

УДК 791.632:82-2

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Нонна-Анна Стефанова

У статті розглянуто основні підходи до екранізації літературного твору та їхня трансформація за понад сторіччя існування кінематографа. Основна увага зосереджена на перших десятиріччях після винайдення кіно. Окреслюються особливості екранізації після появи звука в кінематографі.

Ключові слова: адаптація, екранізація літературного твору, кінематограф і література, мова кіно, ігрове кіно.

В статье рассматриваются основные подходы к экранизации литературного произведения и их трансформация за более чем столетие существования кинематографа. Основное внимание уделено первым десятилетиям после изобретения кино. Определяются особенности экранизации после появления звука в кинематографе.

Ключевые слова: адаптация, экранизация литературного произведения, кинематограф и литература, язык кино, игровое кино.

The article considers the main approaches to screenplay adaptations of literature and their transformations for over a century of existence of the cinema. The principal focus is on the earliest decades following the invention of cinematography. The article also outlines the specific features of cinematization after the introduction of *talking* pictures (in the Sound Era).

Keywords: adaptation, literary work screen version, cinema and literature, film language, fictional film.

На етапі започаткування кінематографа перші режисери кіно намагалися не лише відтворити на екрані документальні кадри, але й візуалізувати певний літературний твір. Найчастіше – класику або літературні обробки казок. Так, Жорж Мельєс знімав «Попелюшку» братів Грімм, «Гамлета» Вільяма Шекспіра, «Робінзона Крузо» Данієля Дефо та ін. Навіть його найвідоміша робота «Мандрівка на Місяць» – натхненна сюжетами романів Жуля Верна «Довкола Місяця» та «Із Землі на Місяць». А також, на думку історика кіно Жоржа Садуля, знята під впливом роману Герберта Веллса «Перші люди на Місяці».

Існують екранізації творів, що, як здавалося б літературознавцям, найменше для цього надаються. Проте режисери та їхній вибір для екранізації розвінчують міф про «некінематографічність» того чи іншого твору. Наприклад, екранне втілення класики роману «поток свідомості» – «Улісса» Джеймса Джойса. Режисери бралися за нього тричі (стрічка «Улісс» режисера Джозефа Стрика 1967 року, фільм «Нора» режисера Пата Мерфі 2000 року, фільм «Блум» режисера Шона Уолша 2003 року). А для Сергія Ейзенштейна роман Джойса «Улісс» був одним із ключових репрезен-

тантів відображення монтажу як принципу, що присутній не лише в кінематографі, але і в інших видах мистецтва, зокрема в літературі.

До відомих книг режисери звертали-ся як до міцного, уже визнаного глядачем, підґрунтя для популярності власного фільму. А часом маловідомий роман чи повість ставав джерелом режисерського натхнення і змінювався на екрані до невпізнання.

За понад сторіччя існування кіно змінювалися не лише ідеї, проблематика та форми зйомок авторських сценаріїв, але й підхід до екранізації, втілення на екрані романів, оповідань, п'єс, а іноді й віршів – тобто викінчених літературних творів, а не оригінального сценарію – літературного матеріалу, написаного як основа для фільму. Пропозиція написати сценарій за літературним твором часто йшла від бажання скористатися «безпрограшним» варіантом відомої п'єси чи роману, що вже здобули визнання серед аудиторії. Тож режисери (або продюсери) прагнули привабити глядачів власне назвою літературного твору та іменем його автора.

Утім, з плином часу і розвитком кінематографічних засобів, а також сценарної

ТЕОРІЯ

майстерності, дедалі більше режисерів прагнули привнести у відомий твір власні ідеї, подивитися на нього під незвичним кутом зору. Іноді літературна основа кінострічки була ледь упізнавана в екранізованому творі.

«У перші десятиріччя існування кінематографа не було такого поняття, як екранізація літературного твору», – доводить у своїй статті «Інтертекстуальність у ранньому кінематографі» професор Чиказького університету Том Ганнінг [8, р. 127]. Таке твердження, уточнює він, не означає, що не було стрічок, базованих на літературних творах. Навпаки, перші кінематографісти «запозичували ситуації чи персонажів із таких класичних чи популярних творів, як “Десять ночей у бальній залі”, “Фауст”, “Хатина дяді Тома”, “Гамлет”, “Робінзон Крузо” чи “Ріп ван Вінкль”. Однак складно називати ці ранні фільми “екранізаціями”, оскільки така назва лише вносить плутанину і загрожує змішуванням пізнішої термінології з ранніми практиками кінематографа, що мали інше культурне підґрунтя і передумови виникнення» [8, р. 128].

