

Порівняльне літературознавство

Олена Дубініна

УДК [82.7.094].091

ЕКРАННЕ ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ХРОНОТОПУ

У статті розглядаються різні шляхи та засоби втілення на кіноекрані літературного хронотопу, виявляються базові чинники успіху інтермедіального перекодування на художньому рівні.

Ключові слова: екранізація, хронотоп, часопростір, інтермедіальність, перекодування.

Olena Dubinina. Screen Adaptation of Literary Chronotope

The essay considers different ways and means of the screen adaptation of literary chronotope. Main factors of the successful intermedial transcoding on this art level are observed.

Key words: screen adaptation, chronotope, intermediality, transcoding.

“Усяке входження у сферу сенсів відбувається тільки через ворота хронотопів”, – так наголошував М. Бахтін на визначальній ролі, яку відіграє часопросторова організація в будь-якому літературному творі [3, 406]. Саме завдяки хронотопу, вважав дослідник, абстрактні ідеї твору ніби вдягаються в матеріальні шати, набувають чуттєво-наочного образного вираження. Як доведено у працях інших вчених, зокрема Д. Лихачова [6], С. Неклюдова [9], Ю. Лотмана [7], Б. Успенського [12], часопростір стає, власне, формою існування художнього світу, структурує всі категорії твору та моделює різні зв'язки картини світу (часові, соціальні, етичні тощо).

З огляду на це зрозуміло, що лише наївне сприйняття може ототожнювати художній та фізичний простір. Але, парадоксально, саме таке ототожнення неминуче під час перекодування літературного твору в кінофільм. Адже завдяки специфічній семіотичній природі кінематографа час і простір на екрані – це насамперед категорії фізичної реальності. Ясна річ, що за всієї абстрактності та умоглядності мистецтва слова і в літературному творі хронотоп не втрачає зв'язку з фізичною реальністю. На думку Бахтіна, хронотоп завжди “виражає відношення літературного твору до реальної дійсності” [3, 391]. Або, за словами Ю. Лотмана, “навіть коли оголюється його функція моделювання позапросторових відносин, художній простір обов'язково зберігає, як перший план метафори, уявлення про свою фізичну природу” [8]. Проте в кінематографічному творі питання вираження цього зовнішнього або “топографічного хронотопу”¹ набуває особливого значення, висувається на передній план творення художньої дійсності.

Архітектура, інтер'єри, костюми, зачіски, а ще соціально- та культурно-історична специфіка, побут, своєрідні поведінкові моделі – усе це має бути задіяно, аби виразити лише “перший план метафори”, за виразом Лотмана. Тому зрозуміло, що перекодування літературного твору в кінофільм на

¹ Термін взято зі “Словника термінології тартусько-московської семіотичної школи”, де поряд із топографічним рівнем вираження хронотопу в літературному творі пропонується розглядати ще й психологічний та метафізичний виміри [10].

часопросторовому рівні – чи не найтрудомісткіший етап в усьому процесі екранізації. Йдеться не лише про фактичний обсяг кіноробіт, а й про неабияку актуальність питання візуально-чуттєвої вірогідності зображеного. Адже для того, щоб глядач справді повірив у те, що, скажімо, “події відбувалися у Парижі у n-ому році”, як зазначено в літературному першоджерелі, кінотворцям потрібно докласти неабияких зусиль. Водночас від успішності роботи саме на цьому етапі залежить і вдале втілення на кіноекрані інших рівнів літературного хронотопу (йдеться про психологічний та метафізичний рівні).

Безумовно, характер відтворення хронотопу в кінофільмі значною мірою залежить від особливостей вираження хронотопу в самому літературному творі, до того ж часопросторова організація кожного твору унікальна. Проте для здійснення аналітичного огляду спробуємо вдатися до наукового узагальнення та створити певну класифікацію літературних хронотопів. В основу цієї класифікації буде покладено ознаку, визначальну для інтермедіального перекодування літературного твору в кінофільм, – ступінь абстрактності часопросторової моделі самого літературного першоджерела¹. Інакше кажучи, категорією для класифікації творів стане спосіб відображення в них історичної реальності. Отже, умовно літературні твори можна поділити на такі групи:

- історично не локалізований (чи локалізований приблизно) хронотоп;
- суто умовний часопростір;
- реально-історичний часопростір;
- моделювання “іншої” реальності.

Автори творів першої групи, сказати б, байдужі до зображення *конкретної* історичної реальності. Це не означає, що там відсутні часопросторові маркери, просто ці маркери не мають чіткої історичної укоріненості. Таке ставлення до часу та простору зумовлюється специфікою світовідчуття доби та властиве для творів різних періодів і жанрів (грецький авантюрний роман, лицарський роман, романтичні твори тощо). Кінематографічне перекодування хронотопу цих творів має свої особливості. Така часопросторова невизначеність, з одного боку, вимагає від кінотворців більш творчого ставлення до питання відтворення часопростору, але, з другого – не “зв’язує їм руки” проблемою історичної вірогідності.

Прикладом творів такого типу можна вважати п’єси Шекспіра. Цікаво, що у своїх творах драматург охочіше повідомляє про місце дії, ніж про час (за винятком, ясна річ, історичних драм). Зрозуміло, що за певними деталями, заувагами, історичними фактами можна датувати події тієї чи тієї п’єси, але точність такого датування часто зводиться лише до зазначення століття. Крім того, відомо, що твори Шекспіра рясніють анахронізмами², а зображення історичних постатей часто позбавлено прикмет їхнього часу. Пояснюється така ситуація не невіглаством Шекспіра, а своєрідним ставленням до історії в його часи. Як зазначає відомий шекспірознавець О. Анікст, “за всього захоплення вивченням минулого, у Шекспіра та його публіки історизму в нашому розумінні ще немає” [1, 489]. Крім того, що у XVI – XVII ст. не було достатньо інформації про побут, одяг, звичаї минулих часів, саме мистецтво Відродження ще не усвідомлювало чіткої дистанції між минулим та сьогоденням. Пояснювалось це панівною з часів язичництва та Середньовіччя релігійною звичкою бачити

¹ Так, один із теоретиків хронотопу Ю. Лотман вказував, що моделі простору можуть бути різного ступеня абстрактності [8].

