МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **РОМАН “THE THIRTEENTH TALE” Д.СЕТТЕРФІЛД У ПЕРЕОСМИСЛЕННІ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0354-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Лобова Юлія Олексіївна

Керівник к.ф.н., доц. Василина К. М.
Рецензент к.п.н., доц. Надточій Н. О.

Запоріжжя – 2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
_____
«____»_____ 2025 року

З А В Д А Н Н Я

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ЛОБОВІЙ ЮЛІЇ ОЛЕКСІЇВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту): «Роман "The Thirteenth Tale" Д. Сеттерфілд у переосмисленні сучасного кінематографу»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту): Василина Катерина Миколаївна, к. ф. н., доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «20» березня 2025 року № 425-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту): 18 грудня 2025 року.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): теоретичні засади теорії кіноадаптації, роман "The Thirteenth Tale", кінофільм "The Thirteenth Tale".

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) розглянути еволюцію інтермедіальних студій; 2) дослідити розвиток теорії кіноадаптації; 3) визначити алгоритм інтермедіального аналізу сучасної екранізації; 4) з'ясувати особливості реалізації творчого методу Сеттерфілд у досліджуваному романі; 5) вивчити специфіку передачі сюжетно-композиційної організації роману в кінофільмі; 6) проаналізувати систему образів персонажів у кіноадаптації; 7) простежити особливості кіномови екранізації "The Thirteenth Tale".

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М., к.ф.н., доц.	06.06.2025	06.06.2025
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	02.09.2025	02.09.2025
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	01.10.2025	01.10.2025
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	10.12.2025	10.12.2025

6. Дата видачі завдання _____05.06.2025_____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	серпень 2025	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	вересень 2025	виконано
3.	Написання вступу	вересень 2025	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	вересень 2025	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2025	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2025	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2025	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2025	виконано
9.	Захист	грудень 2025	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ Ю. О. Лобова
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ К. М. Василина
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ М. В. Залужна
(підпис) (ініціали та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП……...3

РОЗДІЛ 1 ТЕОРІЯ КІНОАДАПТАЦІЇ У СУЧАСНИХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ……...……6

1.1. Еволюція інтермедіальних студій……..…….6

1.2 Теорія кіноадаптації……..……..……12

1.3 Алгоритм інтермедіального аналізу сучасної екранізації……..27

РОЗДІЛ 2 ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОМАНУ “THE THIRTEENTH TALE” Д. СЕТЕРФІЛД У КІНОАДАПТАЦІЇ 2013 РОКУ……34

2.1 Реалізація творчого методу Сеттерфілд у романі “The Thirteenth Tale”…34

2.2 Специфіка передачі сюжетно-композиційної організації роману в кінофільмі……...……42

2.3 Система образів персонажів у кіноадаптації……51

2.4 Особливості кіномови екранізації “The Thirteenth Tale”…….....……61

ВИСНОВКИ…….……67

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….……70

ДОДАТОК А……75

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 69 стор., джерела 64.

Об’єкт дослідження: інтермедіальний аналіз взаємозв’язків літературного першоджерела та кіноадаптації.

Мета роботи: дослідити особливості переосмислення роману Діани Сеттерфілд “The Thirteenth Tale” у сучасному кінематографі.

Теоретико-методологічні засади: поняття інтермедіальності та інтермедіальний аналіз, досліджені такими науковцями як К. Клювер, Л. Гатчен, І. О. Раєвська, Л. Еллестрем. А також методологічні підходи адаптаційних студій, вивчених А. Петью, Т. Ганнінгом, П. Левом, Т. Лейтчем, Дж. Сандерс, Л. К. Кахір, Бр. МакФарлейном, О. М. Москаленко-Висоцької.

Отримані результати: кіноадаптація є сучасним напрямком вивчення інтермедіальних студій, оскільки ця форма медіа є прикладом перетину літератури та кінематографа. Було досліджено переосмислення літературного матеріалу, а саме роману “The Thirteenth Tale” Д. Сеттерфілд, у сучасній екранізації від BBC шляхом аналізу сюжетно-композиційної організації, системи образів, засобів кіномови. В ході аналізу кіноадаптації роману “The Thirteenth Tale” Д. Сеттерфілд було виявлено, що редуковані елементи сюжету зумовлюють віднесення цього фільму до деформації першоджерела за класифікацією О. В. Дубініної.

***Ключові слова**: адаптація, кіноадаптація, інтермедіальність, інтертекстуальність, кіномова, “The Thirteenth Tale”, Сеттерфілд*

ВСТУП

Упродовж років спостерігається стійкий інтерес до явища кіноадаптації як серед шанувальників кінематографу, так і у колі дослідників. Екранізація є сучасною формою трансформації літературного першоджерела, яке підігріває інтерес як до продукту кіно, так і до його вихідного матеріалу. Ставлення до кіноадаптації змінювалося з часом: від оцінки вірності її першоджерелу до сприймання її як форми діалогу з її першоосновою. На сьогодні кіноадаптація постає як переосмислення, а не сліпе копіювання оригіналу.

Вивчення кіноадаптації є предметом інтересу досліджень інтермедіальних студій. Формуванням теоретичних засад кіноадаптації займалися такі науковці як К. Клювер, Л. Гатчен, І. О. Раєвська, Л. Еллестрем, а також А. Петью, П. Лев, Т. Лейтч, Л. К. Кахір. Серед вітчизняних дослідників зв'язок кіноадаптації з літературним першоджерелом досліджують О. М. Москаленко-Висоцька, О. В. Дубініна, А. Степанова, К. М. Василина, Н. М. Торкут, О. О. Заболотська, С. Таратута, Т. Мельник.

Актуальність роботи роботи полягає у вивченні трансформації вихідного матеріалу, яким є рмоан Діани Сеттерфілд "The Thirteenth Tale" на кіноекрані.

Наукова новизна роботи полягає у вивченні переосмислення художнього тексту на екрані засобами кінематографу на матеріалі роману Д. Сеттерфілд "The Thirteenth Tale" та його екранізації 2013 року.

Об'єктом дослідження є інтермедіальний діалог літературного твору та кіноадаптації.

Предметом дослідження є особливості передачі сюжету, системи образів персонажів та мотивів роману "The Thirteenth Tale" засобами кіномови.

Мета дослідження полягає у тому, щоб визначити особливості трансформації роману "The Thirteenth Tale" Д. Сеттерфілд при перенесенні на екран засобами кіномови.

Для реалізації поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

1) розглянути еволюцію інтермедіальних студій;

2) дослідити розвиток теорії кіноадаптації;

3) визначити алгоритм інтермедіального аналізу сучасної екранізації;

4) з'ясувати особливості реалізації творчого методу Сеттерфілд у досліджуваному романі;

5) вивчити специфіку передачі сюжетно-композиційної організації роману в кінофільмі;

6) проаналізувати систему образів персонажів у кіноадаптації;

7) простежити особливості кіномови екранізації "The Thirteenth Tale".

Матеріалом дослідження є роман Д. Сеттерфілд "The Thirteenth Tale" 2006 року та його одноайменна екраназація режисера Джеймса Кента 2013 року.

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: окрім загальнонаукових методів аналізу та синтезу, використовується поетологічний аналіз, елементи біографічного аналізу та підхід інтермедіальних студії.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів як при викладанні університетських курсів історії зарубіжної літератури, компаративістики, стилістики, також можуть бути використані при подальших порівняльних дослідженнях художнього тексту та його екранізації.

Структура роботи: дослідження складається з вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі розглянуто теоретичні засади кіноадаптаційних студій, з'ясовано особливості кіноадаптації як одного з різновидів кінотексту,

а також запропоновано алгоритм порівняння екранізації з його художнім текстом.

Другий розділ присвячений аналізу однойменної кіноадаптації BBC режисера Джеймса Кента у співставленні з її літературним першоджерелом, романом Д. Сеттерфілд. У розділі визначається специфіка творчого методу авторки, а також простежується особливості використання кіномови для перенесення тексту на екран.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 69, кількість використаних джерел 64.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРІЯ КІНОАДАПТАЦІЇ У СУЧАСНИХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1.1. Еволюція інтермедіальних студій

Зародження концепту інтермедіальності можна прослідкувати ще з часів Античності. У практиці давніх греків було характерним розуміти мистецтво як синкретичне явище. Як приклад можна згадати хорові вистави, в яких відбувалося злиття музики, танців і лірики. Тоді ж зародився один з перших проявів інтермедіальності – екфразис. За словниковим визначенням – це «літературний опис або коментар до візуального твору мистецтва» [Merriam-Webster]. Це поняття позначає перенесення однієї форми мистецтва в іншу, що постає одним із завдань інтермедіальних досліджень. Фундаментом для створення теорії інтермедіальності також є мімезис, який Арістотель у «Поетиці» описує як художнє наслідування та інтерпретацію дійсності [Труфанова 2023, с. 152].

Надалі традиції Античності були перейняті в епохи Середньовіччя та Ренесансу. При цьому нова віха у вивченні меж між мистецтвами з’явилася аж близько XVI століття завдяки Жану-Батисту Дюбо. Він критикував жорсткі рамки класицизму щодо розмежування мистецтв та виступав за їхню природну синкретичність [Вісич, Кочерга 2023, с. 9]. У добу Просвітництва Ґ. Е. Лессінг окреслив засоби вираження поезії та скульптури, описавши різні середовища, як от часове у поезії та просторове у скульптурі [Вісич, Кочерга 2023, с. 9]. Цей опис став важливим для подальшого характеризування медіума в інтермедіальних студіях.

