

9. Курпатов А.В. Теория сексуальной революции [Електронний ресурс] / Андрей Курпатов. – Режим доступу до видання: <http://www.orgonomic.narod.ru/>
10. Крафт-Эббинг Р. Половая психопатия / Рихард фон Крафт-Эббинг. – Москва: Республика, 1996. – 591с.
11. Фромм Э. Человек для себя / Эрих Фромм. – Минск: Коллегиум, 1992. – 253 с.
12. Dugan Máire A. Aggression [Електронний ресурс] / Máire Dugan. – Режим доступу до видання: <http://www.beyondintractability.org/m/aggression.jsp>
13. Ellis H. Love and Pain// Studies in the Psychology. – Vol.3. [Електронний ресурс] / Havelock Ellis. – Режим доступу до видання: <http://www.gutenberg.org/>

## ІМАГОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ ЕКРАНІЗАЦІЇ ІНОЗЕМНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

*Олена ДУБІНІНА*

Інститут літератури ім Т. Г. Шевченка

Застосування імагологічного підходу при дослідженні проблеми екранізації літературного твору має особливе компаративне значення. Даний підхід привокуює увагу насамперед до специфіки екранізації іноземних літературних творів, адже при такому виді інтермедіального перекодування задіюється ще й інший вид перекладу – інтернаціональний. Отже, у даній розвідці розглянуто загальні моделі екранізації іноземних творів у ракурсі імагологічної проблематики.

**Ключові слова:** імагологія, екранізація, образ нації, стереотип, екзотизм, інтермедіальність.

Применение имагологического подхода при исследовании проблемы экранизации литературного произведения имеет особое компаративное значение. Данный подход привлекает внимание прежде всего к специфике экранизации иностранных литературных произведений, ведь при таком виде интермедіального перекодирования задействуется еще и второй вид перевода – інтернаціональний. Итак, в данной статье рассмотрены общие модели экранизации иностранных произведений в ракурсе имагологической проблематики.

**Ключевые слова:** имагология, экранизация, образ нации, стереотип, экзотизм, интермедіальность.

Imagological approach has special comparative value in the research of the problem of filming literature. This approach pays attention, first of all, to the specific features in the filming of foreign literary works, because such a type of intermedia conversion

involves atill another kind of translation – international. So, this essay considers the general models of the filming of foreign literary works from the perspective of imagological problematics.

**Keywords:** imagology, filming, image of the nation, stereotype, exoticism, intermediality.

Серед численних аспектів теорії екранізації, які останніми десятиліттями активно розглядаються як кінознавцями, так і літературознавцями, є напрям, що дотепер не отримав належної уваги, – імагологічний. Справедливості заради варто відзначити, що ця ситуація виникла в силу об'єктивних причин. Сама імагологія як компаративістична дисципліна в другій половині ХХ ст. тільки переживала своє становлення й лише недавно затвердилася настільки, щоб знайти нові сфери наукового застосування.

Як твердить один із основних постулатів імагології, національні образи народжуються, закріплюються і функціонують, насамперед, у наративних художніх формах, таких як література, кіно, комікси [9, с. 6]. Застосування ж імагологічного підходу при аналізі інтермедіального перекодування літератури в кіно отримує особливий смисл і подвійне компаративне значення: у центрі уваги опиняється і сам літературний національний образ, і його специфічне втілення в кінофільмі. Звідси виникає цілий комплекс імагологічної проблематики, однаково важливий як для розвитку імагології, так і для теоретичного осмислення феномену інтермедіальності.

Не викликає сумнівів також той факт, що імагологічний ракурс дослідження в даному питанні приковує увагу дослідника насамперед до екранізацій іноземних літературних творів. Адже при такому виді інтермедіального перекодування задіється ще й другий вид перекладу – інтернаціональний, а тому спосіб втілення національної специфіки тут стає однією із центральних естетичних категорій і часто запорукою успішності самого інтермедіального експерименту. У даному дослідницькому контексті актуальними будуть питання про засоби кіноперекладу інонаціональних образів; особливості авто- і гетеро- образу націй та їхнє відтворення в кінофільмі; стереотипи, кліше, упередження, свідомо й підсвідомо задіяні у процесі інтермедіального та інтернаціонального перекодування. Спробуємо глибше розглянути означене коло питань на матеріалі конкретних екранізацій.

В історії світового кіно існують сотні прикладів екранізацій іноземних літературних творів. Розглянути їх у повному обсязі, ясна річ, неможливо (та й недоцільно) у рамках даного дослідження. Правильнішим буде

вибрати інший підхід – типологічний і проаналізувати загальні способи (або моделі) екранізації іноземних творів у ракурсі імагологічної проблематики.

По суті, можна стверджувати, що існує лише два способи екранізації іноземних творів: 1) робити етнокультурне перекодування, тобто переносити дії на свій національний ґрунт; 2) відтворювати наявну національну специфіку літературного першоджерела. Кожний із цих методів має свої особливості.