Режисери того часу не завжди мали на меті трансформувати літературний твір у фільм за допомогою нового засобу – екранного мистецтва. А лише відсилали уяву глядачів до певного відомого їм твору, часто використовуючи лише частину сюжету, наприклад, сцену дуелі із п'єси Шекспіра «Гамлет» чи «Макбет». І хоча фільм мав назву, ідентичну відомому шекспірівському шедевру, тривати він міг тільки одну хвилину і складатися міг з одного короткого епізоду, однієї сцени із п'єси. Крім того, спочатку кінематограф ще не виробив своєї специфічної мови. Тож у фільмах, знятих за літературною основою в перше десятиріччя існування кінематографа, глядач не лише мав відсилання до конкретного твору, але й відчував конкретний вплив відомих оперних чи балетних постановок, мюзиклів, комічних номерів, рекламних трюків тощо.

У 1907–1909 роках ситуація почала змінюватися. До того ж одночасно і у сприйнятті літератури, і у сприйнятті кінематографа. Як підкреслює Т. Ганнінг, у США та й загалом у світі почали визнавати авторське

право на літературний твір, що, на нашу думку, передбачало більшу «повагу» кінематографістів до втілення того чи іншого літературного твору на екрані.

У десятих роках ХХ ст. почалися перші судові позови до кіностудій від письменників, чиї твори екранізувалися. Оскільки кінематографія, зокрема сценаристка, була доволі прибутковим бізнесом, то письменники вимагали справедливої компенсації за використання їхніх ідей та вже відомих читачеві творів. У 1911 році нащадки американського автора Льюїса Воллеса виграли позов до кіностудії «Калем», яка без дозволу екранізувала його роман «Бен-Гур». Компенсація становила 25 тисяч доларів – значну на той час суму. Відтоді, щоб уникнути подібних випадків, кіновиробники стали заручатися згодою того чи іншого письменника перед використанням його твору як основи для майбутніх зйомок.

«Уже до 1914 року і у Європі, і у США були розроблені та увійшли в широкий вжиток стандарти написання сценарію повнометражного фільму. Автори більше не використовували псевдонімів, а навпаки – наполягали, щоб їхнє прізвище як сценаристів стояло в титрах. Мистецтво написання сценарію було визнане і добре оплачуване, навіть невідомий автор міг отримати 20 доларів за написання сценарію, не взятого у виробництво. “Формати сценарію, стандарти й обмеження, розроблені на ранньому етапі кінематографа, досі є нормою і в сучасній сценарній практиці”, – пише професор Монреальського університету Ізабелла Рейнольд у статті “Сценарна справа” для “Енциклопедії раннього кінематографа”» [9, р. 835].

Натомість практики й теоретики кінематографа почали дедалі частіше проголошувати кіно новою формою мистецтва, а не просто технічною цікавинкою. Та й глядач дав зрозуміти фільмовиробникам, що упізнавана екранізація відомих літературних творів є престижною і має попит серед аудиторії.

У своїй праці «Історія теорій кіно» Гвідо Аристарко цитує італійського мистецтвознавця Карла Людовіка Раг'янті, який вважав, що кінематограф від інших мистецтв

НОННА-АННА СТЕФАНОВА. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

(а саме – живопису) вирізняє лише техніка: «...скільки не дивись, скільки не аналізуй, скільки не філософствуй, неможливо встановити між цими двома формами художнього вираження жодної іншої різниці, окрім як, найбільше, різниці у “техніці”: процес творчості один і той самий, однакові за своєю природою загальновідомі засоби (зображальні чи зорові), за допомогою яких набуває “форми” певний настрій, особливе бачення довколишнього світу. Розбіжності містяться в техніці, тобто в матеріальних засобах, що їх використовує художник, аби представити, виразити чи зробити зримим певний комплекс почуттів» [1, с. 7].

Поступово ці критичні висловлювання про технічні особливості кінематографа (фіксувати й відтворювати на целулоїдній плівці рухоме зображення за допомогою світла) дедалі більше трансформувалися в розмови про мистецьку якість. Особлива техніка і технологія кіно стали невід’ємним підґрунтям для вироблення кінематографом власної мови.

