

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему «РОМАН ПРО ТРИСТАНА ТА ІЗОЛЬДУ» У СВІТЛІ
СУЧАСНИХ КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359 А
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Катруша Ольга Ігорівна

Керівник к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Рецензент к.пед.н., доц. Надточій Н. О.

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 та література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
англійської філології

« » 20 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

КАТРУШІ ОЛЬЗІ ІГОРІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Роман про Трістана та Ізольду» у світлі сучасних кіноінтерпретацій

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

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

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

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 14 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні засади теорії інтермедіальності, семантика кіно, екранізація як прояв інтермедіальності, «Роман про Трістана та Ізольду» Готфріда Страсбургського, однойменний фільм К. Рейнолдса 2006-го року та мультиплікаційний твір 2002-го року

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) з'ясувати сутність поняття інтермедіальність та простежити шляхи його реалізації; 2) розглянути екранізацію художнього твору як один з проявів інтермедіальності; 3) розробити алгоритм компаративного аналізу екранізації художнього тексту та його першотексту; 4) дослідити способи інтерпретації

середньовічного сюжетно-образного матеріалу у кінематографічній та мультиплікаційній версіях «Роману про Трістана та Ізольду»

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.	28.04.2020	28.04.2020
Розділ 1	Василина К.М., к.ф.н., доц.	04.06.2020	04.06.2020
Розділ 2	Василина К.М., к.ф.н., доц.	15.09.2020	15.09.2020
Висновки	Василина К.М., к.ф.н., доц.	03.11.2020	03.11.2020

6. Дата видачі завдання 28.04.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

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

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

Магістрант

_____ (підпис) О. І. Катруша
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту)

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

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис) В. А. Бережний
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 66 стор., 60 джерел.

Об'єктом дослідження виступає специфіка інтермедіального діалогу між кіномистецтвом та художньою літературою.

Мета роботи: вивчення особливостей інтермедіальної реалізації сюжетної та образної основи «Роману про Трістана та Ізольду» у його кіно- та мультиплікаційних версіях поч. ХХІ ст.

Теоретико-методологічні засади: ключові засади теорії інтермедіальності (Г. Віват, В. Просалова, А. Дадлі, Л. Гатчеон, І. Раєвські, К. Дженсен, В. Вольф, та ін.), а також дослідження екранізації, як вияву інтермедіальності (В. Мільдон, О. Дубініна, Ю. Лотман, Л. Ейліта, Л. Нехорошев та ін.)

Отримані результати: інтермедіальні студії вперше з'являються у кінці ХХ ст. і досліджують реляції між різними видами мистецтва. Одним з найяскравіших проявів явища інтермедіальності є екранізація літературних творів. Хоча екранізація часто стає об'єктом дослідження в межах інтермедіальних досліджень, досі не існує єдиного алгоритму аналізу екранних версій літературних творів. Саме тому в цій науковій роботі запропоновано таку схему, застосовану на матеріалі «Роману про Трістана та Ізольду» ХІІІ ст. та його кінематографічних версіях 2002-го та 2006-го років. В результаті здійснення інтермедіального аналізу зазначених екранізацій доходимо до висновку, що оригінальний середньовічний твір зазнав модернізації та профанації на різних рівнях поетики, згідно задумів творців та потреб цільової аудиторії.

Ключові слова: *інтермедіальність, інтермедіальний аналіз, екранізація, першоджерело, профанація, модернізація, Трістан та Ізольда, куртуазний роман*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ЕКРАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ.....	8
1.1 Інтермедіальність як відображення міжмистецьких реляцій	8
1.2 Екранізація у контексті інтермедіальних досліджень.....	14
1.3 Процедура аналізу екранізацій художніх творів.....	22
РОЗДІЛ 2 КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ВЕРСІЇ «РОМАНУ ПРО ТРІСТАНА ТА ІЗОЛЬДУ» КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ.....	29
2.1 Поетика «Роману про Трістана та Ізольду».....	29
2.2 «Роман про Трістана та Ізольду» у інтерпретації К. Рейнолдса.....	33
2.2.1 Сюжетно-композиційні особливості екранізації	34
2.2.2 Система персонажів та підбір акторів у фільмі.....	38
2.3 Мультфільм «Трістан та Ізольда» як нове бачення класичного сюжету.	50
2.3.1 Трансформація сюжетно-композиційних елементів першотвору.....	51
2.3.2 Мотиви та переосмислення ідеології вихідного тексту.....	53
2.3.3 Персонажі та образи мультфільму.....	57
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

В сучасному житті кінематограф займає дуже важливе місце, оскільки постає джерелом знань, натхнення та розваги. Також дуже часто кінематографічні тексти виступають одним із засобів ознайомлення загалу з літературними творами, оскільки в наш час люди надають перевагу фільмам, а не читанню книжок. Тому, в контексті сучасних інтермедіальних студій, які представлені дослідженнями Г. Віват, О. Єлісеєвої, Е. Циховської, А. Дадлі, Л. Гатчеон, І. Раєвськи, А. Песо, К. Дженсена, Дж. Геркмана, Дж. Елестрема, та інших, особливе місце посідає такий аспект, як зіставлення екранізації та її літературної першооснови. До цього питання зверталися В. Мільдон, О. Дубініна, Ю. Лотман, Л. Ейліта, Л. Нехорошев, І. Шигапова, А. Рубцов, та інші. При всій розмаїтості підходів, на сьогодні поки що немає єдиного бачення того, яким саме чином відбувається трансформація художнього тексту у кінотекст.

Тож, недивлячись на бурхливий розвиток теорії екранізації, поки що не існує єдиної чіткої схеми для порівняння екранізації літературних творів та їхнього першоджерел. Втім, варто відзначити, що з огляду на популярність кіномистецтва серед широкого загалу та активний розвиток кінокритики, цей аспект є надзвичайно важливим та перспективним. Отже, **актуальність проблеми** визначається поживанням інтермедіальних студій та підвищенням інтересу до екранізації як прояву найбільш частотної інтермедіальності, а також необхідністю осмислення специфіки та функції трансформації класичного твору сучасними кіномитцями.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній зібрано та систематизовано науковий матеріал щодо інтермедіальних студій та запропоновано алгоритм для здійснення компаративного аналізу екранізації художнього твору та першоджерела, який буде апробовано у ході практичного аналізу «Роману про Трістана та Ізольду» та його інтерпретацій.

Об'єктом дослідження виступає специфіка інтермедіального діалогу між кіномистецтвом та художньою літературою.

Предметом дослідження є трансформація вихідного літературного тексту у різного виду екранізаціях.

Матеріалом вивчення є «Роман про Трістана та Ізольду» Г. Страсбургського, написаний у XIII ст., однойменний фільм режисера К. Рейнолдса 2006-го року, а також мультиплікаційна версія роману «Трістан та Ізольда» 2002-го року.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей інтермедіальної реалізації сюжетної та образної основи «Роману про Трістана та Ізольду» у його кіно– та мультиплікаційних версіях поч. XXI ст.

Поставленій меті відповідають такі **завдання**:

- 1) з'ясувати сутність поняття інтермедіальність та простежити способи його реалізації у різного видах текстів;
- 2) розглянути екранізацію художнього твору як один з виявів інтермедіальності;
- 3) розробити алгоритм компаративного аналізу екранізації художнього тексту та його першотексту;
- 4) дослідити поетику «Роману про Трістана та Ізольду» Г. Страсбургського;
- 5) визначити способи інтерпретації середньовічного сюжетно-образного матеріалу у кінематографічній версії «Роману про Трістана та Ізольду» Г. Страсбургського;
- 6) встановити шляхи трансформації оригінального літературного твору у сучасній мультиплікації.

Методи: дослідження здійснювалося за допомогою загальнонаукових методів, а саме – метод системного аналізу: вивчення інтерпретації літературного твору в екранізаціях, на базі праць провідних науковців у цій галузі; аналіз і синтез під час опрацювання теоретичного матеріалу з проблеми дослідження, осмислення передового досвіду дослідників у галузі

інтермедіальних реляцій. Також використовуються специфічно літературознавчі методи, а саме – компаративний: порівняння літературного твору та кінофільму, з метою виявлення спільних та відмінних рис; інтермедіальний аналіз, який дозволив дослідити кореляції літературного тексту в кінематографічній та мультиплікаційних версіях; а також метод рецептивної естетики для дослідження переосмислення оригінального сюжету з точки зору глядача ХХІ ст.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання результатів даної роботи у подальшому вивченні специфіки інтерпретації художніх творів у кіномистецтві. Здобуті результати можуть бути використані в практичній роботі викладачів, під час читання лекцій, а також у процесі підготовки студентів-філологів до занять з історії зарубіжної літератури, компаративістики та культурології.

Робота пройшла **апробацію** на 7-ми науково-практичних студентських та двох міжнародних конференціях. Результати дослідження представлено у 8 публікаціях:

1. Катруша О. І. Особливості трансформації середньовічного сюжетно-образного матеріалу у сучасному кінематографі (на матеріалі стрічки «Трістан і Ізольда» К. Рейнолдса). *Різдвяні студентські наукові читання: Viva in lingua* : матеріали Х міжвищ. студ. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 22 грудня 2017 р.). Запоріжжя, 2018. С. 181–182.

2. Катруша О. І. Переосмислення образів «Роману про Трістана та Ізольду» у сучасній популярній пісні. *Різдвяні студентські наукові читання: Viva in lingua* : матеріали ХІ міжвищ. студ. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 07 грудня 2018 р.). Запоріжжя, 2019. С. 123–125.

3. Катруша О. І. Образ ідеального лицаря у інтерпретації сучасного кінематографа (на матеріалі стрічки «Трістан і Ізольда» К. Рейнолдса). *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2018»* : у 4 т. Запоріжжя, 2018. Т.2. С. 125–127.

4. Катруша О. І. «Роман про Трістана та Ізольду» у рецепції С. Далі: до постановки проблеми. *Різдвяні студентські наукові читання: Viva in lingua* : матеріали XII міжвищ. студ. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 06 грудня 2019 р.). Запоріжжя, 2020. С. 294–296.

5. Katrusha O., Vasylyna K. Courtly Love as Featured in K. Reynold's Film "Tristan and Isolde". *Communication in the expanding intellectual space* : mater. of intern. web conf. (Czestochowa, March 20, 2019). Czestochowa, 2019. P. 117–119.

6. Катруша О. І. Куртуазне кохання у рецепції сучасного кінематографу (на матеріалі стрічки К. Рейнолдса «Трістан і Ізольда»). *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2019»* : у 5 т. Запоріжжя, 2019. Т.2. С. 152–153.

7. Катруша О. І. Трансформація образу Прекрасної Дами у сучасному кінематографі (на матеріалі стрічки К. Рейнолдса «Трістан і Ізольда»). *Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку* : мат. III Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Бердянськ, 12 травня 2020 р.). Бердянськ, 2020. С. 245–249.

8. Катруша О. І. «Роман про Трістана та Ізольду» у світлі сучасних кіноінтерпретацій. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2020»* : 5 т. Запоріжжя, 2020. Т.2. С. 117–119.

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

У вступі обґрунтовується вибір теми, її актуальність, окреслюється мета, завдання, практична значимість здійсненого дослідження.

У першому розділі формується теоретична база для проведення практичного зіставного аналізу художнього тексту та його екранізації: з'ясовується поняття «інтермедіальність», «екранізація», та визначається процедура компаративного аналізу художнього фільму та його літературного першоджерела.

У другому розділі здійснюється компаративний аналіз кінофільму «Трістан і Ізольда» К. Рейнолдса, а також мультфільму 2002-го року, з оригінальним середньовічним романом із застосуванням запропонованого алгоритму.

У висновках представлено стисле викладення результатів здійсненого дослідження.

Загальний обсяг роботи 66 сторінок, джерельна база налічує 60 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЕКРАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ У СВІТЛІ

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

1.1 Інтермедіальність як відображення міжмистецьких реляцій

Світ ніколи не стоїть на місці і постійно змінюється, впливаючи при цьому на свідомість людей та їхній стиль життя. У давні часи люди жили у аудитивному середовищі, тобто всю необхідну інформацію вони сприймали на слух через посередництво жерців, співців та мандрівних поетів. Саме тому виникають різні версії одного і того самого тексту, що є невідворотнім при переказі різними людьми. При цьому література довгий час сприймалася як привілея еліти та вищих соціальних прошарків населення. Винайдення книгодрукування стало поштовхом до формування так званої «галактики Гутенберга», яку описує відомий дослідник Маршал Маклюєн [McLuhan 1962, p. 11]. З появою цього виду книжного виробництва з'явилося принципово нове явище – читацька аудиторія, адже рукописи, на той час, були єдиною формою презентації думки і вони не були доступними для широких мас [McLuhan 1962, p. 1]. Таким чином, сформувався новий тип світосприйняття – візуальний, коли головну роль у рецепції інформації відіграє зір, завдяки якому більша кількість людей отримала доступ до знань.

М. Маклюєн, у своїй книзі *“The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man”*, говорить про «силу» слів яка і впливає на думки та поведінку людей, і яка ще більше посилилася завдяки винайденню та популяризації у ХХ ст. радіо та телебачення [McLuhan 1962, p. 19]. На сьогоднішній день, суспільство повністю залежить від візуалізації, і написані слова зіграли важливу роль у формуванні навичок зорового сприйняття, адже люди зіштовхнулися із зовсім іншим досвідом, коли звуки отримали

відображення на папері, що змінило рецепцію інформації, і наслідки цього ми спостерігаємо і досі [McLuhan 1962, p. 20–22]. Відомо, що більшу частину інформації ми отримуємо завдяки органам зору, а тому сучасні технології покликані підсилювати візуальну рецепцію світу. Таким чином, в наш час кінематограф постає чи не найважливішим засобом передачі художньої думки, оскільки в ньому гармонійно поєднуються візуально-аудитивні медіа, він також є одним із найпоширеніших, оскільки кожна людина здатна зрозуміти побачене на екрані [Дубініна 2019, с. 215].

Таке прискорене сприйняття світу, спричинене розвитком технологій та кінематографу, стає поштовхом до формування феномену, який П'єр де Шарден, відомий французький філософ, називає "*noosphere*". Цей термін був утворений в 1925-му році для того, аби окреслити нове середовище життя людини та світ, який став схожим на комп'ютер, електронний мозок, де технології панують над усім і в кожного є доступ майже до будь-якої інформації [Chardin 1959, p. 201].

Очевидно, що будь-яка технологія намагається створити нове середовище існування для людини. Але при цьому, ці нові технологічні умови активно змінюють людей та їхню свідомість. У сучасному суспільстві відбувся перехід від інформатизованого соціуму до медіатизованого, адже відтепер медійна інфраструктура становить основу для ефективної діяльності людини в усіх сферах її життя без виключення. Враховуючи появу нового візуально-аудитивного типу світосприйняття, відношення між кардинально різними видами мистецтва стали ще тіснішими.

Таким чином, у зв'язку з вищесказаним, набуває особливого значення дослідження взаємозв'язків між різними видами мистецтв у межах компаративних студій.

На сьогоднішній день, дослідження в галузі інтермедіальності все ще лишаються порівняно новим напрямом у компаративному літературознавстві. Основна увага науковців зосереджена на взаємодії художніх текстів та авторської свідомості. Теорія інтермедіальності

збагачується завдяки дослідженням специфіки та взаємозв'язку мистецтв, які здійснювали вчені Ю. Борєв, В. Просалова, К. Дженсен, Л. Ейліта, М. Каган та ін.; працям щодо взаємодії літератури і живопису Ю. Адамова, А. Гончарова, Н. Дмитрієвої, І. Франка; розвідкам про літературно-музичні кореляції К. Брауна, В. Вольфа, Т. Еліота, та інших; а також працям, у яких вивчається феномен міжмистецьких зв'язків у творчості окремих авторів, зокрема таких, як: В. Альфонсова, Н. Дмитренко, О. Мацяк, О. Профе [Просалова 2014, с. 20–21].

Прийнято вважати, що термін «інтермедіальність» був вперше використаний німецьким вченим А. Ганзен-Льове у 1983-му році [Циховська 2014, с. 51]. Вивчаючи російський символізм у своїй роботі “*Intermedialität und Intertextualität Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne?*”, дослідник розмежував поняття «мультимедійної презентації», яка полягає у поєднанні різних типів зв'язків (наприклад, озвучений фільм як синтез звукового, текстового та візуального ряду), та «мономедійної», що несе в собі простий текст інформативного змісту, який не пов'язаний з іншими медіа [цит. за Просалова 2010, с. 15]. Проте існує точка зору, що це поняття було введено двадцятьма роками раніше у есе Діка Гігінса “*Intermedia*” [Циховська 2014, с. 51].

Термін «інтермедіальність», від англ. *inter* + *media/art* = *intermedia/interart* [Приходько 2011, с. 210], був створений за аналогією до того, як було утворено поняття «інтертекстуальність», оскільки позначав реляції між різними медіа [Wolf 1999, р. 35]. При цьому, під терміном «медіа», В. Вольф розуміє особливі засоби комунікації в межах культури і мистецтва, які різняться між собою лише за змістом інформації, що передається [Wolf 2011, р. 2]. Такої ж думки дотримується і відома дослідниця у галузі компаративних студій Н. Тишуніна, яка визначає «медіа» як «особливі канали художніх відношень між різними видами мистецтва» [Тишуніна 2001]. При цьому, префікс «інтер» вважається ключовим

елементом терміну, адже наголошує на тому, що лежить в основі міжмедійних реляцій [Pethő 2011, p. 1].

