

абсолютній свободі є “доведенням від супротивного”, перевірка іншої, протилежної новозавітній, правди. Створення рецептивно-провокативних образів властиве монодрамі І. Вирипаєва і є тим художнім прийомом, який уточнює протиріччя життя, мотивує пошуки “Бога-в-собі” як способу вирішення кризи самоідентифікації, актуалізує інтелектуальну складову сприйняття (через інтертекстуальні зв’язки, очуднення) й емоційну складову.

Характер конфлікту в сучасній монодрамі відображає екзистенційну естетику і уточнене образ кризи самоідентифікації. Конфлікт в монодрамі не можна вважати категорією, яка зникає, оскільки вона модифікується і є проявом чотирьох типів ідентифікації особистості. У сучасній монодрамі можна виокремити такі типи конфліктів: зіткнення з самим собою як з Іншим; зіткнення з самим собою як відображення конфлікту з соціальним Іншим; зіткнення з самим собою як відображення конфлікту з культурним Іншим; зіткнення з самим собою як відображення конфлікту з Богом. Особливістю конфлікту сучасних монодрам є перенесення його на рівень читацької свідомості як складової “єдиної свідомості”, створованої автором, і формування в ній рецептивно-провокативних образів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Болотян И. М. “Новая драма” : опыт типологии / И. М. Болотян., С. П. Лавлинский // Вестник Российского Государственного Гуманитарного университета. – 2010. – № 2 (45). – С. 35–45.
2. Вырыпаев И. Июль / И. Вырыпаев. – М. : Коровакниги, 2007. – 74 с.
3. Гришковец Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – М. : Эксмо, 2008. – 300 с.
4. Евреинов Н. Н. Введеніе въ монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комисаржевской 4 марта 1909 г. / Н. Н. Евреинов. – СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.
5. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий : учеб. пособие / В. В. Заманская. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – 304 с.
6. Ірванець О. Лускунчик – 2004 : п’єси, вірші / О. Ірванець. – К : Факт, 2005. – 208 с.
7. Липовецький М. Перформансы насилия : литературные и театральные эксперименты “Новой драмы” / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.

8. Липовецкий М. Н. Современная русская литература : 1968–1990-е годы : учеб. пособие : в 2 т. / М. Н. Липовецкий, Н. Л. Лейдерман. – М. : Академия, – Т. 2 : 1968–1990. – 2003. – 684 с.
9. Моклиця М. В. Життєві конфлікти та їх літературні моделі: полемічні зауваження (рецензія) / М. В. Моклиця // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки : Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк, 2012. – № 13(228). – С. 159–162.
10. Онегина Т. А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенning) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (немецкая литература); Казанский (Приволжский) национальный университет / Т. А. Онегина. – Казань, 2013. – 24 с.
11. Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
12. Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хесле // Вопросы философии, 1994. – № 10. – С. 112–123.
13. Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie : Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen / E. Fischer-Lichte... (Hrsg.). // Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. – Tübingen; Basel: Francke, 1998. – S. 21–91.
14. Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main : Verlag der Autoren, 2001. – 510 S.

## КІНОАДАПТАЦІЯ РОМАНУ “БЛЯШАНІЙ БАРАБАН” ГЮНТЕРА ГРАСА

### Софія ВАРЕЦЬКА

Львівський національний університет імені Івана Франка

Стаття присвячена кіноадаптації, а саме відтворенню засобами кінематографа літературного твору, зокрема екранізації роману “Бляшаний барабан” Гюнтера Граса німецьким режисером Ф. Шльондорфом. Проаналізовано особливості й специфіку засобів літератури та з’ясовано способи їх втілення через формат кіномистецтва.

**Ключові слова:** “Бляшаний барабан”, Гюнтер Грас, Фолькер Шльондорф, роман, кіно, екранізація.

Статья посвящена киноадаптации, а именно воспроизведению средствами кинематографа литературного сочинения, в отдельности романа “Жестянай

барабан” Гюнтера Грасса немецким режиссером Ф. Шльондорфом. Проанализированы особенности и специфику средств литературы и уяснено способы их воплощения через формат киноискусства.