² Приміром, у трагедії “Король Лір”, події якої відбуваються на зорі нашої ери, Глостер користується окулярами, а вони були винайдені лише у XIII ст.; у п’єсі “Юлій Цезар” лунає бій годинника, хоча історичні згадки про такі годинники з’являються лише у XIII – XIV ст. (наприклад, у “Божественній комедії” Данте).

людину як таку, що вийшла цілісною та готовою з рук Творця. Митці Відродження щиро продовжували вірити у незмінність людської природи, схожість побуту та звичок. А отже, маємо зближення минулого та сучасного, ніби зовнішне “осучаснення” історії в літературі, скульптурі, живопису Відродження. Минуле мислилося не як відмінний, хронологічно та культурно-історично віддалений період, а як “літопис людських доль, в яких виявлялись довічні закони життя” [1, 490].

Однак не менш туманною видається ситуація і з місцем дії творів Шекспіра. Хоча раніше зазначалося, що місце дії у його п'єсах завжди вказано, читача, за слухним зауваженням Анікста, не полишає відчуття, що нічого специфічно національного в цих творах немає. І це відчуття не випадкове і не помилкове, адже, як пояснив уже Ґете, герої Шекспіра – насамперед люди в узагальненому значенні цього слова. “Ніхто не ставився до матеріального костюма з більшою зневагою, ніж він [Шекспір]; але йому був добре знайомий внутрішній одяг людини”, – писав Ґете [4, 584]. А отже, твори Шекспіра розповідають про загальнолюдську природу поза межами національної, історичної чи географічної специфіки. Подібно до інших митців доби Відродження, у всіх своїх творах Шекспір так чи так розповідає про одне – Людину в контексті її земного буття. Це і визначає узагальнену часопросторову організацію його творів, яку умовно можна визначити як хронотоп реального людського життя.

Така своєрідність хронотопу Шекспіра робить його твори гнучкими та піддатливими для візуального втілення. Це, до речі, сприяє неабиякій привабливості його творів для кінематографістів, а також пояснює наявність цілого спектра можливих варіантів екранного втілення його п'єс: перенесення у власні національні координати (реж. А. Куросава), зображення умовного простору (реж. О. Веллс), історична стилізація (реж. Л. Олів'є), монументальне відтворення минувшини (реж. Г. Козінцев), екзотизація подій (реж. С. Юткевич). Окремим напрямком екранізації Шекспіра стає перенесення подій у сучасність, як у гангстерському фільмі “Джо Макбет” (реж. К. Х'юз), або у фільмі-мюзиклі “Усю ніч безперервно” за мотивами “Отелло” (реж. Б. Дирден) чи в молодіжній комедії “Десять причин моєї ненависті” за мотивами “Приборкання норвільвої” (реж. Дж. Джангер).

Проте означена специфіка творів Шекспіра зовсім не знімає питання про можливість екранного відтворення автентичного хронотопу драм майстра. Хоч би скільки не говорили про мобільність та придатність до трансформацій хронотопів творів такого типу, усе ж кожен із них має свої історично сформовані хронотопічні ознаки. Відповідно в кінематографічній шекспіріані знаходимо приклади існування й іншої тенденції – пошук засобів екранного втілення автентичного хронотопу літературного першоджерела. Одним із найцікавіших прикладів екранізації Шекспіра з цього погляду видається фільм Ф. Дзеффіреллі “Ромео та Джульєтта” [21]. Перший кадр фільму – туманна панорама, що розкриває вид справжньої Верони, це екранний аналог драматургічної ремарки “Scene: Verona” (“Місце дії: Верона”) у п'єсі Шекспіра. Далі унікальні за своєю історичною достовірністю костюми персонажів драми¹ дають можливість уявити і час дії – десь приблизно XV ст. Проте не така часопросторова конкретика стає прикметною ознакою фільму Дзеффіреллі. Шекспірівський хронотоп тут втілюється через загальну зображальну кінематографічну естетику.

¹ За таку майстерну роботу дизайнер з костюмів Д. Донаті отримав премію “Оскар”.

Послідовник традиції кінематографа, який А. Базен називає “реалістичним”¹, Дзеффіреллі несподівано застосовує цю естетику під час екранізації Шекспіра (що було досить незвичним для костюмованого кіно). Так, у фільмі “Ромео та Джульєтта” багато натурних зйомок, переважає природне освітлення, побудова кадрів та монтаж імітують звичайне людське сприйняття. На роль головних героїв режисер запрошує молодих непрофесійних акторів, чий вік був близький до віку героїв Шекспіра. Актори у фільмі знімаються майже без гриму, костюмам спеціально надається вигляд буденно вживаних речей. У фільм введено такі натуральні локації, як завітчані луки, курні дороги, пасовиська тощо. Тут також відтворено побутовий простір міста: кам’яні вулиці, велелюдна базарна площа, святковий майданчик перед собором, будинки, фонтани тощо. Усе це, без сумніву, вказує на те, що п’єсу Шекспіра Дзеффіреллі подає у вимірі звичайного людського простору, у часі звичайного людського життя. Саме так, подібно до самих майстрів доби Відродження, італійський режисер зображує світ, очищений від “зарази “антифізиса”, позбавлений рис будь-якого потойбічного символічного світогляду; світ, призначений для “нової гармонійної, цілісної людини й нових форм людського спілкування”². Завдяки обраній зображальній техніці у фільмі Дзеффіреллі виразно акцентовано такі визначальні мотиви літератури та культури доби Відродження, як мотиви тіла, їжі/питва, одягу, побуту, сексуальний мотив, мотив смерті. Окрему увагу у стрічці приділено також елементам народної сміхової культури та блазнювання.