Витоки слова “intermedia” можна прослідкувати у працях Семюеля Тейлора Колріджа, який використав його у лекції про Едмунда Спенсера з

метою пояснення функцій алегорії [Handbook of Intermediality 2015, с. 10]. Після нього мислитель Дік Гіґґінс запозичив цей термін у значенні «синтезу кількох видів мистецтв» [Вісич, Кочерга 2023, с. 16].

Надалі науковець Ааґе Гансен-Льове ввів у вжиток німецький термін “Intermedialität” у 1983 році. Він застосовував його задля опису взаємодії між текстом та зображенням як рівноправними медіальними формами. Згодом інтермедіальність здобула популярність у німецькомовних наукових колах і поняття почали застосовувати для дослідження у різних гуманітарних дисциплінах [Handbook of Intermediality 2015, с. 10].

Підґрунтям для теорії інтермедіальності була інтертекстуальність, витоки якої сягають праць Фердинанда де Соссюра та М. М. Бахтіна, а ввела цей термін Юлія Крістева у 1960-х роках [Allen 2000, с. 2]. Інтертекстуальністю є «складний взаємозв'язок між текстом та іншими текстами, які були взяті за основу для створення або інтерпретації тексту» [Merriam-Webster]. І. О. Раєвська зазначає, що теоретичні засади інтермедіальності часто пояснюються через концепції інтертекстуальності [Rajewsky 2011, с. 54], що можна пояснити спільними принципами: трансформацією елементів [Pethő 2010, с. 57]; реляційністю, тобто діалогом між текстами або медіа [Rajewsky 2011, с. 47].

Клаус Клювер стверджує, що початково у гуманітарній сфері виділяли «міжмистецькі дослідження», проте зі зміною теоретичної та практичної бази дискурсу дисципліни під впливом медіастудій виникла потреба у створенні іншого підходу, орієнтиром якого стало вивчення різних видів медіа, а не мистецтва. Попередньо головним фокусом уваги залишався зв'язок літератури з іншими видами мистецтва, що може бути пов’язано з тісним переплетенням з літературознавчою компаративістикою [Clüver 2007, с. 19].

На думку багатьох дослідників в контексті вивчення інтермедіальності, зокрема надання визначення цьому поняттю, необхідно окреслити значення терміну «медіум» [Бербенець 2019, с. 66]. Початково різниця між медіумами була зумовлена вибором конкретних матеріалів, які застосовували в тому чи

іншому виді мистецтва. Однак на початку 1960-х років набула популярності практика комбінації матеріалів, що порушило традиційні уявлення про медіум [Бербенець 2019, с. 69].

В ході технологічного розвитку з'явилися такі види мистецтва, як кіно та фотографія, які передбачали мутацію медіума. Саме поняття «медіум» змінило своє значення під впливом серійного тиражування копій витворів художнього мистецтва [Бербенець 2019, с. 69].

За В. Вольфом: «"Медіум" у літературознавчих і інтермедіальних дослідженнях, умовно і культурно окреслений засіб комунікації, який визначають не лише певні технічні та інституційні канали (чи один канал), а в основному – використання однієї чи кількох семіотичних систем у публічній передачі змістів, що включають, але не обмежуються ними, референційні "повідомлення". Загалом, медіа відрізняються залежно від того, який контент вони передають, як ці контенти презентовані, і які від них виникають враження» [цит. за: Бербенець 2019, с. 76].

З погляду етимології, слово інтермедіальність походить від латинського intermedius, що своєю чергою розкладається на "inter", що означає «між», та "medius" – «посередині» [Etymonline]. Термін належить до гіперонімів, оскільки описує всі явища, що відбуваються між медіа [Handbook of Intermediality 2015, с. 10].

У словнику "Oxford Reference" подається визначення інтермедіальності як «загального терміну для позначення явищ у точці перетину різних медіа, або перетину їхніх кордонів, або для їхнього взаємозв'язку, зазвичай у контексті цифрових медіа» [Oxford Reference]. В контексті літературознавства інтермедіальність трактують як «(…) відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого» [Кропивко 2019, с. 335]. Протягом розвитку вивчення інтермедіальності такі дослідники як І. Раєвська, Л. Еллестрем, К. Клювер намагаються відрізнити її від інтертекстуальності, конкретизувати поняття та схарактеризувати класифікацію. Тож зосередимось на розкриті цього явища.

Інтермедіальність постає центральним концептом у сучасному вивченні медіа [Handbook of Intermediality 2015, с. 4]. Це пов’язано зі зміною уявлення про природу медіа як одновимірного або ж ізольованого від інших медіа явища. В контексті інтермедіальності доцільно підкреслити, що сучасні медіа функціонують лише за умови взаємодії з іншими медіа [Collins 2022, с. 5]. Кожне медіа трансформується, «привласнює техніки, форми та соціальне значення інших медіа та намагається конкурувати з ними або переробляти їх» [Grusin, Bolter 2000, с. 65]. Внаслідок цих модифікацій старі засоби медіа не зникають, а співіснують та адаптуються під нові [Jenkins 2006, с. 14].

Багатовимірність медіа також пояснюється застосуванням декількох сенсорних каналів під час взаємодії з ними [Bruhn, Schirrmacher 2021, с. 3]. Л. Еллестрем запропонував розглядати медіа через чотири модальності: матеріальну (фізичні характерники), сенсорну (органи чуття), просторово-часову (статичне чи динамічне відображення) та семіотичну (значення) [Elleström 2010, с. 15].

Також Л. Еллестрем ввів два кваліфікаційні аспекти медіа для розширення методологічного інструментарію інтермедіальності. У контекстуальному аспекті він пропонує розглядати історичні, культурні та соціальні обставини існування медіа, а в операційному – естетичні та комунікативні риси. Ця модель полегшує аналіз взаємодії різних медіа, відповідно демонструючи як інтермедіальність виступає містком між ними [Elleström 2010, с. 12].

К. Клювер ілюструє, що можна прослідкувати залучення різних видів медіа, на прикладі церемоній відкриття Олімпійських ігор, де переплітаються театральні елементи зі світловими шоу та феєрверками, це ж стосується попконцертів, парадів та інших процесій. Дослідник виділяє такі категорії медіа як: мультимедіа, змішані медіа та інтермедійні тексти. За його визначенням, мультимедіа є комбінацією різних самодостатніх медіа, що можуть існувати окремо, прикладом чого є опера; змішані медіа містять в собі частини, які не є самодостатніми поза контекстом медіа, як-от у коміксі текст

і зображення; інтермедійні тексти є переплетінням елементів, яких неможливо виокремити, як приклад – звукова поезія [Clüver 2007, с. 28].

Серед різновидів інтермедіальності І. О. Раєвська виокремлює: медіальну транспозицію, тобто перетворення продукту з одного носія в інший, комбінацію медіа, або ж співіснування декількох медіа для передачі сенсу, а також інтермедіальні посилання, які є імітацією одного медіа іншим [Rajewsky 2011, с. 51]. Л. Еллестрем серед інтермедіальних відносин виділяє такі типи як: комбінація та інтеграція, медіація та трансформація [Elleström 2013, с. 115].

У сфері кінематографа інтермедіальність набула популярності з кінця 1990-х років як методологічний інструмент. Враховуючи природу кінематографа як явища, яке тісно пов'язане з такими формами мистецтва, як живопис, література, театр і музика, кіно не може бути ізольованим від інших медіа, тому його сприймають як гібридний медіум. Цей вид мистецтва надалі розвивається внаслідок розвитку цифрових технологій [CI 2021, с. 2], що можна пояснити терміном фузія, тобто трансформацією елементів різних медіа [Loukia 2023, с. 30].

Кіно можна розглядати через призму зв’язків з іншими медіа. Наприклад, фотографія проявляється у фільмах через фотокінетографічне зображення, якому притаманна центральна перспектива, а також мінімальний рух і тривалість кадру. Схожість з живописом можна простежити через застосування ефекту розмиття [CI 2021, с. 42].

Ранній кінематограф запозичував такі театральні елементи як водевіль, що є жанром легкої комедії, та жива картина, що є різновидом пантоміми. Використання музики допомагає глядачу краще зрозуміти настрій, атмосферу сцени та емоції персонажів. Кіно також послуговується кадрами з текстом, або інтертитрами, які створюють враження читацького досвіду. У часи німого кіно цей кінозасіб виконував суто інформаційну функцію, проте з часом авангардисти почали використовувати інтертитри задля створення ефекту дистанціювання: фільм міг ділитися на розділи з підзаголовками, які повідомляли про тему розділу [Loukia 2023, с. 24].

В кіномистецтві існує декілька призм, під якими розглядають інтермедіальність. Однією з них є ставлення до інтермедіальності як до дії, яка проявляється в діалозі між видами мистецтва. Інтермедіальність можна розуміти як гру з медіаформами. А також її сприймають як трансгресію – вихід за межі медіа. Або інтермедіальність розглядають як відновлення та переосмислення одного медіа за посередництва іншого [Pethő 2010, с. 59].