Одним з перших, хто наважився втілювати на екрані визнані літературні твори, був згадуваний французький режисер Жорж Мельєс. Західні дослідники вважають саме його, а не братів Люм’єр, першим в історії кінематографа режисером-автором. Ідеться про режисерське бачення Мельєса, який не відтворював на екрані буденну дійсність, а віддавав перевагу зміні реальності і, відповідно, виробляв авторський почерк.

Крім того, що Мельєс був винахідником більшості кінематографічних спецефектів, йому ще належали перші проби зйомок у різних жанрах кіно – від мелодрам до науково-популярної фантастики, фільмів жахів, історичних драм, фольклору тощо (і, безумовно, екранізацій). Одним з найвідоміших фільмів Жоржа Мельєса є перший в історії кінематографа науково-фантастичний фільм «Мандрівка на Місяць». Сюжетну ідею Мельєс узяв із двох романів: Жуль Верна «Із Землі на Місяць прямим шляхом за 97 годин 20 хвилин» та Герберта Веллса «Перші люди на Місяці». Сценарій він написав разом із братом Гастоном Мельєсом.

На відміну від «Подорожі на Місяць», деякі екранізації Мельєса аж надто відпо-

відали текстові літературного твору, що не йшло їм на користь. Чимало фільмів з його спадщини не збереглося. Але відомо, що екранізуючи певні п’єси, Мельєс намагався не відступати від тексту. Так, «Севільський цирульник» 1904 року, де режисер строго дотримувався п’єси Бомарше, на думку Жоржа Садуля, був «екранізованим театром, без застосування якоїсь вигадки» [3, с. 371]. Тому без супроводу, у якому б оповідалося про те, що відбувається на екрані, ця стрічка мала б видаватися сучасникам доволі нудною.

У 20-х роках XIX ст. американець Еріх фон Штрогейм взявся екранізувати роман письменника Френка Норріса «Мактіг. Сан-франциська історія». Режисерська версія фільму «Жадібність», що не відступав від роману, тривала близько восьми годин. Штрогейм сам монтував матеріал протягом року. Студія «MGM» змусила режисера скоротити стрічку. Штрогейм скоротив її наполовину, до чотирьох годин, але продюсери вимагали ще коротшого варіанта, проте режисер відмовився далі скорочувати. Зрештою, за фінальний монтаж, учетверо коротший від режисерської версії, взялася інша людина. Штрогейм публічно відмовився вважати цю версію своєю. Саме цей випадок вважається переломним у ставленні режисерів до адаптації літературного матеріалу в кінематографічний твір.

І надалі дотримання літературного «оригіналу» не рятувало в прокаті. Тож режисерам доводилося жертвувати другорядними лініями книги, а іноді й тими деталями, які могли видаватися читачеві привабливими й невід’ємними, утім, місця на екрані перед глядачем для них не було.

Саме в той час набуває особливої ваги сценарій як специфічний інструмент режисера – свого роду проміжна ланка між літературним твором і кінострічкою, потрібна для систематизації того, що залишиться в екранізованій версії. У сценарії можна було експериментувати з тим, як скорочувати сюжетні лінії без втрати цілісного бачення твору або ж для створення нового пласта значення, додаткового до того, який є домінантним у літературному творі. Без ретельного сценарію кіноадаптація та екранізація

ТЕОРІЯ

на пізніших етапах історії кінематографа була б неможливою для сприйняття.

Одним з перших сценаристів, найнятих на роботу саме для написання історій, що мають втілитися на екрані, був американський журналіст Рой Маккардел. Його вважають першим в історії кінематографа сценаристом, найнятим великою студією-фільмовиробником на роботу. У 1900 році його запросила до співпраці американська кіностудія «Байограф». Маккардел написав близько тисячі сценаріїв. І за чимало з них здобував престижні призи та грошові нагороди (зокрема 10 000 доларів за сценарій до серіалу «Небесний діамант», що не зберігся).