**Ключевые слова:** “Жестяной барабан”, Гюнтер Грасс, Фолькер Шльондорф, роман, кино, экранизация.

The article addresses a film adaptation, namely the reproduction of a literary work by cinematic means focusing on Volker Schlondorff's film version of Gunter Grass's novel “The Tin Drum”. The features and specificity of literary techniques from the perspective of their filmic realization are studied.

Key words: “The Tin Drum”, Gunter Grass, Volker Schlondorff, novel, cinema, film adaptation

Серед мистецтв кіномистецтво є наймолодшим, проте за досить короткий час воно стало наймасовішим, жодне інше мистецтво не володіє такою аудиторією як кіно. Фільми-екранізації літературних текстів є невід'ємною частиною кіномистецтва. Практично від самого початку в кінематограф активно мігрували образи й ідеї літератури, так само як і в літературі початку ХХ ст. присутні засоби й прийоми кіномистецтва. Кіноадаптації літературних творів демонструють нове бачення й інакшу інтерпретацію режисера певного класичного твору.

Творчість Гюнтера Граса, класика сучасної німецької літератури, налічує понад шістнадцять томів. Сюди входять і проза, і поезія, і драматургія, і документалістика, і спогади, і т.ін. Чотири прозових твори було екранизовано, зокрема роман “Бляшаний барабан” у 1979 р. відзняв Фолькер Шльондорф, оповідання “Кіт та миша” у 1967 р. екранизував Ганс Юрген Поланд, роман “Щуриха” був відзнятий у 1997 Мартіном Бухгорном і роман “Крик жерлянки” режисував у 2005 р. Роберт Глінскі. Найвідомішою екранизацією є одноіменна стрічка “Бляшаний барабан”, яка отримала кілька престижних кінопремій – зокрема у 1979 р. на Канському кінофестивалі “Золоту пальмову гілку”, а також премія Німецької кіноакадемії, у 1980 р. фільм отримав приз “Золотий екран” (Німеччина), й у тому ж році нагорода Голівуду “Оскар” як “Найкращий іноземний фільм”, а також премія Асоціації кінокритиків Лос-Анджелеса (США) за “Найкращий іноземний фільм”, а ще премія “Поділь” (Данія) за “Найкращий європейський фільм” (1980 р.).

Відзняв фільм “Бляшаний барабан” відомий талановитий німецький режисер, кіносценарист, продюсер зі світовим ім’ям Фолькер Шльондорф, який одним із перших вивів національне німецькомовне кіно

на міжнародний рівень. Визначними рисами творчої натури Шльондорфа були добре розвинуте почуття кризового самовідчуття тогочасної німецької молоді, політичне забарвлення суспільних мас, тісний зв’язок з класичною світовою та сучасною німецькою літературою 50-60-х років. Магістральною темою творчості режисера постає іронічне зображення відчуженого індивіда, який обтяжений комплексом глобальної вини перед світом і перед самим собою. *“Я завжди розповідаю історію, історію певної людини, яка якимось чином повстає, яка не може справитися зі своєю ситуацією; при цьому, навіть якщо ця людина не права чи потрапляє в халепу, я завжди стаю на її сторону”* [1].

Стосунок Шльондорфа до екранизації літературних творів був насправді дуже тісним, у своїх спогадах режисер зазначає, що завжди любив багато читати. Й однією зі своїх особливостей називає любов до літератури: *“Моя особливість полягає в тому, що для мене література – це дещо живе, а тому в школі я не зносив уроки німецької літератури й мови через ті методи й прийоми, які застосовують германісти до літератури. Я ж хотів витягнути літературу на базарну площа, а можливо наєть і в луна-парк. А тому завжди, коли я намагаюся екранизувати книгу, я не прагну досягти адекватності так званій літературній якості, проте прагну виявити в книзі те, що є життєздатним, те, що може сказати нам про життя. Я нібіто хочу стягнути авторів, цих батьків, які стоять переді мною й сковують мене, з їхніх п'едесталів, і так би мовити, перейти з ними на “ти”* [1]. Екранизація літературних творів була певним козиром режисера, адже до роману Граса, Шльондорф відзняв фільм “Молодий Тер лес” за романом Роберта Музіля (престижна німецька кінопремія Фіпресці і приз Макса Офюльса в Каннах), а ще фільм “Міхаель Кольхаас – бунтівник” за новелою Генріха Кляйста (приз прав людини в Страсбурзі), а також фільм “Втрачена часть Катаріни Блюм” за однойменним романом Генріха Беля та ін. Звісно, що більшість цих стрічок не є фільмами масового кінопрокату, а швидше навпаки мають рафінованого висококультурального глядача. Усі кінострічки Шльондорфа можна віднести до категорії авторські фільми, сам режисер в одному із інтерв’ю зазначає: *“Я не вважаю себе автором, проте вважаю, що те, що я роблю – авторські фільми. Якщо вважати кіноавтором того, хто сам написав сценарій до свого фільму, то таким чином фільм постас певним втіленням чогось написаного на екрані. Для мене “написати фільм” означає зробити його. Тобто створити образи, керувати акторами й камерою, робити монтаж.*