Інший підхід до погляду на інтермедіальність у кінематографі перетинається з поняттям гетеротопії Фуко. Це ставлення до інтермедіальності як до просторового феномену, тобто як до місця зіткнення медіа поза межами звичайних просторових рамок. Інтермедіальністю також є образна фігура, яка проявляється через засоби та образи, що позначають інше медіа. Прикладом цього є жива картина або візуалізація літературних засобів, які перетворюються на кінематографічні образи [Pethő 2010, с. 61].

Отже, інтермедіальний підхід у мистецтві пройшов довгий шлях від часів Античності, де першими проявами цього явища можна вважати синкретизм мистецтв, а також екфразис і мімезис, до сучасної теорії інтермедіальних студій, в якій одним з напрямів є вивчення кіномистецтва під призмою інтермедіальності.

Протягом історії дослідники намагалися визначити межі між різними видами мистецтв, а також проаналізувати їхню взаємодію. В ході розвитку міжмистецьких досліджень стало зрозуміло, що явище міжмистецької взаємодії є важливим аспектом для вивчення, що в подальшому призвело до появи окремого напряму в контексті компаративних студій, яке згодом отримало назву інтермедіальні студії. Саме інтертекстуальність стала основою, на якій вибудувано теорію інтермедіальності.

Зрештою, можна дійти до висновку, що інтермедіальність є парасольковим терміном, який поєднує в собі вивчення зв'язків між різними медіа. Ряд сучасних дослідників, як-от І. О. Раєвська, Л. Еллестрем, К. Клювер та А. Петью, зробили свій внесок у створення інструментарію для категоризації

медіа та розширили методологію інтермедіальних студій, демонструючи способи аналізу медіа через призму інтермедіальності.

Для розуміння специфіки переосмислення художнього тексту в кінотексті, яке буде представлене у практичній частині, та як інтермедіальність виступає містком між ними, необхідно застосувати класифікації модальностей за Л. Еллестремом. З матеріальної точки зору ці два медіа подаються на різних носіях: хоча обидва можуть транслюватися у діджитал форматі, традиційно книга існує у паперовій формі, тоді як фільм – у цифровому форматі.

З сенсорної точки зору, для обох медіа потрібно зорове сприйняття, однак кіно сприймається також через слух. З просторово-часової точки зору, фільм має обмежену тривалість, тоді як точність періоду читання прослідкувати важко. З семіотичного погляду, зміст роману подається у вигляді вербальної системи, тоді як кіно передає його через візуально-звуковий ряд: гру акторів, музичний супровід, монтаж, спецефекти.

Одним з напрямів інтермедіальних студій є вивчення кінематографу. Оскільки кіно може поєднувати в собі інші форми мистецтв, цей медіум вважають гібридним. В контексті кінематографу, інтермедіальність вивчають з таких позицій як: діалог між видами мистецтв; гра з медіаформами; трансгресія; переосмислення одного медіа за посередництва іншого; образна фігура.

1.2 Теорія кіноадаптації

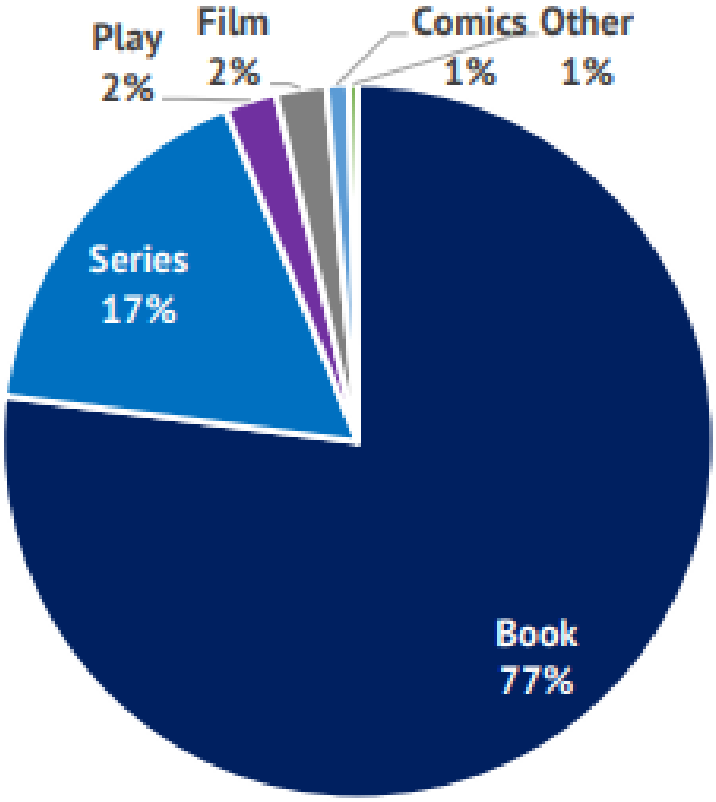
В інтермедіальних студіях можна виділити декілька напрямів, що вивчаються з різним ступенем інтенсивності. Зокрема цікавими є дослідження музикалізації прози та поезії, наприклад, дослідження Нассім Вінні Балестріні у площині інтермедіальності репу [Balestrini 2019]. Різного роду адаптації

також є предметом цікавості інтермедіальних студій, як-от аналіз інтерпретації повісті Майкла Морпурго “War Horse” в контексті радіовистав і лялькового театру [Malone, Jackman 2016]. Стрімкого розвитку набуває напрям вивчення відеоігор, наприклад, порівняння гри “The Witcher 3: Wild Hunt” з літературною основою – серією А. Сапковського [Jański 2019].

На сьогодні в інтермедіальних студіях накопичено чималий інструментарій міжмистецьких досліджень. Окремою гілкою в інтермедіальних студіях є взаємодія між кіномистецтвом, а саме екранізацією, та його літературною першоосновою. Популярність кіноадаптації як явища зумовлена культурними та економічними чинниками. Фільми, які засновані на певному творчому продукті, як-то відеогра, комікс чи роман є комерційно успішнішими, ніж кінострічки з унікальним сюжетом [Katz 2025]. Відповідно якщо розглядати тенденцію європейського ринку у 2015-2022 роках, то за даними “European Audiovisual Observatory”, значний відсоток аудіовізуальних адаптацій, а саме 77%, включаючи кіноадаптації, були засновані на літературних творах [Schneeberger 2024]. Тож варто детальніше розглянути цей аспект вивчення інтермедіальних студій.

Рисунок 1.2

Аналіз даних Європейської групи метаданих, проведений Європейською аудіовізуальною обсерваторією



За спостереженням Пітера Лева, дослідження у сфері вивчення кіноадаптацій почалися в 1950-х роках. По-перше, в цей період Андре Базен поставив під сумнів традиційне уявлення про “pure cinema” або ж «чисте кіно», порушивши питання художньої цінності фільмів, які засновані на сюжетах літературних творів [Lev 2007, с. 335]. За концепцією «чистого кіно», кінематограф сам по собі є унікальним, а запозичення елементів з інших медіа, як-от літератури, піддається критиці [FTC 2009, с. 241]. Такий підхід перешкоджав оцінці якості кіноадаптації як самостійного твору.

По-друге, вийшла монографія Джорджа Блустоуна “Novels into Film” (1957), в якій автор розглянув екранізації класичних романів та аргументував їхню самостійність [Frago 2016, с. 49]. Кінознавець сформував засади кіноадаптаційних студій. Подальший розвиток теорії кіноадаптації був

визначений тісною взаємодією цієї теорії із теорією інтертекстуальності та культурним студіями.

З погляду визначення, у вітчизняному контексті часто синонімом до кіноадаптації виступає екранізація – «відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури» [Гром'як, Ковалів, Теремок 2007, с. 221]. Оскільки кіноадаптація є різновидом адаптацій, то термін можна розуміти як «розширене, навмисне, анонсоване повторне переглядання (…) твору мистецтва» [цит. за: Leitch 2012, с. 87]. В цілому кіноадаптація є «підрозділом всебічної практики інтертекстуальності» [Adaptation Studies 2013, с. 10]. Окрім літературних творів, на кіноекран також переносять ігри, прикладом чого є анімаційний серіал "Arcane", комікси, як-от серія фільмів по всесвіту Marvel, графічні романи, наприклад, "The Sandman", а також інші види медіа можуть бути адаптованими для показу на кіноекрані.

На сьогодні в теорії інтермедіальності особливе місце посідає вивчення кіноадаптації, яка розглядається через наступні призми: інтертекстуальність; інтермедіальність; порівняння з екфразисом; порівняння з перекладом.

Кіноадаптацію розглядають як форму інтертекстуальності, адже за Рошелем Герстом вона належить до бінарних опозицій, наприклад, література-кіно, але постає гібридною формою, адже не зводиться до жодного одного прояву [Leitch 2012, с. 90]. Згідно з цим поглядом інтертекстуальність у кіноадаптації можна трактувати як діалогічний процес першоджерела та кіновтілення [Pinar 2019, с. 93].

Якщо розглядати інтермедіальність з точки зору методології інтермедіальних студій, то за К. Клювером цей вид медіума можна вважати інтермедійним текстом, бо переплетенні елементи неможливо звести в окремі медіа, вони співіснують. Згідно з підходом І. О. Раєвської, кіноадаптацію слід віднести до медіальної транспозиції, оскільки відбувається перенесення сюжету з одного медіа в інше.