Вчені по-різному визначають інтермедіальність, проте, у той же час, вони одностайні щодо її суті, наприклад К. Фрідман називає інтермедіа «мистецтвом, що перебуває на межі між формами та медіа» [цит. за Мочернюк 2013, с. 54]. За визначенням Ю. Лотмана, це «текст у тексті», Є. Фаріно називає її «мистецтвом в мистецтві», а Н. Тішуніна говорила, що це – «специфічна форма діалогу культур» [Тишуніна 2001]. Втім, найголовнішим у цьому явищі все ж таки є поєднання рис різних видів творчості, а його найбільша перевага полягає у заповненні лакун між «минулим» та «сучасним» станом творів мистецтва [Eilitta 2012, p. 7].

Деякі дослідники розглядають інтермедіальність як найбільш частотний прояв інтертекстуальності. Проте таке судження не зовсім відповідає дійсності, оскільки у випадку інтертекстуальності ми маємо справу з реляціями вербальних творів, або творів всередині одного семіотичного коду, а у випадку з інтермедіальністю – вчені спостерігають «переклад» одного художнього коду в інший, при чому мова одного виду мистецтва проникає у мову іншого [Рубцов 2005, с. 211]. «Інтермедіальність» та «інтертекстуальність» є формами «інтерсеміотичних відношень», а отже – досить близькими поняттями. Ці обидва концепти визначаються співвідношенням двох чи більше семіотичних одиниць, але інтермедіальність є тим варіантом такої взаємодії, який передбачає поєднання різних медіа в межах одного явища [Wolf 1999, p. 46].

Принципи інтермедіального аналізу тексту були розроблені на основі теорії інтертекстуальності, і таким чином у інтермедіальній теорії відобразилися такі поняття, як запозичення і переробка тем, сюжетів і образів, очевидне і приховане цитування, алюзія, ремінісценція, наслідування, пародія та переклад [Рубцов 2005, с. 210]. Інтермедіальний аналіз взаємодіє з іншими методами філології, які були розроблені в семіотиці, теорії комунікації, наратології і структуралізмі

[Мочернюк 2013, с. 221]. Це дозволяє вченим більш точно простежити реляції у витворі мистецтва з іншими галузями творчості, та види цих взаємодій.

За своєю суттю, інтермедіальність є репрезентацією у творі таких образів, що несуть у собі смислове навантаження інших видів мистецтва [Фесенко 2008, с. 53]. У системі інтермедіальних стосунків відбувається переклад художніх знаків і кодів з одного твору, в інший, що здійснюється не лише на семіотичному рівні, а й на змістовному [Віват 2008, с. 117]. На даному етапі розвитку інтермедіальних студій у межах компаративістики, дослідники більше уваги приділяють аналізу літературних творів і прояву інтермедіальності у них, у перспективах даних досліджень – створити універсальний компаративний підхід, який було б можливо застосувати до усіх видів мистецтва без виключення [Просалова 2016, с. 53].

Вивчаючи сутність та прояви інтермедіальності у різних сферах мистецтв, вчені виділяли різні її види. Наприклад, В. Вольф писав, що «за ступенем вираженості зв'язків існує дві форми інтермедіальності:

1. Експліцитна – яка виявляється в явному, очевидному розповіданні, тобто тематизації (*“telling”, “thematization”*).

2. Імпліцитна – що полягає в «імітації» (*“showing”, “imitation”, “dramatization”*) структурних і змістових аналогів» [Wolf 1999, с. 44].

І. Раєвськи, відома дослідниця у галузі інтермедіальності, виокремлює 3 підкатегорії цього поняття:

1. Медіальна транспозиція (до неї відносяться кіноадаптації, романізації, тощо) – де оригінальний текст виступає джерелом для утворення нових медійних продуктів.

2. Медіакомбінація (фільм, опера, комікси, перформанси, тощо, які сама дослідниця називає «мультимедіа» («змішані медіа»).

3. Інтермедіальні посилання, дослідниця виділяє вивчаючи інтермедіальність у вузькому сенсі. Під цим концептом мається на увазі

алюзії та посилання на літературні твори у кінофільмах [Rajewsky 2005, p. 51–53].

Саме у межах теорії інтермедіальності висвітлюють взаємозв'язки між різними медіа у кінематографі, при цьому демонструючи способи, завдяки яким у кінострічці відбувається «полілог» усіх інших видів мистецтва [Pethő 2011, p. 1].

Отже, бачимо, що інтермедіальні дослідження – це відносно новий напрямок у межах компаративних студій. Він вивчає види реляцій між різними видами медіа, які можна визначити як засоби міжмистецької комунікації [Elleström 2014, p. 2]. При цьому, під поняттям «медійні характеристики», які досліджуються при здійсненні компаративного аналізу, відомий вчений Л. Еллестрем розуміє всі характеристики, пов'язані як з формою, так і з суттю художніх творів: структури, теми, мотиви, персонажі, ідеї, настрої, події, тощо [Elleström 2014, p. 39].

Неоднозначність тлумачення сутності цього поняття зумовлює необхідність його більш чіткої конкретизації. Таким чином, у цій роботі буде розглядатися медіальна транспозиція, як вид інтермедіальності, тобто – творчий діалог, перегукування між екранною версією та її літературною першоосновою.

1.2 Екранізація у контексті інтермедіальних студій

На початку ХХ ст. світовий кінематограф зустрівся з дефіцитом ідей для створення фільму, кінотворці стали активно послуговуватися матеріалом літературних творів. Таким чином сформувався новий напрямок в культурі, тобто явище екранізації. Екранізація – це інтерпретація за допомогою засобів кінематографу творів іншого виду мистецтва, найчастіше літературних творів. Нагадаємо, що літературні твори є основою екранних образів кіно ще з перших днів його існування [Мильдон 2011, с. 9].

Варто відзначити, що екранізація не є суто технічним поняттям (тобто перенесенням на екран літературного твору), вона також має естетичне значення, саме тому дослідники стикаються з феноменом перекладу мови однієї художньої системи на мову іншої, тобто, явищем інтермедіальності. Такий міжсеміотичний переклад відбувається тоді, коли з'являється необхідність «прочитання» одного твору шляхом використання засобів інших видів мистецтва [Мильдон 2011, с. 9].

За своєю суттю кінематограф – це синтез двох оповідних традицій: образотворчої і словесної, при чому слово являє собою обов'язковий елемент кінорозповіді. Поєднання образотворчих та словесних знаків призводить до взаємопроникнення у фільм двох принципово різних семіотичних систем, і слова починають функціонувати як зображення, допомагаючи глядачу уявити певну картину оповіді [Лотман 1973, с. 38–39].

Проте важливо пам'ятати, що у різних художніх системах не все піддається перекладу і існують моменти, інтерпретація яких є неможливою з точки зору естетики. У більшості випадків екранізація є «просто інтерпретацією, яка розкриває не індивідуальність автора, а того, хто займається інтерпретацією» [Мильдон 2011, с. 11].

Досить часто, поняття «екранізація» та «кіноінтерпретація» використовуються паралельно, оскільки вони є синонімічними. Обидва вони

знайомлять глядача з точкою зору автора фільму на цей літературний твір [Мильдон 2011, с. 12], при чому кожний продукт кінематографу адаптує попереднє уявлення про той самий твір [Herkman 2012, с. 97]. Деякі вчені вважають, що у випадку з екранізацією відбувається лише перенесення оригінального тексту у форматі фільму, проте доскональне відтворення літературного твору у кіно, що повністю відповідає оригіналу, майже не зустрічається, і у будь-якому випадку відбувається авторське переосмислення першоджерела.

Отже, бачимо, що при створенні екранізації, використовуються різні види медіа, що допомагають створити новий текст та висловити думку автора щодо твору. Вивчаючи екранізації літературних творів у межах компаративістики та теорії кінематографу, різні вчені намагалися класифікувати види перенесень літературних творів на екран, враховуючи ступінь відповідності оригіналу. Так, зокрема, відомий дослідник кіно Л. Нехорошев виділяє наступні її види:

1. Переказ-ілюстрація – або, як його називають у зарубіжній теорії кінематографу, адаптація. Це найменш творчий вид екранізації, адже є прямим перенесенням літературного доробку на екран і характеризується мінімальним відхиленням від першотвору. При цьому, часто текст скорочується, якщо він перевищує запланований метраж фільму, або навпаки – збільшується за рахунок інших творів того ж автора [Нехорошев 2009, с. 162–163].

2. Нове прочитання – тобто фільми, зняті «за мотивами», або «на основі...» Головним завданням таких кінотворів є по-новому показати вже знайомий літературний текст [Нехорошев 2009, с. 164]. Використовуючи цей підхід, автор екранізації розглядає її оригінал, як матеріал для створення власного фільму, не беручи до уваги відповідність вихідного твору першоджерелу. Цей вид екранізації використовується, коли книгу неможливо перенести на екран буквально: наприклад, через невідповідність об'єму, або коли дія твору зосереджена на психологізмі персонажа і його внутрішніх

переживаннях [Екранизация известных книг].

Звертаючись до цього типу екранізації, кіномитці використовують різні способи трансформації вихідного матеріалу, серед яких:

- осучаснення класики – перенесення дії твору в наш час, при цьому змінюється загальна атмосфера та характери персонажів. Прикладом слугує екранізація База Лурмана відомої п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» 1996-го року.

- перенесення дії оригіналу в інший час та іншу країну. Так, наприклад, дія фільму А. Куросави «Ідіот» (за мотивами роману Ф. Достоевського) відбувається у японському місті після Другої світової війни.

- кардинальна трансформація оригіналу – тобто, створюється принципово нова версія твору, при цьому основна суть та деякі деталі зберігаються [Нехорошев 2009, с. 164–167].

3. Перенесення – цей вид екранізації є найскладнішим, і має на меті донести до глядача сутність класичного твору, особливості стилю письменника, духу і атмосфери оригіналу, але за допомогою специфічних кінозасобів [Нехорошев 2009, с. 167–169].

Зазвичай дослідження екранізацій мають порівняльний характер, а найбільше уваги звертається на інтермедіальний тип зв'язку, як реляції літературного джерела і фільму. Під час такого аналізу дослідники порівнюють різні елементи структури літературного і кінематографічного творів – простір, час, персонажів, сюжетні лінії, тощо [Елисеєва 2014, с. 14–15].

На сучасному етапі вивчення екранізації у межах компаративних інтермедіальних студій вчені сперечаються щодо доцільності здійснення перенесення літературного твору на екрани, оскільки екранізації нерідко викликають обурення літературознавців, котрі називають їх чи не «наругою над класикою» [Приходько 2009, с. 218]. Дослідники часто скептично ставляться до екранізації, вважаючи, що на сьогоднішній день, у більшості

випадків, як говорив відомий вчений Ю. Ідліс, «екранізація представляє собою ілюстративний ряд до книги, а режисер отримує вже перевірену часом славу письменника» [цит. за Приходько 2009, с. 220]. Варто також зазначити, що подібна думка щодо перенесення літературних творів на екрани існує з часів зародження кінематографу як виду мистецтва, адже ще Вірджинія Вульф, у 1926-му році, спостерігаючи за підвищенням уваги кіно до літератури, називала художні твори “*preys and victims*” [цит. за Hutcheon 2012, р. 3].

Проте, варто зазначити, що література, в результаті взаємодії з кінематографом, нічого не втратила, а навпаки – лише отримала вигоду. Хоча б тому, що за словами С. Арутюнян: «у процесі взаємодії кіно з іншими видами мистецтва відбувається взаємне збагачення учасників діалогу» [цит. за Приходько 2009, с. 219]. Під вигодою, мається на увазі збільшення інтересу масового глядача до літератури, історії та культури взагалі, що відбувається саме завдяки використанню кінематографом традиційних сюжетів та класичних образів у новій, часто модернізованій, інтерпретації.

В наш час, поле для розвідок у межах вивчення екранізації значно розширилося, що викликало ряд дискусій та суперечок, особливо про достовірність кінотвору, тобто оцінка екранізації з точки зору якості та близькості оригіналу до вихідного кінотексту. При цьому, спроб укласти стандартизовану теоретичну базу для вивчення екранізації як вияву інтермедіальності у кінематографі майже не було [Hutcheon 2012, р. 26].

Безсумнівно, при вивченні екранізації, найбільш частим і дискусійним є питання ступеня трансформації вихідного тексту. При цьому завданням екранізації є відтворення в кіно сутності першотвору та зображення надзвичайно важливих елементів першоджерела [Dudley 1984, р. 100]. Найскладнішим є передача достовірності духу, оригінальності тону, системи образів та цінностей, оскільки знайти відповідні стилістичні еквіваленти у кінематографі часто дуже непросто [Dudley 1984, р. 100]. Говорячи про цю проблему, дослідниця А. Хартікова писала, що «вкладаючи в текст необхідну

інформацію, автор надає йому цілеспрямованість, яка має стимулювати розумову активність глядача» [цит. за Шигапова 2014, с. 2].

Вивчаючи проблему «схожості» екранізації та першоджерела, О. Дубініна уклала алгоритм виміру мистецької якості кінотвору [Дубініна 2019, с. 226–227], і таким чином вона виокремлює наступні три його види:

1. Аналог – твір, що повністю відповідає вихідному матеріалу за ступенем передачі ідеї. Екранізація такого роду, як правило, найкраще сприймається аудиторією та критиками, проте досягти такого ступеня достовірності надзвичайно складно, адже необхідно передати зміст на всіх художніх рівнях.

2. Деформація, спричинена бажанням досягти комерційного успіху, браку таланту чи матеріального забезпечення. У цьому випадку першоджерело страждає від викривлення змісту, профанації ідей та погіршення якості сприйняття його глядачами.

3. Діалог, при якому творці кіно додають власні смисли та ідеї, тим самим розширюючи вже існуючий твір та вступаючи у взаємодію з автором оригіналу. Цей тип екранізації прийнято називати власне «інтерпретацією» [Дубініна 2019, с. 227–228].

Справжня екранізація, по суті, допомагає глядачам побачити те, що вони раніше й не здогадувалися побачити, і що стало можливим лише за допомогою кінематографічної мови [Мильдон 2011, с. 13]. Протиріччя між чистим ілюструванням літературного чи іншого першоджерела і переходом у велику художню незалежність залишається основною проблемою екранізації й досі. У процесі створення фільму режисер може відмовитися від другорядних сюжетних ліній, деталей і епізодичних героїв, або, навпаки, ввести в сценарій епізоди, яких не було в оригінальному творі, але які, на думку режисера, краще передають основну ідею твору засобами кінематографу. Варто пам'ятати, що при адаптації літературного твору для екранів, як правило, використовуються три основні підходи: запозичення,

перетин і точність відтворення літературного твору, тому для виявлення специфіки запозичення необхідно попередньо дослідити першоджерело, яке було адаптовано.

Дуже часто при екранізації літературного твору фільм виходить гіршим за першоджерело. Відповідь на питання, чому це відбувається криється в пропорціях і можливостях. Щодо можливостей кінематографу, часто те, що вигадав автор просто не можна відтворити у кіно. Звичайно, все залежить від режисера і частину задуму, можливо, і вдасться виконати, але більшість деталей буде втрачено. Іноді творцям екранізації не вдається зрозуміти задумку автора першотвору, або ж причина невдалої екранізації криється у нестачі матеріального забезпечення, і кіномитцям банально не вистачає грошей, аби побудувати світи з літературних творів.

Проблема пропорцій полягає у наступному: як екранізувати книгу з не одним десятком дійових осіб, логічно пов'язати все, що хотів сказати автор, і при цьому не випасти з хронометражу. У класичній літературі у творі, зазвичай, наявні 2–3 основні сюжетні лінії і ще величезна кількість другорядних. Для кінематографу зобразити всі ці лінії часто просто неможливо через обмежений екранний час. Якщо ж мова йде про серіали, то вони більш розтягнуті у часі і тим самим дають більше можливостей передати літературний твір зрозуміліше і точніше. Тому такі екранізації виявляються блякими і невиразними, історії плоскими, а персонажі неправдоподібними [Кудрявцева 2005].

Кіно, як і будь-яке мистецтво, впливає на почуття реальності в аудиторії, яке полягає в тому, що глядач стає очевидцем і ніби бере участь у дії фільму, яким би фантастичним він не був. Тому реципієнт сприймає зображене, як дійсне. Саме з цим, на думку відомого вченого Юрія Лотмана, пов'язані більшість труднощів при створенні фільму [Лотман 1973, с. 12], адже «будь-яка кінострічка – це лист, послання до глядача, але зрозуміти його можна лише знаючи особливу кіномову» [Лотман 1973, с. 6], в основі якої лежить сприйняття світу очима самого реципієнта [Лотман 1973, с. 43]. Проте, мова

йде не стільки про безумовну достовірність відтворення першотвору, скільки про емоційну довіру глядача, його впевненість у дійсності того, що він бачить власними очима [Лотман 1973, с. 13]. Як писав відомий вчений Андре Базен: «Ілюзія в кінематографі заснована на непорушному реалізмі зображеного» [цит. за Приходько 2009, с. 219].

Сергій Ейзенштейн, відомий кінорежисер, вважав, що «екранізація неможлива без вихідної «кінематографічності мислення» письменника» [Экранизация известных книг].

«Достовірність» у кінотворі, з одного боку робить його надзвичайно інформативним видом мистецтва і забезпечує йому масову аудиторію, проте з іншого, може викликати негативні почуття, такі, як під час перегляду катастроф, або вуличних інцидентів [Лотман 1973, с. 14]. При цьому, борячись із схожістю кіно та життя, руйнуючи наївну віру глядача, який готовий ототожнювати емоції від перегляду кінотвору та переживання від реальних подій, кінематограф має на меті зберегти віру у свою власну справжність [Лотман 1973, с. 18]. Двоплановість сприйняття художнього твору призводить до того, що чим більше мистецтво і реальність схожі одне з одним, тим, в той самий час, у реципієнта посилюється почуття умовності відтвореного на екрані [Лотман 1973, с. 19].