Отже, втілюючи на екрані шекспірівську трагедію “Ромео і Джульєтта”, Дзеффіреллі знаходить досить своєрідний спосіб передати автентичність хронотопу літературного першоджерела – режисер подає його у координатах періоду написання твору. І в цьому сенсі, можна стверджувати, в екранізації було досягнуто достовірності втілення хронотопу літературного першоджерела. Адже, як слушно зазначає Ф. Федорів, “систему просторово-часових уявлень виробляє кожна індивідуальна свідомість, але кожна індивідуальна свідомість є історична свідомість, тому в кожній індивідуальній свідомості присутня насамперед просторово-часова концепція епохи, культури” [13, 20]. Замість того, щоб укорінювати літературний твір у якійсь конкретній історичній реальності, Дзеффіреллі зосереджує зусилля на відтворенні загальної часопросторової концепції ренесансної доби, безумовно втіленої усією драмою Шекспіра.

¹ А. Базен був переконаний, що в історії кіно існують “дві протиборчі тенденції – одна з них репрезентована тими режисерами, які вірять в образність, друга – тими, хто вірить у реальність” [2, 81]. Зокрема, “образна” тенденція домінувала в період німого кіно, коли кінематограф розвивався насамперед як візуальний вид мистецтва, а зображальні техніки були тією “мовою”, якою режисери прагнули донести смисли. Крім того, настанова кіномитців на індивідуальну обробку, семантизацію та універсалізацію реальності вповні відповідала духу часу початку ХХ ст., коли панівним художнім настроєм був модернізм із його спрямованістю на виявлення суб’єктивного, домінування вираження над зображенням, пошуками універсальних смислів.

Проте Друга світова війна змусила людей по-новому глянути на життя – повоєнна переоцінка цінностей привертає погляди кіномитців до реалізму в мистецтві. Вимогою етичною стає тенденція не додавати до реальності чи інтерпретувати її, а розкривати реальність у всій її багатозначності. Цю тенденцію кінематографа Базен і назвав “реалістичною”. Піонерами та лідерами у цьому новому мистецтві були творці італійського неореалізму, чії пошуки продовжили французька “нова хвиля”, англійське “вільне кіно” та ін. Починаючи із 1960-х рр., у кінематографі зникає чітке протиставлення цих двох традицій і кожна з них набуває свого значення, втілюючи свій зміст, свої завдання та відповідно формує свій зображальний інструментарій.

² Тут задіяно ознаки ренесансного художнього методу, виявлені М. Бахтіним під час аналізу творчості Ф. Рабле [3, 318].

Одним із найяскравіших творів світової літератури, організованих за принципами *акцентовано умовного часопростору*, можна вважати роман Ф. Кафки “Процес”. Головний герой твору Йозеф К. прокидається зранку у своєму ліжку і раптом з’ясовує, що він перебуває під слідством в якомусь таємничому процесі, що його веде якийсь таємничий суд. Уся ця абсурдна ситуація закінчується трагічною смертю протагоніста. Але де і коли відбуваються події? В якому місці земного шару і в який час стала можливою така дивовижна історія? Прямої відповіді на це питання в романі немає. Якби не скупі побутові зауваги (автомобіль, банк, фабрика, багатопверхові будинки тощо), що дозволяють приблизно визначити час дії твору як сучасний авторові, сміливо можна було б стверджувати, що події роману відбуваються в абсолютному історичному вакуумі. Більше того, у творі порушено і традиційні закони плину часу, оповідь, сказати б, хронологічно стрибає, адже окремі епізоди можуть відстояти один від одного на день чи на тиждень, на півроку чи раптом знову на день. Події окремих розділів не мають причинно-наслідкових зв’язків, вони не впливають із попередньої оповіді і не зумовлюють наступний сюжет. Подібна ж ситуація і з категорією простору. Заявлені тут обмежено-побутові локуси (квартира, банк, собор) не дають уявлення, де конкретно відбуваються події. Наявність же ірреальних просторових образів – канцелярій та судових приміщень на горищах будинків – і взагалі розмиває більш-менш реальні обриси місця дії твору. Усе це вказує на те, що часопросторова специфіка роману “Процес” ніби ставить під сумнів уже згадане бахтінське твердження, що “усяке входження у сферу сенсів відбувається тільки через ворота хронотопів” [3, 406]. Однак насправді ніякої суперечності тут немає. Невизначеність часопросторових параметрів у творі Кафки постає, користуючись термінологією Лотмана, як своєрідний “мінус-прийм”, тобто сама відсутність конкретних маркерів часу та простору стає смислотворчою. Інакше кажучи, очищуючи часопростір від будь-якої предметно-побутової конкретики, письменник перетворює хронотоп на свого роду абстрактну мову.

По-перше, подібна часопросторова організація твору вказує на актуалізацію тут досить своєрідного хронотопу сну. Однак цей хронотоп реалізується не в типовому вигляді. Страшний сон, куди раптом потрапляє герой, починається, коли він *просинається*. Оніричний простір фактично стає простором реального життя героя, і так у творі відбувається матеріалізація метафори “життя, як страшний сон”. Це чи не найвиразніше виявляє ідейно-тематичну сутність кафкіанської прози – зображення трагічного буття людини, втиснутої в межі алогічного, абсурдного, ворожого простору життя. По-друге, аморфний та ірраціональний часопростір роману може сприйматися як вираження суб’єктивності, тобто відображення внутрішнього світу людини. І по-третє, позачасова та позапросторова природа “Процесу” надає твору жанрових ознак притчі, інакомовлення, що розкриває неминущі істини – свобода / несвобода людини, провина, біль, абсурдність буття тощо. Отже, художній простір твору Кафки являє собою модель світу письменника, виражену мовою його просторових уявлень.