Саме професійні письменники та журналісти стали першими професійними сценаристами. Вони вміли komponувати сюжетні лінії, розробляти характери дійових осіб та перипетії. Утім, далеко не всі розумілися на візуальній природі кінематографа. На відміну від Маккардела, який займався виключно сценаріями, більшість сценаристів «Байографа», як і багатьох інших кіностудій, були одночасно й режисерами. Хтось взявся за написання сценаріїв (уже після власних проб на знімальному майданчику), а хтось – навпаки, пишучи історії для екрана, вирішив спробувати втілити їх самотужки. Занурені в процес створення кіно, такі сценаристи-режисери не просто адаптували до екрана літературні твори чи створювали власні історії, але й могли уявити, як виглядатиме речення, записане в сценарії, крізь призму об'єктива. Ці фахівці мали змогу розвивати сценарне ремесло і визначати, як можна більш промовисто записати той чи інший майбутній кінокадр, описати словами те, що не має вербальної природи у своїй основі. Самотужки починали писати сценарії і кінорежисери.

У добу народження й розвитку кіно і кінокритики, і фільмовиробники закликали не змішувати кіно й літературу, а навпаки, чітко розмежовувати їх. Так, Жермен Дюлак, французький кінокритик і режисер, вважала сюжетне кіно лише жанром кінематографа. Справжній фільм, на її думку, має бути насамперед «зоровим», «візуальним». Зображальний ряд має бути підпорядкова-

ний особливому ритму [див.: 1, с. 36–37]. Дюлак виступала за жорстку самостійність кінематографа, позбавлену впливу інших мистецтв. Проте вона змінила свої погляди й назвала справжнім кіно саме дві екранізації: «Блакитний янгол» режисера Джозефа фон Штернберга (1929) і «Тригрошова опера» Георга Вільгельма Пабста (1931). Дюлак охарактеризувала їх як «повний результат, повне звершення», на противагу двом полярним точкам кіно – кіновиробництву та кіноавангарду. Достоїнство цих екранізацій, на думку авторки, полягало винятково в драматургії і зображальному ряді. Серед її фільмів – чимало екранізацій літературних творів (А. Арто, Ш. Бодлера та ін.), а також спроб музичних «екранізацій» (Ф. Шопена й К. Дебюссі).

Винахід і запровадження звукового кіно стало переломним етапом не лише в естетиці кінематографа, але й у розвитку екранізації. Як пише Дебора Картмелл: «...звукові фільми загрожували захопити терени літератури шляхом впровадження слова в нове медіа» [5, р. 3]. Діалоги слугували для того, щоб легко переповісти сюжет, створити драматичну колізію. Саме від цього застерігав Сергій Ейзенштейн у заявці «Майбутнє звукової фільми», написаній спільно з В. Пудовкіним та Г. Александровим: «Звук – двосічний винахід, і найбільш імовірне його використання піде лінією найменшого спротиву, тобто лінією задоволення цікавості. Найперше – комерційного використання найбільш ходового товару, тобто фільмів, що говорять. Тих, де запис звуку піде в натуралістичному плані й буде точно збігатися з рухом на екрані, створюючи певну ілюзію людей, котрі говорять, предметів, що звучать, тощо.

Перший період сенсацій не зашкодить розвитку нового мистецтва, але страшний період другий, який прийде тоді, коли зів'яне цвіт і чистота першого сприйняття нових фактурних можливостей, а замість цього затвердить епоху автоматичного використання його для “висококультурних драм” та інших сфотографованих вистав театрального порядку. Так використаний звук буде знищувати культуру монтажу» [4, с. 315–316].

НОННА-АННА СТЕФАНОВА. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Застереження Ейзенштейна якнайщільніше стосувалися і царини екранізації. Проте, попри ризик, звукове кіно трансформувало цю галузь і підходи до її кінознавчої критики. Як вважає Дебора Картмелл, саме з появою звукових фільмів – так званих *talkies* в англомовній термінології, екранізації літературних творів почали розглядатися з точки зору «достовірності» чи «відповідності» тексту. Адже *talkies* оперували словом, так само, як і власне література. На думку дослідниці, це зробило погану послугу, адже за пошуком аналогів чи відмінностей між фільмом і літературним твором кінокритики не звертали уваги на збагачення одного виду мистецтва іншим. І «досі живе підозра, яка виникла на початку ХХ століття, що екранізація літературного твору може його вульгаризувати й отруїти громадську думку про саму книгу та про її автора» [6, р. 7].