Сучасне кіно використовує велику кількість різноманітних засобів, щоб фільм зацікавив глядача. Для того, аби зображення було приємним і цікавим, майстри кіномистецтва використовують спецефекти, комп'ютерну графіку, звукові ефекти, тощо. Сила впливу кіно полягає у різноманітності побудованої, складно організованої та концентрованої інформації, яку розуміють як сукупність різноманітних інтелектуальних та емоційних структур, котрі передаються глядачу і впливають на нього – вони або, заповнюють лакуни у його пам'яті, або змінюють світосприйняття людини та його особистість [Лотман 1973, с. 42].

Разом з тим звук в поєднанні із зображенням, безумовно, краще сприяє повному художньому відтворенню дійсності, ніж одна лише картинка.

Кінематограф є просторово-часовим видом мистецтва, а тому музика, звуки, шуми, які використовуються у фільмі, немов розширюють простір кадру, роблять його тривимірним. Музика має вплив як на свідомість, так і на підсвідомість глядачів. У картині вона може бути просто ілюстрацією, звуковим аналогом зображення, але також може служити узагальненням, виявляти підтекст, бути коментарем, висловлювати ідею картини, або створювати особливу атмосферу [Мочернюк 2013, с. 227–230].

Аудіовізуальний твір має змогу змінити бачення реципієнтом героїв, їхні вчинки, і таким чином сформувати сприйняття глядачем твору літератури. Також до можливостей екранної культури відносять здатність створювати і руйнувати уявлення, впливати на глядачів і маніпулювати ними; деякі вчені також відносять до можливостей цього типу культури і здатність до катарсису. Отже, автори кіно несуть величезну відповідальність за створення екранного твору і те, як його сприйматимуть у майбутньому [Шигапова 2014, с. 2].

Важливим моментом є і підбір акторів на ролі у фільмі. Перед прослуховуванням режисери повинні сформувати власне уявлення та бачення образу кожного персонажа в сценарії. Не потрібно зосереджуватися лише на зовнішньому вигляді, а необхідно також розібратися в основних цілях героя і в його особистості. Часто на роль беруть людей, чия поведінка, особистісні якості і життєвий досвід близькі до тієї ролі, яку вони прагнуть отримати [Прослуш. актеров]. Обираючи акторів, режисер повинен чітко розуміти можливості, талант і амплуа кандидатів на роль. Дуже часто, граючи однотипні ролі у фільмах, актор стає «заручником» одного амплуа і глядачам складно уявити і адекватно сприймати його у іншому образі. Так, наприклад, неможливо уявити Джейсона Стейтема, Брюса Вілліса або Джекі Чана у романтичній мелодрамі, адже ми звикли бачити їх у бойовиках та пригодницьких фільмах. Або ж навпаки, романтичні Джулія Робертс та Кіра Найтлі зовсім не підходять під образ брутальної та вольової супергероїні з кінокоміксів *Marvel* чи *DC*.

Отже, хоча й науковому просторі існує певна упередженість щодо екранізації, яка, начебто, псує свою основу – літературний твір, втім, можна стверджувати, що інколи екранна версія є важливим засобом ознайомлення загалу із класикою. З огляду на те, що при перенесенні на екран, невідворотно трансформують текст, часто фільм є не лише неповторною інтерпретацією вихідного твору, але й сам перетворюється на оригінальний витвір мистецтва кіно.

1.3 Процедура аналізу екранізацій художніх творів

Як вже було зазначено раніше, на сучасному етапі розвитку інтермедіальних студій у межах компаративістики, і досі не було укладено чіткої схеми дослідження екранізації літературних творів. На сьогодні існує чимало практично орієнтованих досліджень, які стосуються власне компаративного аналізу екранізацій різних літературних творів, а тому, для того, аби укласти алгоритм аналізу кіноадаптації «Роману про Трістана та Ізольду» в межах даної роботи, було розглянуто розвідки останнього десятиліття, що спираються на вивчення екранізацій класики, та які краще допомагають побачити останні досягнення інтермедіальних студій.

Так, наприклад, при аналізі екранної версії роману Френсіса Фіцджеральда «Великий Гетсбі», знятої відомим голлівудським режисером Базом Лурманом, Н. Бикова приділяє особливу увагу відтворенню атмосфери початку ХХ ст. і впливу сучасних технологій на сприйняття кінофільму [Бикова 2017, с. 18–32]. Оцінка критиків і глядачів цієї екранізації Б. Лурмана була неоднозначною, однак фільм був удостоєний кількох почесних нагород.

Н. Бикова констатує зміну логіки роману Ф. Фіцджеральда, адже хоча кільцевий композиційний стрій першотвору зберігся, режисер додав деталі,

яких не було в оригіналі історії. Так, зокрема, образ оповідача в особі Ніка Карравея зберігся, але його було трансформовано і глядач сприймає історію життя Джея Гетсбі крізь призму глибокої психологічної кризи, спричиненої алкогольною залежністю. Таким чином, спостерігається перенесення центру уваги з трагічного життєпису Гетсбі на переживання того, хто описує всі події у творі [Быкова 2017, с. 18–32].

Головну увагу аналізованої розвідки спрямовано саме на вплив використання новітніх технологій ХХІ ст. на сприйняття класичного літературного твору. Дослідниця зазначає, що у фільмі 2013-го року застосовуються найновіші методи створення кіно, які підсилюють візуальну складову і сильніше впливають на реципієнта, викликаючи в нього як позитивні, так і негативні емоції. Так, зокрема, завдяки швидкій зміні кадрів, панорамуванню, а також використанню хромакею, створюються надзвичайно красиві пейзажі, картини будинків та вілл Нью-Йорку 1920–1930х рр.

Проте, у деяких моментах фільму, акцентована візуалізація має негативний ефект. Як приклад, дослідниця наводить епізод із аварією, унаслідок якої загинула Міртл, коханка Тома Б'юкенена. Якщо в романі Ф. С. Фіцджеральд не описує аварію детально, адже Нік не був її свідком, то в екранізації 2013-го року цей епізод показаний у всіх деталях. Використовуючи ці сцени, Баз Лурман мав на меті підсилити емоційний ефект сприйняття побаченого, проте жодного естетичного чи сюжетоутворюючого значення вони не несуть [Быкова 2017, с. 18–32].

Таким чином бачимо, що головним завданням цього аналізу екранізації роману Френсіса Фіцджеральда «Великий Гетсбі» було дослідити еволюцію виразних засобів в мистецтві кіно, що пов'язане із постійним технічним прогресом, та її вплив на рецепцію класичного сюжету сучасним глядачем.

Наступним прикладом компаративного інтермедіального аналізу є стаття А. Степанової, яка у своїй роботі теж досліджувала ступінь відтворення атмосфери епохи та самого першотвору на матеріалі екранізації повісті А. Конан-Дойля «Собака Баскервілів». У своєму творі А. Конан-

Дойль за допомогою різноманітних художніх засобів створює містичну і похмуру атмосферу таємниці, небезпеки та страху. Для цього він описує природу, звуки, інтер'єр будинку Баскервілів за допомогою слів «похмурий», «диявольський», «кров стигне в жилах», тощо [Степанова 2019, с. 304]. При цьому, у кіноадаптації І. Масленнікова 1981 р. акцент зміщується більше на сприйняття Англії того часу автором фільму та її репрезентації в межах радянської свідомості. А. Степанова називає цю екранізацію «іронічним хорором» [Степанова 2019, с. 306], наголошуючи на підвищеному використанні іронії та сатири у кінотворі І. Масленнікова. Так, зокрема, режисеру вдалося відтворити містичний тон повісті А. Конан-Дойла, проте очевидним стає переосмислення персонажів у пародійно-іронічному світлі. Яскравими прикладами такої трансформації представлено в образі сера Генрі, який постає у вигляді надзвичайно ексцентричного чоловіка, підкреслена любов місіс Беррімор поговорити, що робить її образ комічним, а надмірна емоційність цього персонажа подекуди викликає відразу у глядачів.

Отже, найголовнішим аспектом вивчення даної екранізації повісті А. Конан-Дойля «Собака Баскервілів» І. Масленніковим у 1981 р. стає відтворення культури Англії XIX ст. та репрезентація ставлення автора кінофільму до класичного твору. Через надмірну іронічність та переосмислення режисером образів головних персонажів, фільм 1981-го року сприймається скоріше як комедія, а не як твір з елементами хорору та містики.

Ще одним цікавим зразком інтермедіального аналізу є стаття Н. Касаткіної, яка фокусується на екранізації всесвітньовідомого роману У. Голдінга «Володар мух» режисера Гаррі Гука 1990-го року. На думку дослідниці, ця інтерпретація досить сильно відрізняється від оригінального твору. Наприклад, на початку роману замість англійських хлопчиків з хору ми бачимо простих американських учнів, до того ж різної етнічної приналежності. Річ у тім, що у той час режисери Голівуду не слідували

принципу достовірності у екранізації літературного твору. Також режисер Гаррі Гук змінив уявлення про зовнішність героїв, їхні поведінка і дії також відрізняються від представлених у романі [Касаткина 2016, с. 18–20]. Таким чином і сама ідея твору практично повністю змінюється.

Отже, у цьому дослідженні увага приділялася деталям, сюжетним лініям, композиції та ідеям твору, а саме ступеню їхнього збереження у екранізації.

Говорячи про вивчення ступеня достовірності репрезентації літературного твору на екрані, варто згадати роботу М. Грехем, яка розглядала екранізації романів Джейн Остен у контексті інтермедіальних студій. Так, наприклад, матеріалом її аналізу став міні-серіал 1995-го року «Гордість та упередження», який вважається найточнішою адаптацією однойменного твору [Graham 2011, p. 12].

У межах своєї розвідки, М. Грехем акцентує увагу на кількох основних аспектах, першим з яких є відповідність акторів їх персонажам з роману, та акторська гра в цілому. У фокусі дослідження знаходяться головні герої Елізабет Беннет, яку зіграла Дженніфер Елі, та Фіцвільям Дарсі у виконанні Коліна Ферта. М. Грехем стверджує, що актори ідеально відтворили образи своїх персонажів: Дженніфер Елі передала дотепність та інтелект героїні, а також її впевненість у власній правоті [Graham 2011, p. 13]. Щодо гри Коліна Ферта, то його зображення Містера Дарсі і досі вважається найкращим за всю історію екранізації цього роману Дж. Остен [Graham 2011, p. 14]. Варто зазначити, що майже всі актори були на кілька років старшими за своїх персонажів, але це не заважає загальному сприйняттю екранізації.

Наступним аспектом дослідження стала відповідність сюжету оригінального твору та духу епохи початку XIX століття. М. Грехем зауважує, що головною метою режисера та сценариста було зберегти тон та атмосферу роману Дж. Остен. Сюжет першоджерела був відтворений максимально чітко, основні сюжетоутворюючі елементи були збережені, такі як бал в Мерітоні, поїздка Елізабет в гості до Шарлотти, пропозиція Дарсі,

візит Елізабет до Пемберлі, та багато інших. При цьому, дуже невелика кількість епізодів були викинуті або трансформовані [Graham 2011, p. 15–16]. Проте, варто зазначити, що сценаристом було додано певну кількість елементів сюжету, які були відсутні в оригінальному творі, але дозволяють краще побачити розвиток персонажів та зробити хід подій більш динамічним [Graham 2011, p. 17–18].

Отже, бачимо, що у цій праці у фокусі уваги опиняються достовірність відтворення сюжету роману Дж. Остен у міні-серіалі 1995-го року, та відповідність акторів створюваним ними образами становить фокус дослідження. При цьому, загальна атмосфера початку ХІХ ст. лишається поза межами вивчення.

У контексті цієї роботи варто розглянути наукову працю О. Паліти. У своїй статті вона аналізує екранну версію трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», створену режисером Базом Лурманом в 1996-му році.

На думку дослідниці, Б. Лурман представив видозмінену історію нещасних закоханих, адже, зберігаючи оригінальні репліки, він переносить дію з Верони епохи Відродження у сучасний Нью-Йорк, тим самим, осучаснюючи традиційний сюжет.

Таким чином, при дослідженні цієї екранізації, О. Паліта звернула особливу увагу на те, наскільки вдало Баз Лурман передав найсумнішу історію у світі, представивши перед глядачем Нью-Йорк кінця ХХ ст., а ворожі родини Капулетті та Монтеккі – у вигляді двох мафіозних угруповань, та чи була доречною така інтерпретація і що саме хотів сказати режисер, модернізувавши трагедію В. Шекспіра [Palita 2013, p. 81–89].

Стаття В. Приходько, присвячена роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» у рецепції кінематографу, ілюструє вивчення іншого аспекту кіноадаптації літературного твору. Дослідниця розглянула п'ять екранізацій різних років та різних режисерів. В усіх цих інтерпретаціях В. Приходько аналізувала адекватність передачі ідей та проблематики роману Оскара Уайльда кожним із кінематографістів. Особлива увага приділялася специфіці

передачі процесу моральної деградації головного героя [Приходько 2011, с. 176–184].

Зразком дослідження екранізації художнього твору в рамках інтермедіальних студій слугує стаття К. Василюни та Н. Торкут, в якій розглядається трансформація легенди про Беовульфа в анімаційній стрічці Роберта Земекіса 2007-го року.

В цій праці увага зверталася, перш за все, на особливості вітворення середньовічного сюжету, мотивів та образів, а також специфіки тогочасного світосприйняття у сучасному контексті. Стародавня епічна поема постає у вигляді суміші жанрів бойовика, фентезі та драми, тим самим автори вдаються до осучаснення класичного сюжетно-образного матеріалу [Василюна 2019, с. 314]. Через іронічне постмодерністське ставлення режисера та сценаристів до минулого, руйнацію середньовічної естетики, відбувається профанація образу ідеального лицаря, десакралізація образів та дегероїзація персонажів [Василюна 2019, с. 315–316]. Так, дійсно, завдяки таким змінам фільм стає цікавішим для масового глядача, проте у той же час відбувається зміщення етико-естетичних акцентів та зниження загального пафосу давнього тексту.

Таким чином бачимо, що в даному дослідженні основну увагу приділяють вивченню способів осучаснення традиційного сюжетно-образного матеріалу епічної поеми про Беовульфа та іронічному переосмисленню середньовічної естетики та героїки.

Отже, бачимо, що досі не існує єдності у підході до вивчення кінематографічних текстів у безпосередньому зіставленні з літературним першоджерелом. Кожний дослідник розглядає різні аспекти кіноадаптації, а тому виникає необхідність систематизувати етапність здійснення такого інтермедіального аналізу. Тому, узагальнюючи результати робіт інших вчених, можемо запропонувати узагальнену схему, яка може дати більш адекватне уявлення про специфіку трансформації художнього тексту на екрані, з точки зору літературознавчої компаративістики.

1. Аналіз сюжету літературного та кінематографічного творів у безпосередньому зіставленні, при цьому увагу необхідно акцентувати на тому, які елементи роману було збережено у кінотворі, які було випущено, або змінено, а які сцени було додано кінематографістами, і з якою метою.

2. Порівняння композиції творів, в якому увага приділяється специфіці побудови літературного твору, та її передачі режисерами кінотвору, зокрема особливості його відтворення на екрані.

3. Вивчення системи образів персонажів у вихідному та кінематографічному текстах та вияв їхньої трансформації з точки зору сучасності, а також вплив підбору акторів на сприйняття літературного твору та ступінь їхньої відповідності літературним праобразам.

4. Окремим пунктом інтермедіального аналізу екранізації та художнього тексту є вивчення власне кінематографічних засобів, які використовуються для посилення впливу на глядача, а саме – звуку, відеоряду, паратекстуальних елементів (афіші, трейлери, реклами, тощо).

Отже, у межах даного дослідження буде здійснено спробу апробації вказаного алгоритму при зіставленні оригінального «Роману про Трістана та Ізольду» Готфріда Страсбургського, написаного на початку XIII століття [Тристан и Изольда], та його сучасних кіноверсій, представлених кінофільмом режисера Кевіна Рейнольдса «Трістан і Ізольда» 2006-го року [Tristan & Isolde 2006] та однойменною мультиплікаційною версією історії 2002-го року [Tristan and Iseut 2002], творів які складають матеріал дослідження.

РОЗДІЛ 2

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ВЕРСІЇ «РОМАНУ ПРО ТРИСТАНА ТА ІЗОЛЬДУ» КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

2.1 Поетика «Роману про Тристана та Ізольду»

В часи Середньовіччя спочатку на території Британії, а згодом і в інших країнах Європи були популярні легенди так званого артурівського циклу, головним персонажем яких був король Артур, чий образ овіяний ореолом таємничості та загадковості. В межах цього циклу виокремлюють історії, героями яких постають королевич Лоонуа Тристан і принцеса Ізольда [Tristram and Isolde 2012].

