

Д. А. Голубь

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

Роман Флеминга «Казино “Рояль”» и его экранизации: эстетические пересечения/противостояния

Голуб Д. О. Роман Флеминга «Казино “Рояль”» та його екранізації: естетичні перетини/протистояння. У статті висвітлюється питання історії екранізацій першого роману з «бондіани» Я. Флемінга «Казино “Рояль”». Розглядається специфіка взаємодії роману як явища масової літератури та його екранізації як феномену кіноіндустрії. Акцентовується проблема особливостей створення образу Джеймса Бонда, формування його самодостатності як кіно героя із засвоєнням і відторгненням літературної традиції, розвиток його як культового героя часу.

Ключові слова: «бондіана», масова література, кіноіндустрія, екранізація, кіно герой, франшиз.

Голубь Д. А. Роман Флеминга «Казино “Рояль”» и его экранизации: эстетические пересечения/противостояния. В статье освещается вопрос об истории экранизаций первого романа из «бондианы» Я. Флеминга «Казино “Рояль”». Рассматривается специфика взаимодействия романа как явления массовой литературы и его экранизации как феномена киноиндустрии. Акцентируется проблема особенностей создания образа Джеймса Бонда, формирование его самодостаточности как киногероя с усвоением и отторжением литературной традиции, развитие его как культового героя времени.

Ключевые слова: «бондиана», массовая литература, киноиндустрия, экранизация, киногерой, франшиз.

Holub D. O. Fleming's novel “Casino Royale” and its screen adaptations: aesthetic collisions/confrontations. The article deals with the history of the screen adaptation of Ian Fleming's “Casino Royale”, the first novel from “bondiana” series. Specific features of interrelation between the novel as the phenomenon of mass literature and screen adaptations as the motion picture industry phenomenon are considered. Peculiarities of James Bond image creation, formation of his self-sustainability as a cinema hero with acquisition and rejection of literary traditions, his development as an all-time iconic figure are presented as a topical matter.

Key words: “bondiana”, mass literature, motion picture industry, screen adaptation, cinema hero, franchise.

То, что Великобритания осознала и приняла «Бондиану» и ее героя как знаковое культурное явление XX века свидетельствуют юбилейные подобающие торжества этого года со множеством мероприятий и «знаков внимания», которые сравнимы наверное с почитанием Шерлока Холмса. Роман английского писателя Яна Флеминга «Казино “Рояль”» («Casino Royal»), первый из будущей «бондианы», был опубликован 60 лет назад, 13 апреля 1953 года в Великобритании. Мало что тогда в 1953 году предвещало, что на свет появился новый культовый герой, поскольку это была проба пера для Яна Флеминга, да и в самом авторе еще не просматривались даже контуры будущего властителя детективного жанра массовой литературы. Тем не менее, намерение автора уже в первом романе создать далеко нетрадиционный образ шпиона осуществилось. Автору удалось взорвать все существующие шпионские стереотипы не только западной литературы, но

даже советской (легенды о новом герое все же прорывались сквозь «железный занавес»).

Но истинную славу и признание «агент 007» Джеймс Бонд получил благодаря своему кинематографическому образу. Джеймс Бонд в двух своих проявлениях, героя романа и кинематографа, сформировал эстетическую целостность, образный смысл, который обусловлен взаимодействием поэтики литературы и киноязыка. Появление Бонда в качестве киногероя всегда придавало особую выразительность и романному герою. За время после выхода первого романа Бонд стал выдающимся культовым героем современности и положил начало эпохальной литературной и кинематографической «бондиане» именно как целостности, поскольку выход в свет нового романа сопровождался его ожидаемой экранизацией, своеобразно продуцировал создание его литературной ипостаси, акцентируя его «смысловые элементы» и «вещность» (на которые указывал в статьях о кино В. Шкловский).