У 1930-х роках література мала величезний вплив на кінематографістів. І не лише на сюжетні лінії, але й на стилістику самого кінематографа. Ідеться про вплив романів В. Гюго, Г. де Мопассана, О. Дюма, Ч. Діккенса та інших письменників, чії твори дедалі частіше екранізувалися. Одним з найяскравіших представників цього впливу став Жан Ренуар. Його екранізації Е. Золя та Г. де Мопассана «допомогли потужно переорієнтувати стилістику світового кінематографа у 1930-х роках» [7, р. 15]. Взаємно впливав на літературу й кінематограф. І йдеться не лише про те, що письменники починали писати свої твори, уже маючи на меті їхню подальшу екранізацію. Найважливішим моментом стали особливості кіномови, навмисне привнесені у вербальний текст – монтаж, крупний план, деталь тощо.

Посилаючись на книгу Андре Базена «Що таке кіно?», дослідник кінематографа професор Єльського університету Ендрю Дадлі окреслює ті зміни, що їх зазнала і привнесла в кінематограф екранізація післявоєнної доби (1940–1960-ті роки). На той час особливої популярності та розквіту набули так звані «екранізований театр» – екранні втілення п'єс. І не лише Шекспіра, але й драматургів-сучасників. Як пише А. Базен

у статті «Театр і кіно», кінематограф тієї доби доріс до того, щоб достойно екранізувати найрізноманітніші драматургічні твори. Це п'єса Ліліан Геллман «Маленькі лисички», яка з успіхом ішла на Бродвеї, і, врешті, втілилась у фільм (1941 р., реж. Вільям Вайлер), сценарій для якого написала сама драматург. Це і екранізації Орсона Веллса, Жана Кокто та Лоуренса Олів'є. У драматургії шукали і достойних сюжетів, і більшої уваги публіки, яка прийде подивитися на відомому бродвейську п'єсу в кінотеатрі свого міста чи містечка, якщо не вдалося потрапити в театр на Бродвеї у Нью-Йорку. Увага до екранізації театральних п'єс стала поштовхом і для змін в екранних мізансценах. На думку Базена, «кінематографічний театр» був присутній, зокрема, в американському кінематографі, ще до цього періоду. Ідеться, зокрібно, про американські комедії. Описуючи їх, Базен говорить і про базові особливості «кінематографічного театру»: «Заснована на комізмі слова і ситуації така комедія часто не використовує жодних суто кінематографічних засобів; більшість сцен розігрується в інтер'єрах, а монтаж побудований майже без винятку на простих і зустрічних планах, які дозволяють підкреслити достоїнства діалогу» [2, с. 146]. На думку Е. Дадлі, вплив «екранізованого театру» поширювався не лише на власне екранізовані п'єси, але йшов далі, в інші стрічки. І полягав цей вплив у «дисципліні мізансцени», у новій концепції драматичного простору, зокрема, під час зйомок в інтер'єрах [7, р. 15].

З другої половини ХХ ст. починається розквіт теорії екранізації. З'являється низка монографій на тему екранної адаптації літературних творів. Дослідники аналізують не лише окремі напрями (екранізації В. Шекспіра, Дж. Остін, французької та англійської класики тощо), але й загально-теоретичні аспекти. Однією з найперших монографій у царині екранізації вважається книга Джорджа Блюстоуна «З роману у фільм» 1958 року. Вагомим є внесок Алана Шпігеля, Кейт Коен, Томаса Лейтча, Роберта Стема, Лінди Кагір та ін.

Сучасні дослідники літературних творів наголошують на кількох принципових

ТЕОРІЯ

аспектах. Один з найголовніших аспектів залучення літературного твору до екранізації – ширший культурологічний контекст перетворення одного матеріалу в інший, зі збереженням головних структурних елементів. Англomовна література, що використовує для означення терміна екранізації поняття *adaptation* – адаптація, розглядає і саме поняття адаптації в ширшому контексті. Адже «адаптація» навіть українською мовою – термін більш місткий, аніж «екранізація». Оскільки «екранізація» містить у собі корінь «екран», а отже, передбачає перетворення певного твору, і не обов'язково літературного, у вид екранного мистецтва. Бо екранізувати можна і оперу, і балет, і образотворче мистецтво, і навіть той чи інший симфонічний твір. Первісне значення терміна «адаптація» – пристосування до нових умов. Тут – літературного твору до його екранного існування.