Ось це і є для мене процес "написання" фільму. Я дійсно сказав би сьогодні, що під поняттям "авторський фільм" розуміємо певне відмежування від "промислового виробу" – фільму, який виготовляють як анонімний, безлікий виріб" [1]. Очевидно, що саме такий підхід до створення кінокартин забезпечив практично усім стрічкам Шльондорфа значний успіх і світове визнання.

Екранізація роману "Бляшаний барабан" відбувалася спільно з Гюнтером Грасом, який брав активну участь у створенні сценарію, часто спілкувався з акторами, допомагав їм своїми порадами, супроводжував акторів під час зйомок, а також разом із Шльондорфом розмірковував над продовженням фільму, який так і не відзняли. Адже кінострічка тривалістю у дві з половиною години екранизує лише півроману до фатального моменту, коли головний герой приймає одне з найважливіших рішень у житті – продовжити свій ріст. У фільмі розкривається історія фашизму, життя Німеччини поміж двома війнами, зображеня долі людської особистості в епоху тоталітарного режиму.

Варто зазначити, що Гюнтера Грас був доволі вимогливим й критичним по відношенню до майбутнього автора екранизації його першістка. У своїх спогадах письменник назначає: "Лише, коли я впевнився, що Шльондорф є тим, хто має потужні силу уяви, хто може завдяки своїй естетиці, а також естетиці кіноіндустрії адаптувати мій матеріал, я заспокоївся. Якщо хтось намагається і йому вдається цілком наблизитися до літературної форми й зробити своєрідний абсолютний відтиск роману в кінострічці, тоді б я в жодному разі не дав своєї згоди на таку екранизацію. Лише, коли я зувахжив, що Шльондорф є в стані витлумачити синтаксис письменника, перекласти побудову речень письменника мовою оптики камери, лише тоді справа для мене була вирішена" [7]. Вплив Граса на процес зйомок був вирішальним. Після однієї з перших зустрічей, Шльондорф занотував у своєму щоденнику: "Я запанікував перед масштабом нашого задуму і я отримав страх перед автором. Більшість з того, що читалося як абсолютна вигадка, було для нього пережитою дійсністю. Фільм не міг бути ілюстрованою літературою, він повинен бути самобутнім, інсценізувати життя" [9]. Для Граса ж важливою була кожна дрібниця, усі деталі були з його власного життя, вони були автобіографічні: чи то жирна пляма на стіні, чи то двері підвальні, чи то чотири чи п'ять спідниць його кашубської бабусі, чи то її прикус, зокрема "здорові, сильні зуби з широкою щілиною", чи то певні люди – усі вони були конкретними й мали певне ідейне навантаження.

Спочатку спільної роботи й певних зауваг з боку Граса, Шльондорф постановив: "Я екранизую його роман, не для того, щоб йому (Гюнтеру Грасу) сподобатися, а я знімаю фільм, який називається "Бляшаний барабан" і його сценарій базується на однайменному романові. Найважливішим для мене є те, щоб я зробив добрий фільм, а не те, щоб я сподобався авторові" [9]. Хоча варто зауважити, що з часом ці два талановиті чоловіки стали хорошиими друзями й неодноразово разом подорожували різними країнами.