Легенда про лицаря та його кохану має давню історію, а схожі мотиви можна знайти також і в античних та давньосхідних переказах [Tristan and Isolde: Encyclopedia 2020]. На територію середньовічної феодальної Європи оповідь про нещасливе кохання Тристана та Ізольди прийшла з кельтського фольклору, а тому всі імена і топографічні назви були збережені в оригінальній формі. Саме після того, як легенда потрапила на континент, з'явилися імена персонажів Тристан (якого раніше звали Дростан) та Ізольда (в першоджерелах – Ессілт). Що ж до короля Марка – це реально існуюча історична постать короля Корнуельсу у VI ст. [Tristan and Isolde: legendary figures 2012]

Варто зазначити, що перші згадки про цю історію датують ще VI ст., а у вигляді епічного жанру вона була оформлена у VII ст. До XII ст. легенда існувала у вигляді усних переказів, а згодом була зафіксована письмово низкою літераторів, серед яких Беруль (приблизно 1180 р.), Томас Британський (французький роман 1170 р.) та Готфрід Страсбургський, який відтворив історію у вигляді лицарського твору «Роман про Тристана та

Ізольду» на початку XIII ст. [Tristan and Isolde: legendary figures 2012]. Цей тест дав поштовх до формування двох гілок сучасного європейського роману. З одного боку він сприяв формуванню психологічної лінії роману, який розвивається у західноєвропейській традиції, а з іншого – став джерелом сюжету про двох нещасливих закоханих, який пізніше знайшов своє відображення у трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» [Tristan and Isolde: Encyclopedia 2020].

«Роман про Трістана та Ізольду» є типово лицарським, оскільки в ньому прославляються лицарська доблесть, честь, вірне і беззаперечне служіння васала сюзерену, а також присутній концепт куртуазного кохання. Втіленням всіх найкращих рис, які тільки могли бути у лицаря того часу є Трістан, королевич Лоонуа і племінник короля Марка. Не дивно, що образ лицаря є занадто ідеалізованим, оскільки такий спосіб характеристики персонажа був типовим для героїчного епосу. Водночас, скептичний читач нашого часу навряд чи повірить, що такий лицар міг існувати. Трістан вірно служить своєму дядьку, готовий на будь-який подвиг заради нього і заради власної Батьківщини. Саме захищаючи свою країну лицар вперше був поранений отруйною зброєю. Також юнак завдячує королю тим, що той виховав малого Трістана як власного сина.

Важливою у творі є містична символіка та панування мотиву магії. Нагадаємо, що основним сюжетотворюючим елементом є мотив чарівного зілля, яке випивають Трістан та Ізольда. Саме цей епізод є відправною точкою розвитку дії роману. Оскільки образ Трістана є підкреслено ідеалізованим, то виникає питання щодо мотивації його подальших дій. Введення чарівного зілля було необхідним для виправдання недостойної поведінки ідеального лицаря Трістана. Кохання у творі є всеохоплюючим та таким, що відповідає куртуазним канонам. Це заборонене кохання-мука, яка об'єднує серця головних персонажів твору. Нагадаємо, що трубадури і трувери вважали, що любов має бути нещасливою, бо інакше це не любов, і таким чином вона надихає на створення літературних шедеврів та здійснення

подвигів.

Досить символічним є епізод, коли після смерті закоханих на їхніх могилах виростає магічний терен, який нікому не вдалося зрубати. До того ж, стебла терену міцно сплелися між собою, як двоє, палко закоханих один в одного: «И из могилы Тристана поднялся прекрасный терновый куст, и, перекинувшись через часовню, врос в могилу Изольды. Трижды приказывал король срезать этот куст, но всякий раз на следующий день он являлся столь же прекрасным, как и прежде» [Роман о Тристане и Изольде].

Трагічні події роману розгортаються на тлі васально-сюзеренних відносин між Тристаном та його дядьком, королем Марком. До обов'язків васала відносилися повне підпорядкування і беззавітна покора своєму королю, захист його честі, життя і корони сюзерена. Також васал мав допомагати правителю порадами і бути у повній залежності від нього [Гуревич 1984]. У випадку із Тристаном, його відданість пояснюється також і тим, що Марк замінив хлопцю батька, виростив його як рідного, врятувавши від жорстокої мачухи, і збирався зробити благородного лицаря своїм спадкоємцем. Особиста вдячність і любов племінника до дядька підсилюється любов'ю васала до сюзерена.

Рушієм розгортання конфлікту у романі Готфріда Страсбургського є проблема зіткнення почуття кохання і обов'язку, і ця внутрішня боротьба персонажів зумовлює їхні вчинки протягом всього твору.

Отже, у сюжеті роману можна виділити наступні ключові елементи: це зокрема **експозиція**, у якій повідомляється про народження Тристана та його переїзд до замку Марка, розповідь про Изольду та стосунки між Англією та Ірландією.

У **зав'язці** розповідається про те, що Тристан виріс у прекрасного лицаря, який здійснює подвиги на славу Батьківщини і свого сюзерена. Він отримує поранення, їде до Ірландії, де його лікує Изольда. Тристан звершує кілька подвигів і повертається додому. Король Марк відправляє племінника за нареченою.

Кульмінацією твору та точкою початку всіх найголовніших подій історії є момент, коли Трістан та принцеса Ізольда плывуть на човні до Корнуельсу, настає спека і вони помилково випивають зілля кохання.

Розв'язка сюжету полягає у стражданні молодих людей та їхніх таємних зустрічах. Марк намагається позбутися Трістана. Трістан подорожує до Франції, одружується з Ізольдою Білорукою, та стає королем.

Фіналом твору є смерть нещасливих закоханих. Їхні тіла перевозять до Британії та ховають на Батьківщині [Роман о Тристане и Изольде].

Необхідно також зазначити, що ключовими елементами цього епічного твору є велика кількість ліричних відступів; застосування таких засобів ретардації, як описи пригод та героїчних подвигів персонажів та їхніх почуттів; гіперболізація образів головних героїв; використання казково-міфологічних мотивів та чарів; дотримання культу куртуазного кохання та васальної вірності, тощо. А, отже, при екранізації цього середньовічного твору необхідно передати ці основні смислові сюжетоутворюючі вузли, щоб адекватно відтворити першотекст у будь-яких інших видах мистецтва.

Отже, роман Готфріда Страсбургського є класичним зразком середньовічного рицарського роману, представляє основні конвенції куртуазної літератури, побудований на клішованих характеристиках героїв із використанням підкресленої гіперболізації образів, а також, найголовніше, теми васальної відданості сюзерену і прославлення лицарської доблесті та честі.

2.2 «Роман про Трістана та Ізольду» у інтерпретації К. Рейнолдса

Беручи до уваги популярність використання традиційних середньовічних мотивів у сучасному кінематографі, є вельми природнім, що «Роман про Трістана та Ізольду» також був неодноразово адаптований для масового реципієнта у вигляді фільмів та серіалів. Так, зокрема, у 1981-му році світ побачив фільм «Полум'я і меч: Легенда про Трістана та Ізольду», у 1998-му році – міні-серіал «Трістан та Ізольда: Серце і меч», а також у 2002-му році було створено однойменний мультиплікаційний твір. Фільм «Трістан і Ізольда» 2006-го року режисера Кевіна Рейнолдса став ще однією спробою екранізувати всесвітньовідому легенду. Саме цей кінотвір аналізується в даній роботі, як одна з варіацій легенди про двох нещасливих закоханих – лицаря Трістана і принцесу Ізольду Біляву.

Режисер Кевін Рейнолдс представив глядачам власне бачення тогочасної Англії, а також всесвітньовідомої легенди про Трістана та Ізольду. Сюжет літературного твору було змінено і, деяким чином, модернізовано для того, аби зробити історію більш зрозумілою для глядача початку XXI ст.

Цей фільм отримав досить схвальні відгуки від глядачів, а рейтинг 71% говорить про те, що режисеру вдалося створити вдалу екранізацію легенди. Важливо звернути увагу на те, що думки професійних і звичайних глядачів щодо фільму є кардинально різними. Зокрема, критики дають рейтинг лише 31% [Tristan&Isolde: Rotten Tomatoes], а їхні відгуки варіюються від негативних до більш нейтральних. Так, наприклад, Ендрю Пульвер, з “The Guardian”, відзначає гру акторів, проте низьку якість сценарію фільму: “*The two leads, James Franco and Sophia Myles, generate a modicum of chemistry, despite being penned in by a clunky script*” [Pulver 2006], а Кіт Фіппс з онлайн газети “AV Club” взагалі висміює кінотвір: “*[Tristan and Isolde] moves so sluggishly that someone must have been dosing the cast and crew with Nyquil*” [Phipps 2006]. Проте інший кінокритик Манола Даргіс з “The New York Times”

стримано схвально нейтрально пише про фільм, зазначаючи, що “*there is something undeniably pleasant about an entertainment like Tristan & Isolde that delivers exactly what it promises, no less, no more. There is some fairly bloodless fighting and some very chaste lovemaking*” [Dargis 2006].

Втім, комерційний успіх цього фільму та високий рейтинг серед простих глядачів говорить про те, що творчі зусилля режисера і сценаристів були успішними, адже вони працюють для задоволення потреб масового реципієнта і для отримання фінансового успіху.

2.2.1 Сюжетно-композиційні особливості екранізації. Оскільки фільм було знято за мотивами роману Готфріда Страсбургського, то режисер використав сюжетно-композиційну основу першотвору, у той же час, вдаючись до трансформації вихідного тексту та зображуючи власне бачення легендарної історії. Тож, відповідно до хронометражу фільму та згідно із задумом режисера, ряд епізодів було вилучено, при цьому було введено окремі нові епізоди, а деякі елементи сюжету було інтерпретовано згідно із запитам сучасного масового глядача.

Аналізуючи сюжет кінофільму варто зазначити, що його структура у цілому відповідає тексту роману, однак у **експозиції** представлена спроба об'єднання народів, що живуть на Британських островах, та загибель батьків Трістана. Таким чином, глядачеві пояснюється, чому саме Марк забирає маленького хлопчика з собою. Додається і паралель між Трістаном та Ізольдою, яка у той самий час втратила мати, тож вже на початку фільму робиться натяк на майбутні події та ймовірні стосунки.

Зав'язка у кінофільмі, в цілому, відповідає оригінальному твору. Тут, у вельми концентрованому вигляді, представлено зростання Трістана та його перетворення на вправного воїна – гордість Марка. Юнак отримує поранення у бою з ірландцями, і у цьому епізоді автори вдалися до трансформації вихідного тексту, адже всі вважають Трістана померлим. Під час обряду

поховання човен не згорає і таким чином, герой опиняється в Ірландії. Саме там його знаходить Ізольда, лікує, і вони закохуються один в одного. Трістан вимушений тікати до Британії, оскільки король дізнався про перебування ворога у своїй країні. Нагадаємо, що у романі, Трістан сам приїхав до палацу і, назвавшись іншим ім'ям, здобув прихильність короля. Але коли королева дізналася, що саме цей юнак вбив її брата, лицаря відправляють додому і забороняють повертатися під страхом смертної кари.

Оскільки у кіноверсії відсутній мотив чарівного зілля, то **кульмінація** сюжету також була змінена: Трістан бере участь у турнірі за наречену для Марка і отримує перемогу. Кінематографісти додають інтригу, адже несподівано для юнака, нареченою виявляється Ізольда, тож лицар із жахом усвідомлює, що саме вона має стати дружиною його дядька.

Відповідає оригіналу і **розв'язка** тексту, у якій нещасні молоді люди страждають: коли Трістан намагається поїхати з дому, Ізольда переконує його залишитися, вони починають таємно зустрічатися, про що дізнається Марк.

Фінал кіноісторії також є трагічним: на замок нападають ірландці, Трістан отримує смертельне поранення, але перемагає в бою і помирає на руках Ізольди [Tristan & Isolde 2006].

Отже, бачимо, що в основі фільму лежить доволі послідовно відтворена історія кохання юного лицаря Трістана до молодої красуні Ізольди, яка за іронією долі стала дружиною дядька юнака. Проте у екранізації К. Рейнолдса головну причину всіх подій твору було видозмінено: якщо в романі поштовхом до зародження почуттів між лицарем і принцесою було чарівне зілля кохання, то у кінотворі їхнє почуття зародилося цілком природно, як результат потягу двох юних сердець.

Загалом, при екранізації роману було збережено ключові елементи сюжету. Водночас, режисер та сценаристи змінили велику кількість сюжетних ліній першоджерела та трансформували значний ряд епізодів, з метою створення динамічного та захоплюючого твору, зрозумілого та

цікавого сучасному реципієнту, а отже і комерційно успішного.

Окрім трансформацій та модернізації окремих епізодів класичного сюжету, Кевін Рейнолдс додає до свого твору і деякі нові елементи нарративу, які на його думку допомагають глядачам краще зрозуміти проблематику та основну ідею давнього тексту. Так, зокрема, у кіноверсії введено епізод, коли Трістан відмовляється стати спадкоємцем трону Корнуельсу і просить Марка дозволити йому піти на Північ, у цей же час в їхню розмову втручається Ізольда, котра переконує Трістана, що життя без кохання неможливе: *“There are other things to live for... duty, honor... – They are not life, Tristan. They are the shells of life. And empty ones if in the end... all they hold are days and days without love. Love is made by God. Ignore it and you suffer as you cannot imagine”* [Tristan & Isolde 2006]. Цим епізодом автор намагався показати два різних ставлення до ситуації, що склалася – для Трістана це кохання є мукою і він хоче позбутися його, проте для Ізольди – їхнє почуття є відрадою та спасінням від нещасливого шлюбу та усіх негараздів, що сталися з нею.

Режисером було додано і сцену діалогу між Трістаном і Марком, під час розгортання якого король ділиться із племінником підозрами у невірності дружини і юнак дізнається, що його дядько й справді кохає свою жінку. Трістан вирішує припинити зустрічі з Ізольдою, адже не хоче, аби його сюзерен і єдина рідна людина страждала. Тут кіномитці ще раз підкреслюють високі моральні якості протагоніста. Він поступається власними почуттями на користь свого родича, проте, Ізольда, яка представлена у руслі сучасних уявлень про жінку, не може відмовитися від свого кохання. Тут, вочевидь, режисер прагне створити передумови для множинних інтерпретацій мотивації вчинків персонажів, а крім того, привернути увагу різних глядачів та стимулювати їх до дискусії щодо правомірності вчинків Трістана та Ізольди.

Окрім цього, у кіноверсії ми спостерігаємо зміну політичних стосунків між Ірландією та Британією, оскільки достеменно відомо з історії, що Британія домінувала над островами, а у фільмі ірландці регулярно

влаштовують набіги на землі Корнуельсу. Крім того, Дончаду, ірландському королю та батьку Ізольди, не вигідний союз між мешканцями Британських островів. Таким чином, додаючи до свого твору мотив війни та політичного протистояння, К. Рейнолдс загострює конфлікт та підвищує емоційну напругу. Так, наприклад, у кінофільмі наявний епізод, в якому Мелот, племінник Марка, разом з деякими іншими лордами переходять на бік короля Дончада, адже один із британських лордів, що таємно служить ірландському правителю, Уїстред їм заплатив за це.

Також при створенні кінофільму було вилучено велику кількість елементів сюжету, які на думку режисера та сценаристів уповільнюють хід подій та не мають безпосереднього стосунку до центральної лінії нарації. У кінотексті було випущено такі сцени першотвору, як розмова між Ізольдою та Трістаном під лавром, яку спостерігав, сидячи на дереві, Марк; спроба стратити Трістана та Ізольду, їхній порятунок друзями і втеча до лісу, де закохані щасливо жили разом; викрадення Ізольди Марком; поранення Трістана і його мандрі до Бретані, і все, що сталося під час його перебування у цій країні, у тому числі і знайомство з Ізольдою Білорукою, одружившись з якою, Трістан став королем.

Згодом бачимо, що було повністю змінено фінал розповіді про нещасних закоханих: коли Марк дізнається про стосунки своєї дружини з племінником, він кидає їх до в'язниці, де король допитує Ізольду і дівчина розповідає чоловіку всю правду про їхнє з Трістаном кохання. Сюзерен усе розуміє і відпускає закоханих. Нагадаємо, що у книзі, Марк не хотів поступатися Ізольдою, адже не бажав поставити під сумнів свою владу короля і честь чоловіка.

Тож, режисер прагне показати толерантність сучасного суспільства, він підкреслює, що людина не може бути щасливою з нелюбом і король це розуміє. Марк пробачив Трістана та Ізольду за пікантні стосунки і відпускає їх, але Трістан не пливе разом з коханою, а повертається до свого короля, аби допомогти у битві проти ірландців.

У кінці фільму Трістан помирає на руках у Ізольди через поранення. Дівчина поховала коханого і зникла. Нагадаємо, що, в оригінальному літературному творі обидва закоханих помирають одночасно: Трістан від отрути, а Ізольда від туги за коханим. Невідповідність простежується і у наступному епізоді – у екранізації, Ізольда посадила на могилі Трістана дві верби, які міцно сплелися гіллям, і після цього про неї більше ніхто не чув. У романі на їхніх могилах посадили терен, гілля якого теж міцно сплелось. Рослини, у обох творах мистецтва, символізували вічне кохання, яке не може знищити навіть смерть.

Окрім трансформації та заміни ряду епізодів першоджерела, автори кінотвору вдалися і до прийому продовження сюжету. У фільмі режисер вирішив не завершувати історію на смерті нещасливих закоханих, а розповісти, як склалася доля короля Марка, оскільки трагічний фінал залишає негативні почуття, а сучасний масовий реципієнт більш схвально ставиться до історій із щасливою розв'язкою [Катруша 2018а, с. 181].

Отже, можна зробити висновок, що у кінофільмі відтворено основні сюжетні лінії роману, втім, значною мірою трансформовано окремі елементи, що веде до модернізації конфліктів та вдалої реактуалізації класичних образів шляхом зсуву етико-естетичних доміант середньовічного тексту з метою наближення його до культурних запитів сучасного масового глядача.

2.2.2 Система персонажів та підбір акторів у фільмі. Вивчення системи персонажів першотвору є обов'язковим елементом інтермедіального аналізу, оскільки дає можливість краще проникнути в атмосферу тексту та його проблематику, а також повною мірою дослідити особливості епохи та виявити мистецькі інтенції авторів як оригінального твору, так і вихідного фільму.

