

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

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

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

на тему **ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПЕРЕКОДУВАННЯ РОМАНУ  
В. СКОТТА «КВЕНТІН ДОРВАРД» У КІНЕМАТОГРАФІ**

Виконав: студент 2 курсу,  
групи 8.0351-а  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови та  
літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
освітньо-професійної програми  
Мова і література (англійська)  
**Кліщенко Дмитро Миколайович**

Керівник – к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Рецензент – к.ф.н., доц. Голуб Ю. І.

Запоріжжя – 2022

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

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології та лінгводидактики

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

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

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

В.о. завідувача кафедри

Надточій Н. О.

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 року

**ЗАВДАННЯ  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

КЛІЩЕНКУ ДМИТРУ МИКОЛАЙОВИЧУ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Інтермедіальне перекодування роману В. Скотта «Квентін Дорвард» у кінематографі»
2. Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Василина Катерина Миколаївна к.ф.н., доц.  
затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2022 року № 571-с
3. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 30 листопада 2022

Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) ключові положення теорії інтермедіальності та теорії екранізації, дослідження літературознавців з питань поетики творів В. Скотта, роман «Квентін Дорвард» В. Скотта та однойменна екранізація 1955 р. Р. Горпа.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) визначити особливості дослідження екранізації у контексті інтермедіальних студій; 2) проаналізувати поняття екранізації тексту; 3) дослідити порівняння екранізації тексту з першоосною; 4) з'ясувати основоположні принципи поетики роману Вальтера Скотта; 5) проаналізувати особливості кіноадаптації роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард»

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.	20.06.2022	20.06.2022
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	21.07.2022	21.07.2022
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	24.09.2022	24.09.2022
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	19.10.2022	19.10.2022

6. Дата видачі завдання 25.05.2022

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	Травень 2022	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	Травень 2022	виконано
3	Написання вступу	Червень 2022	виконано
4	Написання теоретичного розділу	Липень 2022	виконано
5	Написання практичного розділу	Вересень 2022	виконано
6	Формулювання висновків	Жовтень 2022	виконано
7	Проходження нормоконтролю	Грудень 2022	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	Грудень 2022	виконано
9	Захист	Грудень 2022	виконано

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

**Магістрант**

\_\_\_\_\_ (підпис)

Д. М. Кліщенко

**Керівник роботи**

\_\_\_\_\_ (підпис)

К. М. Василина

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_ (підпис)

Е. О. Веремчук

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 51 стор., 50 джерел

**Об'єктом дослідження** є інтермедіальний діалог кіно та художньої літератури.

**Мета роботи** полягає у тому, щоб шляхом зіставлення екранізації роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард» Річардом Торпом з його літературним першоджерелом з'ясувати особливості трансформації вихідного тексту при його перенесенні на екран.

**Теоретико-методологічні засади:** ключові положення теорії інтермедіальності (Д. Наливайко, О. Дубініної, О. Бровко), а також теорії екранізації (Л. Гатчеон, Р. Стам, Б. Шеперд), і дослідження літературознавців з проблем творчості В. Скотта (Б. М. Жачемукова, С. Орлов, Г. Лукач) та ін.

**Отримані результати:** в ході здійсненого порівняльного інтермедіального аналізу було з'ясовано, що при переносі тексту роману «Квентін Дорвард» Вальтера Скотта на екран режисером Річардом Торпом було здійснено ряд трансформацій на сюжетному, образному та стилістичному рівнях.

Зокрема, відтворення основної сюжетної лінії сприяло зображенню основної ідеї твору. Зміни, які внесені на рівні сюжету, образів та мотивів, не призвели до спотворення цього тексту, а лише були викликані мистецькими інтенціями автора, а також вимогами кінотексту.

За класифікацією Лінди Гатчеон, екранізація роману «Квентін Дорвард» Р. Торпом може бути класифікована як аналог, адже вносячи незначні зміни, кіномитці передають дух першоджерела, роблять його більш цікавим сучасному реципієнту.

**Ключові слова:** кіноадаптація, інтермедіальність, Вальтер Скотт, Квентін Дорвард, історичний роман, екр

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ ЕКРАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ .....</b>	<b>6</b>
1.1 Особливості дослідження екранізації у контексті інтермедіальних студій.....	6
1.2 Екранізація художнього тексту та її види .....	11
1.3 Порівняння екранізації тексту з літературною основою .....	16
<b>РОЗДІЛ 2 ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОМАНУ «КВЕНТІН ДОРВАРД» В. СКОТТА У СТРІЧЦІ Р. ТОРПА .....</b>	<b>25</b>
2.1 Основоположні принципи поетики роману Вальтера Скотта.....	25
2.2 Особливості кіноадаптації роману.....	31
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>51</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>55</b>

## ВСТУП

Кіно та література мають тісний зв'язок з моменту виникнення перших кінострічок. Дуже часто фільми є джерелом натхнення для багатьох режисерів і водночас засобом ознайомлення глядача із художніми текстами. Згідно з М. Маклюеном, саме канал передачі багато в чому визначає сутність повідомлення [цит. за: Осина 2017, с. 35]. У наш час візуальна комунікація стала ще актуальнішою: спостерігається тенденція подальшої візуалізації всіх сфер життя, візуальні аспекти процесу комунікації набувають все більшого значення як для сільського, так і для міського середовища [Осина 2017, с. 35]. Все більше і більше увага реципієнта зміщується з читання книги на перегляд кінострічок. Не дивно, що сучасний глядач із більшим задоволенням буде дивитися серіали або фільми, аніж читатиме літературу. В цілому, це є дуже природний процес, який зумовлений стрімким розвитком сучасних технологій.

Той факт, що кіномистецтво вже на ранніх стадіях свого існування активно зверталося до художньої літератури у пошуках сюжетів, образів, мотивів, а також надзвичайний розквіт кіноіндустрії та її очевидний вплив на широке коло реципієнтів, все це сприяло народженню у руслі інтермедіальних студій окремого напрямку: «теорії екранізації».

Серед відомих дослідників, які акцентували увагу на співвіднесеності кіно- та художнього тексту, можна згадати та займалися проблемою визначення кіноадаптації займалися Л. Гатчеон (“A Theory of Adaptation”) [Hutcheon 2006], Р. Стам (“Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation”) [Stam 2004], О. В. Дубініна («Екранізація художнього твору: поле перетину літератури та кіно») [Дубініна 2016], Б. Шеперд (“Adaptation from Novels into Films: A Study of Six Examples, with an Accompanying Screenplay and Self-analysis”) [Shepherd 2009], Т. Літч (“Film Adaptation and its Discontents”) [Leitch 2007] та інші.

Варто зазначити, що у цих дослідженнях представлено розмаїтість підходів до вивчення феномену екранізації, тож все ще актуальною є проблема формування єдиної теоретико-методологічної платформи для наукового осмислення перебігу міжмистецького діалогу кіно та літератури.

Очевидно, що для створення теоретичних узагальнень необхідно систематизувати великий обсяг фактичного матеріалу, тож, практичний аналіз екранізації у безпосередньому зіставленні із літературною першоосновою, є важливим етапом у цьому процесі.

У цьому дослідженні увага зосереджена на розкритті специфіки передачі історичного роману Вальтера Скотта засобами кінематографу. Не дивлячись на те, що творчість цього письменника постійно привертає увагу кіномитців (стрічка «Пригоди Квентіна Дорварда, стрілка королівської гвардії» (1989), телефільм «Айвенго» (1982), фільм-опера «Лючія ді Ламмермур» (1980)), втім, на сьогодні не існує цілісного дослідження щодо специфіки перекодування класичного тексту засобами кінематографу.

Тому, у цій роботі необхідно уточнити специфіку переосмислення роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард» у сучасному кіномистецтві.

**Актуальність** цієї роботи зумовлена необхідністю подальшого з'ясування особливостей взаємодії різних видів мистецтва, а також шляхів і методів перекодування літературних першоджерел засобами кіно.

**Об'єктом** дослідження є інтермедіальний діалог кіно та художньої літератури.

**Предмет дослідження:** специфіка перекодування історичного роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард» у кінематографі.

**Мета дослідження:** шляхом зіставлення екранізації «Квентін Дорвард» Річарда Торпа з літературним джерелом авторства В. Скотта, з'ясувати особливості трансформації вихідного тексту при його перенесенні на екран.

Для реалізації мети, необхідно вирішити наступне коло **завдань**:

– визначити особливості дослідження екранізації у контексті інтермедіальних студій;

- проаналізувати поняття екранізації тексту;
- вивчити етапність порівняння екранізації тексту з першоосною;
- з'ясувати основоположні принципи поетики роману Вальтера Скотта;
- проаналізувати особливості кіноадаптації роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард».

**Матеріал дослідження:** автентичний текст роману В. Скотта «Квентін Дорвард» (1823 р.) та однойменна кінострічка (1955 р.) Р. Торпа.

**Методи дослідження.** Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: зіставлення, інтермедіального аналізу та рецептивної естетики.

**Наукова новизна дослідження:** полягає у тому, що матеріалом для дослідження особливостей переформатування літературного тексту засобами кінематографу виступає відомий роман Вальтера Скотта «Квентін Дорвард» та його рання маловивчена і маловідома широкому загалові кіноверсія 1955 року режисера Річарда Торпа.

**Практичне значення дослідження** полягає у тому, що його результати та висновки можуть бути використані при подальшому вивченні питання інтермедіальної взаємодії текстів різних видів мистецтва.

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

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

У першому розділі подаються загальні відомості про компаративістику як науку про порівняння медій, особлива увага приділяється визначенню поняття «екранізації», розглянуто питання класифікації кіноадаптацій.

Другий розділ містить аналіз поетики роману Вальтера Скотта «Квентін Дорвард» та власне інтермедіальний аналіз кінострічки «Квентін Дорвард» 1955 року у зіставленні із його літературним першоджерелом.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ ЕКРАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

#### 1.1 Особливості дослідження екранізації у контексті інтермедіальних студій

Ще за часів античності існувала проблема синтезу мистецтв. У ті часи античних естетиків у людей був інтерес до виникнення різних синтетичних форм та жанрів на основі літератури, як-то література-музика, література-живопис.

Особливо за часів романтизму питання такого синтезу ставало ще більш напруженим та затребуваним. Тож, виникала нагальна потреба у систематизації накопичених знань і у результаті виникла окрема галузь порівняльних досліджень, у межах якої дослідники фокусувалися на зіставленні текстів різних медіа.

Згідно з традиційним уявленням, компаративістика або порівняльне літературознавство – галузь філології, яка зіставляє еволюційні тенденції національних літератур, вивчає взаємини між ними та їхні подібності і розбіжності [Бровко 2012, с. 13].

У праці В. Будного та М. Ільницького зазначається, що ця наука є літературознавчою дисципліною, яка зіставними методами вивчає генетичні і контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення [Будний, Ільницький 2008, с. 430].

Також цікавою дефініцією компаративістики є наведена у «Літературознавчій енциклопедії» за редакцією Ю. Коваліва. Він розкриває це поняття як «наукову дисципліну, яка має на меті виявити міжлітературні

зв'язки, зіставляючи твори та явища національних письменств одного чи декількох історичних періодів» [Ковалів 2007, с. 624].

Компаративістика займається дослідженням різних площин, як-от: окремі твори, фрагменти цих творів чи їхні аспекти, комплекси мистецьких творів та творчість митця, його жанр, напрям тощо.

Одночасно з цим активно вживалося й інше тлумачення поняття, згідно з яким компаративний підхід обмежувався лише сферою літератури, тож «літературна компаративістика» або ж «літературознавча компаративістика» – ці визначення застосовувалися до окремої галузі порівняльних досліджень, які фокусувалися лише на вивченні внутрішньо літературних зв'язків.

Цей термін вперше був вжитий у Франції у XVIII ст., коли з'явилося поняття “*littérature comparée*”. Згодом воно закріпилося як назва наукової дисципліни., яка не була одностайно прийнятою та часто і сьогодні виступає предметом дискусій та суперечок серед науковців. Тож, в українській мові ця галузь досліджень традиційно номінується «порівняльне літературознавство», а в англійській мові функціонує інший термін – “*comparative literature*”.

Згодом сфера зацікавленості компаративного літературознавства розширюється, і з середини XX ст. активно включає і між мистецькі, інтермедіальні студії, досліджуючи зв'язки між літературою та іншими сферами людської діяльності, як-от: мистецтво, філософія, історія, гуманітарні науки, релігія.

В узагальненому вигляді сучасне розуміння порівняльного літературознавства включає порівняння інтертекстуального та інтермедіального характеру.

Сьогодні компаративістика є багатогранною та має багато компонентів, які є обов'язковими для цієї науки. Згідно з Д. Наливайком, компаративістика може вивчати наступні сфери досліджень:

1. літературні зв'язки та впливи;
2. аналогії та розбіжності в галузі тематики і проблематики;

3. типологія літературних напрямів і жанрів;
4. національне й інтернаціональне;
5. типологічне дослідження літератури;
6. інтертекстуальні студії;
7. інтермедіальні студії (міжмистецьке порівняння – висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва);
8. інтеркультуральні студії, зокрема постколоніальні студії, а також імагологія (розділ компаративістики, що вивчає образи народів у літературній рецепції інших етносів та регіонів) [Наливайко 2009, с. 395].