Важливою в рамках цієї магістерської роботи є увага К. Клювера до уточнення поняття екфразису [Clüver 2007, с. 23]. Дослідник відмітив

повернення цього терміну Лео Шпітцером у 1955 році у значенні «поетичного опису живописного або скульптурного твору мистецтва» [Clüver 2007, с. 23]. Проте К. Клювер дещо розширив дефініцію до «вербальних репрезентацій текстів, складених у невербальних знакових системах» [Clüver 2007, с. 24]. Таким чином, він доводить близькість екфразису з міжсеміотичною транспозицією і зазначає, що найпоширенішою її формою є адаптація текстів: перенесення наративу на театральну сцену, в оперу або в площину кіномистецтва [Clüver 2007, с. 24].

Однак сюжетний компонент не просто відтворюється в іншому медіа, наприклад, кіноекрані, а трансформується, відповідно кіноадаптацію можна розглядати як контрекфразис, в якому створюється простір для інтерпретації сюжету через одночасне підтвердження та заперечення вихідного літературного матеріалу.

Дослідники проводять аналогію між загальним терміном «адаптація» та перекладом. Наприклад, Л. К. Кахір визначає адаптацію як процес «переміщення сутності у нове середовище» [цит. за: Leitch 2012, с. 97], а Патрік Катрисс пропонує адаптувати матеріал в інше медіа завдяки описово-пояснювальному підходу як при перекладі [Krebs 2018, с. 6]. Л. Гатчен також порівнює адаптацію з перекладом, бо спільною рисою між ними є зміни, що необхідні при переході з одного медіа в інше, так само як при перекладі з мови першоджерела на цільову мову. Дослідниця наголошує, що «так само як не існує дослівного перекладу, не може бути й дослівної адаптації» [Hutcheon 2006, с. 16]. Відповідно до цього підходу в контексті розгляду кіноадаптації варто зауважити, що порівнюючи екранізації з літературним першоджерелом, ми оцінюємо якість фільму за критерієм вірності духу оригіналу, а не сліпого наслідування канону.

В ході розгляду кіноадаптації, доцільним буде звернутися до досліджень Лінди Гатчен. За її словами, процес адаптації залежить від інтерпретації першоджерела тим, хто адаптує матеріал, на що впливає призма

світосприйняття, у випадку кіноадаптації – режисера та сценариста, а також це залежить від ряду викликів.

Одним з них є скорочення вихідного матеріалу, наприклад, літературного твору, або ж навпаки – його розширення. У випадку з кіноадаптацією обмеженням, що зумовлює скорочення сюжету, може стати хронометраж. Однак він також може виступати причиною розширення сюжету, адже для збереження цілісної кінематографічної структури складні наративи можуть трансформуватися у додаткові елементи оповіді, особливо якщо кіноадаптація складається з декількох частин, прикладом чого є серія фільмів або серіал [Hutcheon 2006, с. 7]. Таким чином створюється «додаткова вартість» кіноадаптації [Slethaug 2014, с. 28], яка зумовлює переосмислення літературного оригіналу глядачем через примноження сенсів або підкреслення іншого погляду на вихідний матеріал.

Іншим викликом є візуалізація. В контексті кіноадаптації літературного твору доцільним буде зауважити, що неможливо передати художні засоби літературного першоджерела безпосередньо в площину кіноекрана, оскільки кожне з цих медіа має свої особливості. Тому постає необхідність в тому, щоб знайти доступний кіномові еквівалент [Hutcheon 2006, с. 10]. Елла Шохат наводить як приклад персонажів художнього тексту, яких потрібно зобразити завдяки кінозасобам, тобто передати «візуальність вербального мовою фільму» [Shohat 2004, с. 38].

Створення кінокартини є справжнім мистецтвом, яке потребує ґрунтовних знань для передачі сюжету. Як і будь-яка форма мистецтва, кіно має такі компоненти як зміст та форма. Зміст містить оповідь, теми, персонажів, події, що представлені у фільмі. Тоді як форма є методом вираження змісту. Вона виражається через кінематографічні техніки та засоби, наприклад, монтаж, операторську роботу, звук, освітлення, мізансцену, акторську роботу. Перераховане також є частиною кінематографічної мови, яка складається з поєднання кадрів у сцени задля передачі сюжету, що є монтажем [Monahan, Barsam 2016, с. 2].

Важливими складниками кіноформи є: залежність від світла, ілюзія руху та маніпуляція часом і простором. Саме тому їх необхідно взяти до уваги під час аналізу кіноадаптації.

Світло є художнім елементом, що створює експозицію, адже воно впливає на глибину кадру, підкреслює текстуру об'єктів. Освітлення є засобом створення настрою, передачі емоцій та внутрішнього стану персонажів [Monahan, Barsam 2016, с. 45]. Кінематограф сьогодення тяжіє передати реалістичне зображення через світло, на відмінну від епохи нечутливої кіноплівки, яка вимагала залучення світлового балансу, скопійованого з живопису, для передачі драматичності [Monaco 2000, с. 194].

Рух, або ж за Л. Брюховецькою «фіксація рухомого зображення», є характерною рисою кіно як медіа в порівнянні з іншими видами [Брюховецька 2011, с. 10]. Попри те, що кінострічка здається наповненою нескінченим рухом, насправді кіно створюється завдяки «ефекту безперервного послідовного фільмування» [CI 2021, 186]. У кінематографі ілюзія руху створюється завдяки стійкості зору, тобто вмінню мозку утримувати зображення трохи довше, ніж його бачить око, а також фі-феномену, швидкої зміни зображення, яке сприймається як рух, у випадку з кіно – це 24 кадри на секунду [Monahan, Barsam 2016, с. 47].

Відчуття реальності сюжету кінокартини створюється через поєднання часу та простору. Камера виступає посередником між глядачами та зображенням історії. Такі маніпуляції як паралельний монтаж, нехронологічне розташування кадрів, уповільнення, прискорення, стоп-кадри створюють об'ємність оповіді [Monahan, Barsam 2016, с. 48]. А ракурс та план (великий, середній, загальний) допомагають краще передати авторський задум [Брюховецька 2011, с. 12]. Всі ці компоненти кінематографа є засобами, схожими на літературні, що відіграють роль у побудові імпліцитного та експліцитного сенсу.

В цілому, складність процесу створення кіноадаптації полягає у збереженні основної думки оригінального твору при трансляції засобами кіно

[Hutcheon 2006, с. 16]. В ході розвитку теорії адаптації, зокрема кіноадаптації, з’явилися стереотипні судження щодо можливостей засобів кінематографа, які застосовуються для перенесення літературного сюжету.

Перше судження полягає у гнучкості літературного наративу, який протиставляється кінотексту. Певний час серед дослідницьких кіл існувало переконання, що лише література здатна передати різноманітні точки зору оповіді [Hutcheon 2006, с. 52]. Наприклад, вважалося, що лише у тексті можливо відобразити сприйняття світу персонажами, тобто те, що вони бачать, чують і відчувають, а також їхнє мислення. За Франсуа Жостом така передача точки зору оповіді називається фокалізацією, яка може бути нульовою, що за визначенням є близьким до поняття всезнаючого наратора, або внутрішньою, коли оповідь обмежується знаннями персонажа [Jost 2004, с. 72].

На противагу цьому судженню Л. Гатчен доводить, що кінематограф має власний набір засобів зображення багатоперспективності та внутрішнього монологу, в що входить закадровий голос, монолог у кадрі, крупний план, вибудова ракурсу, фокусна відстань та мізансцена [Hutcheon 2006, с. 52]. Закадровий голос сприймають як традиційний кінозасіб, який допомагає перенести нарацію від першої особи в літературному сюжеті на кіноекран [McFarlane 1996, с. 122]. Щодо втілення монологу в кадрі, кіно може оперувати німим соліloквієм в поєднанні з крупним планом, завдяки чому міміка актора говорить глядачу більше, ніж його слова [FTC 2009, с. 277]. Важливим способом кінематографічної нарації є мізансцена, тобто «фактичне створення чи структурування фільму сценографом або режисером» [Bazin 1971, с. 181].

Аналогом літературної фокалізації в кінематографі може виступати окуляризація, яка відповідає за побудову ракурсу. Франсуа Жост виділяє два типи окуляризації: нульову, коли кадр не прив’язаний до жодного персонажа, та внутрішню, яка поділяється на первинну і вторинну, тобто на ту, що створюється через ілюзію суб’єктивного бачення, як-то тремтіння кадру, та ту, що будують завдяки монтажу [Jost 2004, с. 75]. В цілому більшості фільмів

притаманна нарація від третьої особи, яка зображується через призму камери, але кіноадаптація не обмежується лише цим типом наративу, адже завдяки кінозасобам доступна гнучкість зміни точки зору між персонажами [Hutcheon 2006, с. 52].

Друге стереотипне судження пов'язане з природою літератури та кіно: вважається, що текстовий медіум зосереджений на передачі внутрішніх станів, в той час, як кіноформат традиційно орієнтований лише на зовнішній прояв станів. Л. Гатчен наголошує, що хоча арсенал кінематографічних засобів не здатен зобразити всі нюанси внутрішнього світу персонажів, такі техніки як ширококутний об'єктив, асоціативне монтажне рішення, звукоряд, крупний план, монтаж, освітлення, уповільнення можуть компенсувати передачу суб'єктивності [Hutcheon 2006, с. 56]. Психологічний стан персонажів також може передаватися вербально, наприклад, за сценарієм герої можуть розповідати про свої сни, дитинство, фантазії [FTC 2009, с. 651].