Кінострічка відразу мала значний успіх як у Німеччині, так і в світовому кінематографі. Медіаексперт Кнут Гікетір зауважує: "Фільм Шльондорфа "Бляшаний барабан" перебував від початку під тільною увагою суспільства: адже виник фільм після роману, який змінив німецьку історію літератури як жоден інший твір, який у 1959 році привів до порушень норм суспільної моралі і за яким чітко зчитувалися зміни правил аж до виникнення фільму. Роман відзначається об'ємом, змістом і манерою письма, які здавалося б не придатні для екранизації, а також головний герой барабанщик Оскар, який у три роки вирішив притинити свій фізіологічний ріст, видавався неподоланою проблемою для виконавця ролі і для зйомок" [7]. А тому рівень очікування в суспільстві, а надто в літературній та кінокритиці, був надто високий до цього фільму.

З моменту виходу роману й до його екранизації минуло 20 років, хоча ідею екранизації Шльондорф виносив впродовж усіх цих років. Однією з найскладніших проблем була роль головного героя, адже це мала би бути дитина. Відтворити засобами кіномистецтва створений Грасом образ було одним із найважчих завдань. На роль Оскара Мацерата режисер знайшов 12-річного Давида Беннета, сина актора Хайнца Беннета, який зростом був один метр сімадцять сантиметрів, що відповідає приблизно зросту чотири-п'ятирічної дитини. Варто зауважити, що пошуки відповідного актора були тривалими, режисер навідувався в поселення карликів, приходив на усі циркові вистави, де виступали ліліпутти, а також був на конгресі низькорослих людей, звертався до лікарів, які займаються проблемою росту. Аktor повинен був відповісти романному персонажеві, а саме трирічній дитині, це було найважливішою умовою. Оскільки саме ракурс крізь призму дитячого світосприйняття здатен був відобразити ту затхлу й нездорову атмосферу, яка створилася як у суспільстві, так і в пересічній сім'ї німців у період формування Третього рейху. Для створення образу Оскара Мацерата режисер Шльондорф використовує методи й прийоми, які характерні для кінематографа, так само як письменник

Грас використовує арсенал літературних засобів. Письменник зобразив головного героя роману не лише з особливими фізичними вадами й надприродними здібностями (нездатність фізично рости, можливість за допомогою голосу розбивати на друзки скло), але й наділив оповідними техніками, зокрема історія життя героя подається ретроспективно із лікувального закладу, при чому розповідь презентується на різних оповідних рівнях.

Також Оскар позбавлений ідентичності, оскільки його образ подано завдяки мовному оформленню як фігура: він постає фіктивним оповідачем і є певною з'єднувальною ланкою в історичному процесі, він є своєрідним фокусом бачення для читача. Сам Грас у розмові з режисером наголошував, що: “*Бляшаний барабан*” є протилежністю до роману становлення, все і всі довкола Оскара розвиваються, – лише він ні. Оскар втілює помсту маленьких міщан і їхню придурукувату манію величині” [9]. Отож Оскар від моменту народження є статичною фігурою. У фільмі продемонстровано дещо інакше: фігура є конкретним втіленням в образі Давида Беннета. Аktor уособлює наше уявлення через тілесність, через образ, через його манеру висловлюватися. Зокрема в епізоді коли Беннет стоїть поруч із ліліпутом Беброю, який незначно вищий за головного героя, що ще раз візуально підтверджує, що перед нами дитина. На противагу до дитячого образу є коментарі, які вбудовані в фільмі, ѿ відповідають фіктивному оповідачу в романі, проте через по-дитячому високий голос із специфічною вимовою, яка скеровує глядача до головного дійового персонажа, руйнується відповідність фіктивного оповідача. Варто не забувати, що в романі події описано ретроспективно, на момент початку твору героїв не повних тридцять років. Також втрачається ця фіктивність через візуальність, зокрема не по-дитячому дорослий вираз обличчя Беннета, його виразні, іноді колючі очі, надмірно серйозний рот, усі ці риси презентують певну ідентичність, що відсутнє у романі. Теж необхідно відмітити, що в багатьох сценах герой мовчить, споглядає, або ж висловлюється “барабанною” мовою, яка залишається багатозначною. Шльондорф дуже послідовно демонструє нам точку зору малої дитини, зокрема ракурс камери спроектований “знизу вгору”, тобто відштовхуючись від зросту й погляду головного героя, також присутні сцени, відзняті крупним планом, проте це не створює в реципієнта враження, що це виключно суб’єктивна інтерпретація світу Оскара, а навпаки, що світ є саме таким, яким його зображає режисер. Відповідно усе, що відбувається, сприймається не як певна умовність, а як конкретна дійсність, таким чином фільм постає в реалістично-натуралистичному ключі.