В. Будний і М. Ільницький розділили компаративістику на наступні складники: порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків); рецептивна естетика, зокрема критична рецепція і перекладознавство [Будний, Ільницький 2008, с. 430].

Вже у ХХ столітті через різноманітність видів мистецтва та його синтезу з літературою багатовіковий інтерес критиків та літературознавців виріс настільки, що була сформована суміжна з іншими компонентами у межах компаративістики категорія – інтермедіальні студії.

Це є друге поняття, яке потрібно розглянути у контексті цієї роботи. Слід зазначити, що інтермедіальність, як поняття, яке входить до суміжної категорії під час вивчення синтезу літератури та різних медій, згадувалося ще у 1812 році. Так, зокрема, відомий англійський романтик С. Колрідж зазначав, що “intermedium” – наративні функції алегорії [цит. за: Дубініна 2018, с. 234].

У 1965 році, як зазначає Г. Савчук, Дік Хіггінс описував це явище як концептуальне злиття декількох медіа. Під медіа він мав на увазі різні види мистецтв [Савчук 2019, с. 16].

Остаточно у науковому вжитку поняття «інтермедіальність» закріпилося завдяки відомому німецько-австрійському літературознавцю Ааге А. Ханзен-Льове, який пояснив його у своїй праці “Intermedialitat und Intertextualitat: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst- am Beispiel der Russischen Modeme” [Hansen-Love 1983, с. 291-360].

Як зазначає Вернер Вольф, згодом, вже у 2006 році, він повернувся до терміну та закріпив його як «..переклад з одного виду мистецтва у інший у рамках однієї культури, або поєднання між різними елементами мистецтва в мономедійному чи мультимедійному тексті...» [Wolf 2005, с. 252].

Українське літературознавство наводить такий приклад дефініції інтермедіальності. Як зазначає літературознавець В. Просалова, «Інтермедіальність – спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [Просалова 2015, с. 26].

На сьогодні це поняття поки ще вживається у широкій амплітуді значень, через що виникла ціла низька суміжних понять, які доповнюють один одне та об'єднуються в одне ціле під назвою «інтермедіальність». Яскравим прикладом таких категорій є: мульти-, полі-, плюрі-, транс-медіальність, медіальна трансформація, екфрасис, кіноадаптація, цифрове кодування графічної інформації та інші.

Узагальнивши інформацію, представлену у різних наукових джерелах, можна виділити три види інтермедіальності:

1. конвенціональна інтермедіальність. Тип інтермедіальності, який є прикладом медіальним різновидом форм художнього твору;
2. нормативна інтермедіальність. До цього типу відносять праці, які мають один і той же сюжет, який розробляється різними медіа та виробляє нормативність початкового медіума;
3. референційна інтермедіальність. Цей тип характеризується як цитата одного медіума в іншому. Наприклад «Портрет Доріана Грея» Оскара Уайльда [Пешкова 2017, с. 132-133].

Якщо на початку зародження кіномистецтва у людства не було такого сильного інтересу до вивчення трансформованих літературних творів у кінострічку, то з приходом ХХ сторіччя та швидкого розвитку компаративістики з'явилася нагальна потреба у вивченні екранізації як

феномена інтермедіальності, до того ж були деякі передумови, які сприяли цьому процесу.

Як висновок, вже у XX столітті з'являється перша система наукової літературної компаративістики. Її об'єктом стає вивчення фактичних генетико-контактних зв'язків та взаємодії літературних феноменів [Бровко 2012, с. 16].

Відома серед компаративістів доповідь Р. Веллека у 1959 році сприяла рішучому оновленню предмета та методології дослідження кіномистецтва та літератури [Wellek 1959, с. 1-8].

А вже через два роки, у 1961 році, робота Г. Ремака вводить більш розширене поняття компаративістики та затверджує нове завдання дисципліни. Так, зокрема, новим завданням компаративістики стає не тільки дослідження шляхом зіставлення однієї літератури з іншою чи іншими, а й порівняння літератури з іншими видами мистецтва, науками, релігією тощо, як-от скульптура, живопис, музика, наука, політика, економіка чи історія. Тобто тепер ця наука становиться більш широкою та дослідники можуть вивчати ще більше матеріалу [Remak 1961, с. 3].

Це неминуче призвело до радикальних змін у полі досліджування взаємодій між різними видами мистецтв та розширило його до неймовірних розмірів. Та також призвело до переформування завдань та функцій дисципліни. Згодом, ці зміни приводять до того, що всередині компаративістики зростає велика активність та жага серед дослідників у вивченні взаємодії літератури та інших видів самореалізації людини, аніж порівняння літератури з іншою літературою.

## 1.2 Екранізація художнього тексту та її види

На сьогодні найпопулярнішим фокусом у дослідження в межах компаративістики є література та кіно. Пояснити такий феномен достатньо просто. Річ у тому, що кіномистецтво не потребує поглиблених знань реципієнта для того, щоб розуміти візуальні образи та мотиви у кіно. Так, зокрема, людина може не розуміти музику, живопис чи не володіє здатністю інтерпретувати танці, але інтерпретування візуальних образів та слова доступні майже кожному. Майже 90% відсотків інформації, яку людина отримує, подається через візуальні образи [Егоров 2007].

Сьогодні можна відзначити два напрямки, за якими ведеться дослідження взаємодії літератури та кіно: література в кіно та кіно в літературі. Стосовно «літератури в кіно», у рамках цього вектору вчені займаються дослідженням насамперед проблеми екранізації літературних творів. Саме цей аспект і буде головним у цій роботі.

Згідно з літературознавчим словником-довідником за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка, «екранізація літературного твору – відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури» [Гром'як, Ковалів, Теремок 2007, с. 221].

У наш час, коли домінують соціальні мережі, а потокові сервіси постійно викачують новий вміст, легко забути про важливість екранізації. Хоча дехто може вважати це простим способом перепакувати старий матеріал, правда полягає в тому, що екранізація відіграє важливу роль як у тому, як людина споживає медіа, так і в тому, як людство розуміє історії.

У минулому, якщо хтось хотів відчувати історію, йому потрібно було прочитати книгу або подивитися виставу. Для тих людей, які не люблять читати, можливість переглянути фільм є майже єдиним можливим шансом ознайомитися з літературним першоджерелом. Тепер, з екранізацією, у людства є третій варіант. Людині дається можливість подивитися фільм

знятий на основі літературного твору. Це особливо важливо для тих, хто не любить читати або не має на це часу. Завдяки кіноадаптації вони все ще можуть пережити цю історію та бути задоволеним від перегляду.

Екранізація також дозволяє побачити історії в новому світлі. Коли книжка екранізується, режисер повинен вирішити, які сцени включити та як зобразити персонажів. Це може дати глядачу іншу точку зору на історію та допомогти зрозуміти її так, як люди ніколи раніше не бачили.

Кіноадаптація важлива, оскільки вона дозволяє рецепієнтам сприймати історії різними способами та зрозуміти їх з нових точок зору. Наступного разу, коли глядач передивлятиметься фільм знятий за книгою, перед ним постануть складні питання як: «Чому режисер зробив такий вибір, чому він зробив такі трансформації?».

Це дозволяє подивитися на історію у іншому світлі. Та також дає змогу глядачеві рефлексувати після перегляду та розвивати власні думки щодо літературного першоджерела або кінострічки. І навіть у деяких випадках це може спонукати на читання оригіналу.

Залежно від того, який шлях обирає автор екранізації літературного твору, можна виокремити три види кіноадаптації, які будуть значним чином відрізнятися одна від іншої.

Першим є аналог. Як зазначала К. Елліот, аналог – кінотвір, який є рівним за величиною мистецького послання його літературному першоджерелу [Elliott 2003, с. 185].

Власне такий вид кінокартини є найуспішнішим та може претендувати на високі нагороди серед критиків та кіноакадемій, повагу від літературознавців та читачів першоджерела, на якому був знятий фільм.

Такі картини частіше за все ідеально переносять на екрани літературний світ, персонажів, послання та інші аспекти літературного твору оригіналу. Такі художні картини вимагають виключного майстерства сценаристів, режисера та акторської команди, адже саме синтез з цих трьох складників може гарантувати успіх кінокартині.

Другим типом екранізації вважається деформація. Такий тип кінострічок частіше за все має риси неспроможності передати багатство літературного твору оригіналу через різні причини як комерційність фільму та відсутність таланту автора екранізації. Такі твори часто викривляють смисл оригіналу.

Хоча слід також зазначити, що комерційно успішні адаптації не обов'язково будуть низькопробними та деформуючими оригінальний твір. Яскравим прикладом цього явища може бути адаптація «Віднесені вітром» Маргарет Мітчелл, який при бюджеті у 3,85 млн. доларів зміг зібрати 402 млн. одночасно отримавши 8 Оскарів [The 12th Academy Awards 1940].

Не менш цікавим є і третій тип кіноадаптації – діалог. Цей тип екранізації дещо схожий з «деформацією», але має свої характерні риси. Так, зокрема, на відміну від другого типу екранізації, де відбувається зменшення мистецького послання або його викривлення, діалог передбачає доповнення оригінального літературного твору через додавання власних авторських смислів у кіно. Таке кіно може бути ідейним, часовим, може сперечатися, акцентувати увагу або доповнювати думки з оригіналу.

Говорячи простою мовою, такі кіноадаптації часто мають сцени, персонажів або локації, яких не було в оригінальному творі. Але у цьому випадку такі доповнення не наносять шкоду фільму, а навпаки, розширюють всесвіт першоджерела.

Незважаючи на те, що перекодування як феномен, не є оригінальним породженням ХХ століття, відомо, що, наприклад живопис Ренесансу зобов'язаний готичній скульптурі, а запозичення опери ХІХ ст. із театрального репертуару мало місце, ставлення до синтезу літератури та кіно через екранізацію є зверхнім. Та на таке ставлення до екранізації є наступні причини.

В першу чергу, за часів формування кінематографа творці фільмів вже використовували літературні здобутки як своє натхнення та часто експлуатували літературу для створення кіно. Звісно, відношення літературознавців до кіно не могло бути справедливим та гарним, враховуючи



те, що кінематограф, не встигнувши сформувавши свій мистецький голос, вже на повну силу запозичує літературні здобутки та робить екранізації. Але згодом, світ кіно змінився та набув власного визначного стилю, який може значно відрізнятися від літератури.

По-друге, екранізацію часто зв'язують з грошовими мотивами митців. Враховуючи той факт, що кіно є дуже коштовним продуктом, який вимагає злагодженості команди з різних професійних фахівців [Балаш 1968, с.36], великий бюджет та технічні можливості для зйомки, творці кіно вимушені задовольняти смаки глядача та робити екранізації творів аби забезпечити касовий успіх. Таким чином, адаптація відомого літературного твору обов'язково принесе грошові прибутки митцям та гарантує успіх.

Але, як зазначала Л. Гатчеон існує безліч інших мотивів для того, щоб робити екранізації. Наприклад, естетичні та психологічні бажання як-от заговорити іншим видом мистецтва від імені відомого літературного твору або вступити у діалог та додати нові сенси у існуючий твір [Hutcheon 2006, с. 5].

Іншою причиною зверхнього ставлення до екранізації є питання якості мистецтва [Сторі 2005, с. 21]. Не можна вважати екранізацію та кіномистецтво в цілому за нижчий вид мистецтва, який існує лише для масового глядача та немає нічого спільного з вищим, якісним мистецтвом, як література, яку не може зрозуміти кожний та яка потребує глибокі пізнання та вміння аналізувати інтертекстуальність, щоб людина могла зрозуміти посилення того чи іншого твору.

Як доказ на цю думку можна навести приклади, де історія людства бачила не один безкоштовний захід відомих творців, які навідували сотні тисяч глядачів, а водночас твори яких не могла оцінити звичайна людина, яка не мала коштів для покупки книги, пластинки з піснями тощо.

Не дивлячись на те, що кіно дивиться буквально кожна людина, цей вид мистецтва не можна дорівнювати до неякісного. Така популярність зумовлена доступністю та варіативністю кіно і лише цим. Вже в середині категорії «кіно» можуть існувати погані та гарні кінокартини, які здатні мати шалені касові

збори, так і бути провальними. Проще кажучи, якість кіноадаптації не залежить від того, скільки людей зможе подивитися її.

Не дивлячись на певні закиди, які існують проти мистецтва кіно від деяких дослідників, які розглядають кіно як низький вид мистецтва, з цим погодитись не можна. Навпаки, кіноадаптації часто приваблюють глядачів, які не читали оригінальний текст тією ж мірою як і тих, хто полюбляє класичну літературу.

Причини для цього можуть бути різні. Інтерес до кіно перших часто зумовлений тим, що людина хоче познайомитися зі змістом оригінального тексту не читаючи його, а інтерес інших можна пояснити більш глибокими естетико-психологічними причинами як порівняти текст, проаналізувати або зіставити два види мистецтва.