1

Один з віртуозів першого способу екранізації світової літератури – японський режисер А. Куросава. Відтворюючи на екрані чи то трагедії великого Шекспіра, чи то твори російських класиків Ф. Достоєвського та М. Горького, чи то “круті детективи” американського письменника С. Д. Хеммета, режисер незмінно переносить дію у координати японської реальності. Наприклад, події “Макбета” (фільм “Трон у крові” [17]) і “Короля Ліра” (фільм “Ран” [14]) розгортаються у феодальній Японії періоду Сенгоку (друга половина XV ст. – початок XVII ст.), а замість шотландських і британських аристократів діючими особами виступають японські даймьо й самураї. Однак запропоновані зміни не носять лише зовнішній характер. Справа в тому, що обраний Куросавою етнокультурний матеріал сутнісно підходить для екранізації трагедій Шекспіра. Сенгоку – один із найдраматичніших періодів в історії Японії, коли місцеві феодали вели безперервні міжусобні війни, текли ріки крові, а зрада й злочини були звичними явищами. Таким чином, легендарне минуле Японії виявляється не менш придатним тлом для зображення виру людських пристрастей, ніж Шотландія і Британія. Інакше кажучи, у фільмах Куросави запропоновано своєрідний подвійний переклад Шекспіра – мовою кіно та мовою японської культури<sup>1</sup>. Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що подібний підхід – не що інше, як вираження найглибшої поваги до екранізованих іноземних творів. Адже під час створення екранної версії будь-який режисер неминуче стикається з імагологічною проблемою, рішення якої виявляється далеко не таким легким: як візуалізувати події,

---

<sup>1</sup> Детальний аналіз художнього експерименту Куросави наводиться в статтях: Дубініна О. Японський король Лір, або “Ран” А. Куросави” // Сучасні літературознавчі студії. – 2008. – № 5. – С. 92 – 100; Дубініна О. Вільям Шекспір: *Made in Japan* (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави) // Січ. – 2012. – №10. – С. 24 – 36.

не деформуючи або спрощуючи національну своєрідність літературного першоджерела? Гарним виходом з такої ситуації саме і видається так званий етнокультурний переклад.

Цікавий зразок використання зазначеного способу перекодування є у творчості Л. Вісконті. Йдеться про його однойменну екранізацію повісті Ф. Достоєвського “Білі ночі” [12]. Події фільму відбуваються у 1950-ті рр. в італійському місті Ліворно. Мрійником виступає звичайний службовець Маріо, котрий від відчуття самотності й сердечного томління, подібно героєві Достоєвського, бродить вечірніми вуличками міста, де й зустрічає дивну незнайомку. Однак, як і у випадку з Куросавою, “переклад” Вісконті не видається штучним.

Насамперед слід зазначити, що сама повість Достоєвського підштовхує до такого роду експериментів. Як відзначав ще один із перших рецензентів, “Білі ночі” недостатньо “укорінені” в конкретній реальності [4, с. 14–15]. Сам критик уважав це недоліком твору. Але, очевидно, дану особливість повісті можна розглядати інакше – як тяжіння Достоєвського до осмислення життя у загальнолюдських категоріях [2]. Саме в таких координатах і прочитує повість Вісконті – його фільм стає ще одним гімном Мрії, що затверджує її споконвічний болісний розрив із Реальністю. Характерна для повісті Достоєвського універсальність передається у фільмі за рахунок своєрідної символізації. Так, фантастична реальність літніх петербурзьких ночей в кіно замінюється на не менш оніричний візуальний образ зимових середземноморських ночей. Усі природні елементи (вітер, туман, дощ, сніг) мають у фільмі символічні функції, резонуючи із емоційним станом героїв [7, с. 41]. Кінематографічний простір умовно поділяється на дві частини, символічно поєднані мостом. На цьому мосту герой зустрічає таємничу дівчину, і цей міст поєднує два світи – її (світ мрії, казковості) та його (світ буденної реальності).

Але запропонований Вісконті “переклад” не виглядає надуманим із точки зору реально історичної. Як відомо, образ Мрійника у Достоєвського багато в чому мав автобіографічний характер та був породженням свого часу. За висловом С. В. Белова, мрійництво було *“хворобою миколаївської доби, що придушувала в людях кращі прагнення, не даючи їм втілитися в життя, гасила шляхетні пориви душі. <...> Схильність до мрій про високе, яскраве, незвичайне була властива в молодості багатьом сучасникам Достоєвського. <...>. У царство чарівних снів їх манило героїчне, велике, те, чого не було в тьмяній*

*та прозаїчній дійсності*” [1, с. 90.]. Але і мрійництво героя фільму Маріо також було обумовлено часом. Дослідник творчості Вісконті Г. Бекон називає Маріо “*симпатичним, нудьгуючим дрібним буржуа, не здатним зрозуміти, як він може стати щасливим*” [6, с. 199]. І в цьому сенсі Маріо можна вважати героєм свого часу. Починаючи із середини 1950-х рр. в Італії – та й у всій Європі – завдяки економічному підйому повоєнна вбогість і непорядкованість минали, заміщаючись добробутом та матеріальним статком. Але духовна атмосфера новонародженого постіндустріального суспільства викликала занепокоєння багатьох європейських митців. У літературі, кіно, живописі на перший план виходять проблеми екзистенціального відчуження, духовного омертвіння, емоційної втоми. “*Усім все байдуже. Усі перебувають у стані солодкої ліні. <...> Боже мій, як хочеться хоч якогось сердечного підйому, хоч зовсім трохи. <...> Давайте прикинемося, що ми людські істоти і дійсно живемо. Це буде цікава гра,*” [10, с. 5] – у розпачі вигукує герой знакової для цього часу п’єси Дж. Осборна “Озирнись у гніві” (1956). Саме в такій сірій, банальній реальності існує герой кінофільму “Білі ночі”, і саме тому він тужливо бродить по місту в надії хоч якось поживавити своє життя. Таким чином, “перекладаючи” повість Достоєвського, Вісконті не здійснює так званого насильства над художнім матеріалом, адже центральна ідея літературного твору XIX ст. набуває нового звучання та актуальності у другій половині XX ст.