У «Романі про Трістана та Ізольду», написаному Готфрідом Страсбургським у XIII ст., система образів набагато ширша, ніж у фільмі

Кевіна Рейнолдса. Звуження кількості персонажів зумовлено можливостями кінематографу, а саме – часовим лімітом і спроможністю глядачів утримувати в пам'яті обмежене коло діючих осіб. Тож, режисер та сценаристи кінофільму вдалися до переосмислення системи образів персонажів, додаючи нових героїв, або об'єднуючи декілька типажів.

Одним з головних персонажів обох варіацій цієї історії є Тристан, королевич Лоонуа (племінник короля Марка). У творі Готфріда Страсбургського він є взірцем справжнього рицаря та воїна, уособленням всіх найкращих рис благородної людини епохи Середньовіччя. Образ лицаря створюється через його поведінку, мову та загальну оцінку автора щодо його зовнішності. Загалом, портрет Тристана є типовим у фольклорі та героїчному епосі, де риси героя зображувалися гіперболізовано, аби показати його неповторність та шляхетність. Він найкрасивіший юнак на світі, найхоробріший та наймогутніший воїн, найвідданіший васал свого сюзерена [Катруша 2018б, с. 126]: «Всем на удивленье вырос Тристан и похоршел ... и не было ему равных в искусстве владения мечом, и стройнее всех держался он в седле. И служил он королю верой и правдой, а тот ценил его превыше всех своих приближенных» [Роман о Тристане и Изольде]. Виступаючи в ролі еталону і прикладу для інших, лицар є уособленням куртуазного ідеалу, а тому усі його вчинки спрямовані на служіння своєму королю, країні та демонстрацію власної доблесті [Катруша 2018б, с. 126].

Безумовно, режисер і сценаристи намагалися відтворити оригінальний образ цього ідеального лицаря, проте, враховуючи особливості смаків сучасного реципієнта, образ юнака було певним чином модернізовано. Його показують більш схожим на сучасну людину, що має власні почуття та індивідуальність [Катруша 2018б, с. 126]. Тож, ідеали Середньовіччя перетрактуються у термінах сучасних стереотипних уявлень про ідеального героя.

Кінематографічний образ було вдало втілено актором Джеймсом Франко [Tristan & Isolde: IMDb], відомим за стрічками «Людина-павук», «Їж, молись,

кохай», «Чому він?» та іншими, завдяки яким за ним закріпилася репутація красунчика та героя-коханця. У цілому, зовні актор схожий на лицаря – він високий, міцної статури і фізично привабливий. При цьому, варто зазначити відсутність вербального опису зовнішності юнака, оскільки у фільмі присутня візуальна складова. Характер персонажа, як і в романі, показано через призму його дій та, інколи, опосередковано – через слова інших героїв. Так, наприклад, вчитель бойової майстерності відзначає хоробрість малого Трістана: *“He's got the heart of a lion”* [Tristan & Isolde 2006], а Марк, у сцені проголошення його спадкоємцем, так говорить про вихованця: *“My sister has raised one capable of guiding you, should the need arise. He's a man of passion, fierce in battle, who has learned to tame his heart with his head”* [Tristan & Isolde 2006]. Варто зазначити, що кінообраз не поступається своєму оригіналу у наборі чеснот – Трістан сміливий, кмітливий, справедливий та рішучий. До зустрічі з Ізольдою він жодного разу не керується індивідуальними мотивами, лише почуттям обов'язку та честі [Катруша 2018б, с. 126]. Марк відзначає, що Трістан завжди жив заради свого королівства та сюзерена: *“Ever since you were a boy you've sacrificed everything for me, all for one dream”* [Tristan & Isolde 2006], а сам Трістан постійно проявляє свою відданість королю: *“Marke delivered me from that palace when I was a boy. You ran. So you can understand when I think of kings, I think of him”* [Tristan & Isolde 2006], та любов до нього, як рідного батька: *“Let me go and win you a wife. She can make peace without spilling one drop of blood. And maybe heal the wound from which you still ache”* [Tristan & Isolde 2006].

З появою у житті лицаря принцеси Ізольди, він дізнається, що таке почуття провини та докори сумління, адже він зраджує свого сюзерена, людину, котра врятувала йому життя та виховала, як рідного сина: *“I live in torture, thinking of these moments. Every look he gives you, I get sicker and sicker... I find these walls a prison”* [Tristan & Isolde 2006]. Почуття обов'язку нікуди не зникло, проте воно було на якийсь час витіснене коханням, котре затьмарило розум юнака. Відбувається осучаснення цього образу, адже,

нагадаємо, у фільмі кохання між Трістаном та Ізольдою виникло цілком природно. Ми бачимо, що лицар вже не такий ідеальний, яким був у першоджерелі, режисер вдається до деміфологізації та профанації його образу: Трістан знає, що таке кохання, справжнє і пристрасне, втрачає здоровий глузд і не думає про наслідки його таємних зустрічей з дамою серця. Його дії справляють на глядача враження, що Трістан така ж людина, як і вони, котра від щастя та надлишку почуттів забуває про обережність та перестає хвилюватися за власну честь та майбутнє [Катруша 2018б, с. 126–127].

Наприкінці фільму, на тлі повстання, влаштованого Дончадом та зрадником Уїстредом, найкращим чином проявляються якості Трістана як васала та воїна. Він готовий пожертвувати власним щастям і замість того, щоб втекти з коханою – повертається на поле бою: *“For all time, they'd say it was our love brought down a kingdom”* [Tristan & Isolde 2006]. Будучи смертельно пораненим, юнак знаходить в собі сили поглянути в очі ворогу, чим неймовірно лякає ірландців. Для Трістана у фільмі почуття обов'язку є сильнішим за кохання. Тому він зрікається особистого щастя заради спасіння свого сюзерена і країни, гине аби врятувати свою честь і спокутувати провину [Катруша 2018б, с. 126–127].

Глядач бачить, що режисер і сценаристи намагалися спростити образ лицаря та зробити його більш близьким сучасному реципієнту. Проте, традиційні риси лицарства все ж присутні в легендарному Трістані, котрий є одним з найкращих прикладів ідеального воїна Середньовічної доби [Катруша 2018б, с. 127].

Іншим центральним персонажем твору є ірландська принцеса Ізольда. У першоджерелі бачимо типовий образ Прекрасної Дами, характерний для куртуазної літератури, який представлений крізь призму гіперболізації, властивої епічному стилю нарації: «И была эта Изольда прекрасней всех женщин на свете, и не сыскалось бы в те времена никого, кто превзошел бы ее в искусстве врачевания» [Роман о Тристане и Изольде]. Образ Ізольди в

оригінальному творі втілює в собі риси, притаманні об'єкту поклоніння доби середньовіччя, тобто Прекрасної Дами, культ якої прославлявся в куртуазній літературі. Вона знатного походження і не доступна для закоханого в неї лицаря не лише тому, що вона заміжня, а й тому, що вона – дружина його сюзерена і дядька. У романі, принцеса постає тихою, спокійною, покірною та скромною, позбавленою легковажності, кокетства та хитрості. Однією із сталих характеристик Ізольди є її врода, адже як і властиво кожній Прекрасній Дамі, вона мала милувати око оточуючих її чоловіків [Катруша 2020а, с. 248]. Єдине, що вирізняє її з-поміж інших благородних дам – її містична здатність до лікування.

На початку твору, її вчинками спершу керує обов'язок, адже, як і будь-яка благородна дама, вона має вийти заміж за того, кого їй обрали батьки, а оскільки вона ще й принцеса, то її шлюб стане вигідним політичним союзом. Проте, після того, як принцеса та лицар випили магичне зілля, чари почали керувати нею і призвели до неминучої загибелі.

У кіноадаптації образ Ізольди представила акторка Софія Майлз [Tristan & Isolde: IMDb]. Як і у випадку з Трістаном, у фільмі немає жодної вербалізованої характеристики зовнішності дівчини – глядач має можливість побачити все власними очима: актриса вродлива, з довгим білявим волоссям, світлою шкірою та блакитними очима, хоча й набагато старша за свій прототип з куртуазного роману. Тут варто відзначити, що на сучасному етапі розвитку кінематографу існує тенденція: при екранізації середньовічних сюжетів робити персонажів трохи старшими, з метою уникнення шоку та невдоволення з боку глядачів надто юним віком діючих осіб, особливо у сценах баталій та інтимних стосунків. Гра талановитої акторки переконлива, вона доволі вдало зобразила душевні муки кохання та неможливості бути з тим, кому належить її серце [Катруша 2020а, с. 247].

Водночас, Ізольда, у виконанні Софії Майлз, доволі сильно відрізняється від оригінального образу. Характером вона більше схожа на сучасну жінку – сильну, вольову та рішучу, яка прагне сама керувати своїм життям. Принцеса

проявляє силу характеру, мужність та сміливість. У її образі простежується вплив ідей гендерної рівності та коректності, використані для того, аби краще адаптувати образ для сприйняття сучасним глядачем [Катруша 2020а, с. 247]. У вчинках дівчини проявляється її бунтарський дух та сила волі, адже вона не боїться йти наперекір наказам батька і не зрікається наслідків своїх дій. Так, наприклад, Ізольда, дізнавшись, що її хочуть видати заміж за славного воїна Морхульту, вирішує втекти з дому, не бажаючи виходити за нелюба. Знайшовши Трістана на березі моря, вона ховає його у рибацькому будинку і таємно лікує. Варто також зазначити, що одного разу побачивши Трістана, який купався у морі, дівчина майже не соромлячись спостерігала за юнаком. Таким чином, режисер ще раз показує модернізацію її образу, адже, наприклад, в оригінальному середньовічному творі згадки про те, що Ізольда підглядала за оголеним чоловіком не могло бути, оскільки письменники того часу уникали таких описів прояву тілесності [Катруша 2020а, с. 247–248].

Сила духу принцеси та її небажання коритися долі проявляються також і у інших її вчинках: під час турніру, який влаштований для того, аби знайти їй нареченого, принцеса ховає обличчя, не бажаючи виставляти себе як товар на показ перед усіма кандидатами на роль її чоловіка. Згодом, саме Ізольда стає ініціатором розвитку їхніх з Трістаном стосунків – вона провокує юнака на таємні зустрічі, адже не кохає чоловіка і прагне бути з милим її серцю лицарем [Катруша 2020а, с. 248]. У рисах характеру дівчини можна простежити і відлуння егоїзму, адже коли Трістан вирішує покинути двір свого сюзерена, не в силах бачити кохану з іншим, Ізольда, налякана тим, що може лишитися з нелюбом наодинці, переконує юнака залишитися і дає йому надію на можливість бути разом: *“Isolde, this must end. – That's like asking me to stop breathing”* [Tristan & Isolde 2006].

Важливо також нагадати, що саме Ізольда розповідає своєму чоловіку всю правду про її стосунки з Трістаном, що ще раз доводить силу її характеру, небажання коритися долі та прагнення самою обирати власний шлях у житті: *“How long? – Since you thought he was dead. I found him,*

wounded, on a beach in Ireland. I hid him from my father... and I told him my name was Bragnae. So when he came to the tournament at Dunluce to win Donnchadh's daughter, he didn't realize it was me. All this time, my heart has been his. And I'm sorry. He tried harder than you can possibly imagine, because he loves you" [Tristan & Isolde 2006].

Отже, образ Ізольди Білявої з легендарної історії, відтворений на екрані акторкою Софією Майлз, є цілком вдалим, сутнісно точним, проте, він був підданий осучасненню та трансформований для того, щоб викликати більше симпатії у масового глядача, якому навряд чи прийшовся б до смаку бляклий образ середньовічної пасивної героїні. Нова Ізольда не є ідеальною, вона має певні очевидні недоліки, але вони не роблять її відразливою чи неприємною сучасному глядачеві, а навпаки – більш схожою на реальну жінку, а не напівбожественне створіння. Зазначимо також, що такий образ сильної та незалежної принцеси більше відповідає модернізованому воїну Трістану [Катруша 2020а, с. 248].

Важливо також проаналізувати образ Марка, короля Корнуельсу, учасника «любовного трикутника», який теж є одним з головних персонажів. Марк у романі Готфріда Страсбургського уособлює в собі риси істинного короля епохи Середньовіччя. Він могутній, владний і доволі жорстокий. Для нього на першому місці знаходиться його країна, влада та репутація. В оригінальному творі Марк аж ніяк не асоціюється із образом люблячого дядька. Він користується Трістаном як зброєю, не знаючи що юний воїн – його племінник. Проте, навіть коли король дізнався, що найкращий лицар його королівства доводиться йому родичем, він почав хвилюватись лише про те, що Трістан може претендувати на його трон. Саме тому сюзерен намагається позбутися свого васала, посилаючи його на небезпечні завдання. Наприклад, він відправляє Трістана до Ірландії за нареченою, сподіваючись, що якщо юнак ступить на берег країни-ворога – він загине. Як істинний монарх, Марк не бажає поступатися Ізольдою, оскільки у цьому випадку він втратив би не лише репутацію володаря, а й чоловіка, а отже, пошану серед

васалів.

Образ Марка було відтворено на екрані у виконанні талановитого актора Руфуса С'юелла [Tristan & Isolde: IMDb], відомого за ролями лорда Мельбурна у серіалі «Вікторія» та Джаспера у фільмі «Відпустка за обміном». Переглядаючи кінофільм, бачимо, що король Корнуельсу у виконанні британського актора став набагато м'якшим, людянішим, добрішим та з владного і жорстокого правителя перетворюється на звичайну людину, шляхетну і великодушну.

Руфус С'юелл зобразив Марка не лише, як короля та сюзерена Трістана, а й як опікуна, який ростив хлопчика після загибелі його справжніх батьків. Зазначимо, що у романі функції вихователя та наставника для лицаря виконував його зброносець Гувернал, який замінив хлопчикові рідних. У кінофільмі К. Рейнолдса ми спостерігаємо поєднання в одному персонажі образів цих двох діючих осіб роману. З одного боку – Марк опікується Трістаном і захищає його з дитинства, ставши для хлопчика батьком, що яскраво показано у сцені, коли король дізнається про загибель Трістана: *“Did I love him like a son or did I misuse him for my own purposes?”* [Tristan & Isolde 2006]. Він бачить у юнаку свого спадкоємця і тому оберігає його: так, наприклад, Марк виступає проти того, аби Трістан їхав за нареченою для нього, тому що боїться знову втратити його. З іншого боку – король Марк, будучи сюзереном, усвідомлює важливість Трістана як непереможного воїна та лідера, за яким підуть інші солдати та лорди, а тому не цурається використовувати його у політичних іграх. Дізнавшись про стосунки лицаря та Ізольди, Марк кидає вихованця до в'язниці і ладен вбити його за ту образу, що наніс йому Трістан: *“I came to apologize. I've been... selfish. Arrogantly thinking that perhaps I'd given enough over these past nine years to merit, if not your love, then at least your respect. A home, a kingdom, your very life. Why was it not enough? Tell me! You don't know what you have done! Everything is destroyed! Everything! All because you did not have enough! You, bloodsucker! What you could have been had I not stretched out this hand to save*

your wretched life” [Tristan & Isolde 2006].

У фільмі, Марк, перш за все, піклується про своїх підлеглих і прагне об'єднати всі народи на Британських островах під владою єдиного правителя, і призначає Трістана своїм спадкоємцем, хоча і має більш близького родича – племінника Мелота.

Завдяки сцені діалогу між Трістаном і Марком, коли король говорить племіннику про свої підозри щодо невірності Ізольди, ми бачимо іншу сторону короля – щирого, здатного на справжнє почуття кохання: *“With hers, I feel...I... I can't be objective. I know, I... I know what you think. I'm acting like a child, but... Normally I can read faces. – You really love her. – Oh, I do. Terribly. I didn't know how empty I was. She... sustains me. She thrills me”* [Tristan & Isolde 2006]. В оригінальному романі зображення монарха в такому світлі було б недопустимим, оскільки показує слабкість володаря королівства.

Згодом, прагнучи довести толерантність сучасного суспільства, режисер по-новому інтерпретує фінал історії. Цілковито суперечить оригінальному образу короля той факт, що дізнавшись всю правду про стосунки між Трістаном та Ізольдою, Марк просто відпускає їх, розуміючи, що з ним дівчина щасливою не буде ніколи.

Таким чином, у кіноадаптації роману Готфріда Страсбургського король Корнуельсу Марк постає перед очима глядачів більше як звичайна людина, а не монарх. Він побивається через смерть Трістана, щиро і по-справжньому кохає Ізольду, і навіть образа, яку йому наніс племінник, вкравши у Марка дружину, не затуманює йому розум – він вчиняє мудро і великодушно, дозволивши закоханим покинути королівство аби бути разом.

Враховуючи вищесказане, можемо зробити висновок, що при екранізації образи основних діючих осіб легендарного роману Готфріда Страсбургського, було інтерпретовано згідно задуму авторів та смаків сучасного реципієнта. У способі відтворення цих персонажів простежуються актуальні на сьогодні тенденції гендерної рівності, постмодерністське

ставлення до класичних образів, а саме: демістифікація та профанація, а також зображення героїв, як звичайних людей, що опинилися у кризовому стані морального вибору.

Як було зазначено раніше, коло персонажів у фільмі було звужено і чимала кількість діючих осіб з оригінального твору не присутні у сучасній кіноверсії. Також спостерігається заміна одних героїв іншими та об'єднання функцій кількох діючих осіб в одному образі. Так, наприклад, у фільмі відсутній образ зброєносця та опікуна Трістана Гувернала, оскільки цю роль відіграє сам король Марк. Також, служниця Ізольди Бранж'єна виконує функції не лише покоївки та подружки принцеси, а й виховательки і замінює дівчині матір.