Исследователи-«бондологи» (Дж. Чепмен, Р. Вайнер, Дж. Бэкер, Л. Витфилд, Ф. Гарднер, Бенсон и др.) дифференцировали их как два направления, учитывая метод и содержание научного знания, а также определяя теоретически-текстуальный и исторически контекстуальный подход к изучению «Bond phenomenon». Показательна в этом плане история экранизаций романа «Казино “Рояль”», как событие «перерождения» Бонда в киногероя, формирование составляющих элементов успешной формулы Бонда как образа агента британской службы разведки, открывших возможность для утверждения его самодостаточности среди массового читателя и зрителя, что было обусловлено поисками нового героя как в литературе, так и в кинематографе с превалирующими чертами массовости. Исходной в формировании такого типа героя была позиция читателя и зрителя, настроенного на восприятие представленного как целостности без каких-либо интеллектуальных размышлений и додумываний. Как отмечал Лотман, «читатель не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации — он хочет ее *получить*. Возникает настроенность на получение информации извне, то есть на ситуацию, типичную для общения на естественном языке» [2:825]. Это все зритель и читатель получал от нового героя, в котором не было скрытых в глубинах текста интеллектуальных вывихов, все было предельно ясно и просто, особенно в первом романе из «бондианы» «Казино “Рояль”», в его какой-то мере художественном несовершенстве, свойственном каждому первому произведению любого писателя, поскольку в нем просматривалось то, что формалисты обозначили фразой «как это сделано». Именно этим фактором и объясняется то, что роман «Казино “Рояль”» пытались экранизировать несколько раз, совершенствуя акценты «сделанности» культового героя современности.

Роман «Казино “Рояль”» представляет собой еще и интерес в плане взаимодействия кино и литературы не только в эстетическом аспекте, но и идеологическом, а также коммерческом. «Казино “Рояль”» был первым романом из «саги о Бонде», который адаптировали к ежедневным рассказам в картинках в газете «Daily Express» и распространили в средствах печати по всему миру. Проявил свой интерес к роману Флеминга и театр. Раймонд Бенсон адаптировал произведение для сценической постановки [13]. Чтение пьесы состоялось в крохотном нью-йоркском

театре перед аудиторией с численностью меньше ста человек в феврале 1986 года. Театральное будущее романа зависело от мнения британского агента. Но ее реакция, казалось, была беспричинно отрицательной. В интервью Бенсон выразил свое несогласие с такими выводами. Но к тому времени образ Джеймса Бонда уже находился в полной власти киноиндустрии, и поэтому в театре у него не было будущего, пьеса так и не получила полномасштабной постановки [10].

С момента первого выхода в свет романа «Казино “Рояль”» было совершено три попытки его экранизации. В 1954 году американская компания теле и радиовещания «CBS» заплатила Яну Флемингу мизерный даже по меркам тех лет гонорар 1000\$ США [7:14] за право адаптации романа «Казино Рояль» для часовой многосерийной приключенческой телепередачи, являвшейся пока всего лишь продолжением антологии «Climax!», вышедшей в прямой эфир 21 октября того же года. В роли Джеймса/Джимми Бонда снялся Барри Нельсон, исполнение которого истолковывалось в контексте эстетики натурализма, без претензий на высокое актерское мастерство. Сценарий был написан Чарльзом Беннетом и не содержал ничего связанного с разведкой или же с разведывательной службой. Критика отметила лишь игру Петера Лорра в роли Ле Шиффра. В основном экранизация осталась почти незамеченной [16:359]. Тем не менее, Флеминг не отказался от идеи адаптации книги о Бонде для кино и активно над этим работал, сотрудничая с писателями и продюсерами для реализации своих амбиций.