Проте “переклад” Вісконті має свою прикметну рису серед екранізацій подібного типу. Запропоноване режисером етнокультурне перекодування не було абсолютним – головна героїня “Білих ночей” Настінька у фільмі залишається росіяночку. І хоча національність дівчини прямо не називається, багато деталей у стрічці непрямо вказують на це: її звать Наталя, вона говорить про своє слов’янське походження, зовнішність героїні візуально відсилає до стереотипного уявлення про російський етнотип тощо. Виходить, що образ героїні Достоєвського та її незвичайна історія кохання не має еквівалента в італійському етнокультурному середовищі. Однак таку імагологічну обережність Вісконті перетворює на своєрідний художній прийом. Те, що дівчина іноземка, усіляко підсилює відчуття її *іншості*, а емоційна, місцями до ексцентричності гра виконавиці головної ролі Марії Шелл надає цій іншості визначеного у параметрах національної типовості значення – Наталя являє собою образ “духовно екзальтованої росіянки”. А отже, Вісконті формує необхідні смисли, актуалізуючи

в сприйнятті глядачів певні уявлення про нації. “Непрактичність, споглядальність, моральність, і навіть деяка містичність” [9, с. 229] – такі риси російського національного характеру закріпилися в сприйнятті європейців завдяки знайомству з російською літературою XIX сторіччя. Саме ці якості потрібні були режисерові для формування образу-ідеалу, протилежного настроям споживацького суспільства. Отже, Вісконті використовує категорію національності не безпосередньо, а як троп, який якнайкраще допомагає розкрити ідейно-тематичні колізії твору.

Наведені приклади доводять, що етнокультурне перекодування – це вдалий спосіб уникнути імагологічних пасток, властивих для екранізації іноземних творів. Крім того, такий метод екранізації видається значущим також і для формування нових рецептивних обривів: творча спадщина іноземного письменника виявляється зрозумілою та близькою вітчизняному глядачеві й разом з тим знаходить нові відтінки смислів. Однак усе це буде справедливим лише за умови якісного етнокультурного перекладу, а не механічного накладання іноземних художніх моделей на свій національний матеріал.

## 2

Якщо для першого способу екранізації першочергове завдання – пошук образних відповідників у власній національній культурі, то для другого способу найважливішим буде знайти засоби відтворення національного середовища літературного першоджерела. Проблема створення національних образів для фільму стоїть набагато гостріше, ніж для його літературної першооснови. Пояснюється це принциповою різницею природи літератури й кінематографа як видів мистецтва. Умоглядний характер літературної творчості дозволяє письменникові лише ідентифікувати місце дії або вказати національну приналежність героя, і далі національний образ в літературному тексті формується, як правило, уже на імпліцитному рівні – через поведінку, манери, особистісні характеристики персонажів тощо. Лише в окремих випадках національність виявляється настільки важливою складовою образотворення, що питання національного виходить на експліцитний рівень тексту у вигляді відповідних роздумів та коментарів (наприклад, в творах Монтеск’є “Перські листи”, М. Гоголя “Тарас Бульба”, романах Л. Толстого та Г. Джеймса тощо). Але і тут образ нації має властивий літературі абстрактно-імажинарний характер. А от матеріально-реалістичний, візуальний характер кінематографа (коли сама реальність

стає художнім матеріалом) вимагає більш предметного й детального втілення національного образу. У цьому питанні кінематограф має усталений арсенал художніх засобів, який включає такі групи:

- географічні маркери: використання карт, назв населених пунктів та інших об'єктів;

- лінгвістичні підсилювачі: через те, що іноземна екранізація втрачає одну із визначальних рис національного образотворення – мову, тут часто застосовується писане слово мовою оригіналу (газети, записки, оголошення та ін.), а також підкреслене використання автентичних назв та імен;

- етнографічні особливості: введення особливостей побуту, їжі, одягу, звичаїв даних націй (навіть якщо в літературному тексті про це і не згадується);

- культурологічні акценти: увага до особливостей культури націй; згадка про конкретні культурні артефакти; використання автентичних музичних елементів;

- історичні показники: введення в кінотекст образів конкретних історичних осіб (наприклад, портретів можновладців);

- антропологічні характеристики: добір акторів за зовнішніми ознаками певного етнотипу.