Проте хронотоп роману “Процес” втілював не лише авторську “картину світу”. Завдяки такій художній організації твору Кафки виразно відображає світоглядні концепти своєї доби. Бурхливий науково-технічний розвиток, суспільно-історичні кризові явища (війни, революції, руйнація держав), домінуючі філософські тенденції (С. К’єркегор, Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фройд та ін.) стали карколомними для світосприйняття людини на межі ХІХ – ХХ ст., зумовивши злам “картини

світу”. Класична “картина світу”, тобто розуміння буття як упорядкованого та гармонійного, що має нерухомі константи та сенс, замінюється неklasичною “картиною світу”, коли на перший план виходять динаміка та дисгармонійність, а буття бачиться як розірване, хаотичне, нестабільне. Сама людина виявляється набагато складнішим створінням, ніж це вважалося раніше: відкриття підсвідомого, спадковості, інстинктів, психологічних конфліктів привертає увагу до впливу ірраціонального на життя індивіда та суспільства. Усе це позначається і на сприйнятті часу та простору. Дискредитація позитивістської ідеї зображення об’єктивної реальності, прагнення досягнути суб’єктивний простір свідомості людини, тягіння до творення позачасових художніх моделей, які б відкривали довічні закони буття, зумовлюють своєрідний міфологічний або психологічний часопростір у творах митців початку ХХ ст. Це означає відмову від принципу хронікальності, послідовності викладення подій; використання хронозрушень, коли часові шари перемішуються, а минуле й теперішнє існують разом і спроектовані у схоже на них майбутнє; побудову хронотопу так, ніби все відбувається завжди і ніколи, всюди і ніде.

Полісемантичність та мистецька значущість прози Кафки як виразника світобачення новітнього часу привернули увагу видатного американського режисера О. Веллса, який створив однойменну екранізацію роману “Процес” [22]. Вочевидь втілення на екрані специфічного хронотопу роману стало одним із найскладніших завдань для творців фільму. Адже як у мистецтві, головним художнім матеріалом якого є фізична реальність, показати події, що відбуваються ніде та ніколи? Проте кінореволюціонеру Веллсу все ж вдалося знайти екранні еквіваленти художніх прийомів літературного першоджерела. Подібно до твору Кафки, у фільмі немає хронологічної (чи логічної) послідовності подій. Герой К. просто опиняється в тому чи тому місці дії без відповідних оповідних монтажних переходів. Більше того, у стрічці розмиваються і природні часові орієнтири день – ніч, адже відсутня упізнавана добова наступність оповіді. Інакше кажучи, фільм “Процес” побудовано так, що оповідь не відбиває реальний рух часу.

Художній експеримент Веллса із втіленням простору роману Кафки видається особливо виразним з огляду на просторовий характер кінематографа як виду мистецтва. Так, одним із основних прийомів режисера з дематеріалізації простору у фільмі стає змішування різнорідних місць дії. Приміром, К. виходить зі старовинної будівлі, у якій впізнається Палац правосуддя в Римі і, спустившись сходами, опиняється посередині індустріального архітектурного ансамблю в радянському стилі¹. Або герой блукає примхливими звивами вокзалу д’Орсе² неподалік від Парижа й відразу ж опиняється у Загребському кафедральному соборі. Цікаво, що тут застосовується традиційний кінематографічний прийом, коли події знімаються в різних місцях і за допомогою монтажу створюється враження цілісності простору. Проте Веллс використовує цей прийом навпаки, він не згладжує, а увиразнює різницю між просторами, адже італійський палац, побудований наприкінці ХІХ ст., аж ніяк не може межувати із будівлями загребського конструктивізму. Такий режисерський хід виразно розмиває просторові параметри кінотвору.

Другий топографічний засіб Веллса – це своєрідне перетікання місця дії. Так, вийшовши із судових канцелярій, К. через коридор опиняється на роботі.

¹ Відомо, що фільм знімався в колишній Югославії.

² Зараз це місце відоме як Музей д’Орсе, де зберігається одна з найбільших у Європі колекцій живопису, скульптури, декоративного мистецтва, фотографії та предметів архітектури 1850 – 1910 рр.

Вийшовши з кімнати художника, герой потрапляє до судової канцелярії, а звідти якимись ходами дістається храму. Цей прийом відчутно підриває реалістичність простору у фільмі.

І нарешті, традиційні просторові уявлення руйнуються за допомогою зображення неприродних або хибних місць дії. Досягається це різними способами: за рахунок типу зйомки (надзвичайно низькі стелі у квартирі К.); візуальної гіперболізації (незліченна кількість друкарки на роботі у К.); функціонально-стильового змішування (величезна канцелярська картотека у спальні у стилі ампір); неясність призначення приміщення (безкінечні індустріальні споруди, якими ходить К.). Крім функції деконструкції, створені просторові кінообрази набувають також важливого метафоричного значення. Так, низькі стелі у квартирі К. вказують на пригнічений стан людини; двері судового приміщення, втричі вищі за К., демонструють його малість, а отже, безсилля перед Процесом; величезне ліжко адвоката втілює його неспроможність (і небажання) діяти тощо.

Звертає на себе увагу також і національна невизначеність місця дії. Герої вдягнуті за модою часу створення фільму – кінця 1950 – початку 1960-х рр. Цей властивий багатьом країнам західного світу одяг дає підстави припустити, що події могли відбуватися у будь-якій із них. Усе це, ясна річ, сприяє універсалізації зображеної ситуації.

У підсумку можна стверджувати, що завдяки вдалому перекодуванню часопросторової організації твору Кафки, фільм О. Веллса зберіг і основні жанрові ознаки літературного джерела, адже може прочитуватись і як метафора (сон), і як психоаналітичний екскурс, і як притча. Проте екранізація Веллса є одним із небагатьох прикладів відповідного втілення умовного хронотопу першоджерела. Поширений інший варіант – умовний хронотоп вписується в координати конкретної реальності, що завжди зумовлює певну ідейно-естетичну трансформацію¹.