Неуспешность первой экранизации не оставила без внимания роман Флеминга, страсти вокруг которого накалялись постепенно. Вторая попытка вывести роман «Казино “Рояль”» на большой экран была предпринята в марте 1955 года, когда Ян Флеминг продал права на фильм «Казино “Рояль”» продюсеру Грегори Ратоффу уже за 6000\$ США [6:11]. После его смерти права на съемки фильма получил Чарльз Фельдман [5:56], который решил, что самым лучшим способом заработать деньги на экранизации фильма будет создание его сатирической версии. Свой замысел он осуществил на студии «Columbia Pictures» в 1967 году. В роли Бонда выступил Дэвид Нивен; в фильме также снимались известные звезды кино, благодаря чему эту экранизованную версию первого романа назвали «an incoherent all-star comedy» [18] [«бессвязная/неподходящая комедия с участием одних только звезд»].

Немногим ранее Говард Хоукс, американский кинорежиссер, вдохновился идеей экранизации романа «Казино “Рояль”», но потерял к этому интерес после закрытого просмотра предварительного кинорелиза «Доктора Ноу» («Dr. No») с Шоном Коннери, деботировавшего в главной роли [14].

Третья и самая успешная попытка состоялась в 2006 году, став двадцать первым фильмом из серии «бондианы» и дебютом для британского актера Дэниела Крейга. Решение экранизировать первый роман Флеминга представлялось интересным выбором для режиссера Мартина Кемпбелла, и являлось своего рода кульминацией в бесконечных попытках получить права на фильм, которые с 2000 года эксклюзивно принадлежали семье Брокколи. Киноадаптация романа «Казино “Рояль”» являлась значимой, так как основывалась на повторном капиталовложении как в востребованную обновленную фигуру главного героя, так и в меняющуюся картину мира, представленную в данной экранизации [11]. Фильм «Казино “Рояль”» является 21 из серии «бондианы» и содержит в себе элементы анахронического кинематографического путешествия, которое переносит зрителя к истокам, к началу, тем самым, делая его как бы «свидетелем» создания образа шпиона. Этот важный и целенаправленный шаг знакомил с шестым по счету актером, примерявшим на себя «мантию» Джеймса Бонда в доминирующей кинематографической традиции. Ключевая мысль фильма — возвращение к началу «истории» Бонда с откровенной демонстрацией «сделанности» уже в кинематографическом варианте с не менее очевидным акцентом на «соучастии» в этом процессе зрителя, который как бы не выдержав приключенческой заинтересованности, «подсмотрел» на «последних страницах» занимательность развязки, что является своеобразным приемом массовой литературы, в которой, по мнению Ю. Лотмана, «высокую моделирующую роль играет категория конца. Установка на сообщение, интерес к вопросу «чем кончилось?» — ситуация типично нарративная, повествовательная. Она свойственна внехудожественному подходу к информации и проникает в искусство в результате давления естественного языка на вторичные моделирующие системы» [2:825]. Вместе с тем Ю. Лотман отметил, что «в массовой литературе моделирующая функция конца остается высокой, указывает на родство ее с привычными для нас поздними формами искусства» [2:826].

Как наиболее значимым в «проблеме конца» Лотман отмечает то, что «в противопоставлении традиции «высокой литературы» (ср. например, тенденцию при экранизации серьезной прозы менять плохие концы на хорошие в случае учета норм массового искусства — «зритель не поймет»). В антитезе «высокой литературы» массовое искусство (и применительно к проблеме хорошего конца) выступает как создающее другое объяснение жизни — вперед выдвигается познавательная функция» [2:826]. Это проявляется со всей очевидностью в поэтике конца «бондианы» с преемственностью традиций «высокой литературы» и ее трансформации в массовую, прежде всего кинематографическую интерпретацию. Принимая во внимание тот факт, что избранная аудитория уже была подготовлена и знала наперед, кем для нее станет «агент 007». Несмотря на желание режиссера и съемочной команды оставаться верными образу Бонда, сложившимся литературными традициям, т.е. в замысле и воплощении его Флемингом, все же, Бонд как герой романа все-таки был вытеснен иным своим обликом, обретенным под натиском массовой культуры как отлаженной индустрии, которая специализировалась на выпуске киностандартизированной продукции. Среди множества общественных факторов, обусловивших появление «a Bond informed by a blend of the novels and films as well as by contemporary culture» [11] [«Бонда, содержащего информационный отпечаток как романов и фильмов, так и современной культуры»], была направленность на формирование кинообраза Бонда как социокультурного феномена с явно пропагандистским привкусом, но привлекательного своей гламурностью. В этой ситуации четко просматривалось столкновение Флеминга, «бондиана» которого во многом обусловила эстетический смысл и критерии массовой литературы, сохранившей в себе модифицированные традиции английского героизма, черты образа благородного разбойника и дендизма с американскими стандартами в формировании образа культового героя. Своей поэтологической избранности Флеминг был верен всегда, что и способствовало тому, что его романы совершили стремительный прорыв к «высокой» массовой литературе. Киноиндустрия формировала более унифицированный образ Бонда, обусловленный процессами коммерциализации и пропагандистскими целями. Это более всего просматривалось в позиции Дэниела Крейга, направленной на нивелирование литера-

