jensen K. B. Intermediality. *The International Encyclopaedia of Communication Theory and Philosophy*. Chichester : Wiley-Blackwell, 2016. V. 2. P. 972–983.
73. Marciniak M. The appeal of literature-to-film adaptations. *Lingua ac Communitas*. Poznań, 2007. V. 17. P. 59–67.
74. Muller J. E. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media studies*. Transylvania, 2010. Vol. 2. P. 15–38.

75. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York : Oxford UP, 1999. P. 833–844.

76. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*. Montréal, 2005. № 6. P. 43–64.

77. Scher P. S. Einleitung : Literatur und MusikEntwicklung und Stand der Forschung. *Literatur und Musik : Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, 1984. S.9–26.

78. Shepherd B. J. Adaptation from Novels into Films : A Study of Six Examples, with an Accompanying Screenplay and Self-analysis. Humilton: The University of Waikato, 2009. 271 p.

79. Ştirbeţiu M. Literature and film adaptation theory. *The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue. Section : Language and Discourse*. Tîrgu-Mureş, 2013. V. 1. P. 491–498.

80. Ungar S. Literature and Film : Modernity – Medium – Adaptation. *Comparative Literature : Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. Oxford : Eolss Publishers Co. Ltd., 2009. V. 1. P. 156–169.

81. Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam : Rodopi, 2002. P. 16–29.

82. Wolf W. Musicalization of fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam : Rodopi, 1999. 272 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

83. Дейч А. И. Луначарский. *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 4. Москва : Сов.ЭНЦИКЛ., 1967. С. 448–453.

84. Мэлори Томас. *Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет»*. URL : http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/MELORI_TOMAS.html (дата звернення : 26.09.2019).

85. Черноземова Е. Н. Мэлори Томас. *Зарубежные писатели : биобиблиогр. слов. : в 2-х ч.* Москва, 1997. Ч. 2. С. 98–100.

86. Энциклопедия : Кельтская мифология / пер. с англ. С. Головой и А. Голова. Москва : Эксмо, 2002. 331 с.

87. Sir Thomas Malory. *Encyclopaedia Britannica*. URL : <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Malory> (дата звернення : 17.09.2019).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

88. King Arthur : Legend of the Sword. Guy Ritchie. USA : Warner Bros. Pictures, 2017. URL : <https://www.netflix.com/es-en/title/80144140> (дата звернення : 25.10.2019).

89. The Devil & The Huntsman Lyrics. Sam Lee. *MetroLyrics*. URL : <http://www.metrolyrics.com/the-devil-the-huntsman-lyrics-sam-lee.html> (дата звернення : 05.10.2019).

90. Malory T. *Le Morte D'Arthur*. London : Cassell Illustrated, 2003. 1088 p.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of representation of Thomas Malory's novel "Le Morte d'Arthur" in Guy Ritchie's cinematic interpretation.

The object of the work can be defined as the peculiarity of the intermedial interaction of different types of art.

The aim of the paper is to analyze the poetical features of Thomas Malory's novel "Le Morte d'Arthur" (1485) in a film adaptation by Guy Ritchie. The aim determined accomplishment of such objectives as:

- to study film adaptation in the focus of intermedial studies;
- to analyze Thomas Malory's novel "Le Morte d'Arthur" (1485) as the source of traditional plots and images;
- to determine the peculiarities of representing traditional plots and images in Guy Ritchie's film.

Guy Ritchie's movie "King Arthur: The Legend of the Sword" (2017) is based on the creative interpretation of Thomas Malory's novel "Le Morte d'Arthur" (1485). Both works present the story of the legendary King Arthur, however, due to style differences, Guy Ritchie manages to create a modernised version of a medieval text.

The research is focused on the peculiarities of reproducing original plot structure and key images in modern film version of the classical text. It determines the semantic shifts in the system of conflicts and motives that arose while screening the literary text.

Non-textual elements (audio-visual and purely cinematic ones) have a significant impact on the audience's reception of the source text and generate specific images associated with this particular film adaptation.

Key-words: *intermediality, theory of adaptation, Arthurian cycle, traditional plots and images, cinematography, interpretation, film adaptation, Thomas Malory, Guy Ritchie.*

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

Я, Соболь Оксана Вікторівна, студент(ка) II курсу, денної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти sobolkseniya9@gmail.com, підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Роман «Смерть Артура» Томаса Мелорі у кінематографічній інтерпретації Гая Річі» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 27.12.2019 р.

Підпис _____

ПІБ (студент) Соболь О. В.