Якщо в романі одразу повідомляється, що Оскар перебуває у закладі для душевнохворих, що відповідно провокує іронічне відношення до героя, то у фільмі ця інформація відсутня, проте застосовуються інші техніки. Скажімо своє лікарняне ліжко герой сприймає як певний простір, який належить виключно йому й тут він перебуває у безпеці, затишку й гармонії. У фільмі ж цим простором внутрішнього балансу виступають: спідниця бабусі (де на початку фільму переходиться від поліців дідуся Колячик), шафа, стіл зі скатертиною, куди герой неодноразово ховається й спостерігає за бездуховним світом дорослих у шпарину чи з доволі незвичного ракурсу “знизу вверх”. Режисер інтерпретує Оскаровий дух спротиву до навколої дійсності по-різному: це і небажання народжуватися, тобто небажання брати на себе відповідальність, небажання вчитися, оскільки ж нічого нового його там не навчати, адже Оскар з’являється на світ уже зі сформованим світоглядом. Образ Оскара-руйнівника продемонстровано у сценах, де він б’є віконне скло театру, за допомогою своїх надприродних даних голосу, хоча таким чином він протестує проти сексуальних стосунків матері Агнес зі своїм дядьком Яном. Або ж, заховавшись під трибуною, зриває мітинг націонал-соціалістичної партії, Оскар вибиває на своєму барабані ритм віденського вальсу, який підхоплюють усі інші музиканти перед сценою, мелодія спонукає людей до танцю й радощів. Таким чином показано супротив фашизму. Хоча герой виступає так само проти фанатичної релігії та її авторитетів, він займається богохульством у церкві, начіпляючи свого барабана на фігуру маленького Ісуса. У другій частині фільму Оскар поводиться більш “нормально”, хоча залишається таким самим на зріст. У ньому проходить сексуальний потяг до жінок, який в основному керує його поведінкою. Герой приймає рішення їхати разом із цирком карлика Бебри, позаяк його розум заполонила коханка Бебри – ліліпутка Розвіта. Акцент знову падає на любовному трикутнику, якщо від початку матір Агнес ділили поміж собою батько Альфред і дядько Ян, то тепер Розвіту ділять Оскар і Бебра. Їхнє кохання триває не довго, невдовзі в маленьку Розвіту влучить снаряд. Оскар повернеться додому, де знову ж закохається у Марію, нову дружину батька. Черговий трикутник: Оскар-Марія-Альфред. Таким чином показано аморальність й абсурдність порожнього бездуховного суспільства. Отож кінематографічна фігура Оскара відрізняється від його літературного образу й одночасно залишається певним доповненням, інакшим прочитанням.

Складність екранізації полягала також і в тому, що роман містить кілька рівнів. Перший тематично й технічно доступний для масового читача. Йдеться передовсім про сюжет, який зав'язаний довкола одного головного героя, про любовний трикутник: мати-батько-дядько, про певні історичні події і т.ін. Інший рівень – це певні аллюзії, натяки на вже відомі літературні тексти, інтертекстуальні паралелі. Письменник демонструє на прикладі певних фрагментів абсурдність людського буття, показує те убоге й нице суспільство, яке породило націонал-соціалізм з усіма його наслідками. Відповідно, для роману характерна фрагментарність, ціль якої створити атмосферу невпевненості, руйнування сталих кліше й канонів, те, що для обивателя є нормою подано як спотворення гуманності. Завдяки жанру автобіографії ця фрагментарність, різnorівневість прочитується не одразу. Режисер також притримується такого ж принципу побудови фільму й подає автобіографічно життя головного героя, однак робить він це лінійно, без глибинних смислів. Проте саме цей принцип руйнує повністю задум Граса. Адже оповідь подано ретроспективно, а також автор поміщає героя у спеціальний лікувальний заклад для душевнохворих, що одразу дає посил для реципієнта на певне скептичне ставлення до того, що відбувається. З іншого боку, Оскар одразу постає суцільним скептиком відносно навколошнього його світу. Таким чином утворюється певна фрактальна структура, коли все що, сприймається за дійсність, насправді постає лише уявою про цю дійсність, яка залежить від ракурсу оповідача, як тільки змінюється ракурс, одразу змінюється уява про дійсність. Підсилює цей принцип використаний Грасом прийом варіативності, коли одна й та ж подія (наприклад, смерть матері чи Мацерата, захоплення Польської пошти, загибелі ліліпутки Розвіти та ін.) описується по-різному. Скажімо, спочатку Оскар засуджує свої дії, а потім, навпаки, вигороджує себе, або оповідь ведеться то від першої особи, то від третьої, або ж пишеться рукою зовсім сторонньої особи, зокрема наглядачем у лікарні Бруно.