турного творения Яна Флеминга, его «высоких массовых ценностей», с той его упорядоченностью и устойчивостью, которая была присуща творчеству А. Конана-Дойля, А. Кристи. Именно поэтому перед голубоглазым актером стояла нелегкая задача. Для того, чтобы вдохнуть новую жизнь во франшизу, крайне необходимым было преобразовать Бонда, вернуть исходную формулу персонажа, обозначенную уже в первом романе «Казино “Рояль”». В этой связи целесообразно обратиться к мысли С. Павлычко, которую она высказала в своей известной работе «Лабиринты мышления», акцентируя внимание на приоритетности интеллектуальной прозы как наиболее значимых ее достижениях в творчестве Мердок, Голдинга, Дарелла и Фаулза, как этапных для «английской литературной истории XX века» [3:7]. Но при этом необходимо указать на бурное развитие массовой литературы, которая к началу 90-х годов воспринималась как явление самодостаточное. Огромную роль в этом сыграло появление «бондианы» Яна Флеминга с ее новым типом героя, который оказал влияние на формирование нового культового героя не только в английской, но и в американской литературе и кинематографе. Тамара Денисова, характеризуя культурное состояние Америки XX века, подчеркнула, что это «переплетение, перекресток, параллелизм, совместное существование, постоянный диалог разных временных, философских, эстетических традиций и тенденций; это создание и апробация, казалось бы, несовместимых методик и методологий ... В центре этого сложного процесса оказался человек, который властвует над природой, является творцом и манипулятором научно-технических революций, который в массе своей смог удовлетворить собственные потребительские запросы. Речь идет о человеке, который осмысливает трагичность своего статуса существа, вычленяемого из природы, обреченного на отчуждение, алиенацию, судорожные поиски нового единства с универсумом, которые еще не завершены, не легитимизированы как новый канон» [1:10]. Значимым представляется в этой ситуации вывод известной украинской исследовательницы о том, что «даже через именно такую «косноязычность» материала история наша не может восприниматься закругленной, логической, структурированной» [1:10]. В этом процессе значительная роль принадлежит герою Яна Флеминга Джеймсу Бонду, в котором наличие прототипов реальных лично-

стей, известных в мировой разведке, все-таки превалирующим представляется фантазийное, игровое начало, которое поспособствовало созданию образа гламурного супершпиона тем и привлекательного как для литературы, так и для кинематографа. Именно эти качества открывали новые возможности для актеров, избранных для воплощения роли Джеймса Бонда, хотя, каждый раз это была нелегкая задача. Так, успешное возвращение легендарного супершпиона на экраны кинотеатров во многом зависело от способности Бонда адаптироваться к «post 9/11 culture» [культуре после атаки 11 сентября]. Этот процесс адаптации был связан с усугублением черт агрессивности, даже жестокости, что не всегда было свойственно предыдущим киновоплощениям Джеймса Бонда. Этим и отличалась американская киномодификация Джеймса Бонда от английской, пытающейся сохранить в современном герое классические английские традиции «с большей или меньшей долей успеха в этом вопросе».