Наведений перелік засобів демонструє, що кінематографічний національний образ по своїй структурі складніший за літературний, адже відчутно обтяжений зовнішньою оболонкою. Відтворення цієї зовнішньої “картинки” залежить від безлічі факторів – від комерційних до ідеологічних, від особистісно мотивованих до колективно несвідомих. А отже, процес інтермедіального перекодування національних образів під час екранізації включає дві фази: зовнішнє втілення образу нації та передача (або відторгнення) імпліцитної національно-оціночної специфіки літературного першоджерела. Ясна річ, така складна “алхімія” може мати найрізноманітніші результати. Проте аналіз корпусу наявних екранізацій дозволяє виділити три основні моделі передачі у фільмі національної специфіки літературного твору, які умовно можна позначити так: 1) “стереотипна”; 2) “номінативна”; 3) “екзотична”.

Яскравим прикладом “*стереотипної*” моделі втілення національної специфіки літературного оригіналу є радянська екранізація повісті А. Конан Дойля “Собака Баскервілів” [15].

У своєму творі А. Конан Дойл подає національну специфіку досить лаконічно. Національними маркерами виступають географічні показники (місце дії – Лондон і Девоншир), інформація про соціальну структуру

суспільства та діючі суспільні інститути (у творі згадуються фермери, джентрі, баронети, обговорюється система правосуддя), а також згадки про минувшину (легенда про рід Баскервілів, згадування про кельтських предків). Яскраво виражених особливостей побуту або життєвого укладу персонажів у повісті немає. Такий лаконізм обумовлений, насамперед, самою наративною структурою. Для оповідача твору доктора Ватсона властива максимальна драматизація оповіді. Тобто у повісті помітна перевага діалогу над описовими та оцінними пасажами. Таким чином, охарактеризувати персонажів можна винятково по їхній мовленнєвій манері. Незважаючи на деякі індивідуальні особливості мовлення діючих осіб, спільними рисами для них будуть стриманість, тактовність і максимальна ввічливість. Така характеристика цілком відповідає образу джентльмена вікторіанської доби, як властиво й ідентифікуються центральні персонажі повісті (Шерлок Холмс, доктор Ватсон, Генрі Баскервіль, доктор Мортімер, сер Чарльз Баскервіль). Інакше кажучи, у творі “Собака Баскервілів” наявний своєрідний міметичний тип оповідання – мовна стриманість повісті відповідає самій сутності створюваного тут національного образу.

Як справедливо стверджує М. Спаєрінг, образ джентльмена – одна з “*двох найпопулярніших персоніфікацій англійськості*” у літературі [9, с. 145]. Виникши як певна соціальна категорія<sup>2</sup>, поняття “джентльмен” стало означати не тільки шляхетне походження, а й певний кодекс поведінки: мужність, витримка, шляхетні манери, відчуття власної гідності, повага не лише до вищестоящих, але й до людей нижчого походження. У часи англійської реформації до цього образу додалися ще й такі характерні протестантські ціннісні категорії, як право виражати власну думку й обов’язок говорити правду, тобто виняткова порядність. Коли в XIX ст. кодекс джентльмена набуває такої популярності, що навіть стає предметом навчання в школах, до основних характеристик цього образу додається ще й гарна освіта. Наприкінці XIX ст. це поняття стає широко вживаним та позначає “*будь-якого чоловіка, який є ввічливим, має хорошу освіту, блискучі манери та вміє поводитися в суспільстві*” [9, с. 145]. Весь зазначений семантичний комплекс і став змістом образу

---

<sup>2</sup> Після завоювання Англії норманами в 1066 році англійським землевласникам більше не дозволялося ділити майнові права між всіма синами, і спадкоємцем ставав тільки старший. Молодші сини, позбавлені земель і титулів, позначалися словом “gentleman”.



джентльмена, втілюваного персонажами повісті “Собака Баскервілів”. Більше того, можна із упевненістю стверджувати, що на джентльменстві замішаний і головний конфлікт твору. Поведінка та вчинки злочинця Степлтона вказують на те, що він поводить себе не як джентльмен: буває нестриманим і грубим, нешанобливо ставиться до жінок, а найголовніше – він до крайності непорядна людина. Степлтону протиставлені Холмс та Ватсон, джентльмени до кінчика нігтів. А тому не дивно, що детективи мають до зловмисника не лише професійний інтерес, а й відчувають особисту ворожість. “Якщо виправити нічого неможливо, я однаково помщуся негідникові!” [8] – емоційно викрикує Холмс. Завдяки такій художній концепції цього та інших творів А. Конан Дойля його по праву вважають одним з популяризаторів джентльменського автообразу англійця.

На відміну від літературного твору, в однойменній радянській екранізації національна складова виражена надзвичайно яскраво. Тут задіяні практично всі згадані різновиди кінематографічних імагологічних засобів. Проте значення та якість цього національно маркованого матеріалу якраз і викликають питання. Пोजовклі карти англійських графств, котелки та кілти, вівсянка та пледи, тумани та кепська погода, колоритні поліцейські та англійський гумор, похмурі середньовічні замки та портрети королеви Вікторії – ці та інші національні атрибути свідчать про те, що, сумлінно прагнучи перенести глядача в Англію, кінематографісти актуалізували практично всі наявні в радянському суспільстві імагологічні кліше про англійців. Не заглиблюючись у детальний аналіз того, наскільки дані уявлення вірні або помилкові<sup>3</sup>, зупинимось на більш важливому питанні – зсуві оціночних національних характеристик.