У фільмі Шльондорф обирає реалістичне зображення подій. Він відмовляється від цієї надбудови з ретроспективним показом й варіативністю. Його фільм пропонує одне прочитання, єдину інтерпретацію. Основна ставка ставиться на лінійному послідовному зображенні подій, а акцент падає на дитячому ракурсові світосприйняття. Проте така манера подачі абсолютно не відповідає основній ідеї роману – варіативності й багаторівневості. *“Роман Граса “грішиль” надокучливою описовістю – ефект, який він створює спеціально, так званий*

інформаційний шум, який втілює ідею сітки, ризоми, що встановлює рівність елементів, їхню неієпархічність. Звідси з'являються і варіанти, повтори, перечислення, якими Грас відсилає нас до літератури епохи Відродження, а саме до книги Рабле *“Гаргантюа і Пантагрюель”*, де використовуються величезні “каталоги”, власне тут відбувається зародження описів “тілесного споду”, які так полюбляє Грас. Хоча й Шльондорф не ігнорує “тілесний спід”, проте розглядає його швидше натуралистично” [2]. Грас наголошував на важливості цього так званого “інформаційного шуму” і в розмовах із режисером, він наполягав на присутності певних предметів, які впливають на сюжет, зокрема таких як барабан, стоячий годинник, стандартна люстра, коняча голова, вугрі, червоний шалик, партійний значок і т.д. [9].

У зображеному світі Шльондорфа важливу роль відіграють політика і сексуальний аспект. Історичним тлом постає прихід до влади націонал-соціалістичної партії на чолі з Гітлером, ѹ відповідно зображення того бездуховного й однобокого світу, який породжує фашизм. Суспільство показано байдужим та інертним, руйнуються усі закони етики й моралі, коли стосунки поміж кровно рідними людьми переходять усі дозволені межі, коли батьки байдужі до своїх дітей, коли політична орієнтація залежить лише від гарного кольору уніформи. А тому для режисера важливо показати зовнішню динаміку світу, зокрема, те, що внутрішньо порожні люди, не залежно від часу й місця, здатні породжувати такі явища, як фашизм, таке суспільство не має прогресу, воно статичне або ж регресує. Власне фільм теж має певне обрамлення, по-іншому аніж у романі, починається й закінчується фільм сценою, у якій зображену бабцю Оскара, яка сидить на картопляному полі й смажить картоплю, що символізує статику, складається враження що за більш як 40 років суспільство не лише не набуло певного розвитку, а навпаки деградувало, породивши фашизм і Гітлера. Звісно, що саме цей аспект і був важливим для Граса, весь його роман спроектований на демонстрацію того, що ніщо нізвідki не з'являється, що виникнення націонал-соціалістичної партії в Німеччині на початку двадцятого століття було породжено не однією людиною, а байдужою сірою масою “маленьких” людей.