Крейг стал своего рода «controversial choice» [«неоднозначным выбором»] [15:432], и «different Bond in every way» [9:12] [«во всех отношениях новым Бондом»]. Кастинг актера на роль Джеймса Бонда обрел статус общественного события, отчасти обусловленного явным потребительским интересом и вместе с тем с пониманием роли Бонда как всенародного достояния, что, в свою очередь, обусловило большую концентрацию общественного мнения при выборе нового кинообраза Бонда. Когда Дэниела Крейга утвердили на роль, решение было встречено откровенными насмешками со стороны мировой прессы и фанатов. Критика явно отдавала предпочтение темноволосому мужественному «литературному Бонду», усматривая в светловолосом претенденте на роль черты «женственности», столь не свойственные герою Флеминга как супершпиону; «critics of Craig have pointed out the actor is blonde while James Bond has dark hair» [4] [«критики Крейга указали на то, что он светловолосый, в то время как Джеймс Бонд имеет темные волосы»]. Вебсайты подобные www.danielcraigisnotbond.com [«www.дэниелкрейгнебонд.com»] объединили вокруг себя тех, кто объявил бойкот выходу фильма. В преддверии выпуска картины «Казино “Рояль”» рекламные плакаты демонстрировали снимок Крейга с голым торсом, появляющегося из волн Багамских островов и идущего вдоль берега в мужском купальном костюме. Создание такого «объекта желания» сопровождалось эффектным матери-

лом с явным рекламно-массовым содержанием, гласящим «Gentlemen may prefer blondes, but blondes prefer Bond» [17:63] [«Джентельмены могут предпочитать блондинок, но блондинки предпочитают Бонда»], который должен был способствовать стремительному продвижению романов Флеминга в известном журнале «New Yorker».

События 11 сентября стали поворотным моментом для общественной жизни США, во многом изменившим традиционные взгляды и представления в том числе относительно приоритетности выбора культового героя, отвечающего запросам времени. Ни американский, ни мировой зритель не отказывались от полюбившегося героя, но в кинотрактовку Бонда были внесены существенные изменения, продиктованные известными обстоятельствами, предполагающими соответствие актуальным требованиям аудитории. Как утверждает Джек МакМороу в своей статье «Mr. Kiss Kiss, Bang, Bang», возможно, это послужило одной из причин для утверждения Дэниела Крейга на эту роль, поскольку Бонд Крейга более соответствовал литературно-приключенческому образу Флеминга, в сравнении с любыми другими экранными образами Бонда. Долгое время Джеймс Бонд Броснана и его предшественников изображался как человек, подавляющий свою чувствительность в ситуациях, когда нужно было выжить. У Крейга появилась возможность показать Бонда в роли безжалостного наемного убийцы, получающего определенную долю сатисфакции от своей лицензии убивать, о чем свидетельствует повествование о двух убийствах, принесших Бонду статус двух нолей («агент 007»).

Анализ лишь некоторых наиболее значимых, на наш взгляд, аспектов соотносительности экранизации с романом выявляет как бы изначальную предположительность на развитие и дополнение его литературной истории средствами киноязыка, поскольку роман «Казино “Рояль”» — самый короткий роман Яна Флеминга из серии о Бонде. Поэтому даже при наиболее адекватной адаптации пришлось бы добавлять новый материал для того, чтобы обеспечить необходимую кинополноту изложения. Следовательно, соответствуя литературному произведению в некоторых частях, «Казино “Рояль”» не является все же прямой экранизацией романа. Так, текст Флеминга характеризуется наличием обширной вступительной части с чертами-предпосылками обновленного образа Бонда — воинствующего и безжалостного. На этом сделан акцент

и в эмоциональной финальной части романа, состоящей из реплики Бонда «...the job's done. The bitch is dead» [8] [«...работа сделана, стерва мертва»], однако, место действия перенесено с отеля на юге Франции в быстротонущее здание на Венецианском канале. Эти дополнения придавали выразительность киноверсии романа «Казино “Рояль”» как «правдивого кино» в стиле Флеминга, т.е. отвечающего художественной эстетике писателя, с ярко выраженным индивидуально-авторским началом. И в этой ситуации киноверсия «подчинилась» литературному образу, подтягиваясь до уровня художественных возможностей литературного образа.