Порівняно з умовним часопростором, здавалося б, значно легше екранізувати твори *історично локалізовані*. Відтворити собі визначений часопростір та й годі. Однак і тут не все так просто. Адже зобразити конкретне історичне середовище так, аби воно виглядало аутентичним, щоб не наробити помилок чи екранізація не виглядала би просто костюмованим фільмом, – завдання складне. На делікатність цього питання вказував ще Ю. Лотман, наводячи один невеличкий приклад: “Суперечність між історичним костюмом та сучасною ходою <...> – звичне явище в сучасному кінематографі. Нагадаємо роздуми Льва Толстого про те, що ні в чому “порода” жінки не виявляється так явно, як в ході та поставі. Сучасні нам кіноактриси залишаються сучасними нам жінками в костюмах Анни Кареніної та Наташі Ростової” [7, 359].

Водночас при екранізації творів цієї групи кінематографісти не можуть дозволити собі будь-якої “вольності”, аби уникнути завдання ретельного екранного втілення означеного часопростору, прописані в тексті місце та час дії зумовлюють відповідний сюжет, характери та проблематику. Отже, екранізація творів “Війна і мир” Л. Толстого, “Злочин та кара” Ф. Достоєвського, “Жерміналь” Е. Золя, “Пані Боварі” Г. Флобера, “Ярмарок марносластва” В. Теккерея, “Вишневий сад” А. Чехова, “На західному фронті без змін” Е. М. Ремарка, “Камінний хрест” В. Стефаніка, “Світло в серпні” В. Фолкнера, “Любов під в'язами” Ю. О'Ніла, “Очима клоуна” Г. Белля та багатьох інших

¹ Докладно це явище було описано в статті автора “Екранізація драматичного твору: особливості інтермедіального перекодування”[5].

вимагає від кінематографістів кропіткої праці над втіленням їх історично визначеного хронотопу. Однак, незважаючи на таку, здавалося б, обмеженість екранізаційних можливостей, існують приклади застосування до творів такого типу абсолютно іншої стратегії – перенесення дії в інші часопросторові координати. Наскільки такий підхід може бути прийнятним та художньо відповідним – питання актуальне. Розібратися в цьому спробуємо на прикладі аналізу екранізації “Украденого щастя” режисера А. Дончика за однойменною драмою І. Франка [19].

Події твору І. Франка “Украдене щастя” розгортаються близько 1870 року в підгірській селі Незваничі. Але не лише експозиція п’єси визначає часопростір твору. Аутентичний фольклор (співи дівчат), народні традиції (привітання та прощання, форми відпочинку тощо), специфічний побут (їжа, одяг, предмети домашнього ужитку тощо) – усі ці яскраві елементи драми чітко вказують на місце та час дії. Особлива увага приділяється автором зображенню суспільного, економічного та соціально-політичного устрою описаної громади. Проте Франко так детально відтворює умови, у яких розгортається дія, не лише задля вірогідності. Хронотоп тут постає чинником, що зумовлює саму історію. Просвітницька ідея залежності людини від середовища, посилена ще й позитивістським умонастроєм доби, великою мірою зумовила такий нерозривний зв’язок ідейної концепції та історичного хронотопу драми.

На виняткове значення часопростору для розкриття ідейної концепції п’єси “Украдене щастя” вказує вже сам спосіб художньої трансформації письменником першоджерела його твору – народної “Пісні про шандаря”¹. Аналізуючи цю пісню у праці “Жіноча неволя в руських піснях народних”, Франко так визначає її ідейну колізію: “А основне “прокляте” питання: хто винен всьому тому?... Винно нещасливе уладження наших родинних обставин... А далі винно погане, нечесне поступування шандаря, а посередньо ті причини, котрі зробили його безсердечним і нечесним, т. є. касарняна деморалізація” [15]. Однак у самій драмі бачимо інші мотиви поведінки героїв. “[Брати] не хотіли мені нічого дати з вітцівщини. Ну, а якби я була пішла за Гурмана, то той би їм був з горла видер. Ти знаєш, який він був чоловік. Боялися його, то й постаралися разом з війтом, що його, одинака в матері, випхано на війну, а потому скористали з часу, щоби мене також випхати в інший бік”, – цією єдиною реплікою Анни розкривається весь трагізм зображеної у творі ситуації [16]. Щастя Анни, Миколи та Михайла було зруйноване зовнішніми, незалежними від них чинниками – жадібністю братів та підступністю війта. Проте не лише людською зіпсованістю пояснюється тут поведінка кривдників. Вчинок братів стає зрозумілим, якщо завважити ідейну концепцію іншого твору, де описується життя західноукраїнського селянства під владою Австро-Угорщини, – новели В. Стефаніка “Камінний хрест”. “Сини не хотіли бути наймитами після моєї голови та й кажуть: “Ти наш тато, та й заведи нас до землі, та дай нам хліба, бо як нас розділиш, та й не буде з чим киватися” [11], – ці слова персонажа Стефаніка дуже добре прояснюють мотив злочину героїв Франка. Віддати Анні посаг означало б для братів самим залишитися малоземельними. А наскільки було страшним життя бідного селянина надзвичайно яскраво розкривається в образі Миколи Задорожного. Усе це, ясна річ, не виправдовує братів Анни, але виявляє глибші причини, які, власне, і запускають увесь механізм зображеної

¹ І. Франко зазначав, що варіант цієї пісні, записаний 1878 р. М. Рошкевич у селі Лолин Стрийського повіту від селянки Я. Чигур, послужив йому темою для драми “Украдене щастя” [14].

трагедії. Персонажі драми стають заручниками простору, де живуть, адже суспільно-економічний лад, що тут панує, робить їх рабами матеріального статку, руйнує їхнє життя, відбирає право на людське особисте щастя. Лише в умовах хронотопу, що втілює конкретну суспільно-історичну ситуацію, і може бути зрозумілою драма героїв Франка.