---

<sup>3</sup> Наведемо лише декілька прикладів імагологічних похибок. Так, знаменита фраза з фільму “Вівсянка, сер” має мало спільного із дійсністю. Традиційний англійський сніданок складається із чітко визначеного набору продуктів: смажених сосисок, бекону, печериць, яєчні, свіжих або консервованих помідорів, квасолі у томатному соусі, тостів з маслом. Інша справа, що останнім часом англійці часто відмовляються від такої “важкої” їжі на сніданок, але у якості одного із найважливіших національних символів англійський сніданок мав би розглядатися саме у такому вигляді. Другий приклад стосується образу містера Френкленда. У фільмі персонаж одягнений дуже виразно – він носить кілт. Але при тому виникає питання: чому пан із графства Девоншир у південно-західній частині Британії раптом носить традиційний шотландський одяг. Ясна річ, це можна пояснити примхою пристаркуватого дивака, але з точки зору національної специфіки така візуалізація видається сумнівною.

Показово, що екранізуючи певні ситуації з повісті, творці фільму досить фривольно поводяться із націєтворчими елементами – вводячи одні та вилучають інші атрибути, вони розставляють певні імагологічні акценти. Приміром, в екранізації немає знаменитої реакції Холмса на власний недогляд під час затримання злочинця: *“Ватсон! Якщо ви маєте хоча б краплину порядності, ви занесете у свої анали цю мою помилку разом із моїми успіхами”* [8]. Ця фраза свідчить про крайню педантичність персонажа в питанні порядності. Цим же пояснюється й небезпечна нічна вилазка на болота Ватсона і сера Генрі, які заради знешкодження небезпечного для суспільства злочинця Селдона, готові жертвувати своїм життям. У фільмі ж ця ситуація подається як нічна п’яна забавка героїв. Ці та інші приклади дозволяють зробити висновок, що думка про крайню порядність як основну характеристику англійського джентльмена у фільмі приглушується. Спотворюється також і уявлення про бездоганний такт та вихованість джентльмена: Холмс дозволяє собі голосно сміятися, Ватсон ставить непристойні та дуже особисті питання і не знає правил столового етикету, сер Генрі сидить, задерши ноги на обідній стіл тощо. Детально та дуже специфічно змальований у фільмі побут Баскервіль-Холу послідовно втілює думку про надмірний англійський консерватизм. І нарешті, зображене у фільмі зверхнє та поблажливе ставлення абсолютно всіх персонажів-англійців до іноземця Генрі Баскервіля (чого в повісті, ясна річ, немає) недвозначно натякає на їхній снобізм та імперську зарозумілість.

Однак найбільшою деформацією з імагологічної точки зору зазнав образ самого сера Генрі Баскервіля. У повісті чітко зазначено: ніщо, крім легкого акценту та кольору обличчя, не видавало в спадкоємці Баскервілів іноземця. Протягом оповіді Ватсон уважно спостерігає за сером Генрі й постійно із задоволенням фіксує його риси характеру та манеру поведінки – усе, від *“спокійної, увевненої постави”* до мужності, вихованості, *“кельтської сили почуттів”* і бездоганної чесності *“видавало в ньому [сері Генрі] справжнього джентльмена”* [8]. З перших секунд появи Генрі Баскервіля на екрані усе в цьому образі вказує, що він американець: величезна хутряна шуба, шкіряний ремінь, галасливість, відсутність манер, елементи індійської амуніції, стрілянина з револьвера, неучтво й пристрась до алкоголю – усе це атрибути ковбоя й салунного завсідника. Відзначимо при цьому, що подібний образ американця також витканий винятково з радянських стереотипів, як і модус стосунків англійців і жителів Нового Світу. Якщо ж до змального у фільмі образу Генрі Баскервіля

додати ще його малодушність і жалібність, то стає очевидним, що цей персонаж має мало спільного із образом джентльмена. А це вже призводить до висновку, що у фільмі було нанесено серйозний імагологічний удар по концепції національного образу Конан Дойля – із усіх джентльменських образів повісті повністю було зруйновано головний, адже як баронет, саме Генрі Баскервіль втілював образ англійської аристократії.

Отже, національний автообраз з повісті Конан Дойля заміщається у фільмі радянським гетерообразом англійців, заснованим здебільшого на стереотипах часто негативної оціночної модальності. Така ситуація могла б стати етично неоднозначною, якби кінематографісти вчасно не зачули небезпеки і не вдалися до зміни жанрової природи твору. Уведені в кінотекст виразні комічні елементи позбавляють фільм однозначності та нейтралізують ефект ідеологічної упередженості.

“*Номінативна*” імагологічна модель характеризується тим, що національна специфіка екранізованого твору тут лише заявляється, але не наповнюється семантичним значенням, характерним для першоджерела. Яскравим прикладом такого виду екранізації іноземного твору може служити італо-американський фільм “Війна і мир” за романом Л. Толстого [13].