Третє судження полягає у тому, що лише в межах літературного тексту можна описати різні часові лінії, тоді як кіно через ефект присутності має часові обмеження. Однак такі кінозасоби як ретроспектива, передбачення, розчинення кадрів та покадрове кінознімання спростовують це судження [Hutcheon 2006, с. 63]. Загалом завдяки монтажу відкриваються можливості для створення смислового порядку кадрів [FTC 2009, с. 148], відповідно – побудови оповіді.

Часові лінії можуть зображатися через такі кінозасоби: паралельний монтаж, коли кадри послідовно чергуються, показуючи дві дії, та прискорений монтаж, коли реалізація дії транслюється швидше, ніж в реальності [FTC 2009, с. 43].

Четверте стереотипне судження полягає в неможливості передати певні художні засоби, як-то метафору та іронію, у форматі показу на екрані. Дійсно існують певні обмеження в кіномистецтві, але Л. Гатчен пропонує звернути увагу на інші можливості: через візуально-звуковий компонент кіно розширює

сприйняття наративу, творчо залучає глядача, використовуючи при цьому доступні аудіовізуальні засоби [Hutcheon 2006, с. 68].

Доцільно знову повернутися до монтажу, адже завдяки йому в кіно доступний розширений спектр зображення художніх засобів. Наприклад, поєднуючи кадри можна досягнути репрезентації поняття. Так само як в поєднанні ієрогліфів створюється нове значення, при синтезі кадрів в асоціативному монтажі також будується сенс [FTC 2009, с. 15]. Таким чином візуальна подача метафори є можливою. Задля того, щоб досягнути комічного ефекту, зокрема іронії, у кінострічці можна зобразити розбіжність вербального та візуального [FTC 2009, с. 40], тобто смислове значення реплік персонажів або закадрового голосу йтиме в розріз тому, що показується в кадрі.

У дослідженнях кіноадаптації гострим постає питання оригінальності сюжету, оскільки іноді адаптований матеріал сприймають лише за «мутацію» першоджерела [Slethaug 2014, с. 16]. Проте дослідники адаптацій вважають, що кожна форма мистецтва наслідує попередні та вступає з ними в діалог. Відповідно окремий твір не має значення сам по собі, він існує в симбіозі зі своїми попередниками [Slethaug 2014, с. 24]. Згідно з цією думкою, наслідування літературного сюжету у кінотексті є проявом діалогу між цими видами мистецтв, а не простим копіюванням.

Вищенаведений аргумент на користь автономності кіноадаптації породжує ще одне питання – визначення авторства, яке часто приписують саме режисеру, натомість автора першоджерела можуть ігнорувати. Такий підхід критикує відомий режисер Альфред Гічкок, який за основу своїх кінокартин брав лише головну ідею літературних творів та інтерпретував її через свій творчий підхід, бо вважав, що пряме перенесення з художнього тексту на екран є некоректним, адже книга – це чиєсь досягнення [Cobb 2012, с. 108].

У процесі перенесення літературного тексту на екран бере участь ряд професіоналів. Серед них може бути автор оригінального твору або сценарист, а також колектив, який складається з акторів, операторів, композиторів, монтажерів, художників костюмів і декорацій. Проте традиційно вважається,

що за процес адаптації відповідальний саме режисер, адже призма саме його бачення створює новий продукт. Цю роль він зазвичай розділяє разом зі сценаристом, робота якого полягає в тому, щоб проникнути в суть історії та інтерпретувати її для показу на екрані [Lake 2012, с. 409].

Виходячи з того, що літературний наратив має свої особливості, деякі науковці стверджують, що не всі твори можна перенести у формат кінотексту. Проте в цій дискусії вагомою є думка професійного практика, наприклад, сценаристки Дайан Лейк, яка стверджує, що насправді будь-яке літературне джерело можна втілити у площині кіноекрана завдяки широкому спектру виражальних засобів кінематографа. Варто прийняти той факт, що через різницю самої суті таких медіумів як фільм і книга, екранізація не може повністю віддати належне першоджерелу. Адже досвід прочитання історії є індивідуальним, тоді як кіно пропонує візуальне сприйняття, що узагальнює досвід знайомства з оповіддю. Задачею сценариста є вичленовування головних сюжетотворчих точок історії, її драматичного ядра, а також в роботу цього спеціаліста входить пошук способу екранного втілення оригінального твору [Lake 2012, с. 409].

Хоча сценарій є невід’ємною частиною створення кіно, йому приділяється менша увага, оскільки він вважається чернеткою. Дослідники розглядають питання доцільності аналізу сценарію як окремого художнього доробку або ж перехідної ланки між оригіналом та його кіновтіленням [Lev 2007, с. 336]. Висувається припущення, що зміна ставлення до сценаріїв як до п’єс може надати їм аналітичного контексту [Leitch 2012, с. 100].

Важливим фактором сприйняття кінокартини глядачем є очікування. Воно формується під впливом різних факторів. Наприклад, цікавість авдиторії до людей, які залучені до кіновиробництва; реклама, відгук або ж рецензія; жанр фільму. Також є очікування, що формуються в процесі перегляду і можуть бути дотичні до оповіді або використаних кінозасобів. Глядачі сподіваються отримати відповіді на поставлені питання в процесі кінооповіді,

а візуально-звуковий супровід розширює їхнє сприйняття сюжету [Monahan, Barsam 2016, с. 61].

При створенні кіноадаптації її автори мають враховувати, що з їхнім творінням будуть взаємодіяти два типи авдиторії: та, що знайома з оригіналом, і та, для якої кіноадаптація є першим знайомством з сюжетом. Л. Гатчен вважає, що глядачів першої групи кіноадаптації приваблюють завдяки поєднанню таких факторів як знайомість та новизна. Перше дає відчуття комфорту від повторюваного ходу подій, а друге забезпечує непередбачуваність інтерпретації, актуалізує інтерес до вже знайомої історії. Оскільки авдиторія обізнана щодо контенту оригінального матеріалу, то вона отримує задоволення від розгадування інтертекстуальних зв’язків між схожим мотивом в різних медіа [Hutcheon 2006, с. 120].

Однак цей тип глядача має власні очікування та чутливий до відхилень від вихідного джерела. Наприклад, прихильники серій відомих книг зазвичай вважають вірність оригіналу у кіноадаптації першочерговим критерієм її успішності [Bruhn, Gjelsvik, Hanssen 2013, с. 2]. Глядач, який ознайомлений з першоджерелом, схильний оцінювати кіноадаптацію через призму її вірності оригіналу. Недолік такого погляду полягає у тому, що критика щодо порушення літературного канону зміщує фокус уваги на порівняння кіноадаптації та художнього твору, що звужує місце для інтерпретації режисерського бачення. Загалом науковці пропонують переосмислити критерій вірності оригінальному сюжету, бо досвід прочитання літературного першоджерела кожною людиною є суб’єктивним [McFarlane 1996, с. 16].

У випадку з другим типом авдиторії, адаптація має бути достатньо самостійним твором для розуміння цілісності сюжету. Це особливо важливо для адаптації класичних творів, які входять до культурного бекграунда, але внаслідок перетворення, наприклад, у телевізійний формат, модифікація історії згідно зі стандартами вікової категорії може знизити бар’єр сприйняття між глядачем та оригінальним текстом [Hutcheon 2006, с. 127].

Кіноадаптацію часто оцінюють за ступенем її вірності першоджерелу. Нерідко можна почути думку, що художній твір є змістовнішим за його екранне втілення. Втім за таких умов екранізація все ще залишається популярною, що зумовлено рядом причин.

Перша з них полягає у фінансовій вигоді від перенесення вже знайомого матеріалу на екран. Кіноадаптації забезпечують їх творців прибутком внаслідок популярності вихідного матеріалу [Hutcheon 2006, с. 80]. Комерційний фактор дійсно є важливим, адже він впливає на вибір тексту для екранізації [Murray 2012, с. 122]. Наприклад, кіноіндустрія цікавиться текстами сучасних авторів, як-от К. Гувер, Дж. Роулінг, С. Кінга та реалізує їх на екрані. Класична література також опиняється у фокусі зацікавлень кіномитців, зокрема «Гордість і упередження» Дж. Остін, «Вбивство в «Східному експресі»» А. Крісті, «Великий Гетсбі» С. Фіцджеральда та ін.

Друга причина популярності кіноадаптації полягає у тому, що вона привертає увагу до оригінального твору. Ця функція екранізації використовується в культурно-освітніх цілях для залучення нової аудиторії до переосмислення сюжету першоджерела [Hutcheon 2006, с. 85].

Суть третьої причини наступна: деякі режисери та сценаристи мають прагнення висловити власну позицію через інтерпретацію оригіналу: переслідуючи особисті або політичні мотиви, творці критикують та переосмислюють знайомі сюжети [Hutcheon 2006, с. 92].

Кіноадаптація є частиною кінематографа, в якому фільми класифікують за типами і жанрами. Зокрема еред типів кіно виділяють: наративне; документальне; експериментальне; гібридне.