Эволюционность взаимодействия киноязыка и литературной специфики была характерна не только для образа Джеймса Бонда, но и для его окружения. До момента выхода экранизированной версии романа «Казино “Рояль”» зрителям преподносился образ противника, с которым «агенту 007» предстояла схватка, как воплощение ярко выраженных доминирующих качеств (физических и этических), которые позволяли идентифицировать его как врага. Отныне он имел образ зла, отличающегося от предыдущих киноверсий своей «трудновывявляемостью». В этом ощущалось влияние постоянно меняющегося образа современного мира, в котором сложноуловимы чисто внешние признаки зла как такового. Так, отголоском послекризисного периода 11 сентября стало реформирование образа зла, что выразилось в сосредоточенности не на вселенском его смысле — создании альтернативного общества или втягивании Бонда в поединок против одержимого манией величия противника (как в случае с Блофельдом), — а на акцентировании психологического нюанса. Ле Шиффр, главный враг Бонда в романе «Казино “Рояль”» и в его киноверсии, обладает незначительной отличительной «злодейской» чертой образа (нервный тик, когда блефует за игрой в карты). Но, в отличие от предыдущих злодеев, которые использовали свои уникальные качества, он просто объясняет его с медицинской точки зрения, комментируя в начале фильма необходимость промокнуть кровавую слезу как «merely the result of a deranged volupture... nothing sinister» [8] [«всего лишь результат психического расстройства ...ничего дурного»]. До момента развязки в фильме об этом «свойстве» не упоминается, что дает право рассматривать последнюю, третью экранизацию романа «Казино “Рояль”» как постоянно действующую по

пытку «to “reboot” the Bond franchise» [15:433] [«перезагрузить» франшизу Бонда»].

Еще одной отличительной чертой киноверсии является некая пренебрежительность традициями в таких составляющих образа гламурного супер-шпиона, как его предметность, пристрастия, предпочтения, особенно в алкогольных напитках, что воспринималось с рекламным смыслом. В литературной версии романа «Казино “Рояль”» автор также уделяет огромное внимание этому вопросу, предоставляя читателю детальное описание любимых алкогольных брендов Бонда и очередность их употребления. Массовому читателю и зрителю широко известна фраза «агента 007» при заказе излюбленного коктейля «shaken not stirred» [«размешать, не взбалтывая»]. В фильме Джеймс Бонд, кажется, не придает особого значения очередности употребляемого алкоголя, а фирменная фраза «размешать, не взбалтывая» так и не прозвучала. Ко всему, кажется, что Бонд воспринимает хладнокровное убийство как необходимость, нежели как грязное дело — и это все придает киноверсии более выразительный коммерционный смысл по сравнению с предыдущими экранизациями. С другой стороны, ретушировка черт злодеев подчинена мысли о том, что в современной войне против терроризма врага не так уж просто идентифицировать, как это было возможным во времена холодной войны.

Разительные изменения произошли и в такой деликатной сфере экранного бытия Бонда как взаимоотношения с прекрасным полом. Еще в 1965 году известный писатель и критик Умберто Эко в своих работах, направленных на исследование романов Яна Флеминга, разработал схему описания повествовательных структур в произведениях писателя, и вывел своего рода формулу литературного бытия «бондианы». Среди прочих слагаемых этой формулы критик указал на то, что оставалось как бы в тени, а именно роль женских образов. Эко считал необходимым осуществить событийную переакцентировку, в соответствии с которой Бонд должен был соблазнить свою спутницу до как бы основного события бытия — выполнения задания, тем самым критик постулировал создание новой структурной формы массовой литературы, меняющей взгляд на приоритетность жизненно важных вопросов. Вероятно, эта мысль Эко оказала значительное влияние на выделение важных событий в бытие Бонда — создатели киноверсии уравнивали профессиональное бытие героя и интимное.