Однак творці екранізації “Украденого щастя” 2004 р. вирішують ризикнути змінити часопростір літературного першоджерела. Події фільму відбуваються в прикарпатському містечку Незваничі в 1994 році. Отже, герої стрічки – сучасні українці, добре знайомі нинішньому глядачеві. Перекодовуючи хронотоп твору Франка, творці фільму послідовно замінюють елементи його часопростору реаліями сьогодення. Зовнішній антураж, звичаї, побут людей, політична ситуація – усе це змінилося за ті сто з лишком років, що віддаляють Незваничі Франка від Незваничів незалежної України. Ці зміни іноді виявляються настільки сутнісними, що змушують кінематографістів навіть переінакшити деякі елементи сюжету драми. Приміром, у фільмі Анна та Микола мають дитину, а також розповідається про перший шлюб Задорожного, який закінчився для нього психологічною травмою. Ці трансформації були необхідні задля того, аби більш достовірно пояснити сучасному глядачеві причину того, чому Анна просто не пішла від чоловіка. Адже якщо в українському селі 1870 р. розлучення було просто неможливим, то зараз це не проблема. А тому, змінюючи часопростір, творцям фільму треба було шукати інший мотив поведінки героїні, яким і стала жалість та співчуття до Миколи.

Однак за відмінністю зовнішньої картини кінематографістам вдалося роздивитися сутнісну подібність української реальності часів І. Франка та кінця ХХ ст. Так, сучасна Анна – молода незалежна жінка, яку вже не можна видати силоміць заміж. Однак Анна працює вчителькою в школі і не може заробити там грошей на самостійне життя, а тому стає заручницею своїх братів-негідників. Невеличка квартирка, хвора мати, постійне вибивання зароблених грошей із безчесних роботодавців – ось ті реалії, у яких живе сучасний Михайло Гурман. За всієї його сили, енергійності та порядності хлопець просто не може знайти у місті роботи, яка б забезпечувала йому достойне життя. Ясна річ, що коли між Анною та Михайлом запалала любов, матеріальна проблема неабияк загострилася, що і штовхнуло хлопця на самогубне заробітчанство. Однак Анна та Микола виявляються не єдиними у своїй біді. Подібно до Франка, який зображує у драмі інших селян, творці екранізації також вдаються до широкого суспільного узагальнення. У фільм введено епізод, коли Анна знайомиться з діточками в новому класі. На питання про свою родину майже всі діти відповідають, що один або обидва батьки перебувають на заробітках у Польщі чи Португалії. Збутом товару в Польщу живе і Микола Задорожний. Єдині, хто процвітає в містечку, – брати Анни. Базар, СТО, ресторан – це той простір, в якому живуть ці люди, заробляючи гроші обманом (зокрема, і сестри), шахрайством, рекетом. Інші ж, у кого немає таких “талентів”, змушені животіти або поневіритися по закордонах. Отже, у фільмі, як і у творі Франка, зображено середовище, вороже для його мешканця, відтворено часопростір, в якому людина не має змоги задовольнити свою базову потребу родинного добробуту. Виявляється, що в Україні 1994 року, як і в Україні 1870 року, соціально-економічні умови руйнують життя людей. Минає понад століття, трапляються війни та революції, розпадаються імперії та утворюються незалежні держави, більшість країн світу проголошують курс на демократичний устрій та примат гуманістичних цінностей, а умови життя в Україні так і продовжують продукувати трагедію.

Отже, вдало схоплена кінотворцями подібність двох історичних моментів і уможливила часопросторову трансформацію під час екранного втілення драми Франка “Украдене щастя”. Інакше кажучи, творці екранізації не порушили змістової єдності літературного першоджерела, адже перенесли події в ідентичні умови. Крім того, така художня акція мала й низку додаткових художніх переваг: вона зробила драму Франка ближчою сучасному глядачеві та сприяла виникненню певних соціально-психологічних узагальнень.

Своєрідно структурований художній простір стає одним із головних засобів виразності у творах четвертої групи, де змальовуються *“інші” або неіснуючі світи*. Ясна річ, що насамперед (але не виключно) ідеться про твори “літератури про незвичайне”, зокрема наукову фантастику та фентезі. Особливість цих творів полягає в тому, щоб, з одного боку, створити незвичайний або незнайомий світ, а з другого, змусити читача в цей світ повірити. Специфіка екранізації подібної літератури зводиться до проблеми адекватного відтворення у фільмі неіснуючого світу, змальованого в літературному першоджерелі. Доцільно провести аналіз творів цього типу на матеріалі зіставлення роману Дж. Р. Толкіна “Володар перснів”, твору значущого й багатого в чому засадничого для літератури другої половини ХХ ст., та його однойменної екранізації режисера П. Джексона, що стала визначною культурною подією початку ХХІ ст. [20].

Питання, що першим виникає стосовно місця дії фантастичних творів, стосується кореляції цього простору зі звичним нам реальним світом. Інакше кажучи, йдеться про те, наскільки властивості цього фікціонального світу відрізняються / збігаються з ознаками нашої фізичної реальності. У цьому сенсі можна стверджувати, що у “Володарі перснів” зображено напрочуд реалістичний зовнішній світ. Тут немає, скажімо, двох сонць (як у романі С. Лема “Солярис”) чи інших ознак деформації фізичного світу. Предмети тут не літають, а герої не проходять крізь стіни (як у романі Дж. Роулінг “Гаррі Поттер”). Час тут рухається у звичному темпі, не стискається і не розтягується, немає тут і подорожей у часі (як у романі С. Кінга “11/22/63”). Іншість же цього світу виявляється насамперед соціально, тобто через наявність тут мешканців особливого роду – хоббітів, гномів, ельфів, орків, ентів, назгулів тощо. Водночас це світ, у якому поруч із дивними істотами діють звичайні люди. Тобто це світ, побудований за архаїчними уявленнями, коли звичайне людське існувало разом із надзвичайним. Недаремно Толкін відносить події у далеке минуле, це надавало зображенню дражливої таємничості й водночас своєрідної вірогідності. А акцентовано реалістичний простір змушував читача повірити в реальність змальованого світу. Як зазначає відомий британський толкінознавець Т. Шиппі, одним із центральних художніх засобів письменника була “надмірність: чим більше непотрібних деталей, тим більше проза схожа на життя” [17]. Так, Толкін не лише створив детальну карту романного світу – Середзем’я, а й уважно описав майже кожен клаптик землі, камінець чи деревце на шляху своїх героїв до Мордора.