Наративний тип фільму є найбільш розповсюджений через комерційну вигоду, а тому він звичний для глядачів. Цей вид кіно має в собі художню вигадку, навіть коли сюжет заснований на реальних подіях. Адже історія, вигадана або правдива, розказується в рамках сценарію, події та хронологія піддаються змінам, актори впливають на персонажів, яких вони грають [Cook

2016, с. 774]. Цілісність цього типу кіно зумовлена поєднанням вищеперерахованих елементів з елементами оповіді.

Документальне кіно намагається відобразити дійсність якою вона є. Однак за Джоном Грірсоном, цей тип кіно є «творчим опрацюванням дійсності», адже об'єктивність неможлива при умові відбору матеріалу та монтажу [Monahan, Barsam 2016, с. 73].

Для експериментального кіно характерним є те, що воно відмовляється він традиційного сюжету та ставить в пріоритет індивідуальне авторське бачення й інтерпретацію глядача.

Гібридному кіно властиве поєднання елементів трьох попередніх типів кіно [Monahan, Barsam 2016, с. 84].

Оскільки у другому розділі цієї роботи буде проведено аналіз екранізації, основою якої є літературне джерело, варто зауважити, що саме наративний тип фільму найкраще підходить для втілення сюжету вихідного матеріалу. Режисера також може привабити втілення ідеї художнього твору через гібридне кіно, яке має ширший інструментарій для репрезентації сюжету.

Кінематограф також класифікує фільми за жанрами. Кожному жанру притаманні певні елементи, як-то специфічний сюжет, схожі теми та типи персонажів, місце дії, стиль фільмування та навіть вибір акторів на ролі [Monahan, Barsam 2016, с. 86]. Глядач має певні очікування від кожного жанру, а студії можуть спрогнозувати популярність, оскільки цей тип кіно приносить комерційну вигоду. Проте це не заважає творцям кіно порушувати встановлені канони, таким чином граючи з глядачем [Monahan, Barsam 2016, с. 86]. У випадку з кіноадаптацією ця гра може проявлятися у розбіжності жанру першоджерела та екранізації. Зокрема, дитяча ілюстрована книга "Jumanji" Кріса Ван Оллсбурга знайшла своє втілення на екрані у жанрі пригод з елементами екшену.

Кіноадаптація має тенденцію до гібридності, адже, окрім літературного першоджерела, може містити в собі посилання на інші форми мистецтва, як-то образотворче, фотографію тощо [Lev 2007, с. 336]. В цілому прогнозованим

є те, що гібридність внаслідок розвитку цифрових технологій та інтернет-простору буде лише зростати [Fehrle 2019, с. 7].

Літературний матеріал в екранізаціях втілюється по-різному, в залежності від підходу режисера та сценариста. Існує декілька систематизацій за критерієм змін першоджерела, проте всі вони здебільшого спираються на класичну класифікацію Дж. Вагнера, згідно з якою можна виділити такі види кіноадаптацій як:

1) транспозиція, що є втіленням літературного твору на екрані лише з незначними змінами;

2) коментар, що є екранізацією, яка змінює задум літературної першооснови;

3) аналогія, що є створенням нового твору на основі першоджерела [McFarlane 1996, с. 10].

Серед вітчизняних дослідників варто взяти до уваги класифікацію О. М. Москаленко-Висоцької. Вона виокремлює такі типи кіноадаптацій як:

1) пряма екранізація, для якої характерним є неістотні зміни у сюжеті;

2) авторська екранізація, в якій з'являється нове трактування закладених смислів, проте зберігається дух першоджерела;

3) екранізація за мотивами, в якій можуть бути втілені декілька літературних творів письменника або доволі вільно інтерпретуватися один твір зі значними змінами сюжету та образів персонажів [Москаленко-Висоцька 2020, с. 123].

Таким чином доходимо до висновку, що кіноадаптацію можна трактувати як багатоскладовий процес інтерпретації першоджерела в рамках іншого медіа. Дослідники у сфері вивчення адаптацій підкреслюють, що кіноадаптація – це не механічне перенесення з одного медіа в інше, а радше переосмислення, в якому важливу роль відіграє творчий підхід режисера. Кіноадаптацію можна розглядати під призмою інтертекстуальності, інтермедіальності, порівняння з екфразисом та перекладом. Кінематограф послуговується власним набором засобів задля втілення сюжету

першоджерела. Ці прийоми зумовлені специфікою мови кіномедіа, які значною мірою відрізняють цей засіб мистцева вид літератури.

Впродовж розвитку теорії кіноадаптації можна відстежити зміну підходів: від оцінки вірності вихідному матеріалу до визнання автономності кіноадаптації як художнього продукту, який вступає в діалог з літературним оригіналом. Попри відхід науковців від критики вірності першоджерелу, глядач продовжує оцінювати екранізацію за ступенем наслідування літературному канону. Творці кінокартини мають враховувати, що є тип глядача, для якого фільм буде першим знайомством із сюжетом, тому вони мають приділити увагу цілісності та логічності структури композиції оповіді.

Для класифікацій кіноадаптацій характерним є оцінка за зміною сюжету вихідного матеріалу, згідно з чим виділяють ті фільми, які майже повністю зберігають сюжетний компонент, ті, які змінюють його, проте залишаються вірними духу першоджерелу, та ті, що пропонують глядачу вільну інтерпретацію, дотримуючись лише загальних мотивів творчості автора оригіналу. Екранізація може грати з глядацькими очікуваннями. Здебільшого цей вид кіно вписується лише в рамки наративного або гібридного кіно, але в площині жанрів має гнучкість та творчу свободу: режисер може адаптувати літературний матеріал під характеристики жанру, який не є притаманним оригінальній історії. Щодо майбутніх прогнозів для кіноадаптації, то з розвитком технологічного прогресу, гібридність цього типу медіа буде лише збільшуватися, а популярність – наростати.

1.3 Алгоритм інтермедіального аналізу сучасної екранізації

На сьогодні в інтермедіальних студіях накопичена велика кількість теоретичних джерел і практичних досліджень стосовно порівняння екранізації

та її вихідного тексту. Ці підходи вражають своєю розмаїтістю та представляють багатий матеріал для вивчення та узагальнення.

Одним з підходів аналізу кіноадаптації, який був свого часу популярним, є аналіз екранізації з точки зору вірності першоджерелу. Р. Барт розподілив твори на два типи текстів: читабельний, який відтворює усталені сенси, та «писабельний», який передбачає творчу взаємодію задля продукування нових значень [Barthes 1974, с. 4]. На практиці це означає, що ставлення до літературного першоджерела як до канону зумовлює нижчу позицію кіноадаптацій, натомість за умови ставлення до оригіналу як до «писабельного» тексту з внутрішньо переконливим дискурсом, кіноадаптація розцінюється як самоцінний продукт. Відповідно відбувається зміщення фокуса від вірності першоджерелу до уваги до пропусків і переосмислень в обох версіях наративу [Leitch 2007, с. 26].

Варто прийняти до уваги той факт, що повна вірність екранізації оригіналу неможлива, адже зміна медіума зумовлює відмінності між художнім твором і фільмом. Слід зосередитися на таких особливостях інтермедіального підходу як: розкриття специфічності медіума, його унікальних рис; демонстрація поєднання в межах екранізації елементів кіно та літератури, які вступають у діалог одне з одним [Легейда 2013, с. 205].

У контексті цієї роботи необхідно розглянути специфіку творчого діалогу художнього тексту та його екранної версії. Традиційно у контексті інтермедіального аналізу застосовують наступну модель, згідно з якою необхідно врахувати такі етапи:

«1) вибір загальної для різних видів мистецтва категорії аналізу (наприклад, категорія художнього образу, категорія художнього простору та часу, категорія художнього стилю, художньої форми тощо);

2) визначення спільних для них рівнів аналізу (композиція, художні деталі, ритмічна організація тощо);

3) аналіз засобів, прийомів і технік художньої виразності творів інших видів мистецтв у зв‘язку з їх втіленням у літературному творі (прийоми

кольорової та світлової організації, реалізація особливостей живописного чи музичного жанру на матеріалі літературного тексту, гра з перспективою, зміна ритму і темпу розповіді тощо)» [Грицак, Ягнич 2024, с. 68].

О. В. Дубініна пропонує алгоритм оцінки якості кіноадаптації, за яким екранізації можна поділити на такі типи як:

1) аналог, в якому літературне першоджерело відтворено доволі точно;

2) деформація, в якій відбувається зменшення або ж редукція послання вихідного матеріалу;

3) діалог, який інтерпретує вихідне джерело, розширюючи його [Дубініна 2019, с. 227].

Розглянемо декілька прикладів практичного аналізу кіноадаптації та літературного першоджерела на теренах вітчизняного компаративного літературознавства. Наприклад, при розгляді кіноадаптації повісті К. Дойла «Собака Баскервілів», А. Степанова врахувала такі аспекти як: оповідна стратегія, тон, засоби кіномови, уважність творців кінокартини до побудови деталей локацій, система образів через опис акторської гри, музичний супровід [Степанова 2019].

Ще одним прикладом є аналіз анімаційної кінострічки «Беовульф» Р. Земекіса здійснений К. Василиною та Н. Торкут. Під час вивчення екранізації, було розглянуто кінокартину під призмою наративного підходу й проаналізовано наступні елементи як от: сюжетно-образний матеріал, інтерпретація матеріалу поеми творцями екранізації, кіножанр стрічки, ключові епізоди, скорочення епізодів, система образів, етико-естетичні мотиви, засоби створення тону кінострічки, деталь, музичний супровід, лейтмотиви [Василина, Торкут 2019].