В связи с этим романский образ претерпел весьма существенные изменения. Если в романе «Казино “Рояль”» Веспер Линд представлена читателю агентом с весьма скромной миссией, то в киноверсии она явлена в образе стервы, что сказалось на усугублении жестокости и хладнокровности Бонда. Впервые за всю историю создания фильмов о Бонде после выхода фильма «На секретной службе Ее Величества» «агент 007» постепенно влюбляется в главную героиню, сюжетный ход можно рассматривать как ответ на недавний тренд в экшн-фильмах, таких как «Миссия невыполнима III», где особенностью повседневной жизни героя является прочный союз со спутницей, в которую он безнадежно влюблен, поскольку образ девушки-любовницы, являющейся лишь побочной линией сюжета, долгое время был стандартным приемом в киноиндустрии для дополнения образа истинного мачо [15:435]. Это было свидетельством того, что приемы-клише массового кино как «высокого» так и «низкого» заполняли пространство кинобондианы. Так же следует отметить, что в фильме Веспер является агентом казначейства Ее Величества, который должен проследить, чтобы Бонд не пустил отведенные для игры средства для финансирования терроризма. Она отказывается выделить дополнительную сумму денег после того, как Бонд изначально проиграл Ле Шиффру. Факт присутствия сильного персонажа женского рода является следствием тенденциям мировоззрения нового столетия. Веспер — самая завершенная и успешная девушка-злодей «бондианы», которая стала своего рода самоповторяющимся форматом. Несмотря на формульные ожидания в фильмах о Бонде как эротических триллерах (Paul Rutherford), способность девушки-злодея отличаться от ожидаемого критерия утверждает ее как идеологически наполненную сторону и указывает на меняющуюся идеологическую структуру Бонда и фильмов о нем [12].

Возвращение Бонда-киногероя к своим литературным корням предполагало наличие определенного технического фона бытия героя, которым славились предыдущие экранизации. Невзирая на отсутствие традиционной мастерской Кью (главы исследовательского центра Британской Секретной Службы), Бонд Крейга использует всякого рода приспособления не только при выполнении своей работы, но и в повседневной жизни. Для зрителя и читателя образ супер-героя ассоциируется с наличием всякого рода шпионской техники.

Вместе с тем, киноиндустрия не упустила возможности дать своеобразную рекламу техническим предметам, окружающим «агента 007», что являлось проявлением массового как «низкого». Западная критика такие моменты киноэкранизаций рассматривала как возможность спрогнозировать будущий спрос на разрекламированную в фильме продукцию, ведь Джеймс Бонд является брендом из экономических слагаемых новых технологий как необходимых для выполнения спецзаданий. Каждый продукт в фильме «Казино «Рояль»» является брендом SONY — от ноутбуков VAIO до blue ray дисков и системы скрытого видеонаблюдения. Отсутствие реактивного ранца и спрятанного в ручке оружия в пользу реалистических приспособлений служит для того, чтобы показать, как Бонд конкурирует на современном рынке, где шпионы используют свою смекалку, а не фантастические средства вооружения.