У кінотворі також присутній образ племінника Марка, проте його звать не Одре, як у першоджерелі, а Мелот. Образ цього персонажа було відтворено британським актором Генрі Кавіллом. У романі Готфріда Страсбургського він зображений як підступна та лицемірна людина, а також заклятий ворог Трістана, який намагається позбутися конкурента у боротьбі за звання найкращого лицаря. У кіноверсії 2006-го року головний персонаж твору зростає разом з Мелотом і вони спочатку зображуються як найкращі друзі, які підтримують один одного. Проте, Мелот, ображений на короля за те, що спадкоємцем трону було назначено саме Трістана, стає підступним зрадником і проводить ірландців до замку. Втім, будучи смертельно пораненим, він щиро кається у скоєному і отримує прощення від Трістана.

Отже, бачимо, що образ племінника короля є досить суперечливим. Мелот не є цілковито негативним персонажем, яким він був у середньовічному романі. Тут ми можемо спостерігати релятивізм постмодерністського бачення світу, коли в одній людині можуть поєднуватися і слабкості, такі як боязливість, заздрість та жага помсти, і позитивні риси, оскільки юнак швидко зрозумів, що скоїв страшну помилку і спробував її виправити.

Натомість, функції головного антагоніста у фільмі К. Рейнолдса втілює персонаж на ім'я Уїстред. Він один з лордів, який виступає проти об'єднання всіх народів Британії під однією короною, а тому долучається до змови, якою керує король Ірландії Дончад. Також Уїстред ненавидить Трістана і прагне помститися йому за свою поразку на турнірі за наречену, якою і була Ізольда. Саме він влаштував все так, аби Марк довідався правду про зраду його дружини з його племінником. Проте, К. Рейнолдс звертається до класичного мотиву перемоги добра над злом, і зрадник Уїстред гине від руки Трістана.

Оскільки сам сюжет історії нещасливого кохання Трістана та Ізольди було скорочено і вилучено велику кількість епізодів з оригінального куртуазного роману, то і такі персонажі, як король Бретані Хоель, його дочка Ізольда Білорука, сини Каєрден і Рувенал та інші не присутні у доробку режисера К. Рейнолдса, адже, на думку творців фільму, не грають суттєвої ролі при розкритті їхнього творчого задуму.

Необхідно звернути увагу і на передачу першотвору за рахунок візуальної та звукової складової кінотексту – за допомогою використання певної кольорової гами. Нагадаємо, що у середньовічних творах присутнє символічне використання чорного та білого кольорів, як антиномії добра і зла, різкого контрасту позитивного і негативного, який не передбачає чогось середнього. Проте, як було зазначено раніше, в сучасній культурі панує релятивізм доби постмодернізму, який полягає у тому, що будь-які образи є відносно позитивними та відносно негативними, а тому при створенні кінематографічного продукту значна увага приділяється палітрі кольорів.

Фільм К. Рейнолдса «Трістан і Ізольда» знятий у темних і похмурих відтінках сірого, чорного, коричневого та блакитного. У такій гамі зображено все – від пейзажів природи, картини середньовічного поселення до одягу. Всі персонажі вдягнені у чорні, сірі, коричневі кольори, за винятком кількох випадків. Так, протягом усього фільму Трістан носить темний одяг, який підкреслює його мужність, але під час сцени поховання на ньому світла сорочка молочного кольору, що символізує початок іншого етапу життя

юнака – відкриття ним нового почуття любові. Ізольда є єдиним персонажем, вбрання якого відрізняється своєю палітрою кольорів – ми бачимо на ній сукні блакитного, зеленого, бежевого та рожевого кольорів, що символізують її знатне походження, юність та націлені підкреслити красу дівчини. Проте під час коронації Марка, вона вбралася у червоний одяг з чорним хутром та великою кількістю прикрас – таким чином знаменується її перехід у нову соціальну роль – королеви об'єднаної Британії. Також, червоний – колір небезпеки, а тому за допомогою сукні творці фільму намагалися натякнути глядачам на подальший хід подій, адже саме в цей вечір Марк бачить закоханих разом.

Говорячи про звукову складову фільму, варто зазначити, що фонові музика у кінотворах завжди покликана створити відповідний настрій у глядача, попередити його про небезпеку, допомогти створити атмосферу саспенсу чи романтики. Так, зокрема, під час сцен баталій ми чуємо інтенсивну енергійну музику покликана створити напругу, або ж у сценах весілля Ізольди та Марка і під час розкриття таємниці коханців грає мелодія, від якої завмирає серце і яка викликає співчуття та емоційний підйом у реципієнта.

Таким чином бачимо, що здійснені у кінофільмі трансформації з одного боку, ведуть до осучаснення класичного тексту, а з іншого – роблять його більш цікавим глядачеві, про що свідчать схвальні відгуки в мережі Інтернету. Шляхом трансформації класичних образів та персонажів, режисери і сценаристи намагалися відтворити не тільки атмосферу Середньовіччя, а й тенденції кінематографу сучасності, спираючись на смаки та вподобання цільової аудиторії.

2.3 Мультфільм «Трістан та Ізольда» як нове бачення класичного сюжету

Як вже було показано раніше, традиційні сюжети та мотиви різноманітних літературних творів постійно використовуються як матеріал для створення фільмів. Проте не лише кінематограф послуговується цими видами першоджерел, а й мультиплікація, як ще один напрямок візуального мистецтва. Як правило, мультфільми націлені на дитячу глядацьку аудиторію, інколи підлітків, і рідко – дорослих, саме тому вихідний сюжетно-образний матеріал та мотиви оригінального тексту максимально спрощуються, а творці вдаються до перетворень і трансформацій різних типів згідно потреб молодшого покоління [Катруша 2020б, с. 117].

Мультиплікатори не обійшли увагою і легенду про Трістана та Ізольду, створивши однойменний французький твір 2002-го року [Tristan and Isolde 2002]. На інтернет ресурсах, цей фільм не має високих оцінок критиків – лише 4,9/10 на сайті IMDb [Tristan et Iseut] та 50 % задоволених глядачів на платформі Rotten Tomatoes [Tristan et Iseut: Rotten Tomatoes]. Але, враховуючи той факт, що потенціальним реципієнтом є діти, то не варто покладатися на оцінку експертів аби дізнатися чи є мультфільм вдалим, чи ні.

Беручи до уваги, що в даній роботі розглядається саме мультиплікаційний твір, чия цільова аудиторія – молодше покоління, то необхідно звернути особливу увагу саме на переосмислення ідеології середньовічного роману згідно естетики дитячого світосприйняття. В межах здійсненого компаративного інтермедіального аналізу матеріалом дослідження постають «Роман про Трістана та Ізольду» Готфріда Страсбургського та однойменний мультиплікаційний твір 2002-го року.

2.3.1 Трансформація сюжетно-композиційних елементів першотвору. Важливим аспектом при порівнянні першоджерела та вихідного мультиплікаційного твору є дотримання оригінального сюжету і композиції, розгляд системи образів персонажів та їх трансформації, а також – переосмислення ідеологічного аспекту літературного доробку крізь призму нового часу і тенденцій сучасності.

Говорячи про сюжет історії, варто зауважити, що в цілому, в мультфільмі зберігаються основні авантюрно-пригодницькі вузлові елементи нарації, які є найбільш цікавими юному глядачеві. Так, зокрема, у оригінальному романі та у мультиплікаційній версії 2002-го року ядро сюжету становить кохання між лицарем Трістаном та принцесою Ізольдою, та труднощі, з якими зіштовхнулись головні персонажі [Катруша 2020б, с. 117]. Також було збережено епізоди подорожей до Ірландії та Корнуельсу, двобою між Трістаном і Морхульттом, перебування принца у палаці Ірландського короля, де його лікує Ізольда, битви з драконом, протистояння Трістаном підступам головного антагоніста Ганелона, тощо [Tristan and Isolde 2002].

Режисер та сценаристи мультфільму мали на меті створити твір, цікавий і прийнятний для молодшого реципієнта, а тому, звичайно ж, в історії випускаються ті епізоди, які є неважливими та важкими для розуміння підростаючого покоління, а саме – подружня невірність Ізольди, муки Трістана через зраду своєму королю, викрадення принцеси лицарем, від'їзд до Бретані, тощо.

Натомість, звертається особлива увага на поняття, які були характерні і для середньовіччя, зокрема концепти дружби, честі, боротьби добра і зла, тощо. Зауважимо, що мультфільм є не лише джерелом розваги, а й засобом повчання. Саме тому будь-який мультиплікаційний твір є добрішим за першоджерело і має чітко виражену дидактичну домінанту, аби наставити підростаюче покоління на шлях істинний. Так, зокрема, на початку мультфільму вводиться оповідач – лісовий дух мишеня Пак, який виступає в

ролі помічника та наставника і має допомогти Трістану подорослішати і стати кращою людиною.

Далі, ми бачимо відхід від класичного сюжету, оскільки принц потрапляє у Корнуельс за власним бажанням, втікаючи з дому, адже юнак мріяв бути лицарем [Катруша 2020б, с. 117]. Потрапивши в палац свого дядька, короля Марка, він добровільно йде на двобій з велетнем Морольтом і перемагає його, проте під час битви лицар отримує поранення від отруєного меча і, як наслідок, у пошуках зцілення опиняється в Ірландії, де і знайомиться з Ізольдою. Далі бачимо змінені умови перебування Трістана у цій країні, адже він залишається при дворі короля під наглядом принцеси як гість, назвавшись іншим ім'ям, а Ізольда лікує його [Tristan and Isolde 2002].

Варто зазначити, що у мультфільмі кохання між молодими людьми спалахнуло цілком природним шляхом. Творці мультиплікаційної версії прагнули показати юним глядачам природу почуттів та те, що не потрібно жодних чарів, аби закохатись. Але мотив магічного зілля любові, яке Трістан та Ізольда випадково випили під час святкування, теж присутній для підсилення ефекту. Епізоди, присвячені візуалізації зародження почуттів між лицарем та принцесою, показані підкреслено романтичними та, подекуди, комічними, що робить твір цікавішим для юного глядача [Tristan and Isolde 2002].

Також важливо зауважити, що у аналізованому мультиплікаційному доробку присутні елементи сюжету оригінального роману Готфріда Страсбургського, які є відсутніми у аналізованій раніше кіноадаптації 2006-го року. Так, зокрема, у творі 2002-го року ми бачимо сцену розмови юнака та Ізольди у саду, яку підслуховують, сидячи на дереві, сам король та Ганелон. Також, наприкінці історії, зрадник Ганелон намагається спалити Трістана на вогнищі за зраду королівству [Tristan and Isolde 2002].

Оскільки мова йде про мультиплікаційний твір, то фінал історії має бути лише щасливим, а тому Трістан та Ізольда одружуються, з благословення короля Марка, який у свою чергу зрікається престолу Корнуельсу на користь

племінника [Катруша 2020б, с. 117].

Необхідно зазначити, що нова версія історії від 2002-го року цілковито побудована на типових для легенди та казки сюжетних лініях та кліше. Такими шаблонами виступають: зображення антиномії добра і зла та мотив перемоги над останнім; наявність архетипу мудреця як помічника і наставника, яким виступає Пак; головний антагоніст прагне захопити владу і наприкінці історії розповідає свої плани герою, який має ось-ось померти, але дивом рятується [Tristan and Isolde 2002].

Таким чином бачимо, що цей твір повністю відповідає жанровим очікуванням глядача. Сюжет мультфільму «Трістан та Ізольда» 2002-го року побудований на основних сюжетоутворюючих вузлах першоджерела, написаного у XIII ст., проте піддається ряду значних трансформацій задля того, аби створити казковий твір зрозумілий дитячій цільовій аудиторії. Використовуючи певні шаблони та класичні мотиви, кіномитцями було створено нове прочитання середньовічної легенди про нещасливе кохання Трістана та Ізольди, проте з кардинально інакшим фіналом розв'язку подій.

2.3.2 Мотиви та переосмислення ідеології вихідного тексту. При здійсненні компаративного інтермедіального аналізу середньовічного твору літератури особливу увагу слід приділити дослідженню інтерпретації середньовічних мотивів та ідеології згідно потреб глядача XXI ст., а також зв'язок мультиплікації та казки. Очевидно, що мультиплікаційні твори перш за все націлені на дитячу цільову аудиторію, тож у них спостерігається значне спрощення оригінального тексту.

З усього розмаїття мотивів, представлених у тексті, в мультфільмі розвиваються лише ті, які є прийнятними та зрозумілими з точки зору юних глядачів. Тож, у новій версії історії 2002-го року випущено такі елементи, як зображення жорстокості, властивої літературі тих часів. Наприклад, Трістан не вбиває Морольта під час двобою, а просто перемагає; смерть Ганелона

показана не прямо, а завуальовано, що не привернуло б великої уваги глядача, а, отже, і не травмувало б дитячу психіку [Tristan and Isolde 2002].

Мотив стосунків чоловіка та жінки показаний у спрощеному вигляді та позбавлений еротизму. Враховуючи дидактичну спрямованість твору, зображення відносин лицаря із заміжньої жінкою було виключено з історії, оскільки це протирічить нормам моралі та показує поганий приклад дітям. Саме тому кохання Трістана та Ізольди розвивається доки принцеса є нареченою короля, а сцени прояву їхнього почуття обмежуються розмовами та обіймами [Tristan and Isolde 2002].

Що ж до ключових аспектів середньовічної реальності – явища васально-сюзеренної залежності, культів лицарства та поклоніння Прекрасній Дамі – вони теж були максимально спрощені у мультиплікаційній версії легенди, оскільки в наш час ці елементи культури не є актуальними, а лише насичують дитячий фільм не зрозумілими для молодшого покоління поняттями. Наприклад, вірність та залежність Трістана від Марка не є самовідданими та беззаперечними, як в оригінальному середньовічному творі, оскільки принц сам приїхав до Корнуельсу. Саме тому той факт, що Трістан закохався в наречену свого дядька не сприймається так негативно, як у першоджерелі, і не викликає обурення у глядачів [Tristan and Isolde 2002].

Оскільки першоосновою мультфільму як жанру є казка, то основні її елементи інкорпорується у новій, візуалізованій формі. Однією з найосновніших її ознак є зображення вічної боротьби двох сил – добра і зла, що закінчується неминучою поразкою останнього. Це протистояння відображається і у чіткій диференціації персонажів на істинно добрих та тільки злих [Ознаки казки]. Таким чином серед героїв мультфільму до позитивних можна віднести Трістана, Ізольду, короля Марка та лісового духа Пака, зображеного у вигляді доброго мишеняти, у той час як головними антагоністами постають Ганелон, королівський радник, та його приспівники, а також правитель Ірландії Ангіш та всі наближені до нього люди. Слідуючи

основним канонам жанру, ми бачимо цілковиту перемогу Трістана над зрадником Ганелоном та щасливий фінал історії [Tristan and Isolde 2002]. Дітям необхідно вірити, що добро завжди перемагає зло, і саме цьому їх вчать всі казки з перших днів життя, а тому і фільм 2002-го року не є виключенням.

У обраному мультфільмі увага акцентується саме на мотиві чарів. Враховуючи цільову спрямованість твору, наявність магії у історії про Трістана та Ізольду є вмотивованою та дозволяє дітям легше сприймати побачене. Нагадаємо, що у романі Готфріда Страсбургського теж присутній мотив чарів, проте у мультиплікаційному творі він цілеспрямовано підсилений. Так, наприклад, окрім чарівного зілля у фільмі 2002-го року присутні чарівні істоти, такі як фантастичні тварини, феї, дракон та лісовий дух Пак. Іншим прикладом мотиву чарів є обладунки Морольта – загартовані у жерлі вулкану, їх неможливо пошкодити жодним мечем [Tristan and Isolde 2002].

Також, важливу роль у розвитку сюжету відіграє мотив «пророкування» – Пак передбачає принцу його майбутнє і намагається відвернути долю і врятувати нового друга. Проте, лицар ігнорує попередження лісового духа і кидає виклик долі [Tristan and Isolde 2002]. Таким чином творці мультфільму мали на меті показати, що фатум не володіє життям людини і ми здатні самостійно обирати свою долю.

Також у типовій казці наявний мотив «соціального ліфту» [цит. за Неклюдов 2020, с. 23], тобто пригоди головного героя, як правило, завершуються разом з отриманням своєрідної винагороди, тобто багатства, дружини чи влади [Неклюдов 2020, с. 23]. Зміна персонажами соціального статусу присутня і у аналізованій мультиплікаційній версії – на початку твору Трістан постає перед глядачами недосвідченим юнаком, що тільки-но став лицарем, але завдяки дотриманню «кодексу успіху» [цит. за Неклюдов 2020, с. 25], тобто здійсненню певних правильних з точки зору моралі вчинків та ряду подвигів, стає новим королем Корнуельсу та

отримує в дружини кохану дівчину [Tristan and Isolde 2002].