Один із “трьох китів” ідейно-тематичної структури роману “Війна і мир” – створення об’ємного та багатопланового національного образу Росії й російського характеру, що разом із двома іншими семантичними полями – історичним та екзистенціальним – обумовлює неповторну специфіку й значимість даного твору для світової культури. Імагологічна техніка Толстого тут складається з двох домінуючих прийомів: художня мозаїка та дихотомія зовнішнього/внутрішнього світів. Під художньою мозаїкою розуміється та особливість роману “Війна й мир”, коли автор малює образ Росії через створення цілої серії різноманітних картин і сюжетних колізій, в яких розкриваються побут і звичаї, особливості станового й суспільного укладу країни початку XIX ст.

Другий прийом – дихотомія зовнішнього/внутрішнього світів – стосується двох планів вираження всіх персонажів твору. Не тільки вчинки, а й акцентований автором спосіб мислення та психо-емоційні особливості героїв (особливо у випадку ключових фігур П’єра Безухова, Нагаші й Миколи Ростових, Андрія Болконського) сприяють наповненню певним значенням поняття “росіянин”. Саме на рівні системи персонажів можна говорити про створення Толстим своєрідних національних образів і характерів.

Говорячи про імагологічну специфіку згаданої італо-американської екранізації, складно аналізувати створений тут національний образ на предмет його відповідності літературному першоджерелу, адже у фільмі національного образу як такого немає. З одного боку, костюми, декорації, музика й інші специфічні елементи антуражу служать маркерами національної приналежності персонажів. З другого боку, у фільмі немає ні толстовської “мозаїки”, ні дихотомії зовнішнього/внутрішнього. Сюжетну редукованість фільму, зрозуміло, можна було б пояснити причинами об’єктивними – відтворити на екрані весь обсяг толстовської епопеї, ясні річ, неможливо. Але своєрідний підхід творців фільму до підбору художнього матеріалу вказує на те, що таке пояснення не видається цілком задовільним. Так, у фільмі детально (аж до скрупульозності) зображено одні ситуації і цілком вилючено інші. А отже, йдеться не про брак екранного часу, а про цілеспрямовану селективність. Наприклад, велику частину фільму відведено на змалювання знаменитого першого балу Наташі Ростової і виникненню її любовних стосунків з Андрієм Болконським, тоді як імагологічно значимого епізоду танцю Наташі після полювання немає. Цей і багато інших прикладів свідчать про те, що відбір романного матеріалу для створення фільму був обумовлений винятково міркуваннями мелодраматичними – їх значимістю для розвитку любовних колізій. Національно маркіровані елементи роману опускалися або через побоювання їх спростити чи спотворити, або через недооцінку їхньої значимості творцями фільму.

Істотно скорочений у фільмі також внутрішній план вираження персонажів. Звичайно, завдання зобразити внутрішній світ героїв у принципі надскладне для кінематографа з його предметно-матеріалістичною природою. Але в той же час, це не означає, що кіно зовсім не має художніх засобів для цього. Так, якщо взяти іншу екранізацію роману Л. Толстого “Війна і мир” – однойменний радянський фільм 1966 р., то режисер С. Бондарчук якраз і зосередився на відтворенні на екрані психо-емоційних особливостей персонажів, застосувавши для цього цілу низку цікавих прийомів (суб’єктивний погляд, експресивні ракурси, природний символізм, динамічний монтаж тощо). В італо-американському ж фільмі все вбрано в російські шати, але національного характеру немає. Інакше кажучи, це просто костюмований фільм.

Єдиний персонаж, якому творці фільму надають певну національну специфіку – П’єр Безухов. Однак і в цьому випадку вони екранізують

не Толстого, а скоріше критичну статтю В. Вулф про творчість Толстого: *“Життя – головне для Толстого. <...> Але завжди в чашечці блискучої квітки цей скорпіон – “навіщо жити?”. Завжди в центрі книги який-небудь Оленін, або П’єр, або Левін, котрий вбирає в себе весь людський досвід, все мацає та пробує в цьому світі і ніколи не перестає запитувати <...>: який смисл усього цього, які мають бути наші цілі?”* [11]. Саме в такому дусі створений образ П’єра Безухова в італо-американській екранізації. Він протягом усього фільму настирливо говорить (а не думає) про сенс життя й інші екзистенціальні істини, причому абсолютно не переймається вибором адресата для такої складної розмови (чи то Андрій, Наташа, старий граф Ростов, чи то навіть Елен Курагіна). Очевидно, така поведінка героя має втілювати російський національний характер, оту славнозвісну *“російську духовну екзальтованість”* [9, с. 229], але насправді персонаж виглядає штучним.

Отже, із трьох головних, художньо спаяних семантичних полів роману Толстого *“Війна і мир”* – екзистенціального, історичного і національного – творці екранізації 1956 р. повністю відкидають третю складову, що робить фільм імагологічно безликим. Це своєю чергу послабляє значимість і перших двох семантичних блоків. У такому вигляді фільм втрачає свою цінність насамперед для іноземного реципієнта, тому що не несе для нього когнітивної інформації про світ *“іншого”*. Саме цим, мабуть, не в останню чергу пояснюється холодний прийом закордонною публікою даної екранізації, тоді як однойменний фільм С. Бондарчука набуває там популярності та одержує премію *“Оскар”*.