З розвитком кінематографа розвивалася і майстерність сценаристів, які за останні півсторіччя навіть можуть говорити про власний «цех» ремесла, оскільки виробили власну термінологію, принципи й стандарти, законодавчу базу роботи тощо. Ставлення сценаристів до адаптації / екранізації літературного твору значною мірою було зумовлене новими законами візуальних мистецтв і новим типом більш вибагливого глядача.

За понад сторіччя існування кінематографа цікавість до екранізації оригінальних творів не зменшилася, утім, суттєво змінилися її принципи. Тема перетворення літературного твору в кінострічку може бути простежена не лише в історичному розрізі, тобто як модифікувалися особливості екранізацій. Подібне дослідження можна провести з кількох позицій, зокрема, які особливості адаптації до зйомок шедеврів

світової класики, і навпаки – творів сучасних письменників. Також цікавими є аспекти екранізації різних жанрів літератури – від великої прози до повістей і оповідань. Важливим є і світовий контекст екранізації творів того чи іншого письменника на батьківщині й за кордоном, особливо – із вкрапленнями біографії автора в стрічку, зняту за мотивами його текстів. Ці теми можуть стати основою для подальших розробок у царині екранізації.

Джерела та література

1. *Аристарко Г.* История теорий кино / Гвидо Аристарко ; пер. с ит. Г. Богемского. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с.
2. *Базен А.* Что такое кино? / Андре Базен. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
3. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино : в 6 т. / Жорж Садуль. – Москва : Искусство, 1958. – Т. 1. – 610 с.
4. *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой фильмы / С. Эйзенштейн // *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 315–316.
5. *Cartmell D.* 100+ Years of Adaptation / Deborah Cartmell // *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, edited by Deborah Cartmell. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 1–15.
6. *Cartmell D.* Adaptation in the Sound Era: 1927–37 / Deborah Cartmell. – New-York : Bloomsbury, 2015. – 166 p.
7. *Dudley A.* The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory / Andrew Dudley // *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction* / Eds. Sydney M. Conger and Janice R. Welsch. – Macomb, Ill. : Western Illinois University, 1980. – P. 9–17.
8. *Gunning T.* The Intertextuality of Early Cinema / Tom Gunning // *A Companion to Literature and Film* / Edited by R. Stam and A. Raengo. – Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2004. – P. 127–142.
9. *Raynauld I.* Screenwriting / Isabelle Raynauld // *The Encyclopedia of Early Cinema* / Ed. by R. Abel. – New-York : Routledge, 2005. – P. 834–838.

SUMMARY

From the very beginning of the cinema invention screen versions are important objects of interest for film directors. They use literary works once and again to find inspiration and as the bases for film scripts. Most of them choose the classics, not only prose fiction, but also plays, the works of Shakespeare are the most popular among them. The first screenings of literary work can't be called film adaptations in a full sense because filmmakers have worked with significant shortened novels, sometimes sacrificing story-lines or characters. From time to time screen version includes only a part of a novel or a scene from a play.

НОННА-АННА СТЕФАНОВА. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

In addition to the classics, filmmakers become actively interested in the works of contemporary authors. In 1907–1910 the writers have been more often involved in filmmaking. Cinematography started to produce its own language and to change the approach to adaptations. After a number of unsuccessful attempts to use all the elements of a novel or play in the film, directors start to look for new ways of screening. As a result they try to make their own novel to film adaptations accordingly to the mood, atmosphere or the main idea of a book. The invention of sound marks a turning point for literary adaptations. Thus, the presence of sound means that apart from music and ambient sound, a film now contains voiced text – the key element of a literary work. Filmmakers subsequently face a new challenge – the transformation of a literary text into a cinematic text. The result includes new achievements and new losses. Film adaptations are analysed as for a literal match with the text of a book, that often becomes a faulty criterion for the analysis and evaluation of films based on books. When film critics and directors themselves loose their fear of moving away from *literalism*, new films and critical approaches appear. Not identity, but the enrichment of one art form by another becomes the key point.

The theory of film adaptation begin to flourish in the second half of the twentieth century. A wide range of books on the screen versions of literary works appear. The researchers analyse not only individual approaches (film adaptations of Shakespeare, Jane Austen, French and English classics, etc.), but general theoretical aspects.

Keywords: adaptation, literary work screen version, cinema and literature, film language, fictional film.