Екранізації дуже сильно впливають на літературу та можуть або замінити першоджерело, існувати водночас або спонукати заінтригованого глядача знайомитись з оригінальним текстом та поринути у світ літератури. Враховуючи цей факт літературознавці повинні рахуватися з кіноадаптаціями через потужний вплив кіно на рецепцію літератури.

### 1.3 Порівняння екранізації тексту з літературною основою

Останніми роками спостерігається тенденція адаптації фільмів з інших джерел, таких як романи, комікси та навіть відеоігри. Це явище призвело до появи деяких із найкасовіших фільмів усіх часів, таких як франшизи «Володар кілець» і «Гаррі Поттер». Є декілька причин популярності екранізацій.

Одна з головних причин такої популярності екранізацій полягає в тому, що вони дозволяють кінематографістам вільно працювати з вихідним матеріалом. Це означає, що книгу можна адаптувати так, щоб вона краще відповідала середовищу фільму та привертала увагу ширшої аудиторії.

Наприклад, певні моменти сюжету можна змінити або взагалі видалити, а персонажів можна додавати чи комбінувати. Це дозволяє зробити точнішу адаптацію, яка все ще зберігає суть оригінального твору.

Ще одна причина популярності екранізацій полягає в тому, що глядачі вже знайомі з історією, що підвищує шанси побачити фільм. Особливо це стосується екранізацій романів-бестселерів або класичних творів літератури. Люди знають, у що вони потрапляють, коли дивляться екранізацію, що зменшує ризик, пов'язаний із переглядом нового фільму.

Нарешті, екранізації також мають підвищений маркетинговий потенціал завдяки вбудованій аудиторії, яка приходить разом з ними. Це пояснюється тим, що студії можуть продавати фільм шанувальникам оригінальної роботи, що призводить до збільшення продажу квитків і збільшення касових зборів.

Крім того, студії також можуть використовувати популярність вихідного матеріалу на свою користь, влаштовуючи попередні покази та прем'єри на з'їздах фанатів.

Отже, кіноадаптації популярні з кількох причин, зокрема через творчу ліцензію, яку вони надають кінематографістам, вбудовану аудиторію, яка приходить із ними, і підвищений маркетинговий потенціал, який вони пропонують. З огляду на таку кількість факторів, які працюють на їхню

користь, не дивно, що останніми роками екранізації стали одним із популярних жанрів Голлівуду. При цьому глядач може бути зацікавлений у тому, як відрізнити варту перегляду кіноадаптацію від тієї, яку дивитися не варто.

Для того, щоб грамотно проаналізувати будь-який твір та фільм, знятий за його мотивами, досліднику потрібно розуміти те, що конкретно він буде аналізувати та з якими проблемами він може стикнутися.

Під час дослідження такого феномена як «екранізація» дослідник обов'язково стикнеться з колом складно вирішуваних проблем та прийде до внутрішніх дискусій.

До першого важливого проблемного поля можна віднести категорію подібності екранізації та її оригінального літературного твору, від якого вона була відтворена. Незважаючи навіть на той факт, що дослідники аналізували сотні літературних творів та їх кіноадаптації та робили кінознавчі, літературознавчі і навіть філософські дослідження, питання суб'єктивної та ненаукової форми «схоже/не схоже» відносно фільму та його першоджерела все ще має актуальність та займає перше місце серед методів аналізу та «винесення вироку» фільму. Це приводить до того, що уникнення “fidelity criticism” неможливе [Kranz, Mellerski 2008, с. 77].

Це є проблемою сучасної компаративістики адже таке положення справ вимагає науковців шукати інші методи аналізу екранізації та порівняння з літературним першоджерелом.

Під час дослідження феномену екранізації кожен дослідник неминуче натрапить на два відомих питання, які складно вирішити:

- передача вербальних образів за допомогою візуальних;
- співвіднесення змісту та форми.

Від того, як будуть вирішені ці питання у вихідному продукті, будуть залежати і ті методи та погляди, які обере дослідник під час зіставлення кіноверсії та його оригіналу від світу літератури.

Щодо першого питання неможливості зміни вербальних образів за допомогою візуальних розмірковувала британська літературознавець К. Елліотт та змогла довести відсутність нездоланної різниці між словом та візуальним образом у своїй праці [цит. за: Дубініна 2018, с. 222].

Як доказовий факт, вона наводить гібридні форми мистецтва як-от німе кіно або ілюстровані романи. За загальноприйнятою концепцією, німе кіно було особливим жанром кіно, яке було у часі зародження кіномистецтва та через неможливість записування звуку мало характерні риси. Так, наприклад, у німому кіно титри перших картин були розміщені у спеціальній рамці, на якій був підпис творця кінострічки і виглядали як цілком зображальні знаки [Дубініна 2018, с. 223].

Теж саме стосується і ілюстрованих романів, які у другій половині XVIII сторіччя стали неймовірно популярними. Багато наративної складової у таких творах передавалося через візуальні образи та такі літературні здобутки стали формою візуально-вербального оповідання.

Не дивно, що з часом, коли література модернізму встановилася, згаданий жанр перетворився на відомі для усіх нас комікси та користується великою популярністю серед підлітків у масовій культурі.

Щодо другої проблеми з приводу неможливості відриву змісту від форми, можна сказати, що це питання постає більш загрозливою проблемою для дослідника феномену екранізації та ставить великий ряд складних питань та завдань. Враховуючи вищезазначене, виходить, що через зміну форми екранізація набуває нового смислу на відміну від оригінального літературного твору, що робить абсолютно безглуздим проведення дослідження з порівняння екранізації та літературного оригіналу.

Можна зробити висновок, що у такому випадку літературний твір та його кіноадаптацію можна лише порівнювати на основі відмінностей. Це і було продемонстровано у праці Дж. Блюстоуна “Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema” [Bluestone 1957].

Хоча, згодом, дослідники вирішили відійти від категоричності цього питання задля можливості порівнювати оригінальний літературний твір з його екранізацією, воно все ще є невизначеним та створює пласт проблем під час дослідження.

У процесі вивчення феномена екранізації увага може фокусуватися на різних явищах. Для порівняння можна використовувати різні праці одного автора та їхні екранізації, або декілька екранізацій одного ж самого літературного твору. До цього можна додати і зіставлення манери екранізацій різних авторів або екранізації національних літератур чи адаптації творів певних історико-культурних періодів.

Потрібно брати до уваги і той факт, що літературна праця майже завжди є першоджерелом, з яким завжди будуть порівнювати інше мистецьке творіння, яке було зроблене на основі літературного твору.

Слід зазначити, що у випадку з кіноадаптацією, критерій, за яким буде оцінюватися фільм є схожість або несхожість до літературного взірця. І на відміну від інших видів мистецтва, до кіно ставляться значно серйозніше та ставлять перед ним низьку вимог через те, що кіно може використовувати усі доступні технічні здобутки людства та мати всередині інші види мистецтв. Проще кажучи, у кіно можна зняти танець, співати оперу та відтворювати різні види мистецтв та гармонічно імплементувати це усе у сюжет.

Саме критерій схожості породив напрям аналізу кіноадаптацій “fidelity criticism” [Погожева 1961; Маневич 1966; Гуральник 1968; Андронікова 1974; Висоцька 2010].

Він полягає у критичній точці зору, яка вимірює успіх адаптації порівняно з передбачуваною цінністю та значенням оригіналу, та є настільки ж непохитним супутником адаптаційних досліджень, наскільки й бентежить їх [Rainer 2018, с. 53].

Виникнення та популярність такого руху можна пояснити різними причинами.

В першу чергу, зрозуміло, що кіно та література як форми мистецтва мають схожі риси та прийоми у формуванні світу. Через цю схожість до кіноадаптації висувається більше вимог як до виду перекодування одного виду мистецтва у інше.

Другим, не менш важливим фактором буде рецептивний фактор. Як вказував А. Базен, читач оригінального твору йде на прем'єру кінострічки за мотивами його улюбленого твору задля того, щоб знову відчувати усе те, що він прочитав, побачити світ, який він моделював під час читання та знов зустрітися з улюбленими героями. Але на цей час це відбуватиметься у більш емоційному ключі через реальне втілення літературного всесвіту, який може запропонувати сучасний кінематограф [Базен 1972, с. 45].

Якщо казати інакше, перебуваючи на балетній виставі глядач буде оцінювати танець, емоційну складову та сюжет, який може бути закладений у танці, а глядач у кінотеатрі хоче побачити усе те, що він прочитав та уявив, у тому вигляді, який може запропонувати кіно.

Та третьою причиною стало те, що у світовій культурі вже давно закріпилася традиція оцінювати кіноадаптації за різними принципами як-от сценарна адаптація. Яскравим прикладом такого може бути нагорода «Оскар», яка дається кінотворцям за великі заслуги у кінематографії [Oscars 2022].

Нагорода може даватися за різні відзначення як «найкраща головна/другорядна роль», «звукове супроводження», «краща режисура» та інші номінації, в тому числі і нагорода за кращу адаптацію сюжету.

Зрозуміло, що це не значить, що тепер не можна давати оцінку фільму не враховуючи його літературне першоджерело, однак у цьому випадку оцінка кінотвору буде проводиться за іншими критеріями та не буде відноситися до категорії «кіноадаптація» та буде оцінюватися як окреме, оригінальне кіно за усіма параметрами для оцінки кінематографічної цінності.

Часто кажуть, що книга завжди краща за фільм. Хоча це може бути правдою в деяких випадках, це не обов'язково вірно в усіх. Насправді є багато прикладів, коли екранізація літературного твору насправді краща за

оригінальний твір. Ось кілька причин, чому важливо порівнювати ці два аспекти у безпосередньому зіставленні.

1) Отримати іншу точку зору: коли читач знайомиться з книгою, він отримує точку зору лише одного автора на історію. Однак, під час перегляду екранізації, він отримує перспективу кількох людей - режисера, сценариста та акторів. Це може дати глядачу інший погляд на історію та допомогти зрозуміти її по-новому.

2) Побачити, як змінилася історія: кожна екранізація буде відрізнятися від оригінальної роботи, тому що її потрібно стиснути у двогодинний фільм. Це означає, що деякі частини історії будуть пропущені, а інші навпаки, можуть бути розширені чи додані нові. Порівнюючи їх, можна побачити, як ці зміни вплинули на історію в цілому.

3) Цінувати обидва засоби: література та кіно — це два дуже різні засоби. Вони обидва мають свої сильні та слабкі сторони. Порівнюючи книгу з її екранізацією, можна оцінити обидва носії за те, якими вони є та як їх можна використовувати для розповіді історії.

Незалежно від того, як книгу та фільм сприймає читач чи глядач, важливо порівнювати їх у безпосередньому зіставленні. Зробивши це, можна по-іншому поглянути на історію, побачити, як вона була змінена для екранізації, і оцінити обидва медіума за їхні власні сильні та слабкі сторони.

Задля того, щоб можна було уникнути критерію суб'єктивності та об'єктивно проаналізувати твір та його кіноадаптацію, аналіз твору буде здійснюватися за наступними критеріями:

#### Критерій №1 Сюжет.

Кожен фільм та книга має свою послідовність подій, відповідну сюжету конкретного літературного твору, що змінюють одна одну певним чином [Арутюнян 2003, с. 16]. Це і є сюжет. Як правило, для кожного жанру існує кілька класичних варіацій, які багаторазово обігруються у різних фільмах із додаванням деталей.

#### Фактори оцінки сюжету:



- послідовність (логічне відповідність одних подій іншим, фактів та наслідків);
- чіткість і детальна промальованість (без невиразних і малозрозумілих дій та подій);
- наявність різних дрібних деталей сюжету, несподіваних поворотів;
- збереження сюжету чи його доповнення. Багато кіноверсій оригінальних літературних творів мають нові епізоди або переосмислення оригінальних, що може бути як на користь кіноадаптації, так і бути шкідливим явищем.

#### Критерій №2. Спецефекти.

Спецефекти стали невід'ємною частиною фільмів багатьох жанрів з моменту створення кінематографу і до наших днів завдяки сучасним технологіям для реалізації будь-яких фантазій творців фільмів. Підкритерії за якими буде здійснюватися аналіз спецефектів:

- візуальна доступність. Найголовніше у спецефекті – це можливість його побачити. Тільки при адекватному освітленні у глядача буде можливість побачити спецефект та оцінити його якість з усіх боків;
- реальність. Відносний підкритерій, оскільки не все, що відбувається в кінокартині, можна побачити і порівняти, наскільки це відповідає дійсності;
- деталізація. Деталізація посилює реальність спецефекту; що більше дрібних деталей у спецефекті, то більше вписувалося відчуття його реальності;
- складність. Наявність різних рівнів спецефектів сучасних багаторівневих комбінацій [Stirbetiu 2013, с. 162-165].