У другій половині ХХ ст. *“критика більше не говорить про вплив літератури чи кінематографа на окремий творчий продукт – поняття конвергенція переходить з філософії екзистенціалізму Ж.-П. Сартра в практику існування мистецтва, що означає сурядне співіснування*

спеціфічних художніх способів експресії, не закріплених за жанрами, формами чи видами мистецтва. Будь-який твір сприймається як естетична цілісність, “не пов’язана з жанрами, стилями, методами, формами і вільна користуватися всіма відомими мовами” [5, с. 283]. Отож, незважаючи на несхожий й неоднаковий набір як кінематографічних засобів, так і літературних прийомів, визначений відповідним видом мистецтва, обидва твори мають беззаперечний вплив на реципієнта. Зі слів Шльондорфа: “Хороший сценарій на основі літературного твору виходить тоді, коли книга слугує відправним імпульсом для хорошої кіно історії” [1], – саме такою кіноісторію постає екранизація роману “Бляшаний барабан”. Отож Фолькер Шльондорф зумів подарувати романові Граса ще одне життя, він зміг створити не плоску візуальну ілюстрацію літератури, а самобутній та оригінальний витвір мистецтва, з новими інтонаціями та несподіваними контекстами. На екрані відтворено яскраву, об’ємну, глибоку картину, яка завдяки талановитій акторській грі, майстерності режисера, фаховій операторській роботі, демонструє ще одне прочитання класичного твору. Як роман, так і фільм провокують до розмірковувань про природу людини, та її місце в суспільстві.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бучка П. Фолькер Шльондорф // Електронний ресурс, режим доступу: <http://kinodorogi.ru/?p=635>
2. Бюхнер К. “Жестяной барабан” между Г. Грассом и Ф. Шлёндорфом // Електронний ресурс, режим доступу: [http://www.cultandart.ru/prose/54883-\\_zhestjanoj\\_baraban\\_mezhdu\\_g\\_grassom\\_i\\_f\\_shlyondorfom](http://www.cultandart.ru/prose/54883-_zhestjanoj_baraban_mezhdu_g_grassom_i_f_shlyondorfom)
3. Грас Г. Бляшаний барабан./ Пер. з нім О. Логвиненко – Київ: Юніверс, 2005.
4. Покидешева С. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования. Автореферат // Електронний ресурс, режим доступу: <http://cheloveknauka.com/kinoadaptatsiya-literaturnogo-proizvedeniya-kak-obekt-filologicheskogo-issledovaniya>
5. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
6. Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar // Електронний ресурс, режим доступу: <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=40351656&aref=image035/E0519/PPM-SP197901801820194.pdf&thumb=false>
7. Hickelthier K. “Der Film nach der Literatur” // Albersmeier F.-J. und Roloff V. (Hrsg.) Literaturverfilmungen. – Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1989. – S. 184–185.

8. Hickelthier K. Literatur und Film // Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.aww.uni-hamburg.de/hickelthier.pdf>
9. Schlöndorf F. Günter Grass // Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.volkerschloendorff.com/personen/guenter-grass/>

## ЗАРУБЕЖНАЯ НАУЧНАЯ ШКОЛА ПО ЭМИГРАЦИОНСТИКЕ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ

**Лилия ВЕЛИЛАЕВА**

Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского

Стаття присвячена вивченю і систематизації сучасних наукових досліджень з еміграційної літератури в США, Канаді та низці країн Західної Європи; класифікації різних наукових підходів та шкіл у формулюванні понять “еміграція”, “еміграційна література”, “писменник-емігрант”; виявленню основних проблем ті аспектів вивчення еміграційної літератури, динаміки розвитку досліджень з еміграціоністики.

**Ключові слова:** еміграція, писменник-емігрант, творчість письменника-емігранта, еміграційна література.

Статья посвящена изучению и систематизации современных научных исследований по эмиграционной литературе в США, Канаде и ряде стран Западной Европы; классификации различных научных подходов и школ в формулировании понятий “эмиграция”, “эмиграционная литература”, “писатель-эмигрант”, определению основных проблем и аспектов изучения эмиграционной литературы, динамики развития исследований по эмиграционистике.

**Ключевые слова:** эмиграция, писатель-эмигрант, творчество писателя-эмигранта, эмиграционная литература.

The paper deals with the study and systematization of current scholarly research of emigration literature in the USA, Canada and some Western Europe countries. Different scholarly approaches and schools are classified according to the way they define terms “emigration”, “literature of emigration”, “emigrant writer”. Main problems and aspects of emigration literature study, as well as dynamics of progress in emigration studies are identified.

**Key words:** emigration, emigrant writer, emigrant writer’s works, emigration literature.

Эмиграция – явление неизбежное в современном мире. Эмиграционные процессы имеют место на всех континентах и во всех странах, результатом таких процессов являются изменения всех уровней общественного