Бонд вернулся с приходом нового тысячелетия обновленным и вместе с тем в нем присутствует малая доля былого патриотизма, он предпочитает авто марки Астон Мар-

тин, начал впервые курить с 1989 года и снова использует участие в «Международном Экспорте» как прикрытие. Однако все это было сведено к нулю, когда продюсеры решили создать фильм «Казино Рояль» для того, чтобы «перезагрузить бондиану», отбросив львиную долю из созданной в предыдущих 20 экранизациях последовательности. Обновленный «агент 007» во многом обязан существующему кинематографическому рынку, благодаря которому Бонд стал нечто большим, чем в предположениях Яна Флеминга. Взаимодействие киноязыка и киноспецифики создало феноменального культурного героя, в котором сочетались признаки массовой литературы и эстетики киноиндустрии, героя, который прошел путь от «низкого» к «высокому» массовому искусству, став иконой выдающегося успеха мирового кино и знаковым явлением массовой культуры. Значительная роль в этом процессе отведена настойчивому возвращению к экранизации первого романа «бондианы» как изначальности формирования «массового» смысла романа, акцентированного в киноверсиях.

Литература

1. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття : навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. / Т. Н. Денисова — К. : Довіра, 2002. — 318 с.
2. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман // О русской литературе. — СПб. : «Искусство-СПб», 2005. — С. 817—826.
3. Павличко С. Д. Лабіринти мислення / С. Д. Павличко. — К. : Наукова думка, 1993. — 103 с.
4. BBC — 10 March 2006 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4792242.stm>
5. Barnes A., Hearn M. Kiss Kiss Bang Bang!: the Unofficial James Bond Film Companion / A. Barnes, M. Hearn. — Batsford Books, 2001. — 216 p.
6. Benson R. The James Bond Bedside Companion / R. Benson. — London: Boxtree Ltd., 1988. — 275 p.
7. Black J. The Politics of James Bond: from Fleming's Novel to the Big Screen / J. Black. — University of Nebraska Press, 2005. — 227 p.
8. Campbell M. Casino Royale / M. Campbell. — MGM/UA: Motion Pictures, 2006.
9. Campbell M. Casino Royale: Special Features / M. Campbell. — CA: Columbia Pictures, 2006.
10. Casino Royale the «Lost» Stage Play [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://commanderbond.net/Public/Stories/2851-1.shtml>
11. Cox K. Becoming James Bond: Daniel Craig, Rebirth, and Refashioning Masculinity in Casino Royale (2006) [Электронный ресурс] / K. Cox // Journal of Gender Studies. — 2013. — Режим доступа : <http://dx.doi.org/10.1080/09589236.2013.783462>.
12. Garland T. «The Coldest Weapon of All»: The Bond Girl Villain in James Bond Films [Электронный ресурс] / T. Garland // Journal of Popular Film and Television. — Режим доступа : <http://dx.doi.org/10.1080/01956050903227977>
13. James Bond 007 [Электронный ресурс] // The Official Raymond Benson Website. — Режим доступа : <http://www.raymond Benson.com/jamesbond007/>
14. Koenig W. Howard Hawks' «Casino Royale» / W. Koenig. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.hmss.com/films/carygrant007/>
15. McMorrow J. «Mr. Kiss Kiss Bang Bang»: The Effects of Geo Politics in the 1980s, 1990s and 2000 on the James Bond Movies «For Your Eyes Only», «Golden Eye» and «Casino Royale» / J. McMorrow // James Bond in world and Popular Culture. The Films Are Not Enough, Second edition /

edited by Weiner R., Whitfield L., Becker J. — Cambridge Scholars Publishing, 2011. — Ch. 35. — P. 438—453.

16. Pierce-Jones R. The Men Who Played James Bond / R. Pierce-Jones // James Bond in world and Popular Culture. The Films Are Not Enough, Second edition / edited by Weiner R., Whitfield L., Becker J. — Cambridge Scholars Publishing, 2011. — Ch. 30. — pp 359-373.

17. Sterling M., Morecambe G. Martinis, Guns and Girls: 50 Years of 007 / M. Sterling, G. Morecambe. — London: Robson Books, 2003. — 400 p.

18. Sutton M. James Bond [Электронный ресурс] / M. Sutton // BFI Screenonline. British Film Institute. — Режим доступа: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/455589/>