Наступним прикладом є аналіз серіалу «Шерлок» від О. О. Заболотської. В ході вивчення кіноадаптації, порівнювалися часові контексти описані в художньому творі та реалії сучасності, які відобразили кіномитці в серіалі. Також було розглянуто сюжетні модифікації вихідного матеріалу у кіноверсії. Була приділена увага одягу персонажів у першоджерелі та одягу акторів

серіалу. Також було взято до уваги такі елементи аналізу як звуковий супровід і система образів персонажів [Заболотська 2024].

Ще одним прикладом практичного аналізу кіноадаптації та літературного першоджерела є компаративний аналіз екранізації «Великого Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда, здійснений С. Таратутою та Т. Мельник. В ході вивчення оригінального та адаптованого матеріалу було розглянуто такі аспекти як: перенесення ідейного змісту літературного твору в кіноадаптації шляхом аналізу кіномови; символіка кольорової гами; образна система персонажів [Таратута, Мельник 2024].

Відповідно до наведених практичних прикладів, можна зробити висновок, що для побудови повної картини трансформації адаптованого матеріалу з точки зору інтермедіального аналізу, доцільно розглянути такі компоненти, як: сюжетно-композиційна структура вихідного та адаптованого матеріалу; система образів персонажів.

Крім того, у контексті інтермедіальних досліджень доцільним є застосовувати погляд «радикального розділення елементів», запропонований Б. Брехтом, для з’ясування специфічності кіномедіума, шляхом розгляду процесу кіновиробництва, співтворчості творців, зокрема сценариста та режисера, та кінематографічних засобів [Stam 2005, с. 259]. Зосередимося детальніше на кожному компоненті аналізу.

З погляду наративної структури роману та кіноадаптації, варто проаналізувати такі класичні елементи оповіді, як експозиція, розвиток, кульмінація та розв’язка [Monahan, Barsam 2016, с. 68]. Як вже було зазначено в попередньому підпункті, кіно та література мають власний інструментарій засобів передачі сюжету та образів персонажів. Відповідно компоненти оповіді по-різному будуть втілюватися на екрані.

У процесі адаптації вихідного матеріалу режисери та сценаристи звертають увагу на елементи, які важливо перенести на екран, та на ті, які потребують переосмислення. Відповідно під час аналізу кіноадаптації варто

звірятися з концепцією наративних функцій Ролана Барта. Згідно з нею, виділяють дві групи сюжетних елементів за функціями:

1) елементи сюжету з дистрибутивною функцією, які підлягають прямому перенесенню на кіноекран. В цю категорію елементів входять сюжетотворчі точки, що визначають хід подій, та дрібні дії, що створюють обставини для головних подій. Спираючись на ці елементи, глядач розуміє який саме сюжет було адаптовано на екрані, оскільки ці елементи є фактичним відображенням сюжету;

2) елементи сюжету з інтеграційною функцією, які пов'язані з психологічними портретами персонажів, описами місць та загальною атмосферою. Ці елементи підлягають лише інтерпретації через свою суб'єктивну природу: в уяві кожного читача вихідного матеріалу персонажі, локації, атмосфера є різними [McFarlane 1996, с. 10].

О. О. Заболотська вважає, що «кіноадаптацію можливо розглядати як інтерпретацію тексту оригіналу і як специфічні варіанти його конструювання з відповідними трансформаціями:

1) інтерполяцією (появою в тканині вторинного тексту таких елементів, яким важко знайти відповідність в тексті оригіналу);

2) видалення деяких фрагментів тексту оригіналу;

3) трансформація або послідовне заміщення сюжету і структури тексту оригіналу» [Заболотська 2024, с. 92].

Наступним елементом інтермедіального аналізу є система образів персонажів. Хронометраж зумовлює скорочення або навпаки – розширення сюжету, тому головні, другорядні та епізодичні герої зазнають модифікацій. Варто проаналізувати систему образів персонажів на предмет збереження та змін фактичної інформації про них і їхнього психологічного портрета. Особливо слід акцентувати на внутрішніх та зовнішніх конфліктах героїв, їхній мотивації, бо це рушії оповіді. Оскільки кінематограф має можливість показати персонажів, а не просто описати, слід підкреслити майстерність акторської гри, відзначити вплив актора на зображення персонажа.

Крім того, важливим є контекст виробництва фільму, адже зовнішні чинники вносять свої корективи: зміна моральних норм і політична ситуація напряму впливають на фінальну версію кінокартини. Варто вийти за рамки розгляду кіноадаптації лише в контекстах літературознавства та кінознавства, адже при виборі тексту для адаптації враховуються економічні, правові, промислові та системні чинники, які впливають на реалізацію в галузі глобальної кінокультури [Murray 2012, с. 140]. На створення екранізації великий вплив справляє внутрішній контекст, а саме вибір режисера та сценариста, оскільки від них залежить фінальна інтерпретація сюжету в площині кіноекрана. Від творців фільму також залежить жанровий вибір кіноадаптації.

Процес кіновиробництва потребує величезних фінансових вкладень. Великі грошові витрати породжують необхідність комерційного успіху кінокартини. Режисери мають враховувати бажання авдиторії, тому творці фільмів часто звертаються до класичних або популярних літературних сюжетів [Дубініна 2019, с. 216]. В аналізі варто вказати чи є сюжет цілісним для глядача, який не знайомий з першоджерелом, а також подивитися на кіноадаптацію під призмою реципієнта, який знає оригінал.

Детальний розгляд засобів кіномови був представлений в попередньому підпункті про теорію кіноадаптації. Візьмемо до уваги такі компоненти кіномови як: світло, рух, поєднання часу і простору. Також слід проаналізувати доцільність музичного супроводу та використання спецефектів.

Отже, в ході розвитку інтермедіальних студій можна простежити ряд підходів до аналізу перенесення вихідного матеріалу на кіноекран. Доходимо до висновку, що при інтермедіальному аналізі сучасної екранізації здійснюється порівняння вихідного матеріалу та його екранної версії.

З огляду на аналіз теоретичних і практичних джерел, варто врахувати, що в межах однієї магістерської роботи є неможливим розглянути всі аспекти інтермедіального аналізу художнього тексту та його екранізації. Тому в цій

роботі при порівнянні роману “The Thirteenth Tale” Д. Сеттерфілд та його однойменної екранізації, увага буде зосереджена на наступних аспектах алгоритму:

1) уважне пильне читання першоджерела та визначення його поетологічних особливостей необхідних для перенесення на екран, щоб фільм можна була вважати екранізацією;

2) перегляд кінофільму з прочитанням тексту і звертання уваги на сюжетні трансформації: які з елементів були додані, які були прибрані, які були компресовані;

3) розгляд специфіки системи образів персонажів першоджерела у переосмисленні кінематографістів. Увага буде звернена на кількість персонажів, їхню репрезентованість на екрані;

4) вивчення особливостей специфіки кіномови, а саме робота камери, монтаж, локації, музичний супровід.

Завдяки інтермедіальному аналізу відкривається можливість оцінити потенціал кіноадаптації як самостійного мистецького продукту та підкреслити особливості втілення літературного тексту на екрані. Розгляд сюжету допоможе визначити зміни літературного першоджерела на екрані та визначити тип екранізації: аналог, деформація, діалог.

РОЗДІЛ 2
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОМАНУ “THE THIRTEENTH TALE” Д. СЕТТЕРФІЛД У КІНОАДАПТАЦІЇ 2013 РОКУ

2.1 Реалізація творчого методу Сеттерфілд у романі “The Thirteenth Tale”

Діана Сеттерфілд – британська письменниця, яка здобула популярність завдяки своєму дебютному роману “The Thirteenth Tale” (2006). Цей твір посів перше місце у списку бестселерів “New York Times”. Окрім цього, письменниця отримала за нього премію Quill Award 2007 року в номінації “Debut Author of the Year”.

Зосередимося детальніше на аналізі її творчого методу. Для цього розглянемо такі ключові аспекти її авторського стилю, як: 1) вплив біографічних чинників на формування методу; 2) структура речень; 3) тон оповіді; 4) вибір оповідача; 5) особливості пунктуації; 6) використання художніх засобів.

Авторський стиль Д. Сеттерфілд був сформований під впливом багатьох факторів її життя, найвизначнішою серед яких є академічна освіта. Письменниця вивчала французьку літературу XIX століття та присвятила свою докторську дисертацію темі автобіографічних структур у ранній прозі Андре Жіда [Setterfield].

За словами Д. Сеттерфілд, практика перекладу з французької в університеті навчила її уважності до форми та синтаксису в реченнях [The Gloss]. Досі, при невпевненості у формулюванні, Д. Сеттерфілд жонглює французькою та англійською, перш ніж знайде потрібну форму висловлення для передачі значення у тексті [Book Browse].

Відлуння стилю А. Жіда можна прослідкувати у тематичних збігах: питаннях ідентичності та темі родини. Факт впливу творчості А. Жіда на

Д. Сеттерфілд підтверджує сама авторка, яка зазначає, що запозичила у свого літературного попередника прийом введення письменника як головного героя [Book Browse].