Критерій № 3. Система персонажів. Аналізуючи кіноадаптацію важливо також приділяти увагу системі головних та другорядних персонажів. Деякі з них можуть бути вирізаними у кіноверсії, їхні відносини можуть бути значною мірою змінені, як і їхні ключові характеристики або мотиви. Важливим аспектом у системі персонажів також є і їх візуальний образ, який може співпадати або відрізнятись від оригінального твору. Важливо звернути увагу

на те, наскільки майстерно актори виконали свою роль по відтворенню персонажів на екрані [Ungar 2009, с. 14].

Критерій № 4. Автентичність. Враховуючи, що обраний для порівняння твір був написаний на основі реальних історичних подій та відображає тогочасну реальність, під час аналізу оригінального твору та кіноадаптації потрібно враховувати те, наскільки співпадає мова, реалії та середовище, притаманне часовому періоду у книзі [Ідліс 2006, с. 25].

Критерій № 5. Звукове супроводження. Система звуків грає найважливішу роль у житті людини. За допомогою професійного звуку можна відтворити різні відчуття, створити атмосферу у творі, або навіть дати характеристику якомусь персонажу. Важливо також звертати увагу на саундтрек, який був написаний для фільму. Через нього можна передавати основну ідею твору, показати характер персонажа, або подати правильну атмосферу [Stirbetiu 2013, с. 162-165].

Отже, незважаючи на те, що художня література і кіно вже дуже тривалий час перебувають у творчому діалозі, суть цього діалогу все ще залишає чимало простору для теоретичних узагальнень і практичних досліджень. Теорія кіноадаптації, яка є дуже актуальною, враховуючи, наскільки сучасне суспільство перебуває під впливом аудіовізуальної нарації, дає змогу краще зрозуміти фундаментальні трансформаційні процеси, які відбуваються під час перекладу художнього тексту на екран.

У результаті, екранізації відіграють значну роль у фільмографії XXI століття, забезпечуючи не лише екранізацію оригінального твору, але й прочитання, що підкреслює основні моральні та естетичні цінності вихідного матеріалу.

Цілі кіномитців найрізноманітніші: від бажання відчувати на собі славу відомого автора чи тексту й правдиво відтворити сюжет, до бажання актуалізувати твір із приходом нових часів та чи спроби заробити гроші за допомогою фільму, знятого за мотивами відомого твору.

На сьогодні накопичена велика кількість досліджень з порівняння художнього фільму з його текстом-оригіналом. Не дивлячись на те, що науковці розходяться у поглядах на те, що саме потрібно досліджувати при зіставленні фільму та його першооснови, все ж таки у загальних рисах можна знайти перелік питань, (як-от сюжетна частина, система головних та другорядних персонажів, втілення практичних або спеціальних ефектів, звукове супроводження та відтворення автентичності, наприклад, післялицицької доби у творі Вальтера Скотта «Квентін Дорвард»), які мають бути обов'язково розглянуті при аналізі екранізації та визначенні ступеня її співвідносності із літературною основою.

## РОЗДІЛ 2

### ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОМАНУ «КВЕНТІН ДОРВАРД» В. СКОТТА У СТРІЧЦІ Р. ТОРПА

#### 2. 1 Основоположні принципи поетики роману Вальтера Скотта

Вальтер Скотт – англійський романіст, історик, публіцист, поет та політичний діяч, який після себе залишив великий літературний спадок. Цей письменник вважається засновником «історичного роману».

Розвиваючи цей новий вид творів, Вальтер Скотт зробив унікальне літературне відкриття та заснував новий спосіб творчого мислення.

Тільки цим можна пояснити величезний успіх його багаторічної творчої праці. За словами Б. Г. Реізова, книги Вальтера Скотта були в певному сенсі відповіддю на проблеми, які революційна доба поставила перед свідомістю Європи. Це було відкриття, яке базувалось на основі праці попередніх поколінь, які створювали нову Європу, боролися за її захист і згадували свої досягнення та помилки [Реізов 1971, с. 62].

При вивченні творчості Вальтера Скотта, науковці звертають увагу на різні аспекти його доробки. Зокрема, Б. Г. Реізов вважає, що сюжетні мотиви у історичному романі мають бути наступними:

1. подорож, яка може бути викликана сваркою зі старшим поколінням (наприклад, твори «Роб Рой», «Айвенго»), або вбивством родини та втратою рідного дома (наприклад, історичний роман «Квентін Дорвард»), чи іншими причинами, але у будь-якому разі мотив подорожі має бути у історичному романі;

2. кохання до прекрасної дами, яке обов'язково зустріне на своєму шляху різні пригоди та перешкоди;

3. перевиховання головного героя, яке відбувається через вплив кохання на нього;

4. інтрига, що пояснює політичний, культурно-історичний стан країни у романі, який своїми нитками пов'язує героя з тими часами.

До особливостей історичного роману Вальтера Скотта можна віднести: синтез правдивого відтворення життя минулих часів та захоплюючої інтриги, яка виникала через великі людські пристрасті: заздрість, ревності, мстивість, жадібність та любов до свого краю, роду та сім'ї.

Дуже важливу роль у контексті історичного роману виконують наступні прийоми нарації: опис, розповідь та діалог [Жачемукова 2011, с. 13].

З одного боку, Вальтер Скотт використовував описи як метод побудови експозиції у творі, з іншого – описи у його творах часто виконували роль історичного коментаря по відношенню до подій, які траплялися з персонажами у творі.

Крім того, оповідь у творах Вальтера Скотта дає можливість читачеві не лише подивитися на події, які відбуваються ніби зі збоку, а ще й взяти активну участь у історичних процесах та на власні очі побачити те, ще відбувалося у старі часи. Так, наприклад, це втілювалося за допомогою діалогів у творі «Квентін Дорвард», де письменник часто звертався до читача у кінці розділу та ламав четверту стіну таким чином [Fourth Wall 2022].

Вальтер Скотт часто змішував у єдине пригоди романтичного героя, високі почуття та відсутність моральних принципів у деяких персонажів, які переслідували власні мотиви у творі.

Усіх героїв історичного роману можна умовно поділити на групи:

1. реально існуючі люди з минулого, які не є ключовими під час оповіді;

2. народ. Часто Вальтер Скотт використовував народ як узагальнюючий образ, який розкривав різні соціальні прошарки та групи зі своїми особливостями та проблемами того часу. Через цей образ можна

демонструвати реальний стан країни у різні часи, показувати настрої суспільства та суспільні тенденції;

3. головний герой. Саме з молодим героєм, який є центральним персонажем, завжди будується основний сюжет твору. Така людина у творі відзначається здебільшого позитивними характеристиками як ясна голова, чесність та готовність йти вперед на зустріч пригодам [Жачемукова 2011, с. 13].

Навчання героя відбувається через складні ситуації, біль і випробування на хоробрість у пригодах і подорожах, повних небезпек і перешкод.

У історичному романі міцно простежується зв'язок між історичними подіями та долею героя як особистою, так і історичною. Проте в центрі уваги твору – те, як змальовується історія, в тому числі, як вона рухається і розвивається, як автор розуміє історичний процес.

Письменник жодною мірою не помиляється щодо правдивості подій. Авторський текст, який входить до наративу, зорієнтовує читача на правильне розуміння описуваного періоду.

Згідно з думкою Б. Г. Реізова, основним обов'язком Вальтера Скотта було проілюструвати та пояснити зв'язки між культурою та історією того періоду. Композиційним центром книги, де відбуваються всі романні колізії, є особисті події в долі героя. В. Скотт змальовує як історичні, так і частково історичні, частково легендарні постаті. Проте в центрі автор ставить іншого героя, який не належить до жодного табору. Як вважає Б. Г. Реізов, одним із ключових і найвизначніших відкриттів В. Скотта є цей новий тип героя [Реізов 1965, с. 116].

Головний герой, за можливостями поетичної творчості того періоду, дещо схематичний, але при цьому можна виявити елементи психологізації та індивідуалізації.

У творах Вальтера Скотта чітко простежується важливість реальних історичних осіб. Г. Лукач зазначав, що усі ці фігури і постають у В. Скотта у своєму справжньому історичному значенні [Лукач 1938].

Для Вальтера Скотта відома історична постать означає великий і життєво важливий соціальний рух, який впливає на більшість людей. Герой історичного роману видатний, тому що є вираженням і зображенням руху, втілюючи всі його хороші та погані аспекти через власну пристрасть і мету. Вальтер Скотт завжди представляє його читачеві уже сформованим.

Але головний герой став таким, однак, не без деякої підготовки. Ця підготовка й не так особистісна чи психологічна, скільки об'єктивна, соціально-історична [Орлов 1965, с. 199].

Іншою відмінною рисою творів В. Скотта, на думку С. А. Орлова, є значуща функція елемента опису. Однак він не погоджується з науковцями, які вважають, що історичні деталі місця та періоду є тим, що справді має значення в романах шотландського автора: «Історичне «тут і зараз» має для В. Скотта глибше значення. Для нього це свідчить про те, що конкретна криза конкретної групи особистих долі людей співвідноситься з контекстом історичної кризи і тісно пов'язана з ним» [цит. за: Жачемукова 2011, с. 4].

Вальтер Скотт залучав до свого твору елементи поетики готичного та антикварного романів. Готичний роман заохочував інтерес читача до специфічного локусу, отже, надавав можливість митцеві пов'язувати події з певним культурним контекстом. Персонаж готичного роману набував певної незалежності у діях і способі мислення, а трагічні обставини буття протагоніста посилювали драматизм сюжету. Звертаючись до використання рис поетики антикварного роману, Вальтер Скотт вельми точно відтворював регіонально-історичний колорит зображуваних подій, змальовував автентичність тогочасного середовища, його самобутність і духовну неповторність.

«Органічна» природа англійської історії виникла лише в результаті кількох сил, як великих, так і малих, успішних і придушених повстань, а також насильницьких спалахів триваючого класового конфлікту. Масштабні соціальні та політичні зміни попередніх десятиліть підштовхнули Англію до

визнання того, що історична еволюція відбувається і в цій нації, пробуджуючи там почуття історії.

Мета історичного роману — показати художніми засобами, що конкретні історичні події та особи дійсно мали місце і були саме такими, як їх описав автор. В історичному романі, який існував до Вальтера Скотта, за словами Б. М. Жачемукової «не було саме історичного мислення, тобто розуміння того, що особливості характеру людей впливають з історичної своєрідності їхнього часу» [Жачемукова 2011, с. 4]. Тож, своєрідним відкриттям В. Скотта стало зображення персонажів, які за своїми морально-етичними якостями та мотивами поведінки, повністю відповідали духу своєї епохи.

Тож, творчі новації митця у галузі романної прози і ставлення до історії та історичних постатей як до виразників «духу певної епохи», опис історії «домашнім способом», забезпечили В. Скотту авторитет не лише серед сучасників, але й наступних поколінь письменників. Його перу належать ряд історичних романів, як-от «Айвенго», «Кенілворт», «Роб Рой» та ін.

До числа історичних належить і твір «Квентін Дорвард», який побачив світ у 1823 році. Дія у ньому розгортається на тлі подій XIV століття, протагоністом тут виступає молодий шотландський лучник, який опиняється втягнутим у вир політичної боротьби.

Незважаючи на те, що роман є художнім твором, він відзначається точним зображенням історичних подій і персонажів. В епоху, коли історична точність ще не була пріоритетом для авторів, В. Скотт провів широке дослідження з метою зробити свою оповідь наближеною до дійсності, наскільки це можливо. Він подорожував до Франції та Шотландії, щоб дослідити місця та людей, про які він збирався написати, активно консультувався з істориками, щоб історичні події на сторінках його роману були представлені із документальною точністю. Ці зусилля митця були винагороджені і на сьогодні твір «Квентін Дорвард» все ще залишається одним із найпопулярніших романів Вальтера Скотта.



XIV століття було бурхливим часом як для Франції, так і для Шотландії. Перша була охоплена внутрішніми чварами, тоді як друга була залучена у тривалу війну з Англією. Саме у вир цих подій Вальтер Скотт і занурює своїх персонажів.

Хоча точність важлива, це не єдиний фактор, який робить роман успішним. «Квентін Дорвард» також вирізняється захоплюючим сюжетом і ретельно розробленими персонажами. Саме ці елементи справді роблять роман Скотта класикою історичного роману.

У своєму творі «Квентін Дорвард» автор дотримується основних конвенцій поетики історичного роману. По-перше, події роману розгортаються на тлі реальних історичних подій, а саме: політичних перипетій життя середньовічної Франції. По-друге, у романі змальовується подорож, яка викликана тим, що вся сім'я Квентіна Дорварда була вбита. По-третє, у романі «Квентін Дорвард» Вальтер Скотт реалізує мотив кохання до прекрасної жінки, а також перевиховання головного героя.

Окрім вищезазначеного, Вальтер Скотт також імплементував інтригу, яка пояснює усі ті політичні та культурно-історичні аспекти описаного часу у творі. У цьому історичному романі також представлена відповідна система персонажів. Твір змальовує як реальних історичних персонажів (Людовік XIV, Карл Сміливий, герцог Орлеанський), так і фікційні образи (Квентін Дорвард, Мартіус Галеотті, Ізабель де Круа), а також приділяє увагу і народним масам, які виступають безпосередніми учасниками зображуваних подій.