І нарешті, уже слово *“екзотична”* у найменуванні третьої моделі екранізації іноземного твору визначає спосіб передачі тут національної специфіки. Сприйняття іноземного, тобто чужого, іншого, як правило, викликає у людини емоційну реакцію, що відповідно і позначається на літературному образі. Іноземні країни можуть породжувати цілий спектр почуттів – від захоплення до зневаги, від страху до заздрощів. Одним із найхарактерніших способів *“організувати та структурувати сприйняття та інтерпретацію іноземної іншості”*, як відзначає К. Альбрехт, стає екзотизація [9, с. 327]. Саме в такому ключі часто і робляться екранізації іноземних творів, особливо з яскраво вираженою етнічною складовою. Хорошим прикладом такого роду кінотворів можна вважати американський фільм *“Тарас Бульба”* за однойменною повістю М. Гоголя [16].

Однак модус екзотизації в принципі був первісно закладений у самій повісті “Тарас Бульба”. При цьому Гоголь одночасно застосовує виділені імагологами два можливі напрями екзотизації – у часі та у просторі [9, с. 325]. На це вказують як часові маркери (“тоді”, “у ті часи”, “важкий XV вік”), так і виразно акцентовані топоніми (“малоросійський”, “Новоросія”). Не нехтує письменник і своєрідною оціночною модальністю, характерною для екзотизації (“південна *первобуття* Росія”, “*напівкочовий* куток Європи” тощо) [3]. Причини такої авторської стратегії розкриває творча історія Гоголя. Переживши низку невдач та розчарувань у Петербурзі, молодий письменник з’ясує, що Малоросія збуджує справжній інтерес столичної аудиторії, а отже матеріал про життя рідного краю може забезпечити йому успіх на літературній ниві. Так з’являються “Вечори на хуторі біля Диканьки”, які мають свій екзотичний колорит. Подібні художні шукання Гоголь продовжив у наступному збірнику творів “Миргород”, куди серед інших видатних творів увійшла і славетна повість “Тарас Бульба”. Модус екзотизації у цьому творі був обумовлений іншим важливим фактором. Як відомо, Гоголь мав загострене відчуття власної гідності та винятковості, продиктоване – серед іншого – сімейними переказами про козацьке минуле роду Гоголів. Розповіддю про це минуле і стає повість “Тарас Бульба”. А отже, екзотизація тут має чітко визначену жанротворчу функцію – як справедливо зазначає М. Едельштейн, різнорівневі художні елементи повісті дають підстави вважати цей твір героїчним епосом [5]. Тут відбувається певна ідеалізація та міфологізація Запорізької Січі як славетної шляхетної минувшини. У цьому сенсі художній експеримент Гоголя відбувався в дусі тогочасного романтичного мейнстріму з його ескапістською екзотизацією минулого (Байрон, В. Скотт та ін.).

Американська екранізація “Тараса Бульби” була зроблена в той період, коли Голлівуд змушений був виживати в умовах напруженої конкуренції з новоявленим медіа – телебаченням. Щоб знайти глядача, котрий тепер волів проводити вечора перед телевізором, кінематографісти впроваджують формат широкоекранного кіно з його виразним “ефектом присутності”, що було набагато цікавіше за класичний кінематограф і тим більше за “екранчик” телевізора. Найкращим матеріалом для такого роду фільмів були епічні, історичні події, що відбувалися в яскравій екзотичній обстановці. Саме цьому часу належать такі масштабні постановки, як “Вікінги” (*The Vikings*, 1958), “Бен-Гур” (*Ben-Hur*, 1959), “Спартак”

(*Spartacus*, 1960), “Клеопатра” (*Cleopatra*, 1963) та інші. Це був той різновид кіно, для якого важлива не історична вірогідність або правда характерів, а ефектність створеної картини. Ландшафт, антураж, особливості побуту, костюми персонажів, їхня манера спілкування й звичаї – усі ці елементи спрямовані виключно на створення певної пригодницької атмосфери. Місцева нестандартність та “дивність” ніби дозволяє кінематографістам применшити закони нормальності, реалістичності, звичайної вірогідності та моделювати екстравагантні сюжетні колізії та захопливі події.

Саме в такій атмосфері знімається американська версія “Тараса Бульби”. Однак підкреслений екзотизм зображення України початку XVI ст.<sup>4</sup> не спотворює героїчну спрямованість повісті Гоголя. Хоча кінотворці значно спрощують літературний персонаж Тараса Бульби, повністю “очистивши” його від усієї амбівалентності, у них виходить величний образ мужнього, справедливого запорізького козака, що бореться за волю рідної землі. Отже, можна констатувати, що в американському фільмі твориться виключно позитивний образ України. Водночас характерна для кінотвору “дика” екзотичність усе ж має свої рецептивні наслідки. Як наголошує Дж. Ліерссен, не слід забувати про важливу особливість такого екзотизму – він є “*дружнім обличчям етноцентризму*” [9, с. 325]. Той факт, що іноземну культуру зображено винятково в параметрах інакшості, а художній відбір зроблено таким чином, щоб випнути все те, що відрізняє цю культуру від домашніх стандартів, “*міцно зв’язує [показане] суспільство з його місцевим колоритом і мальовничими елементами та зміщує категорії ‘відмінного та характерного’*” [9, с. 325]. Таке змішування, на жаль, сприяє скоріше дистанціюванню, аніж пізнанню однією нацією іншої.