Водночас великою помилкою було б говорити про єдиний, монолітний хронотоп роману “Володар перснів”. Насправді цей твір являє собою цілий набір хронотопів, строго організованих навколо стрижневого традиційного хронотопу дороги. Така множинність часопросторової організації пояснюється наявністю в романі різних істот та різних людських та нелюдських кланів, кожен із яких живе у своєму специфічному просторі: хоббіти в Хоббітоні, гноми в темних підземеллях, як таємнича Морія, є тут два царства ельфів – Рівенделл та Лорієн, два царства людей – Рохан та Гондор, страшне володіння

чорної сили Мордор та інші цікаві місця. І якщо центральний хронотоп дороги якраз виглядає напрочуд реалістичним, деякі з інших заявлених хронотопів мають певні ознаки чудесного. Це стосується, приміром, ельфійських царств та Старого лісу – час тут може зупинятися, а реальність видозмінюватись. По-своєму чудесним, але зі знаком мінус, можна назвати хронотоп Мордора, простір, де усе живе гине та панує вічна ніч. Такий гетерогенний хронотоп роману Толкіна надає фікціональному вигаданому світу об'ємності та багатозначності, подібних до світу справжнього.

Особливою ознакою роману “Володар перснів” можна вважати той факт, що хронотоп тут великою мірою пов'язаний із мовним планом вираження персонажів. Як відомо, Толкін був філологом, знавцем давніх мов, а отже, світ для нього поставав як насамперед мовна реальність. Тому саме через своєрідне використання мови твориться автором хвилююча таємничість, чарівна привабливість простору “Володаря перснів”. Ідеться насамперед про використання топонімів: промовисті фольклорно-архаїчні назви, як Фаргорн, Карадрас, Мірквуд та інші, ясна річ, збуджують уяву читача, малюють перед ним далекі незнані світи. Крім того, мова стає засобом творення самих персонажів твору, спеціально сформований автором унікальний тип мовлення кожного з героїв не лише характеризує його особисто, а й стає маркером племені та місця, звідки він родом. Приміром, аналізуючи одну з частин роману “Володар перснів”, Т. Шиппі пише: “Інформаційна насиченість розділу “Рада Елронда” дуже велика. <...> І прикметно, що більша частина сконцентрованої в цьому розділі інформації повідомляється нам саме через стиль, через мову. <...> У процесі читання перед внутрішнім поглядом чітко вимальовуються образи різних “життєвих стилів” Середзем'я” [17]. Інакше кажучи, у своєрідному мовленні персонажів закодовано уявлення про життя та світ різних частин Середзем'я.

П. Джексон, режисер екранізації “Володар перснів”, мовний план вираження персонажів, а й відповідно хронотопу, заміщує зовнішнім планом їх зображення. І це, ясна річ, диктується логікою інтерсеміотичного перекодування літературного твору у кінотвір. Отже, у фільмі детально розроблено особливості зовнішнього вигляду персонажів, за рахунок чого творений на екрані світ Середзем'я набуває виразної очуженості порівняно зі світом звичним. Велику увагу приділено і візуальному конструюванню незвичних просторів роману: матеріально втілені, вони надзвичайно вражають своєю інакшістю.

Однак за всіх художніх досягненнях екранізаторів не можна не завважити сутнісної відмінності структури хронотопу фільму порівняно з книжкою. Так, можна стверджувати, що світ Толкіна багатомірний та чарівний, тоді як світ Джексона одномірний та алегоричний. Як зазначалося вище, у романі наявна множинність хронотопів, кожен з яких існує самостійно, керуючись власною волею. Вони можуть бути злими, але незалежні від Саурона; вони можуть бути добрими, але не обов'язково пов'язані з ельфами; вони можуть бути нейтральними, прихильними / неприхильними – словом, світ у романі постає об'ємним та неоднозначним, таким, що вбирає в себе різні енергії та керується різними силами. Джексон же розділяє всі частини Середзем'я на чорні та білі, позитивні та негативні. Яскравим прикладом є епізод переходу загону хранителів перснів через гору Карадрас. Перехід їм не вдається, гора їх не пускає. У Толкіна цей факт пояснюється власною злою волею цього прадавнього місця, а Джексон показує, що силами природи керує зла воля Сарумана, слугителя Саурона, який і начаклував бурю на горі.