Саме тому «Квентін Дорвард», який є яскравим прикладом історичного роману, постійно привертає увагу і читацького загалу, і кіномитців, які намагаються візуалізувати динамічні події художнього твору для якомога ширшого кола реципієнтів. Долучився до переосмислення пригод славнозвісного героя і американський кінорежисер, сценарист і актор Р. Торп, який у 1955 році створив одну із найперших кінематографічних адаптацій роману «Квентін Дорвард».

## 2.2 Особливості кіноадаптації роману

Матеріалом для вивчення у цій праці постає історичний роман «Квентін Дорвард» (1823 р.) [Scott 2001] та однойменний фільм режисера Річарда Торпа (1955 р.) [The Adventures of Quentin Durward 1955].

Кінострічка 1955 року була випущена студією Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. та не набула широкої популярності серед глядачів. Цей фільм викликав жваві дискусії та неоднозначні відгуки як глядачів, так і кінокритиків. Тому для того, щоб розібратися у тому, що робить цю екранізацію такою контроверсійною, треба розглянути особливості інтерпретації першотвору у цьому фільмі.

З усього розмаїття сюжетних ліній режисер виділяє одну, в якій представлені стосунки Квентіна Дорварда та Ізабель, яких використовують як пішаків у політичній грі.

Для того, щоб визначити якість передачі художнього тексту на екрані, необхідно провести детальний компаративний аналіз екранізації з вихідним текстом за тими критеріями, які були визначені у теоретичній частині цього дослідження.

Отже, нагадаємо, що першим критерієм має бути порівняння сюжетів фільму та його літературного першоджерела з метою з'ясування точності передачі основною сюжетної лінії. Зміни у сюжетній основі очевидно продиктовані особливостями кіномистецтва, яке обмежено певним хронометражем максимум у 2 години. У будь-якому разі, враховуючи вищезгадане, екранізація буде мати деякі випущення, як сюжетні, так і в плані персонажів.

Кіномитці в основному зберігають центральну сюжетну лінію оригіналу, яка вибудовується на таких епізодах як втеча Ізабель у Тур до Людвіка, бійка з Вепрем де ла Марком, спасіння шибеника Квентіном, праця Квентіна у Людвіка, монолог тітки Ізабель про колишні лицарства, приход графа від імені

Бургундського герцога на аудієнцію до Людвіка, план Людовіка щодо подальшої долі Ізабель, подорож до Льежа, напад на церкву єпископа та його смерть, арешт Людвіка та звинувачення у організації вбивства єпископа та вирішення молодої пари одружитися.

Послідовність подій не порушується, що дозволяє глядачеві збагнути основу сюжетну канву історичного роману та скласти певне уявлення про причинно-наслідкові зв'язки у творі.

Водночас кінострічка також пропонує реципієнту дещо змінені оригінальні сцени, а деякі з них, які на думку кіномитців уповільнюють оповідь і виходять за межі кінометражу кінострічки, було вирізано.

Зокрема, режисер та сценарист фільму повністю видалили оригінальну першу сцену опису двох володарів земель Герцога Бургундського, Карла Сміливого та Короля Людвіка XI. У книзі вищезазначена сцена дає змогу авторові познайомити читача з характеристиками герцога Бургундського та короля Франції. Для цього Вальтер Скотт дає максимально розгорнуті описи головних володарів земель твору.

Читаючи перші два розділи книги читачу стає зрозумілим той факт, що Квентіну ще не представлені ані король Франції, ані герцог Бургундський. Його знайомство з цими видатними постатями відбудеться згодом, та при інших обставинах.

У кіноверсії цей епізод видалений та замість повільного вступу як у книзі, глядач спостерігає за тим, як Квентін Дорвард приходить до свого дядечка лорда Кроуфорда (він у книзі не є його дядьком, а працює на короля Франції) та готується до нових пригод.

Динамічний та захоплюючий кінопродукт навряд чи можна створити шляхом детального опису всіх епізодів, які були присутні у історичному романі. До числа сцен, які були видалені режисером та сценаристом із кінотексту, належать наступні: знайомства з головним героєм Квентіном Дорвардом та його новими друзями (у кінострічці Квентін постає перед реципієнтом вже у перших кадрах та розкриває суть своєї особистості через

низку вчинків як-от порятунок Ізабель та Хайррадїна); перша зустріч с Метром Пьером та Людвіком Леслі і презентация заслуг Квентїна перед королем Франції (кінорежисер концентрує події у одній сцені, коли Квентїн Дорвард, проникнувши до кімнати короля, наголошує на недолїках організації охорони монарха); прихисток вдома у Павільйона (ця сцена повністю видалена із кінотвору); зустріч з Кревекером та сцена порятунку дочки Павільйона (режисер за власним баченням видалив цю сцену, зробивши епізод у церкві більш напруженим та концентрованим).

Усі вищезазначені сцени у книзі презентуються у доволі розлогому вигляді і мають допомогти читачеві уявити антураж та людей.

Крім цього, у екранізації є змінені сцени, які допомагають кіномитцям оригінальним чином відтворити власне бачення логіки розвитку подій у романі. Серед таких сцен можна відзначити епізод з оригінального твору, коли Карл Сміливий посадив короля Франції за ґрати після того, як йому принесли звістку про вбивство єпископа.

Іншим епізодом, який показує сміливість Квентїна Дорварда і є важливим для розуміння сутності характеру його пригод, є сцена з оригінального твору, де Квентїн Дорвард та Ізабель стали заручниками ситуації з нападом де ла Марка на церкву єпископа. Квентїн, Ізабель та Павільйон потрапляють у пастку всередині церкви та не можуть втекти звідти через вечірку де ла Марка.

Лише сміливість Квентїна та його рішення взяти у заручники сина де ла Марка допомагає їм врятуватися та втекти звідти. У фільмі ж знову було внесено зміни до цієї сцени, що зробило її більш динамічною та видовищною: бандити де ла Марка хапають Ізабель у замку та Квентїн повертається туди аби її врятувати. Вже там, він бореться проти Вепра де ла Марка та вбиває його і як трофей, забирає його голову. Згодом вони повертаються до Бургундії та рятують короля.

З однієї сторони, такі зміни допомагають режисерам вмістити з десятків розділів із книги, з іншої, повністю видаляють велику подорож Квентїна та

Ізабелі, в якій вони розмовляють про свої почуття та розкривають любовну лінію персонажів. У фільмі ж це робиться за допомогою фрази «I love you», якої вкрай недостатньо, щоб розкрити почуття Квентіна, які будувалися поступово протягом історії.

Варто також зазначити, що сцена з нападом на церкву єпископа має велике значення і для створення образу тогочасного народу, і для змалювання його ставлення до Франції та Бургундії. У книзі напад був влаштований де ла Марком у супроводі чисельних батальйонів цивільних мешканців Льежу. В. Скотт демонструє те, як жителі ненавидять Бургундію та легко піддаються на провокації зі сторони короля Франції, який їх налаштував проти Карла Сміливого. У фільмі цей сюжетний елемент відтворюється лише діями де ла Марка та його банди, які є квінтесенцією зла, винищуючи все на своєму шляху та нападаючи навіть на святу церкву.

Також серед змінених сцен є епізод з дядьком Квентіна. В оригінальному творі той не мав наміру одружитися із Ізабель, це прагнення демонстрував саме Квентін. У фільмі режисер додає певного трагізму цьому сюжетному елементу і тут вже дядько Квентіна хоче одружитися із Ізабель та посилає свого небожа до герцога Бургундського познайомитись з дівчиною та розповісти про майбутнього чоловіка.

Таким чином, у фільмі представляють вільну інтерпретацію мотивувань вчинків персонажів. Той факт, що вже з першої хвилини екранізації Квентін знав про Ізабель та плани дядька, який змушує його потім приховувати зв'язки з Бургундією та планами герцога, від якого Ізабель втікала до Франції, саме туди, де Квентін поїхав служити у короля, робить Квентіна співучасником тих політичних дій та певним чином деміфологізують образ відомого персонажа.

У книзі Квентін, як і читач, вперше знайомиться з усіма політичними особистостями і поглиблюється у цей світ. Читач може ототожнювати себе з Квентіном, який, як і рецепієнт, вперше прибув до Франції та відкриває для себе новий світ.

У фільмі також присутні дрібні відмінності від літературного першоджерела, як-от: вбивство єпископа де ла Марком (у книзі це робив його підданий); сцена з втечею Ізабель із карети (цього епізоду не було у книзі); сцена де Квентін намагається врятувати повішеного цигана та потім пробратися у замок короля Франції (епізод з циганом на мотузці було спотворено у кінострічці, а проникнення до замку взагалі не існувало у літературному першоджерелі).

Знайомство Квентіна з королем Франції у книзі відбувалося два рази. Перший – на початку історії, коли Квентін зустрів незнайомця, який потім виявиться королем. Другий – у момент, коли Квентін Дорвард прибув до замку короля та побачив вищезазначеного незнайомця та зрозумів, що це був король.

Також у кінопродукті була додана сцена з втечею Ізабель до Франції, Вона не відзначається якимись особливими діалогами або новими сюжетними поворотами, але доповнює історію дівчини та надає нового ракурсу бачення світу «Квентіна Дорварда».

Ще одним не менш важливим елементом нарації у книзі є авторські звернення до читачів, які надавали творові особистісного звучання. Це було гарним прийомом руйнування «четвертої стіни» між глядачем та автором і забезпечувало зв'язність тексту. У той час, у фільмі відсутня безпосередня апеляція до реципієнта, який залишається ніби стороннім спостерігачем подій.

Порівнявши два твори, можна помітити різницю і у розповіді, і у хронології розгортання сюжету. У багатьох дослідників цілком логічно з'явиться питання: «Чи впливають такі зміни на твір першоджерело, чи спотворює це оригінал, або навпаки, привносить щось корисне та нове у всесвіт літературного першоджерела?».

У цьому випадку, внесені режисером та сценаристом зміни в цілому не впливають на сприйняття оригінального сюжету. Видалені сцени або переповідаються персонажами, або презентуються через візуальні образи, а трансформовані епізоди з оригінального твору розширюють світ написаного історичного роману Вальтера Скотта.

Другим критерієм для порівняння екранізації та її літературного джерела, є спеціальні ефекти та їхнє технічне втілення на екрані. Беручи до уваги той факт, що у своєму творі Вальтер Скотт зображує історичні події, які пов'язані з політичною боротьбою, тож, логічною є наявність у фільмі певних видовищних батальних сцен, спецефектів та роботи каскадерів.

Фільм «Квентін Дорвард» був знятий у далекому 1955 році, тоді, коли спецефекти та комп'ютерна графіка ще не набули такого великого значення, а у пріоритеті були практичні ефекти. Вони, з одного боку, робили фільм більш схожим на дійсність, а з іншого – певною мірою редукували динамічні сцени з художнього тексту. Тож, кінострічка не може похизуватися багатими спеціальними ефектами, хоча у ній присутні так звані «практичні ефекти» [Dictionary 2022].

Перш, ніж проаналізувати ці ефекти у стрічці Торпа, варто коротко окреслити їхню сутність. Один із найраніших і найвідоміших прикладів практичних ефектів представлений у фільмі «Пристрасті Жанни д'Арк» (1928 р.) . Щоб створити сцену, у якій Джоан спалюють на вогнищі, режисер Карл Теодор Дрейер побудував повномасштабну копію з фальш-дном, що впала, коли на нього помістили актора Рене Фальконетті. Щоб створити ілюзію полум'я, Дрейер змусив свою команду розмахувати великими аркушами тканини вперед і назад перед камерою під час зйомки на високій швидкості; при відтворенні з нормальною швидкістю це створювало ефект мерехтливого полум'я. Сцена є неймовірно ефектною навіть сьогодні, майже через сто років.

Інший приклад взятий із фільму 1933 року «Кінг-Конг», у якому для оживлення образу головного персонажа використовувалася покадрова анімація; Аніматор Вілліс О'Браєн витратив місяці, ретельно переміщуючи модель Конга кадр за кадром і знімаючи її по одному кадру за раз. У результаті вийшла неймовірно реалістична (для свого часу) гігантська мавпа, яка згодом стала одним із найзнакових персонажів фільму.

Можливо, найвідоміший з усіх прикладів — класичний науково-фантастичний фільм Рідлі Скотта «Чужий» 1979 року. Вже легендарна сцена, в якій інопланетянин виривається з грудей Джона Герта, була досягнута завдяки детонації невеликого заряду вибухової речовини під латексним нагрудником, який носив Герт. Реалістичність сцени вразила навіть самих членів знімальної групи.

У фільмі ж «Квентін Дорвард» використовуються деякі короткі бойові постанови, які не є складними у виконанні. Головний герой бореться вночі з групою чоловіків, які хочуть зрадити його, використовуючи батіг, щоб тримати їх подалі, тоді як людина з розпеченим залізом підходить все ближче і ближче.

Реалістичність обладунків (їх дзвін), поведінки тварин (іржання конів) і деякі вражаючі акробатичні трюки в хореографії дають можливість Р. Тейлору створити образ Квентіна Дорварда та показати свою неперевершеність у жанрі лицарського кіно.