Проте окреслений вище пріоритет об’єкта при імагологічному розгляді інтермедіальності не вичерпує всіх можливостей даного підходу. Інакше кажучи, особлива увага до іноземних екранізацій не означає, що з поля інтересів дослідника зовсім випадають вітчизняні екранізації, в яких інтернаціонального перекодування власне не відбувається. Просто в цьому випадку компаративіста будуть хвилювати питання трохи іншого, головним чином теоретико-компаративного плану, як наприклад, про естетичні засоби й прийоми інтермедіальної трансформації національного образу;

---

<sup>4</sup> Саме так хронологічно маркуються події у фільмі.

смысловій відповідності літературного й кінообразу нації; ідеологічному, культурно-історичному й іншому факторах, що впливають на процес відтворення літературних національних образів на екрані<sup>5</sup>.

Отже, наведене дослідження свідчить про те, що застосування імагологічного підходу в інтермедіальних студіях є доцільною та багатообіцяючою науковою перспективою.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белов С.В. Белые ночи / Белов С.В. // Ф.М. Достоевский. Энциклопедия. – М.: Просвещение, 2010. – С. 89–92.
2. Борисова В. В. Национальное. / Борисова В. В. // Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества. – Режим доступа: <http://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/031/>
3. Гоголь Н. В. Тарас Бульба / Николай Васильевич Гоголь. – Редакция 1842 г. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0040.shtml)
4. Дружинин А. В. Собр. соч.: в т. 8 т. / А. В. Дружинин. – СПб., 1865–1867. – Т. 6. – 1865.
5. Эдельштейн М. Как жидовка перетворилась в женщину: История одного стереотипа / Михайло Эдельштейн. – Режим доступа: <http://booknik.ru/context/all/ prevratilas-v-ijeshchinui/>
6. Bacon H. Visconti : Explorations of Beauty and Decay / Henry Bacon. – Cambridge University Press, 1998.
7. Bencivenni A. Luchino Visconti / Alessandro Bencivenni. – Firenze: La Nuova Italia, 1982.
8. Conan Doyle A. The Hound of the Baskervilles / Artur Conan Doyle. – Project Gutenberg. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/2852/2852-h/2852-h.htm>
9. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007.
10. Osborne J. Look Back in Anger / John Osborne. – Faber & Faber Ltd, 1957.
11. Woolf V. The Russian Point of View / Virginia Woolf // Woolf V. The Common Reader (Essays–1925). – Project Gutenberg. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html>

---

<sup>5</sup> Даний вектор імагологічного дослідження феномену інтермедіальності було розглянуто в статті: Дубініна Е. Проблема перекодирования літературного произведения в кинотекст: імагологічний аспект (на матеріалі екранізації роману Т. Драйзера “Американская трагедія”) // “Імагологіческие аспекты русской и зарубежных литератур: межвузовский сборник научных трудов”. – Киров, 2013. – Вып. 2. – С. 46–54.



## ФІЛЬМИ

12. Білі ночі: кінофільм / [реж. Л. Вісконті]. – Італія, 1957.
13. Війна і мир: кінофільм / [реж. К. Видор]. – США, Італія, 1956.
14. Ран: кінофільм / [реж. А. Куросава]. – Японія, 1985.
15. Собака Баскервілів: кінофільм / [реж. І. Ф. Масленніков]. – СРСР, 1981.
16. Тарас Бульба: кінофільм / [реж. Дж. Лі Томпсон]. – США, 1962.
17. Трон в крові (Замок паутини): кінофільм / [реж. А. Куросава]. – Японія, 1957.

## ДВОГОЛОВА АНОМАЛІЯ У П'ЄСІ Т. КИЦЕНКО “БАЛ БЕТМЕНІВ”: політичний, культурний і літературний контексти

*Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ*

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Статтю присвячено політичному, культурному й літературному контекстам образу гротескного “політичного тіла”, репрезентованому у п'єсі сучасного українського драматурга Т. Киценко “Бал бетменів” (2012). Незважаючи на експериментальний характер і злободенну проблематику, п'єса продовжує традицію політичної драматургії, представлена в українській літературі зламу століть творами В. Діброви, А. Крыма, О. Ірванця та ін.

**Ключові слова:** тіло, політичне тіло, драматургія, аномалія, гротеск.

Статья посвящена политическому, культурному и литературному контекстам образа гротескного “политического тела”, репрезентированном в пьесе современного украинского драматурга Т. Киценко “Бал бэтменов” (2012). Незвзирая на экспериментальный характер и злободневную проблематику, пьеса развивает традицию политической драматургии, представленную в украинской литературе рубежа веков произведениями В. Дибровы, А. Крыма, А. Ирванца и др.

**Ключевые слова:** тело, политическое тело, драматургия, аномалия, гротеск.

The article studies the grotesque “political body” image in its cultural, political and literary context represented in the play of modern Ukrainian author T. Kytsenko “Batman’s Ball” (2012). The play follows the path of the traditional political drama thoroughly studied in the works of V. Dibrova, A. Krym and O. Irvanets from the turn of the century. It does so despite the experimental nature and topical problems described.

**Key words:** body, political body, drama, anomaly, grotesque.