Більше того, не буде помилкою стверджувати, що насправді чарівних хронотопів у фільмі, на відміну від книжки, немає. Хоч як майстерно Джексон візуалізує частини Середзем'я – чи то кумедні будиночки-нірки Хоббітона, чи то карколомний архітектурний ансамбль Морії, чи то надлюдські величну вежу Сарумана тощо – зображений образ завжди має антропоморфний присмак, тобто не виходить за межі людської уяви. Певна скупість екранної естетики особливо впадає в око при відтворенні у фільмі найбільш чудесних просторів Толкінового світу – ельфійських царств. Рівенделл та Лоріен зображено в романі напрочуд любовно, це своєрідні неземні простори цього земного світу. Приміром, незвичайна краса Лорієна описується в підвищено урочистому стилі: гордістю цього лісового царства були величні маллорни, гігантські напівказкові дерева зі срібним стовбуром та золотою кроною, навколо росла вічнозелена трава та цвіли безсмертні легендарні квіти еланор та ніфреділ, у верхівках дерев були розташовані дивовижні житла ельфів, включаючи і грандіозний палац володарів цього царства. Проте магічна природа цього простору в романі виявляється не через його прямий опис, а через враження від цього місця Фродо та Сема: “йому [Фродо] здавалося, що він зробив крок у вікно, розкрите в давно зниклий світ”; “все <...> було чітким і немов окресленим однією лінією, начебто кожну річ задумали й створили тільки що, прямо на очах; і разом з тим кожна травинка здавалася незмірно давньою”; “кольори були знайомі – золотий, білий, синій, зелений; але всі вони були такими свіжими, так золотилися, біліли, синіли й зеленіли, що Фродо здавалося, начебто він бачить їх уперше”; “ні в чому, що росте на цій землі, не було ні хвороби, ні каліцтва, ні вади: на землю Лорієна псування не проникало”; тут у Сема було “почуття, начебто він усередині пісні”; “від цього гаю виходило майже незриме для ока світло і якась невидима сила – та сама, що панувала над всім Лорієном, ніби обіцяючи серцю мир та спокій”; тут відчувалось “чарівництво скрізь і у всьому” [18]. Отже, покладаючись на унікальну властивість абстрактного мистецтва слова породжувати найдивовижніші ментальні образи, Толкін за допомогою описів, натяків, недомовок, вигадливих назв створює захопливий образ ідеального, бажаного надлюдського світу.

Проте у фільмі маємо абсолютно іншу ситуацію. Якби не декорації палацу владик та деякі світлові ефекти, образ чарівного царства Лорієн взагалі виглядав би досить буденно та суто реалістично. На виправдання Джексона можна було б сказати, що перетворити уможлидний, а тому потенційно зображально потужний літературний образ засобами суто матеріалістичного мистецтва кіно, завдання нелегке. Як же можна візуально переконливо зобразити ніколи не бачений простір? Однак поява у 2009 році фантастичного фільму “Аватар” доводить, що у цьому сенсі потужності кінематографа як виду мистецтва насправді необмежені. Творцям цієї кінострічки вдалося те, чого не змогли екранізатори Толкіна, – створити простір, відчутно відмінний від звичного людського світу. А отже, варто говорити усе ж про певну естетичну деформацію, що сталася під час інтермедіального перекодування роману “Володар перснів”, коли творці екранізації відчутно модифікували, згідно із власним баченням, автентичний хронотоп літературного першоджерела. Спрощений, біполярний світ кінофільму свідчить про те, що Джексон більше зосередився на зображенні алегоричної боротьби добра і зла. Однак, залишивши поза увагою багатомірність Толкінового простору, режисер відчутно збіднив твір на ідейно-тематичному рівні, уся складність, багатозначність

та неоднозначність якого втілювалася у романі насамперед за допомогою хронотопів.

Отже, усі наведені приклади свідчать про те, що питання відповідного втілення літературного хронотопу на кіноекрані – надзвичайно важливий аспект аналізу процесу екранізації як інтермедіального перекодування. Як потужний формотворчий та смислотворчий елемент художнього твору хронотоп вимагає особливо уважного ставлення під час інтерсеміотичної трансформації книжки у фільм. Існують різні шляхи та засоби втілення на екрані часопростору першоджерела. Але від успіху перекодування на цьому художньому рівні буде залежати кінцевий результат цілої художньої акції екранізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аникст А.* Творчество Шекспира. – Москва: Изд-во худож. литературы, 1963.
 2. *Базен А.* Что такое кино? – Москва: Искусство, 1972.
 3. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
 4. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 13 т. – Т. 10. – Москва: ГИХЛ, 1937.
 5. *Дубініна О.* Екранізація драматичного твору: особливості інтермедіального перекодування // *Слово і Час.* – 2015. – №10. – С. 24-36.
 6. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. – Москва: Наука, 1979.
 7. *Лотман Ю.* Об искусстве. – СПб: Искусство – Санкт-Петербург, 2005.
 8. *Лотман Ю.* Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // *Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.* – Вып. 209. – Труды по русской и славянской филологии. – XI. Литературоведение. – Тарту, 1968. – С. 5-50.
 9. *Неклюдов С.* Заметки об эпической временной системе // *Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.* – Вып. 308. – Труды по знаковым системам. – VI. – Тарту, 1973. – С. 151-165.
 10. *Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы /* Сост. Я. Левченко. – Режим доступу. – <http://diction.chat.ru/>
 11. *Стефаник В.* Камінний хрест. – Режим доступу. – <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=336>
 12. *Успенский Б.* Поэтика композиции. – Москва: Искусство, 1970. – С. 77-108.
 13. *Федоров Ф.* Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – Москва: МИК, 2004.
 14. *Франко І.* Из уст народа: Пісні про шандаря // *Житє і слово.* – 1895. – Т. IV, кн. 4. – С. 91-95.
 15. *Франко І.* Пісня про шандаря // *Франко І.* Жіноча неволя в руських піснях народних. – Львів, 1883. – С. 44-50.
 16. *Франко І.* Украдене щастя. – Режим доступу. – <http://ukrclassic.com.ua/katalog/t/franko-ivan/1030-ivan-franko-ukradene-shchastia>
 17. *Шиппи Т.* Дорога в Средьземелье. – Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2003. – Режим доступу. – http://royallib.com/book/shippi_tom/doroga_v_sredzemele.html
 18. *Tolkien J. R.* The Lord Of The Rings: The Fellowship of the Ring, 1954 – Режим доступу. – <http://2novels.com/242597-the-fellowship-of-the-ring.html>
- ФІЛЬМИ
19. *Украдене щастя:* кінофільм / [реж. А. Дончик]. – Україна, 2004.
 20. *The Lord Of The Rings: The Fellowship of the Ring:* film / [directed by Peter Jackson]. – United States, New Zealand, 2001.
 21. *Romeo and Juliet:* film / [directed by Franco Zeffirelli]. – United Kingdom, Italy, 1968.
 22. *The Trial:* film / [directed by Orson Welles]. – France, Italy, Germany, 1962.

Отримано 7 липня 2016 р.

м. Київ