Квентін Дорвард спритний, захоплюючий і відчувається тут як удома, пожвавлюючи ці чудові декорації та добре продумані бойові сцени. Працюючи не над однією картиною, режисер Р. Торп та актор Р. Тейлор приділяють велику увагу деталям фільму, що робить класичною уявою того, що міг зробити Голлівуд у 1950-х роках.

Чудова кольорова гама, широкі плани та вражаюче реалістичні декорації, а також кілька кумедних бойових сцен задають позитивний тон, надаючи Квентіну Дорварду перевагу у конкурентній боротьбі.

Також варто зазначити і те, що у фільмі були деякі практичні ефекти, як-от запущена палаюча карета, або бійка у палаючій церкві єпископа. Остання є дуже напруженою та змушує глядача трохи нервуватися, адже у будь-який момент Квентін може впасти вниз та померти під час поєдинку.

Варто зазначити, що у фільмі дуже добре відтворена автентична атмосфера середньовічної Франції. Знімаючи в деяких реальних місцях для екстер'єрів, була зроблена чудова картина. Чудові, розлогі замки зовні та



вогонь, що горить усередині них, у кульмінації феноменальні. Найнапруженіший момент зображений на тлі локацій, які оформлені у стилі XIV століття.

Для цього не потрібно було використовувати графіку, режисер вдався до зйомок на історичних локаціях: у Англії (замок Бодіам, Східний Сассекс (замок лорда Кроуфорда)) та Франції (Шато-де-Шамбор, Луар-е-Шер; Шато де Шенонсо, Ендр та Луара; Замок Ментенон, Ер-е-Луар). Це допомагає побудувати експозицію та обставити подорожі головних персонажів. За допомогою епізодів на тлі історичних місцевостей глядач поринає у художній світ оригінального твору.

Саме видовищність цих декорацій, пейзажів та спецефектів справляє неабиякий емоційний вплив на глядача. Зокрема, можна відзначити дизайн, приховані дверні отвори, палаючу дзвіницю, або міст, що обрушився під нею. «Квентін Дорвард» є майже картина-катастрофа, наповнена хаосом та хвилюванням.

Наступним критерієм, за яким здійснюється порівняння фільму та літературного першоджерела, є система образів персонажів.

При аналізі екранізації важливо враховувати образи як головних, так і другорядних діючих осіб. Деякі з них можуть не потрапити до фільму, їхні стосунки, основні риси чи мотивація також можуть суттєво змінитися. Візуальне представлення персонажів, яке може бути схожим на оригінальний твір або відрізнятись від нього, є ще одним важливим фактором у рецепції кінотвору.

Доцільно було б розпочати цей етап компаративного аналізу з головного героя твору, Квентіна Дорварда.

Нагадаємо, що у книзі він зображується через низку портретних характеристик як (*“a young traveller”*, *“more than nineteen-twenty years”*, *“he was tall and active”*, *“his complexion was fair, in spite of a general shade of darker hue”*, *“his features, without being quite regular, were frank, open, and pleasing”*, *“his*

*teeth were well set, and as pure as ivory*”, “*bright blue eye, with a corresponding gaiety*”) [Scott 2001].

Важливим засобом характеристики протагоніста у романі виступає зображення Квентіна Дорварда у дії. Він, як і будь-який ідеальний класичний лицар, є доблесним у стосунках з жінками, нещадним до своїх ворогів, гострим на язик та поважним по відношенню до старших та владних людей.

Не зважаючи на великі втрати серед його родини та вимушене переміщення з батьківщини, в результаті чергового військового та політичного конфлікту між державами, цей високий і рухливий юнак з задоволенням подорожує світом та знаходить задоволення у пригодах.

Літературний образ Квентіна Дорварда на екрані відтворюється 44-річним актором Робертом Тейлором, який мало схожий на свого літературного прототипа. У фільмі він виглядає набагато старшим, має бороду і міцну статуру, нетипову для 19-річного юнака. Втім, такий типаж не заважає глядачу кінострічки вловити усі мотиви та характеристики літературного образу, а радше підкреслює більш мужній характер протагоніста.

Екранний Квентін Дорвард є статним, красивим та сильним чоловіком, який в уяві сучасного глядача більше відповідає іміджу героя.

У книзі деталі одягу Квентіна Дорварда є засобом створення його історично достеменного образу, передачі деталей історичної правди. У романі юнак має такий специфічний одяг як короткий сірий плащ (“*his short gray cloak and hose were rather of Flemish*”). Герой відзначається особливою охайністю та точністю у виборі вбрання. Він носив шикарний блакитний капелюх з однією гілочкою падуба й пером орла (“*blue bonnet, with a single sprig of holly and an eagle's feather*”), за спиною мав невеликий ранець із речами (“*he had at his back a satchel, which seemed to contain a few necessaries*”). На лівій руці він мав хокінгєрську рукавицю (“*a hawking gauntlet on his left hand, though he carried no bird*”), а на правій — міцну мисливську жердину (“*and in his right a stout hunter's pole*”) [Scott 2001].

Через ліве плече Квентіна висів вишитий шарф, який підтримував невеликий мішечок з червоного оксамиту (*“over his left shoulder hung an embroidered scarf which sustained a small pouch of scarlet velvet”*). За ті часи цей мішечок використовували видатні птахоловці, щоб переносити їжу для своїх яструбів та інші речі, що належали до цього улюбленого заняття [Scott 2001]. Замість чоботів він носив котурни з напіввиробленої оленьої шкіри (*“buskins of half dressed deer's skin”*) [Scott 2001].

У кіно одяг Квентіна зображений не з такою деталізацією, а лише у загальних рисах. Зокрема, автори залишають лише найбільш помітні вбрання як червоний камзол, золотий пояс, меч з лівого боку та маленьку золоту сумочку для речей. При цьому, його голову не прикрашає капелюх.

Такий вигляд можна пояснити тим, що екранний Квентін, маючи постійне місце проживання, не має потреби постійно мати при собі всі перераховані у романі аксесуари. У інших же епізодах фільму Квентін носить форму охоронця короля, яка не дуже відрізняється від його оригінального костюма.

Що стосується його відношення до життя та обов'язку, як і в книзі, в кіно він постає людиною, яка готова віддати своє життя заради короля та Ізабель. В цілому, сценарист фільму зберіг основні психологічні обриси особистості Квентіна, залишивши його таким самим чесним, доблесним, сміливим та закоханим воїном.

Також було б доцільно розглянути образ коханої Квентіна Дорварда, Ізабель. У книзі вона зображується у таких характеристиках як: *“the Maiden of the Turret, to whose lay he had listened with so much interest”*, *“brave”*, *“lovely”*, *“glorious”* [Scott 2001].

У літературному першоджерелі вона постає сміливою, активною, схильною до рішучих дій заради поліпшення власної долі і лише у часи найсильніших переживань (як-от напад на церкву) вона проявляє свою жіночість.

Графиня Ізабель, яка перебувала під опікою графа Бургундського за законами країни і за становищем своїх феодалських володінь, втекла з Бургундії і знайшла таємний притулок і заступництво у французького короля. Тож, вона дійсно має сміливість покинути усе заради свого щастя, не втрачаючи при цьому звичайних якостей тендітної жінки.

У книзі Ізабель постійно змінюється та стає більш загартованою. Контраст її особистості на початку та в кінці оповіді можна побачити через її вчинки. Її жіночість та тендітність проявлялася в самому початку, коли вона ховалась у короля та не могла відійти ані на шаг від Квентіна, який скрізь її супроводжував, а під кінець роману вона стає загартованою жінкою та показує свій твердий характер (“...*I am surprised at you, madam! They talk about the hardness of the spirit of men, but your hardness and self-control seem simply incredible to me!*”) [Scott 2001].

Ізабель з історичного роману має здатність адаптуватися до різних ситуацій: “*No long time since, I might have fainted when I saw a drop of blood shed from a trifling cut - I have since seen life blood flow around me, I may say, in waves, yet I have retained my senses and my self possession*” [Scott 2001].

Водночас, вона має схильність до невпевненості та має власні страхи, з якими постійно вимушена боротися: “*the little world within me is like a garrison besieged by a thousand foes*” [Scott 2001].

Значною зміною, до якої вдалися кіномитці є те, що образ головної героїні кінострічки не еволюціонує, він залишається статичним. Це зовсім не та жінка, яка представлена у книзі. Персонаж Кей Кендалл постійно жаліється на життя та не йде на сміливі вчинки, як її персонаж робить у книзі.

Не дивлячись на увесь шлях, що вони пройшли з Квентіном, вона анітрохи не змінилася. Навіть у фіналі, коли вирішувалась доля її шлюбу, дівчина не змогла постояти за себе та висловити свою думку, як це робила літературна героїня. У результаті образ цієї жінки більшою мірою відповідає абстрактно-ідеалізованому образу з лицарської поезії аніж більш зануреному в історичні реалії роману Вальтера Скотта.

Візуально ж образ, створений акторкою, є переконливим, візуально схожим на літературну версію Ізабель: вона тендітна, легка, загадкова.

Іншим важливим героєм твору є дядько Квентіна, якого на екрані зіграв Ернест Тесайджер. У оригіналі він змальовується як типовий середньовічний вояка: *“was tall, and through advanced age had become gaunt and thin”, “yet retaining in his sinews the strength”, “he was able to endure the weight of his armour during a march as well as the youngest man who rode in his band”, “with a scarred and weather-beaten countenance”, “tall, erect figure”*) [Scott 2001].

Той самий персонаж у фільмі зображений як старець у зеленому костюмі, він носить вовняний жилет та золотий товстий ланцюжок на шиї. Він вже старий, сивий та небагатий, майже не бере участі у подіях, перетворюється на фонового персонажа, покликаного відтінити образ протагоніста.

У випадку із цим персонажем відбувається характерна трансформація, коли у кіно літературні образи або зливаються, або виконують нетипові для них функції. У книзі дядько Квентіна Дорварда – Людовік Леслі, на прізвисько «Мічений», він є і одним із стрільців короля Франції. Він зображений сміливим воїном, який здобув бойові рани (*“...was upwards of six feet high, robust, strongly compacted in person, and hard favoured in countenance, which latter attribute was much increased by a large and ghastly scar, which, beginning on his forehead, and narrowly missing his right eye, had laid bare scar...”*) [Scott 2001].

Ця грізна і смілива людина могла налякати будь-кого лише одним своїм виглядом: *“A deep seam, which was sometimes scarlet, sometimes purple, sometimes blue, and sometimes approaching to black; but always hideous, because at variance with the complexion of the face in whatever state it chanced to be, whether agitated or still, flushed with unusual passion, or in its ordinary state of weather-beaten and sunburnt swarthinness”* [Scott 2001].

У літературному першоджерелі дядько Квентіна допомагає небожу та пишається ним. Наприкінці твору він взагалі віддає Квентіну відрізану голову

де ла Марка, щоб Квентін отримав шанс одружитися на Ізабель. Це демонструє шляхетність дядька та теплі відносини між персонажами.

Кіноадаптація не пропонує глядачеві такого славетного персонажа як це робить Вальтер Скотт у своєму творі. Натомість, реципієнт може побачити лише багатого старця, який має намір одружитися з Ізабель та знову стати багатим через шотландський союз із Бургундією. Глядачу пропонується герой, який прикрашає і змінює свою зовнішність на портреті та переслідує лише свої прагматичні цілі.

Тож, екранний образ виконує іншу функцію, ніж йому відводив письменник (бути другом та наставником Квентіна Дорварда).

Варто зазначити, що у книзі дядько Квентіна - Людовік Леслі, а у кіноадаптації родич Квентіна - Лорд Кроуфорд (в оригінальному творі він працює на короля Франції). Така зміна персонажа та його ролі у кінострічці не заважає реципієнту розуміти основні мотиви твору, але в той же час, робить тандем Квентіна Дорварда та його дядька у кінофільмі більш негативними персонажами, адже вони є активними учасниками політичних дій та змов, що не було у книзі.

У літературному першоджерелі також були представлені реальні історичні особистості як Король Франції та герцог Бургундський. У книзі короля Франції зображують як (*“brave enough for every useful and political purpose”, “Calm, crafty, and profoundly attentive to his own interest”, “understood how to avail himself of the frailties of others”*) [Scott 2001].

Король Франції часто використовує вирази як-от: *“that the king knew not how to reign, who knew not how to dissemble; and that, for himself, if he thought his very cap knew his secrets, he would throw it into the fire”* [Scott 2001].

Цей герой мстивий і жорстокий, знаходить задоволення від частих страт, якими він наказував непокірних. Але ніколи не доходив до передчасного насильства. Він рідко кидався на свою здобич, допоки вона не опинилася в його руках і поки всі надії на порятунок не стали марними (*“vindictive and*

*cruel, even to the extent of finding pleasure in the frequent executions which he commanded*") [Scott 2001].

Такі промови виявляють справжнє обличчя французького короля, який є лицемірним, брехливим, підлим та владним.