При здійсненні інтермедіального аналізу стало очевидним, що мультфільм «Трістан та Ізольда» 2002-го року є типовою чарівною казкою, оскільки одним з найосновніших елементів сюжету такого твору є відображення своєрідної ініціації молодих людей [Ознаки казки], тобто змалювання переходу з юності до дорослого життя, сповненого труднощів, випробувань та протиріч, а успіху можна досягнути лише слідуючи нормам моралі. Часто, у цій непростій подорожі героям допомагають чарівні тварини, духи або інші люди [Ознаки казки]. Так, безсумнівно, у фільмі ми спостерігаємо розвиток Трістана як особистості. На початку твору він – невпевнений та амбіційний юнак, схильний до дитячих вчинків, таких, наприклад, як ламання гілки в чарівному лісі задля палиці, або нечесна перемога над велетнем Морольтом, якої лицар здобув кинувши пісок в очі ворогу. Але протягом фільму ми спостерігаємо його перетворення на дорослого чоловіка, здатного на самопожертву та вміючого досягнути мети за рахунок розуму та високих моральних принципів. Частково ця трансформація стала можливою завдяки наявності помічника та наставника у вигляді Пака, який виступає як уособлення архетипу мудреця [Tristan and Isolde 2002].

Роблячи акцент саме на чарівних казково-міфологічних мотивах, творці мультфільму створюють яскраву візуальну складову, яка має заповнити певні вербальні лакуни. Так, зокрема, у фільмі відсутній словесний опис пейзажу та місця дії, оскільки присутня їхня візуальна репрезентація. Тому перед очима юного глядача постійно змінюються картинки, а дія переноситься із красивих лісових пейзажів до стін палацу Корнуельсу. Важливо також зазначити, що в аналізованому мультфільмі усе, від пейзажів до палаців зображене у сяючих тонах та підкреслено ідеалізовано, оскільки мова йде про казковий світ. Також цей продукт мультиплікації націлений на дитячу аудиторію, а на них, як відомо, сильніше впливають яскраві кольори, які приваблюють увагу дітлахів. Так, наприклад, відтінки синього, фіолетового,

червоного, жовтого, зеленого та білосніжного переважають у зображенні, і лише в декількох епізодах кольори стають сірими та бляклими, наприклад в моментах підвищеної напруги та небезпеки, як під час битви Морольта і Трістана, або спроби Ганелона стратити лицаря за зраду [Tristan and Isolde 2002].

Отже, доходимо до висновку, що всі трансформації та нове інтерпретування класичного сюжету про Трістана та Ізольду націлені на створення типового дитячого казкового твору – з атмосферою чарів, підкресленою моралізацією вчинків персонажів, спрощенням середньовічних ідеалів та мотивів, а також очевидним щасливим фіналом для усіх головних героїв.

2.3.3 Персонажі та образи мультфільму. Інтермедіальний компаративний аналіз не може вважатися повним без розгляду образної системи твору та інтерпретації персонажів вихідного тексту. У розглянутому мультиплікаційному творі вона майже цілковито відповідає оригіналу, за виключенням наявності кількох додаткових героїв, які мали створити нову версію першоджерела. Нагадаємо, що у казці присутня чітка диференціація дійових осіб на тільки позитивних і лише негативних. Тут, як бачимо, кіномитці йдуть у руслі Середньовічних уявлень про дихотомію добра і зла, оскільки саме казковий матеріал є придатним тлом для втілення задуму творців мультфільму.

Редукуючи сюжет, режисер та сценаристи спрощують і систему образів персонажів. Звичайно, при створенні екранної мультиплікаційної версії історії більшість другорядних персонажів були вилучені, що зумовлено лімітом у часі та можливостями юних глядачів запам'ятовувати обмежену кількість дійових осіб. Так, зокрема, участь у основній сюжетній лінії беруть лицар Трістан, принц Леонеса, принцеса Ірландії Ізольда та король Корнуельсу Марк. До числа другорядних персонажів належать батьки юнака

та принцеси, велетень і визначний воїн Морольт, Бранг'єна – подруга Ізольди, Говернал – вчитель і наставник Трістана, а також Ганелон – радник Марка і головний антагоніст твору [Tristan and Isolde 2002].

Для підсилення казково-міфологічного начала у фільмі режисери кінострічки вводять такий типово казковий персонаж як лісовий дух Пак, що постає в образі доброго мишеняти і не має викликати остраху в дітей, та його подруга фея Тізель. Вони стають постійними супутниками Трістана і неодноразово рятують його від загибелі, а тому введення цих персонажів було вмотивоване прагненням створити позитивний ореол навколо героя.

Розглянемо детальніше трансформації у образах головних діючих осіб мультфільму. Образ лицаря Трістана чи не найбільше піддався адаптації згідно сучасних тенденцій та потреб цільової аудиторії. При цьому зміни відбулися саме у характері персонажа, а не у зовнішності. Юнак постає перед нами молодшим, приблизно того ж віку, що і потенційна аудиторія, тому ми бачимо, що він занадто юний щоб втілювати образ ідеального лицаря. Увага фокусується лише на окремих елементах сюжету, таких як тренування юнака, або його розмова з наставником про кодекс честі лицаря: “*A Knight must face any danger without flinching and fear*” [Tristan and Isolde 2002]. Будучи занадто молодим для виконання ролі монарха, він втікає з дому і їде на пошуки пригод. Також мультиплікаційному Трістану бракує мудрості і він подекуди показаний відверто простодушним, часто здійснює дурнуваті вчинки. Наприклад, він самовпевнено йде на двобій з велетнем Морольтом, навіть усвідомлюючи що йому бракує навичок та сили. Такий лицар більше схожий на підлітка, яким він і є, та постає ближчим до цільової аудиторії.

Незважаючи на свою молодість та недосвідченість, Трістан зголошується стати добровольцем у битві з Ірландським воїном, знаючи, що йому загрожує неминуча загибель. Як згодом зазначає леді Бранг'єна: “*He alone fought a giant to protect his people*” [Tristan and Isolde 2002], що доводить благородність помислів та інтенцій лицаря. Але, як було зазначено раніше, під час поединку Трістан вчиняє не вельми шляхетно, кинувши Морольту

пісок в очі, і саме таким чином одержує перемогу. Тож, мультиплікаційний герой вдається до дитячого вчинку, аби виглядати більш близьким молодому глядачеві, а також для створення гумористичного ефекту, який вітається у дитячих творах.

У той же час, протягом розвитку сюжету ми спостерігаємо процес зростання Трістана, який постає дорослішим та серйознішим. Так, зокрема, Трістан без заперечень їде до країни, в якій на його чекає смерть, аби здобути своєму дядьку наречену. Відвага та сміливість лицаря найкраще показані у наступних епізодах – в Ірландії принц йде на крайнощі, вирішивши здолати дракона та повернути королю Ангішу втрачену корону.

Під час подорожі Трістана та Ізольди до берегів Корнуельсу, юнак всіляко підтримує дівчину і постає перед глядачами вже не тим кумедним юнаком, а більш дорослим та серйозним. Він пояснює дівчині, що він везе її до короля не за своїм бажанням, а за наказом: *“I didn’t have a choice. I completely obey King Mark. If everything depended on me, we’d have quite another meeting”* [Tristan and Isolde 2002]. Також він змирився з тим, що кохана йому дівчина стане дружиною іншого, що показано в іншому епізоді: *“I will be very lonely in Cornwall. May I reckon on your friendship? – Since I can’t be anybody else, I Will be your friend”* [Tristan and Isolde 2002].

Проте, після випитого зілля любові Трістан втрачає голову від кохання і перестає приховувати свої почуття до принцеси: *“Isolde, my feelings to you are stronger than my loyalty to the King. I’m losing my mind! Where could we meet in secret?”* [Tristan and Isolde 2002].

Протягом усього фільму ми спостерігаємо динамічний розвиток Трістана як персонажа, який з невпевненого в собі нерозумного юнака перетворюється на чоловіка, справжнього лицаря та короля, тобто, протягом фільму ми спостерігаємо процес ініціації головного героя. Оскільки цей персонаж стоїть на одному віковому шаблі з цільовою аудиторією та зображений як багатогранний та динамічний образ, це має підвищити зацікавленість глядача у фільмі.

Іншим центральним персонажем мультфільму є принцеса Ізольда, кохана лицаря Трістана та наречена короля Марка. У мультиплікаційному творі перед глядачем постає типовий образ принцеси з казки: вродлива дівчина, з довгим золотим волоссям та великими блакитними очима. Якщо у вихідному творі є клішована стандартизована характеристика зовнішності героїні, яку, нагадаємо, описують як білокуру, найвродливішу жінку у світі, тощо, то у мультфільмі ці вербальні описи скорочуються за рахунок візуальної складової, яка є більш конкретною. В результаті, отримуємо персонажа, який візуалізує середньовічну героїню. Проте деякі загальні зауваження можна почути з вуст інших персонажів. Так, зокрема, Трістан називає її *“the fairest flower”*, а придворні дами на балу вдягаються як вона, намагаючись досягти ідеалу: *“And I expected to be as gorgeous as our Princess, copying her. – Alas, she is the one and only!”* [Tristan and Isolde 2002]. Вона добра, ввічлива та володіє даром зцілювати хвороби, що за її словами є найголовнішим, проте вона не є абсолютно позитивним персонажем, оскільки переживає і таке почуття як ненависть до лицаря, що переміг її дядька, і прагне помститися йому.

Ізольда з мультиплікаційної версії оригінального роману – типова принцеса з казки, вродлива та є доволі пасивною, адже її вчинки не несуть смислоутворюючої функції. Тут автори мультиплікаційної версії дотримуються саме середньовічного бачення образу ідеальної героїні. При цьому можна простежити і деякі трансформації у її характері: саме вона наказує кинути Трістана до в'язниці, тому що дізнається правду про те, хто переміг її дядька, також вона вважає принца брехуном і не приховуючи висловлює йому все, що думає про нього. Вдаючись до такої інтерпретації образу принцеси кінотворці вчать юних глядачів правдивості, яка не завжди є приємною, але все рівно є кращою за обман [Tristan and Isolde 2002].

Таким чином, робимо висновок, що в цілому – образ принцеси є клішованим і втілює бачення творців фільму про Прекрасну Даму, при цьому трансформації, покликані осучаснити образ дівчини, є вельми незначними.

Замикає ланку головних героїв історії король Корнуельсу Марк, дядько Трістана та наречений Ізольди. Образ монарха було трансформовано і перед юними глядачами постає не типовий середньовічний володар – сильний, вольовий та жорстокий, а добрий король – це типова конвенція казкового світу, тому що дуже часто саме король має вирішити всі проблеми у дитячих творах. Така інтерпретація персонажа відбулася за рахунок того, що у мультфільмі вже є головний антагоніст, а зображення поганцем ще й короля – було б занадто складно для сприйняття та усвідомлення дитячою цільовою аудиторією [Tristan and Isolde 2002].

Король Марк щиро радіє появі Трістана, адже він вже немолода людина і не має спадкоємців, а тому намагається захистити юнака, який доводиться Марку близьким родичем. Монарх постійно підтримує племінника, будь-то посвята в лицарі, чи обвинувачення Ганелона, яким король не вірить, аж поки не бачить Трістана та Ізольду разом. Проте навіть у цьому епізоді показано добре серце короля та його довірливість, через які він стає жертвою підступного Ганелона. Так, зокрема, віддавши племінника на суд, він вирішує врятувати юнака, оскільки відчуває, що вчинив не вірно.

М'якість характеру правителя Корнуельсу показана і у небажанні починати війну з Ірландією, яка має дуже войовничі наміри, а прагне знайти інший – дипломатичний – спосіб вирішення конфлікту. Наприкінці фільму Марк поступається своїм королівством племіннику, розуміючи, що вони з Ізольдою кохають одне одного, і усвідомлюючи, що Трістан стане чудовим правителем, проголошує: *“The wedding will be. The King of Cornwall must marry the Princess of Ireland, otherwise, we will be involved in a war. But happened so, that Princess Isolde doesn't love me, but loves another man. I do not want her to sacrifice her happiness for the good of her country. Thus I renounce the throne of Cornwall in favour of my nephew Tristan”* [Tristan and Isolde 2002].

Отже, бачимо, що режисером та сценаристами було показано нове бачення ідеального сучасного правителя, який може стати кумиром підростаючого покоління. Задля цього, образ короля Марка з

середньовічного куртуазного роману було модернізовано та трансформовано у класичного доброго короля з казки.

Жодний казковий сюжет не може обійтися без антагоніста – головного негідника, який намагається захопити владу, або якимсь іншим чином нашкочити іншим персонажам, які уособлюють добро. Таким злодієм у аналізованому мультфільмі виступає Ганелон, радник Марка, який бажає смерті королю аби заволодіти престолом і завоювати сусідні королівства.

Ганелон – типовий антигерой, хитрий, жорстокий, непривабливий та здатний на будь-які підступні вчинки заради досягнення власної мети. Він готує пастки для Трістана як потенційної загрози його планам, але юнак постійно виходить сухим з води. Також наприкінці твору, як вже було зазначено раніше, бачимо кліше «злочинець розповідає герою про свої плани», яке так часто використовується у кінематографі. Під час двобою лицаря та Ганелона бачимо, що негідник – сильний супротивник, але Трістан перемагає завдяки хитрості та кмітливості, що показує юним глядачам перевагу розуму над грубою силою [Tristan and Isolde 2002].

Як і будь-який сучасний злочинець, Ганелон має прибічників, які не відрізняються особливою кмітливістю, а тому покликані вигідно відтінювати свого господаря. Також вони мають створювати комічний ефект, який так люблять діти.

Іншим ключовим другорядним персонажем виступає лісовий дух Пак. Він виконує роль оповідача історії та уособлює архетип «мудреця» – саме Пак допомагає Трістану у його нелегких пригодах і стає рушієм основних подій. Якщо б не втручання лісового духу, то лицар би загинув, що було б порушенням канонічних правил розгортання казкового сюжету [Tristan and Isolde 2002].

Введення цього персонажу в історію було необхідним з точки зору традицій мультиплікації, адже саме лісовий дух є уособленням магії у фільмі та зображений таким чином, що дитяча цільова аудиторія обов'язково полюбить це маленьке кумедне мишеня. А, отже, мультфільм матиме більше

глядачів і більший касовий успіх.

Таким чином, бачимо, що при створенні мультфільму «Трістан та Ізольда» 2002-го року було певною мірою трансформовано та спрощено оригінальний твір Готфріда Страсбургського для того, аби донести історію до цільової аудиторії, яку становлять діти. Саме на цю мету було спрямовано усі трансформації тексту: вилучення епізодів жорстокості, еротики та надмірного натуралізму, а також фокусування уваги на казково-міфологічних та авантюрно-пригодницьких аспектах битв, перемоги добра над злом, подорожей та пошуків себе, використання магічної зброї та зілля, тощо. Більш того, важливим є принципово новий фінал історії, що хоч і веде до повної трансформації оригінального роману, написаного в XIII ст., втім є необхідною складовою композиції мультфільмів для дітей.

Тож, бачимо, що всі зміни у кінотворі покликані привернути увагу юного глядача. Намагаючись створити актуальний та зрозумілий для дітей фільм, режисер та сценаристи вдаються до етико-естетичної переакцентуалізації першоджерела та переосмислення образу головних та другорядних героїв та їхніх вчинків у руслі казково-міфологічної традиції.

ВИСНОВКИ

Проблематика інтермедіальності посідає одне з провідних місць у сучасному науковому дискурсі, що пов'язане із розвитком медійної сфери та посиленням діалогу елементів культури. Відомо декілька підходів до визначення поняття «інтермедіальності», проте більшість науковців погоджуються з думкою, що це явище є своєрідним «діалогом мистецтв», і найголовнішим у ньому є поєднання рис різних видів творчості. Принципи інтермедіального аналізу тексту були розроблені на основі теорії інтертекстуальності, що в свою чергу є близьким до інтермедіальності поняттям, яке вивчає міжтекстові зв'язки.

Також було з'ясовано, що екранізація літературного твору, як інтерпретація за допомогою засобів кінематографу творів іншого виду мистецтва, постає найрозповсюдженішим об'єктом вивчення в межах інтермедіального аналізу.

Слід зауважити, що в науковому просторі існує певна упередженість щодо екранізації, оскільки вона, начебто, псує свою літературну першооснову. Проте, можна стверджувати, що на сьогодні досить часто екранна версія є важливим засобом ознайомлення загалу із класикою. З огляду на те, що при перенесенні на екран, текст першоджерела невідворотно трансформується, фільм часто є не лише неповторною інтерпретацією вихідного твору, але й сам перетворюється на оригінальний витвір мистецтва.

Попри популярність інтермедіальних студій, на сьогодні й досі не існує єдиного підходу до вивчення кінематографічних текстів у безпосередньому зіставленні з літературним першоджерелом. Оскільки, кожний науковець досліджує різні аспекти кіноадаптації, виникає необхідність систематизувати етапність здійснення такого інтермедіального аналізу. Саме тому, узагальнюючи результати досліджень, у цій науковій роботі запропоновано

схему розгляду трансформації художнього тексту на екрані, з точки зору літературознавчої компаративістики.

У практичній частині цього наукового дослідження було досліджено поетику «Роману про Трістана та Ізольду». Було з'ясовано, що Трістан та Ізольда – це персонажі зі стародавньої легенди, на основі якої Готфрід Страсбургський у XIII ст. написав роман, що знаменувало розвиток двох різновидів сучасного європейського роману. Так, зокрема, цей сюжет про двох нещасливих закоханих пізніше знайшов своє відображення у інших літературних творах, зокрема трагедії В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта».

Також стало очевидним, що «Роман про Трістана та Ізольду» є типово лицарським, оскільки в ньому прославляються честь, лицарська доблесть, беззаперечна вірність васала сюзерену, а також присутній концепт куртуазного кохання.

Тема «нещасливої любові» завжди була актуальною, тому режисери неодноразово здійснювали екранізацію цього роману.