У той час король полюбляє розпусні задоволення, які не заважають йому працювати: "*...He was fond of license and pleasure; but neither beauty nor the chase, though both were ruling passions, ever withdrew him from the most regular attendance to public business and the affairs of his kingdom...*" [Scott 2001].

Також важливою рисою короля була його віра у зірки та долю. Він навіть мав свого власного астролога, з котрим він постійно радився с приводу всіх його пригод та підприємств ("*Louis, who, while residing in exile, had bestowed much of his attention on the supposed science of judicial astrology, would listen to no raillery of any kind which impeached his skill*") [Scott 2001].

*"The remorse arising from his evil actions Louis never endeavoured to appease by any relaxation in his Machiavellian stratagems, but laboured in vain to soothe and silence that painful feeling by superstitious observances, severe penance, and profuse gifts to the ecclesiastics..."* [Scott 2001].

Ця риса дуже добре характеризувала короля, але у кінострічці астролога навіть не було, що заважає доповнювати образ Людовіка.

З цих коротких описів вже можна зробити висновки щодо цього персонажа. Зрозуміло, що він, як і інші володарі того часу, був підступний та хитрий, але народ дуже полюбляв його за те, що він не нехтував спілкуванням навіть з тими, хто знаходився в самому «дні» у суспільстві.

Як приклад, можна навести фрагмент із літературного першоджерела "*...and, though naturally proud and haughty, he hesitated not, with an inattention to the arbitrary divisions of society which was then thought something portentously unnatural, to raise from the lowest rank men whom he employed on the most important duties, and knew so well how to choose them, that he was rarely disappointed in their qualities....*" [Scott 2001].

В підтвердження його хитрому та розважливому характеру можна привести його рідну доньку та троюрідного брата, яких він вирішив одружити, щоб припинити рід другого. З іншого боку, незважаючи на те, що він не шкодував грошей на підкупи, він вів доволі скромний спосіб життя та не був оточений предметами розкоші.

У кінострічці короля Франції зіграв Роберт Морлі та зробив це максимально наближено до оригінального першоджерела. Навіть незважаючи на те, що у кінострічці не були продемонстровані пригнічені донька Короля та його троюрідний брат, які були постійно засмучені від думки про їхній майбутній шлюб, що показувало те, наскільки може бути жорстоким тогочасний правитель, образ короля Франції все ж таки був добре прописаний для фільму. Він також полюбляв скромно вдягатися, будувати грандіозні політичні плани та змови і був таким же жорстоким по відношенню до інших.

З іншої сторони, відсутність доньки та троюрідного брата Людвіка не дають персонажеві Ізабель показати свій характер та жагу до свободи вибору, адже у книзі вона після новини про те, що її хочуть одружити з братом Людвіка, виходить із себе та вимагає свободу в обмін на її землеволодіння.

Щодо супротивника короля Франції, герцога Бургундського, у фільмі йому приділяється достатньо мало уваги. У книзі його зображено як жорстокого, кривавого та постійно злого володаря. У кінострічці ж він з'являється у декількох епізодах та поводить себе спокійно й стримано. Кіномитці дещо змінили імідж оригінального герцога та зробили його більш статичним і перетворили на другорядний персонаж.

Головний антагоніст картини, якого зіграв актор Дункан Ламонт, як і у оригінальному творі – потворний та відштовхує від себе. Він не знає честі, моралі та принципів. Але у книжці він є більш небезпечним та кривавим, ніж у кінострічці, де він та його команда лиходіїв одягнена у чорну шкіру та зброю, що робить їх схожими на натовп середньовічних байкерських бандитів.

Щодо другорядних персонажів у фільмі, їх небагато та вони не запам'ятовуються через хронометраж та їх маленькі ролі. Можна відзначити



Олів'є, цирульника короля Франції, Хайррадіна, цигана, який мав зрадити Квентіна та Амеліну де Круа.

У фільмі, як і в книжці, Олів'є маленький, худий та хлипкий. Кіномитці повністю відтворили другорядного персонажа, але не приділяли йому багато уваги, через що він є непомітним. У оригінальному творі Олів'є є правою рукою короля Франції та допомагає йому у вирішенні важливих питань, що робить цього персонажа важливим для літературного першоджерела та демонструє залежність короля Франції від його помічника.

Кінострічка не показує цей тісний зв'язок між Олів'є та Людовіком. Сцени з Олів'є супроводжуються лише короткими розмовами короля та його підданого, де Людвік наказує помічнику робити його справи.

Цигана, у книжці зображено наступним чином: *“swarthy face and legs”, “He had a swarthy and sunburnt visage, with a thin beard, and piercing dark eyes, a well formed mouth and nose, and other features which might have been pronounced handsome, but for the black elf locks which hung around his face, and the air of wildness and emaciation, which rather seemed to indicate a savage than a civilized man”* [Scott 2001].

Він носив червоний тюрбан невеликого розміру, в якому був заплямований шлейф, закріплений срібною застібкою. Його туніка була подібна до туніки естрадіотів (різновид війська, яке венеціанці в той час стягували в провінції на східній стороні їхньої затоки). Вона була зеленого кольору та безладно прикрашена золотом. У нього не було шпор, якщо не брати до уваги складні шнурки, які зв'язували пару сандалій на його ногах.

У багряному поясі цей незвичайний вершник носив праворуч кинджал, а ліворуч — короткий кривий мавританський меч, а на потьмяній перев'язці на плечі висів ріг, який сповіщав про його наближення.

Хайраддін, якого зіграв Джордж Коул, підступний та готовий вилуговуватись перед тим, хто більше заплатить. Він, як і у книжці, хоче врятувати Квентіна від нападу де ла Марка але, в той же час, має дві протилежні від книги риси.

В літературному першоджерелі він не п'є алкоголь, натомість у фільмі він постійно напивається. Окрім цього, у кіно він постійно боїться усього, що навіть втілюється через його візуальний образ – він маленький на зріст, слабкий та скручений, коли у книжці цей персонаж не боїться смерті та готовий до усього.

В цілому, зовнішність, як і основні риси персонажу, зазначені вище, були збережені та достовірно відтворені згідно з оригіналом. Кіноактори майстерно втілюють персонажів та передають їхні головні риси та сутність.

Щодо третього другорядного персонажа, тітки Ізабель, варто зазначити, що хоча режисер та сценарист майже не приділили увагу цьому персонажу, який з'являється лише у декількох епізодах, все ж, імідж цієї героїні був повністю збережений у відповідності до оригіналу.

Вальтер Скот представив тітку Ізабель як постать, яка постійно рефлексує з приводу минулого, не хоче пристосовуватися до нових реалій та прагне повернутися до лицарського минулого. Кінострічка зберігає цього персонажа за усіма параметрами як-от зовнішність (славетна жінка, доглянута та гарна), мова (розмовляє використовуючи старі вислови та вирази), одяг (класичне вбрання герцогинь та принцес).

За системою персонажів у романах Вальтера Скота обов'язковим має бути присутній народ. Він представляє суспільство за часів всесвіту Квентіна Дорварда та характеризує стан країни.

У літературному першоджерелі народ змальовується як натовп розлючених французів, які незадоволені правлінням короля. Вони відіграють ключову роль у сцені із захопленням церкви. Кінострічка репрезентує народ як групу статичних персонажів другорядного плану, які не впливають на сюжет та слугують лише фоном основної екранної дії.

При відтворенні художнього тексту на екрані, особливо історичного роману, дуже важливою є передача автентичної атмосфери зображуваної епохи. Потрібно враховувати реалії тогочася, особливості мови, середовище середньовічної Франції.

Так, зокрема, в літературному першоджерелі можна зустріти розлогі описи зброї, якою користувалася варта або звичайні люди, побутових знарядь, елементів одягу, оточення, будівель та інтер'єру. Як і у творі, так і у кінострічці, можна зустріти багато назв верств населення та чинів при королівському дворі.

Серед найвищих статусів були *“Dukes of Burgundy”*, *“Duke of Gueldres”*, *“the noble Louis de Luxembourg”*, останнього також називали *“Count of Saint Paul”*, а також *“the High Constable of France”*, *“the Scottish Archers of King Louis's Life Guards”*, *“the French monarchs”*, *“knight”* [Scott 2001].

Також як у творі, так і у кіно зустрічаються назви менш шанованих професій як *“a squire”*, *“a valet”*, *“a page”*, *“yeomen”* [Scott 2001].

Окрім цього були й військові професії, які були тісно пов'язанні з працею на короля. Серед них є реалії: *“mercenary troops”*, *“guard”*, *“captain”*, *“a captain of Free Companions”* [Scott 2001].

У оригінальному творі можна було зустріти слова, які позначали їжу як, наприклад: *“pate de Perigord”*, *“ragout”*, *“pazyham”*, *“flask of leather called bottrine”*, *“darioles”*, *“confections”*, *“morsel of biscuit”*, *“comfiture”*, однак деякі з них можна почути і у фільмі [Scott 2001].

Не менш важливими реаліями, які є як у тексті, так і у кіноадаптації, слова, які позначають гроші та міру. Серед них – *“quart”*, *“silver pieces”*, *“feet”*, *“ducats”* [Scott 2001].

Беззаперечно позитивною рисою цієї екранізації є те, що тут зберігаються реалії першотвору, тобто історичного роману Вальтера Скотта. За допомогою цих прийомів читач/глядач міг зануритися у світ стародавньої Франції.

Не менш важливим був і одяг персонажів. Зрозуміло, що кіно про «Квентіна Дорварда» не могло бути без автентичних для того часу вбрань. Багато з них не відповідали тим описам, що є у книжці, однак було стилізоване під середньовіччя.

Окремо важливо наголосити і на навколишньому середовищі. Через те, що зйомки фільму відбувалися на натуральних декораціях, візуально події видаються надзвичайно переконливими. Заворожуючи поля Франції та епізоди з горами Шотландії закохують кожного глядача у той світ королів та герцогів, в якому знаходиться головний герой Квентін Дорвард, що шукає своє місце у світі та випробовує долю.

Важливо відзначити функцію музики, яка сприяє створенню ліричної атмосфери кінострічки. Якщо бойові сцени супроводжуються вибуховими ритмами, то інтимні моменти відрізняються спокійними, безтурботними мелодіями, які представлені на оцінку глядача. Основний композитор, Броніслав Капер, створює музику, яка відтворює естетичні мотиви середньовіччя.

Музика завжди відігравала важливу роль у кіно. Її можна використовувати для завдання тону сцени, передачі емоцій чи створення атмосфери. У фільмах про лицарів музика часто використовується для передачі величі та серйозності сюжету.

Одне з найзнакових застосувань музики в кіно - це батальні сцени. У цих сценах музика використовується для посилення напруги та невизначеності. Основна композиція часто буде динамічною, і в ній використовуватимуться ударні інструменти, щоб створити відчуття терміновості. Цей тип музичного супроводження призначений для того, щоб змусити серце битися швидше та тримати глядачів у напрузі.

Музика відіграє важливу роль у кіно, особливо в жанрах, які покликані бути грандіозними або епічними за розмахом. У фільмах про лицарів це нічим не відрізняється. Музика використовується у цих фільмах, щоб задати тон, посилити напругу та передати емоції. Слід зазначити декілька прикладів використання музики у фільмі про лицаря.

Початкова сцена фільму супроводжується грандіозним саундтреком. Це зроблено для того, щоб задати тон решті фільму та дати глядачам зрозуміти важливість того, що вони збираються побачити. Музика в цій сцені часто

використовує різки та струнні, щоб створити відчуття шляхетності та героїзму.

Після тяжкої битви часто буває сцена перемоги, де вшановують героїв. У цих сценах тріумфуюча музика використовується для передачі почуття тріумфу та слави. У цьому типі музики часто використовуються духові інструменти та барабани, щоб створити відчуття, що щось важливе було досягнуто.

Глядач зможе наочно відчувати атмосферу того часу, пишність замків, красу Франції, лицарські бої. Цікаво відзначити, що лейтмотиви фільму проявляються також у характеристиці героїв і станів. Зокрема, поява Ізабель завжди супроводжується музикою, яка викликає еротичні настрої, напади та бійки за жертви налаштовані на моторошний лад, а протистояння Квентіна з де ла Марком супроводжується бадьорою музикою.

У фільмі також завжди звучать флейти та струні інструменти, які використовувалися за часів середньовіччя музикантами.

## ВИСНОВКИ

З моменту появи перших кінофільмів література та кіно активно взаємодіяли, вступаючи у жвавий міжмистецький діалог, кіномитці знаходили у творах класиків багатий матеріал для інтерпретації та переосмислення. Для багатьох сучасних реципієнтів перегляд кінострічок є чи не єдиним способом ознайомлення із художніми текстами. Тож, за таких умов постає питання щодо адекватності відтворення літературного джерела засобами кінематографу. Цим питанням, а також вивченням міжмистецької взаємодії кіно та літератури займається окреме «відгалуження» інтермедіальних досліджень, а саме: теорія кіноадаптації/екранізації.