Екранізацію К. Рейнолдса можна назвати своєрідним вільним переказом традиційного середньовічного сюжетно-образного матеріалу під впливом тенденцій сучасності. Режисер та сценаристи намагалися відтворити легенду, залишивши оригінальну атмосферу, але при цьому посиливши авантюрно-пригодницький та романтичний елемент історії. Так, зокрема, кінотворці намагаються ввести трагедію нещасливого кохання в політичний контекст, використовуючи як фонове полотно загострений до межі війни конфлікт між Ірландією та Корнуельсом.

Слід зауважити, що у фільмі 2006-го року боротьбу почуттів кохання та васального обов'язку показано майже ідентично першоджерелу. Це протистояння посилюється за рахунок того, що почуття між лицарем Трістаном та принцесою Ізольдою виникло цілком природньо, без дії магічного зілля.

Проте конфлікт, зображений у кінотворі, не є вирішеним, оскільки повість завершується смертю головного героя, яка знаменує як закінчення історії нещасливого кохання, так і кінець воєнного протистояння двох країн.

Таким чином, доходимо до висновку, що в екранізації «Роману про Трістана та Ізольду» 2006-го року було представлено нову осучаснену версію всесвітньовідомої історії кохання лицаря і принцеси. Модернізація роману в аналізованому фільмі відбувається на декількох рівнях. Зокрема, на рівні сюжету відбулося переосмислення класичних ліній наративу, вилучення епізодів, що уповільнюють хід подій, та введення принципово нових, важливих для розвитку дії. На стилістичному рівні простежується профанація, тобто спрощення, центральних образів (король постає добрим, розуміючим та здатним пробачити зраду; принцеса вирішує свої проблеми самостійно і не боїться висловлювати власну думку; лицар не підкорюється монарху безоглядно, кохання важливіше за обов'язок перед країною) та твору загалом, за рахунок зниження пафосу першоджерела. На рівні аудіо-візуальної складової за допомогою використання певної кольорової гами (світлі та яскраві відтінки) створюється нова картинка середньовічної епохи. А музичний супровід допомагає створити необхідну атмосферу напруги або романтики.

Також у даній науковій роботі розглядається відтворення середньовічного роману у сучасній мультиплікації, на матеріалі фільму «Трістан та Ізольда» 2002-го року. Оскільки цільовою аудиторією цього кінотвору є діти, то оригінальна історія зазнала більшої трансформації, ніж версія 2006-го року.

Необхідно зазначити, що нова переробка історії 2002-го року цілковито побудована на типових для легенди та казки сюжетних лініях і кліше. Окрім того, у мультфільмі присутні лише основні сюжетоутворюючі елементи, цікаві юному глядачеві, зокрема авантюрно-пригодницька та романтична складові є підсиленими. Акцентуючи увагу саме на видовищності та спрощеному представленні оригінальної історії дітям, кінотворці

використовують різні засоби, у тому числі традиційну для казок візуальну репрезентацію головних героїв, постійну зміну локацій та застосування яскравих кольорів для відтворення атмосфери першотвору.

Також необхідно зазначити, що при трансформації літературного першоджерела було відтворено лише ті мотиви, які є прийнятними, цікавими та актуальними для юного реципієнта. Так, зокрема, зображення сцен жорстокості або інтимних стосунків чоловіка та жінки було випущено та репрезентовано у спрощеному вигляді. При цьому, перевагу надано казково-міфологічним та авантюрно-пригодницьким мотивам.

У дитячому кінотворі чільне місце відводиться саме казково-міфологічним мотивам. Режисер та сценаристи не лише відтворюють казкові елементи вихідного тексту, але й додають нових чарівних персонажів та різні магичні предмети.

Образна система першотвору теж зазнала значної трансформації, що пов'язане з потребами цільової аудиторії. Протягом усього фільму ми спостерігаємо динамічний розвиток Трістана як персонажа, який з невпевненого в собі, нерозумного юнака перетворюється на чоловіка, справжнього лицаря та короля. Оскільки цей персонаж стоїть на одному віковому щаблі з цільовою аудиторією та зображений як багатогранний та динамічний образ, то це має привернути увагу юного глядача. Кардинально протилежним постає образ принцеси Ізольди, який є клішованим і втілює бачення творців фільму образу Прекрасної Дами. Дівчина не є активно діючим персонажем, вона має стати нагородою для лицаря в кінці твору. При цьому, у фільмі наявні незначні трансформації, що покликані осучаснити образ принцеси. Образ короля Марка теж різко відрізняється від першоджерела, оскільки перед глядачами постає нове бачення ідеального правителя, який може стати кумиром підрастаючого покоління. Тож, король Марк із середньовічного куртуазного роману у мультфільмі перетворюється на такого-собі доброго короля з казки.

Тож, можна зробити узагальнення, що при екранізації середньовічний твір зазнає трансформацій, які зумовлені необхідністю наближення давнього сюжету до сучасності, а також запитом цільової аудиторії.

Варто зазначити, що дана наукова тема має широкі перспективи для дослідження як на матеріалі інших кіноверсій «Роману про Трістана та Ізольду», так і різних інтермедіальних проєкцій цього та інших художніх текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Быкова Н. И. Эволюция выразительных средств в искусстве кино и проблемы киноэстетики (на примере анализа экранизаций романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»). *Культура и искусство*. 2017. № 11. С. 18–32. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24527 (дата звернення: 09.10.2020).
2. Василина К., Торкут Н. «Часи звитяги скінчилися»: інтерпретація поеми про Беовульфа в анімаційній кінострічці Роберта Земекіса (2007). *Література на полі медій* : зб. наук. праць від. теор. літ. та компарат. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2019. С. 312–321.
3. Віват Г. Інтермедіальність як результат духовного впливу мистецтва на творчу особистість. *Питання літературознавства: Науковий збірник*. Чернівці : Рута, 2008. № 76. С. 117–128.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд. Москва : Искусство, 1984. 350 с.
5. Дубініна О. Екранізація літературного твору: Специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій* : зб. наук. праць від. теор. літ. та компарат. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2019. С. 214–233.
6. Елисеева А.В. Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р. В. Фасбиндера). *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2014. № 172. С. 13–23.
7. Касаткина Н. Н., Петрова А. В. Сравнительный анализ экранизаций философского романа Уильяма Голдинга «Повелитель Мух».

Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2016. № 8(62). Ч. 2. С. 18–20. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnitelnyy-analiz-ekranizatsiy-filosofskogo-romana-uilyama-goldinga-povelitel-muh> (дата звернення: 03.08.2020).

8. Катруша О. І. Образ ідеального лицаря у інтерпретації сучасного кінематографа (на матеріалі стрічки «Трістан і Ізольда» К. Рейнолдса). *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2018»* : у 4 т. Запоріжжя, 2018. Т.2. С. 125–127.

9. Катруша О. І. Особливості трансформації середньовічного сюжетно-образного матеріалу у сучасному кінематографі (на матеріалі стрічки «Трістан і Ізольда» К. Рейнолдса). *Різдвяні студентські наукові читання: Viva in lingua* : матеріали міжвищ. студ. наук.-практ. конф. Запоріжжя, 2018. С. 181–182.

10. Катруша О. І. Трансформація образу Прекрасної Дами у сучасному кінематографі (на матеріалі стрічки К. Рейнолдса «Трістан і Ізольда»). *Людина в мовному просторі: історична спадщина, проблеми, перспективи розвитку* : мат. III Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Бердянськ, 12 травня 2020 р.) Бердянськ, 2020. С. 245–249.

11. Катруша О. І. «Роман про Трістана та Ізольду» у світлі сучасних кіноінтерпретацій. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2020»* : 5 т. Запоріжжя, 2020. Т.2. С. 117–119.

12. Кудрявцева О. Экранизировать или не экранизировать? Вот в чем вопрос. 2015. URL : <http://say-hi.me/24-kadra/ekranizirovat-ili-ne-ekranizirovat-vot-v-chem-vopros.html> (дата звернення: 20.08.2020).

13. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: *Ээсти Раамат*. 1973. 135 с. URL : http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf (дата звернення: 01.08.2020).

14. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? *МИРС*. 2011. №3. С. 9–14.

15. Мочернюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності *Питання літературознавства : Науковий збірник*. Чернівці, 2013. №87. С. 219–229.
16. Неклюдов С.Ю. Тезиси о сказке. *Новый филологический вестник*. Москва, 2020. №3 (54). С. 17–31. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tezisy-o-skazke> (дата звернення: 28.11.2020).
17. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. Москва : *ВГИК*. 2009. 342 с. URL : <https://avidreaders.ru/book/dramaturgiya-filma.html> (дата звернення: 01.08.2020).
18. Ознаки казки: Довідник. URL : <https://dovidka.biz.ua/oznaki-kazki/> (дата звернення: 28.11.2020).
19. Приходько В. С. Исследование экранизации как проблема литературоведения. *Мова і література*. Київ, 2009. №12. Т. II (127). С. 218–224.
20. Приходько В. С. Экранные версии “The Picture of Dorian Gray”: межкультурная интерпретация. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2011. №3. С. 176–184. URL : https://www.academia.edu/42935934/ЭКРАННЫЕ_ВЕРСИИ_THE_PICTURE_OF_DORIAN_GRAY_МЕЖКУЛЬТУРНАЯ_ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (дата звернення: 03.08.2020).
21. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
22. Просалова В. А. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Донецьк, 2010. №. 15. С. 12–18.
23. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари: Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. Київ, 2016. Т.16. С. 46–53.

24. Прослушивание актеров: Сними фильм. URL: <http://snimifilm.com/almanakh/predproizvodstvo/podgotovka-vvedenie/proslushivanie-akterov> (дата звернення: 20.08.2019).
25. Просцевичене Е.И. «Степь» А. Чехова и С. Бондарчука: экранизация как предмет нарратологии. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Філологія*. Маріуполь, 2013. №8. С. 91–102.
26. Рубцов А. С. Союз литературы и кино. *Вестник Адыгейского государственного университета*, 2005. №3. С. 111–113. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/soyuz-literatury-i-kino> (дата звернення: 03.08.2020).
27. Степанова А. Повесть «Собака Баскервиль» А. Конан-Дойла та її кіноверсія І. Масленнікова в контексті теорії культурного трансферу. *Література на полі медій* : зб. наук. праць від. теор. літ. та компарат. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2019. С. 302–311.
28. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Серия “Symposium”. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века* : материалы междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 2001. Выпуск 12. 149 с. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата звернення: 02.08.2020).
29. Фесенко В.І. Література і кінематограф 70-х років : Простір зустрічі й інтермедіального дискурсу. *Мова, культура й освіта в сучасному світі*. Київ. КНЛУ, 2008. С. 108–112.
30. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. №11. С. 49–59.
31. Шигапова И.И. Экранная культура: творцы и потребители. *Вестник КазГУКИ*. 2014. №3. С. 52–55. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-tvortsy-i-potrebiteli> (дата звернення: 04.08.2020).

32. Экранизация известных книг. URL : <https://lib.uni-dubna.ru/biblweb/expo/pdf/kin5.pdf> (дата звернения: 17.07.2020).
33. Chardin de P.T. *The Phenomenon of Man*. New York : Harper & Brothers. 1959. 311 p. URL : <https://books.google.co.uk/books?id=Y1AQCwAAQBAJ&lpg=PP1&pg=PT2#v=onepage&q&f=false> (дата звернения: 18.07.2020).
34. Dargis M. Young Lovers in a Cave Can't Escape the World. *The New York Times*. 2006. URL : <https://www.nytimes.com/2006/01/13/movies/young-lovers-in-a-cave-cant-escape-the-world.html> (дата звернения: 17.04.2020).
35. Dudley A. *Concepts in Film theory*. Oxford : University Press. 1984. 254 p. URL : https://www.academia.edu/11159744/Dudley_Andrew_Concepts_in_Film_Theory (дата звернения: 15.08.2020).
36. Eilitta L., Louvel L. *Intermedial Arts : Disrupting, Remembering and Transforming Media*. Cambridge Scholars Publishing. 2012. 220 p. URL : <https://books.google.co.uk/books?id=sRorBwAAQBAJ&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (дата звернения: 16.06.2020).
37. Elleström J. *Media Transformation : The Transfer of Media Characteristics among Media*. Palgrave Macmillan. 2014. 104 p. URL : https://www.academia.edu/8562699/Media_Transformation_The_Transfer_of_Media_Characteristics_Among_Media (дата звернения: 16.06.2020).
38. Graham M. *Jane Austen: A Study of Film Adaptations*. American Studies Commons : University of South Florida. 2011. 36 p. URL : https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=honors_et (дата звернения: 15.08.2020).
39. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. Abington : Routledge. 2012. 304 p. URL : https://www.academia.edu/31992068/HUTCHEON_A_Theory_of_Adaptation (дата звернения: 15.08.2020).
40. Herkman J., Hujanen T., Oinonen P. *Intermediality and Media Change*. Tampere : University Press, 2012. 304 p. URL : <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/67998/978-951-44-8963-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернения: 16.06.2020).

41. Jensen K.B. Intermediality. *International Encyclopedia of Communication* : Blackwell Publishing. Malden, 2008. Vol. 6. P. 2385–2387.
42. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. The University of Toronto Press, 1962. 293 p. URL : <https://books.google.co.uk/books?id=y4C644zHCWgC&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 11.06.2020).
43. Palita E. «Romeo and Juliet» Cinema Adaptations. *University of Târgu Jiu, Letter and Social Science Series*. 2013. №3. P. 86–89. URL : https://www.utgjiu.ro/revista/lit/pdf/2013-03/12_Elena%20Palita%20-%20Romeo%20and%20Juliet%20cinema%20adaptations.pdf (дата звернення: 15.08.2020).
44. Pethő A. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle : *Cambridge Scholars Publishing*. 2011. 525 p.
45. Phipps K. *Tristan & Isolde*. *AV Club*, 2006. URL: <https://film.avclub.com/tristan-isolde-1798201412> (дата звернення: 30.04.2020).
46. Pulver A. *Tristan + Isolde*. *The Guardian*, 2006. URL: <https://www.theguardian.com/film/2006/apr/21/actionandadventure.drama1> (дата звернення: 30.04.2020).
47. Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2005. № 6. P. 43–64. URL : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (дата звернення: 17.06.2020).
48. Schröter J. The Politics of Intermediality. *Acta University Sapientia: Film and Media Studies* 2. Siegen. 2010. P. 107–124. URL : <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-6.pdf> (дата звернення: 17.06.2020).
49. *Tristan and Isolde: Encyclopedia of World Mythology*. 2020. URL: <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/tristan-and-isolde> (дата звернення: 28.03.2020).

50. Tristan and Isolde: legendary figures. 2012. URL: <https://www.britannica.com/topic/Tristan-and-Isolde> (дата звернення: 30.04.2020).
51. Tristan & Isolde: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0375154/> (дата звернення: 29.09.2020).
52. Tristan & Isolde: Rotten Tomatoes. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/10004209_tristan_and_isolde (дата звернення: 30.04.2020)
53. Tristan et Iseut: IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0300576/> (дата звернення 29.10.2020).
54. Tristan et Iseut: Rotten Tomatoes. URL : https://www.rottentomatoes.com/m/tristan_and_isolde (дата звернення 29.10.2020).
55. Tristram and Isolde. The Columbia Electronic Encyclopedia. Columbia University Press. Copyright, 2012. 6th ed. URL : <https://www.infoplease.com/encyclopedia/arts/english-lit/pre-1499/tristram-and-isolde> (дата звернення 29.04.2020).
56. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *Comparative Literature and Culture*, 2011. Vol. 13. Issue 3. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clweb> (дата звернення: 02.08.2020).
57. Wolf W. The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam : Rodopi. 1999. 272 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

58. Тристан и Изольда. Перевод с французского Ю. Стефанова. URL: <http://top-antropos.com/tristan-i-izolda> (дата звернення: 29.01.2020).
59. Tristan & Isolde [Movie]. Director : Kevin Reynolds ; starring: Sophia Myles, James Franco, Rufus Sewell ; Twentieth Century Fox. 2006.
60. Tristan and Isolde [Cartoon]. Director : Thierry Schiel ; France, Luxembourg. 2002.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the intermedial analysis of modern screen adaptations of medieval chivalric romance.

The object of the work is the specifics of intermedial dialog between cinema and literature. The main aim of the paper is to study the peculiarities of the intermedial representation of “The Romance about Tristan and Isolde” in its cinematic and animated versions. The objectives of the study are:

- analysis and systematization of theoretical foundations of the theory of intermediality and screen adaptations;
- elaboration of an algorithm for comparative analysis of a screen adaptation and its original text;
- analysis of the ways to interpret the medieval material in the cinematic version of the “Romance about Tristan and Isolde”;
- study of the means of original literary piece transformation in modern animation.

The essence of “intermediality” and screen adaptation as its manifestation is studied in the work. By providing intermedial analysis, according to the established in the work algorithm, we conclude that “The Romance about Tristan and Isolde” is a very appropriate material for modern cinematographic versions both for adults and children. Nevertheless, certain transformations, necessary for modernizing and desecration of original text are made. Especially, when the target audience consists of kids.

The results of the presented research can be used in the further applicative study of the specifics of the interpretation of literary works in screen adaptations and during learning history of literature, comparative and cultural studies.

Key-words: *intermediality, intermedial analysis, screen adaptation, Tristan and Isolde, profanation, source text, modernization, chivalric romance*

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

Я, Катруша Ольга Ігорівна, студент(ка) 2 курсу,
форми навчання денна, факультету іноземної
філології,
спеціальність 035 філологія, освітньо-професійна програма мова і
література (англійська), адреса електронної пошти sovenok325@gmail.com,
- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Роман
про Трістана та Ізольду» у світлі сучасних
кіноінтерпретацій»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що
визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких
ознайомлений/ознайомена;

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

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

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____