На сьогодні інтермедіальні студії представлені доволі широким спектром досліджень, втім, наразі немає цілісного бачення специфіки перекодування однієї форми мистецтва в іншу, тому, практичний аналіз екранізації у співвіднесеності із її літературним джерелом, покликаний уточнити окремі аспекти інтермедіального аналізу та доповнити сучасну візію специфіки перебігу міжмистецького діалогу кіно-художній текст.

Систематизувавши наявну наукову інформацію, можна у загальних рисах представити процедуру інтермедіального аналізу екранізації та її першоджерела: зіставлення сюжету, системи образів персонажів, хронотопу, а також виявлення специфічно кінематографічних прийомів перенесення тексту на екран (візуальні ефекти, звуковий супровід тощо).

Мета такого порівняння полягає у тому, щоб визначити ступінь відповідності екранізації та її тексту-основи. Існують різні підходи до класифікації типів екранізації, зокрема, інтертекстуальність, інтерпретація або переклад, найбільш розповсюдженою є класифікація «екранізація – це інтерпретація», згідно з якою виокремлюють наступні різновиди: аналог, деформація та діалог.

Очевидно, що перш, ніж братися до інтермедіального аналізу, необхідно виявити ті конституенти поетики художнього твору, які необхідно перенести на екран, щоб кінцевий продукт можна було б віднести до розряду саме екранізації.

У ході цієї роботи було проаналізовано основні принципи поетики історичного роману Вальтера Скотта взагалі і твору «Квентін Дорвард», зокрема. Тож, до числа основоположних можна віднести особливості побудови сюжету (ключовими подіями у якому мають бути подорож головного героя, його кохання до прекрасної дами, наявність гострих моментів у перебігу подій, перевиховання героїв тощо), який розвивається на тлі відомих історичних подій. Образна система історичних творів В. Скотта будується на наступних типажах: реально існуючі історичні особистості, фікційній герої (головні та другорядні) та узагальнений образ народу. Образи головних персонажів створюються письменником за допомогою різних типів характеристик (прямих та непрямих), відмінною рисою літературних героїв є те, що вони еволюціонують у ході розвитку сюжету.

Тож, беручи до уваги ці особливості побудови історичного роману «Квентін Дорвард» В. Скотта, було здійснено вивчення його екранізації, запропонованої у 1955 році Річардом Торпом. У цій динамічній кіноінтерпретації класичного тексту середньовічний світ оживає та набуває більш зрозумілих сучасному глядачеві обрисів.

Переносячи текст на екран, кіномитці мають не лише дотримуватися основних параметрів поетики вихідного твору, але й зважати на вимоги кінотексту з обмеженим хронометражем та певними технічними обмеженнями.

Тож, відтворивши основні «опорні» моменти сюжету (втеча Ізабель у Тур до Людвіка, бійка з Вепрем де ла Марком, спасіння шибеника Квентіном, служба Квентіна у Людвіка, монолог тітки Ізабель про колишні лицарства, приход графа від імені Бургундського герцога на аудієнцію до Людвіка, план Людвіка щодо подальшої долі Ізабель, подорож до Льежа, напад на церкву

єпископа та його смерть, арешт Людвіка та звинувачення у організації вбивства єпископа та вирішення молодої пари одружитися), сценаристи скоротили деякі ретардаційні моменти (знайомство з головним героєм Квентіном Дорвардом та його новими друзями, перша зустріч с Метром Пьером та Людвіком Леслі, перелік заслуг Квентіна перед королем Франції, прихистка вдома у Павільйона, зустрічі з Кревекером та сцену порятунку дочки Павільйона) та переписали ряд сцен для забезпечення більшої зв'язності кіноадаптації класичного тексту.

Персонажний рівень також зазнав трансформацій, які проявили себе у тому, що ряд другорядних постатей (Олів'є, Мартіус Галеотті, Дядечко П'єр) були виведені за межі екранного тексту, водночас, образи інших були трансформовані згідно з авторськими задумами режисера та сценаристів. У результаті перед глядачем постають збережені персонажі в плані зовнішності і характерів та достовірно відтворені згідно з оригіналом. Кіноактори майстерно втілюють персонажів та передають їхні головні риси та ідейну сутність.

Основним засобом перенесення протагоністів та антагоністів на екран є їхня візуальна репрезентація. При цьому важливу роль відіграє підбір акторів. Тож, головні ролі зіграли Роберт Тейлор та Кей Кендалл, у результаті виникають дещо відмінні уявлення про Квентіна Дорварда (у фільмі він значно старший), про його кохану Ізабель (вона є слабкою та безініціативною).

Варто нагадати, що кінематограф, розвиваючись, активно залучає здобутки науково-технічного прогресу, що дозволяє створювати більш реалістичні образи на екрані. У середині минулого століття арсенал технічних засобів був значно обмеженішим, тож, основний акцент при створенні динамічної картини на екрані робився на практичних ефектах. Крім того, візуальні образи у кіно активно підтримуються музичним супроводом, який у аналізованій стрічці був створений за допомогою музичних інструментів як ріжки, струнні, духові та ударні для створення відчуття шляхетності та героїзму.



Отже, беручи до уваги усі вище зазначені особливості цієї екранізації, можна віднести її до розряду аналогу. Очевидно, що тут митці намагаються адаптувати художній текст для широкої аудиторії засобами кінематографу, виходячи із власних мистецьких інтенцій та доступних екранних засобів.

Варто відзначити, що подальше вивчення інтермедіальних репрезентацій роману «Квентін Дорвард» В. Скотта має широкі дослідницькі перспективи.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андроникова М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино. Москва : Наука, 1974. 264 с.
2. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : дис. ... канд. филос. наук : Москва, 2003. 155 с.
3. Базен А. Что такое кино? Москва : «Искусство», 1972. 382 с.
4. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. Москва : «Прогресс», 1968. 143 с.
5. Бровко О. О. Основи компаративістики. Навч.–метод. посіб. для орг. самостійної роботи й підготов. Луганськ : НУ імені Тараса Шевченка, 2012. 214 с.
6. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. Київ : Києво–Могилянська академія, 2008. 430 с.
7. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2010. 456 с.
8. Гром'як Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремок В. І. Літературознавчий словник–довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
9. Гуральник У. А. Русская литература и советское кино : экранизация классич. прозы как литературоведческая проблема. Москва : Наука, 1968. 431 с.
10. Дубініна О. В. «Екранізація художнього твору : поле перетину літератури та кіно». Київ. 2016.

11. Дубініна О. В. «Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження». *Слово і час*. 2016. С. 40–53.
12. Егоров Е. А., Басинский С. Н. Клинические лекции по офтальмологии. Москва : ГЭОТАР–МЕД, 2007.
13. Жачемукова Б. М. Художественная специфика жанра исторического романа. *Вестн. Адыгейского гос. Ун–та. Филология и искусствоведение*. 2011. С. 11–17.
14. Идлис Ю. Б. Введение в теорию экранизации : автореф. дис. канд. филол. наук. Москва : Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2006. 27 с.
15. Література на полі медій : Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченко. Київ. 2018. 633 с.
16. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / уклад. Ю. І Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
17. Лукач Г. Исторический роман. Москва : ИД «Литературный критик», 1937. 523 с.
18. Маневич И. Кино и литература. Москва : «Искусство», 1966. 240 с.
19. Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта. Москва : «Худ. лит», 1965. 222–240 с.
20. Осина О. Н. Визуальная коммуникация в региональной городской среде : социально–философский подход. Урбанистика : опыт исследований, современные практики, стратегия развития городов : тезисы доп. всерос. науч.–практ. конф. Саратов, 2017. 364 с.
21. Пешкова О. А. Якісна мовна освіта у сучасному глобалізованому світі : тенденції, виклики, перспективи. Матеріали I Всеукраїнської науково–практичної конференції. 2017. С. 131–135.
22. Погожева Л. Из книги в фильм. Москва : «Искусство», 1961. 68 с.
23. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк – Вінниця : Донну, 2015. 153 с.

24. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. Москва. 1965. 497 с.
25. Реизов Б. Г. История и вымысел в романах Вальтера Скотта. *Изв. АН СССР. Отделение литературы и языка*, 1971. С. 306–311.
26. Савчук Г. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2019. С. 15–18.
27. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Київ : Вид-во «Акта», 2005. 357 с.
28. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : антологія / ред. Д. Наливайко. Київ : Києво–Могилянська академія, 2009. 487 с.
29. Bluestone G. *Novels into Film : The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1957. 237 p.
30. Elliott K. *Rethinking the Novel / Film Debate*. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 277 p.
31. Hansen–Love A. A. *Intermedialität und Intertextualität : Probleme der Korrelation von Wort– und Bildkunst– am Beispiel der Russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien : *Wiener Slawistischer Almanach*, 1983. P. 291–360.
32. Herman, Manfred Jahn, and Marie–Laure Ryan. New York : *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005. P. 252–256.
33. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York and London : Routledge, 2006. 304 p.
34. Kranz D. L., Mellerski N., In / *Fidelity : Essays on Film Adaptation*. Newcastle : Cambridge Scholars Press, 2008. 240 p.
35. Leitch T. *Film Adaptation and its Discontents. From “Gone with the Wind” to “The Passion of Christ”*. Baltimore : JHU Press, 2007. 354 p.
36. Rainer E. *Adaptation and the concept of the original*. New York. 2018. 35 p.

37. Remak H. *Comparative Literature : Its Definition and Function*. *Comparative Literature : Method and Perspective* / ed. by N. P. Stall. Southern Illinois UP, 1961. P. 1–57.
38. Shepherd B. J. *Adaptation from Novels into Films : A Study of Six Examples, with an Accompanying Screenplay and Self–analysis*. Waikato. 2009. 271 p.
39. Stam R. *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Hoboken : Wiley, 2004. 376 p.
40. Stirbetiu M. *Literature and Film adaptation theory. The proceedings of the international conference. Literature, Discourse and Multicultural Dialogue. Section : Language and Discourse*. 2013. P. 491–498.
41. *The Adventures of Quentin Durward* (videofilm) director : Richard Thorpe; starring : Robert Taylor, Kay Kendall, Robert Morley, George Cole; MGM, United Kingdom. 1955.
42. Ungar S. *Literature and Film : Modernity. Medium. Adaptation. Comparative Literature : Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. Oxford. 2009 P. 156–169.
43. *Walter Scott, Quentin Durward* / ed. J. H. Alexander and A. M. Wood. Edinburgh. 2001. 592 p.
44. Wellek R. *The Emergence of Comparative Literature from “The Princeton Sourcebook in Comparative Literature : From the European Enlightenment to the Global Present”*. Princeton : Princeton University Press, 1959. P. 1–8.
45. Wolf W. *Intermediality and the study of literature. The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Cambridge. 2005. P. 252–256.

## СПИСОК ЛЕКСИГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Классическая форма исторического романа. URL : [http://www.nnre.ru/literaturovedenie/istoricheskii\\_roman/p2.php](http://www.nnre.ru/literaturovedenie/istoricheskii_roman/p2.php) (дата звернення: 13.12.2022).
2. Dictionary, practical effect URL : <https://www.dictionary.com/browse/practical-effect> (дата звернення: 13.12.2022).
3. Fourth Wall. Cambridge Dictionary. URL : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fourth-wall> (дата звернення: 13.12.2022).
4. Oscars ceremonies. URL : <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1940> (дата звернення: 13.12.2022).
5. Oscars. URL : <https://www.oscars.org/> (дата звернення: 13.12.2022).

## SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the intermedial transcoding of W. Scott's novel "Quentin Durward" in the cinema

The object of the work research is an intermedial dialogue of cinematography and literature.

The main aim of the work is to compare Richard Thorpe's screen version of Walter Scott's novel "Quentin Durward", 1823 with the literary primary source to find out the features of the transformation of the original text on the screen. It determined the accomplishment of such objectives as:

- define the concepts of intermediality and screen adaptation;
- analyze the abovementioned concepts;
- find out the basic features of Walter Scott's historical novel;
- compare the film "Quentin Durward" by Richard Thorpe with the book of the same name by Walter Scott to define specificity of intermediary transformations.

The intermedial analysis proves that when the text of the novel "Quentin Durward" by Walter Scott was transferred to the screen by the director Richard Thorpe, a number of transformations were carried out at the plot, image and stylistic levels.

The reproduction of the main storyline contributed to the depiction of the main idea of the work. The changes that were made at the level of plot, images and motives did not result in distortion of this text, but were only caused by the artistic intentions of the author, as well as the requirements of the film text.

According to Linda Hutcheon's classification, the screen adaptation of the novel can be defined as an analogue that conveys the spirit of the original source while making minor changes to it.

*Key-words: film adaptation, intermediality, Walter Scott, Quentin Durward, historical novel, screen version*

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

Я, Кліщенко Дмитро Миколайович, студент 2 курсу магістратури, форми навчання очної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійна програма Мова та література (англійська), адреса електронної пошти magistr2021znu@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Інтермедіальне перекодування роману В. Скотта «Квентін Дорвард» у кінематографі»

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

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

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

15.12.2022

Дата

\_\_\_\_\_

Підпис

Кліщенко Д. М.

ПІБ (студент)