Також Д. Сеттерфілд підкреслює, що читання художньої літератури є найвагомішим фактором впливу на її авторський стиль [Book Browse]. Письменниця навіть наголошує, що вона є «спочатку читачкою, а потім – письменницею» [The Gloss]. Тож, окрім академічного минулого, любов до читання пояснює прояв інтертекстуальності у творчості Д. Сеттерфілд. Вплив біографічного фактору на роман "The Thirteenth Tale" проявляється у тому, що письменниця вплітає мотиви класичних творів у наратив. Для ілюстрації впливу біографічного фактору варто розглянути детальніше прояв класичних творів у тексті аналізованого роману.

Діана Сеттерфілд згадує представників класичного літературного канону на різних рівнях свого дебютного роману. Твори класиків присутні тут у вигляді прямих посилань на них, коли авторка прямо вводить назви цих творів у свій роман. А також твори класиків постають джерелами алюзій, коли прямо у тексті назви класичних творів не згадуються, але можна прослідкувати посилання на них у сюжетних лініях персонажів "The Thirteenth Tale".

Наприклад, письменниця ілюструє любов до читання своїх персонажів через перелік класичних романів у бібліотеці Віди Вінтер: *"All my favorites were there (...). Not only Jane Eyre, Wuthering Heights, The Woman in White, but The Castle of Otranto, Lady Audley's Secret, The Spectre Bride. I was thrilled to come across a Jekyll and Mr. Hyde so rare that my father had given up believing in its existence"* [Setterfield 2006, c. 42].

Д. Сеттерфілд також наголошує на важливості художньої літератури у житті персонажів "The Thirteenth Tale" шляхом приписування класичним романам терапевтичної дії. Наприклад, лікар Кліфтон видав рецепт лікування для Маргарет, в якому замість ліків Кліфтон прописує читання одного з класичних детективних творів: *"I reached for the prescription. In a vigorous*

scrawl, he had inked: Sir Arthur Conan Doyle, The Case Book of Sherlock Holmes. Take ten pages, twice a day, till end of course." [Setterfield 2006, c. 303].

Роман Д. Сеттерфілд є наскрізно інтертекстуальним, адже вибудовується на зв'язках "The Thirteenth Tale" з текстами попередніх епох. Найбільш репрезентативними творами у тексті письменниці є роман «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте та повість «Поворот гвинта» Генрі Джеймса.

Відомий твір Ш. Бронте в тексті Д. Сеттерфілд виступає підказкою до розгадки походження другорядного персонажа Аврелія Лава: серед речей, які знайшли разом з Аврелієм, коли він був немовлям, була сторінка роману «Джейн Ейр». У комплекті з іншими речами, уривок з роману Ш. Бронте натякнув головній героїні Маргарет на зв'язок загадкового минулого Аврелія з маєтком Енджелфілд.

До того ж, «Джейн Ейр» Ш. Бронте є підказкою до справжнього статусу розповідачки Віди Вінтер у її родині. Протягом розгортання сюжету В. Вінтер згадує роман Ш. Бронте і в такий спосіб наштовхує Маргарет на думку про те, що Вінтер була чужинкою в родині Енджелфільдів. Зрештою, Маргарет зрозуміла цей натяк у розв'язці "The Thirteenth Tale": *"You kept pointing me in the direction of Jane Eyre. The book about the outsider in the family. The motherless cousin."* [Setterfield 2006, c. 357].

Наступним проявом інтертекстуальності "The Thirteenth Tale" є алюзія на твір Г. Джеймса «Поворот гвинта». Діана Сеттерфілд використовує повість Г. Джеймса для побудови характеру однієї з другорядних героїнь, гувернантки Естер Барроу. Гувернантка описується не просто як раціональна дівчина, а як людина, яка має *"a scientific mind of the highest order"* [Setterfield 2006, c. 185]. Письменниця ілюструє науковий склад розуму Естер через критику гувернантки на адресу «Повороту гвинта» як безглуздої історії: *"For the book is a rather silly story about a governess and two haunted children. I am afraid that in it Mr. James exposes the extent of his ignorance. He knows little about children and nothing at all about governesses."* [Setterfield 2006, c. 339].

Також можна простежити паралель із зазначеним твором Г. Джеймса у тому, що Естер, яка мала науковий склад розуму, в певний момент емоційної напруги висунула припущення щодо власної неадекватності: *“I must be mad. (...) I have seen a ghost!”* [Setterfield 2006, с. 190]. Саме в цій увазі до раптової зміни від раціонального та ірраціонального сприйняття дійсності, можна побачити вплив готичних мотивів.

Ще одним прикладом інтертекстуальності є алюзія на «Химерну пригоду з доктором Джекілом та містером Гайдом» Р. Л. Стівенсона. Варто відзначити, що хоча у романі не проводиться пряма паралель між персонажами повісті Р. Л. Стівенсона та роману Д. Сеттерфілд, проте очевидною є посилання авторки на тему двійництва через образи близнюків. Гувернантка Естер Барроу висуває припущення, що звичайній людині притаманний увесь спектр рис характеру, як позитивних, так і негативних, тоді як близнючки наче розподілили риси характеру однієї людини між собою: *“(...) you could view the twins as having divided a set of characteristics between them. Where an ordinary, healthy person will feel a whole range of different emotions, display a great variety of behaviors, the twins, you might say, have divided the range of emotions and behaviors into two and taken one set each. One twin is wild and given to physical rages; the other is indolent and passive.”* [Setterfield 2006, с. 178].

Розгляд проявів інтертекстульності у романі “The Thirteenth Tale”, дозволяє зробити висновок, що основою творчого методу Д. Сеттерфілд є наслідування творів класичного літературного канону. Дослідники творчості Д. Сеттерфілд визначають її дебютний твір як неовікторіанський готичний роман, в якому ключовими мотивами сюжету виступають теми двійництва героїв, питання їх ідентичності, генеалогічного походження та родинної приналежності [Krombholc, Vujin 2024, с. 193].

Д. Сеттерфілд не лише вводить у твір прямі згадки про класичні твори її попередників, але й грає з традиційними сюжетними елементами та мотивами цих творів. Зокрема у тексті простежується теми становлення ідентичності та

двійництва близнюків через особисті історії оповідачок Віди Вінтер та Маргарет Лі.

Контекст зростання Віди Вінтер є основою розкриття теми становлення її ідентичності. Письменниця не знає подробиці свого походження. До певного моменту своєї молодості Віда Вінтер навіть не мала імені. Садівник називав її Тінню, а Еммелін, з якою у Віди Вінтер були тісні стосунки, не називала її ніяк. Віда Вінтер пояснює це тим, що вона завжди була поруч з Еммелін, тож не було потреби вигадувати їй ім'я: *"You only need names for the absent."* [Setterfield 2006, с. 361]. Після трагедії в Енджелфілді, коли одна з близнючок загинула, Віду Вінтер, через схожість її зовнішності з близнючками, прийняли за Аделіну Марш. Пізніше письменниця офіційно змінила ім'я на Віду Вінтер.

Тему двійництва Д. Сеттерфілд реалізує через такі фізичні обриси як відображення Маргарет у дзеркалі або вікні, де Маргарет бачить свою померлу близнючку: *"The window was a large expanse of dark glass, and in the center of it, my ghost, darkly transparent, was staring in at me. Her world was not unlike my own (...)."* [Setterfield 2006, с. 55]. Цей елемент наративу дозволяє створити атмосферу таємничості та невизначеності.

Ця атмосфера таємничості та невизначеності підтримується також за рахунок введення теми привидів, яка, з'являючись на початку твору, коли Віда Вінтер ставить запитання: *"Do you believe in ghosts, Margaret?"* [Setterfield 2006, с. 188], поступово розгортається по ходу розвитку оповіді. Зокрема, у розв'язці роману Маргарет здогадується, що Віда Вінтер була *"the ghost-child"* маєтку Енджелфілд. Про існування Віди Вінтер знала лише та частина мешканців маєтку, яка безпосередньо прихистила маленьку Вінтер у дитинстві. Також тема привидів обігрується в сюжетній лінії гувернантки Естер Барроу, яка бачить привид дівчинки, тобто насправді Віду Вінтер, в Енджелфільді. Таємничість теми привиду Енджелфілду створює саспенс оповіді як в сюжетній лінії самої Віди Вінтер, безпосередньо справжньої постаті, яка стоїть за привидом маєтку, так і в лінії гувернантки Естер Барроу, яка приймає дівчинку за примару.

Крім того, авторка використовує такі способи створення готичної атмосфери як впровадження снів, які застосовуються для передачі переживань Маргарет. Зокрема, містичний зв'язок Маргарет з її померлою близнючкою зображується через сни, в яких Маргарет бачить сестру: *"That night I had a dream. Walking in Miss Winter's garden, I met my sister"* [Setterfield 2006, с. 88]. Також історії, які розповідає Віда Вінтер, знаходять своє відображення у снах Маргарет. В такий спосіб підсилюється атмосфера загадковості роману.

Отже, біографічний фактор, а саме академічна освіта та читацький досвід, є важливим компонентом у формуванні творчого методу Д. Сеттерфілд. Крім того, авторський метод письменниці характеризується іншими особливостями, зокрема специфікою побудови структури речень. За словами авторки роману, вона приділяє значну увагу технічним питанням письма. Наприклад, Д. Сеттерфілд ставить перед собою задачу реалізувати задум твору без уповільнення темпу, а також дотримується збереження напруги та ритму оповіді [The Gloss].

Авторка використовує розгорнуті складнопідрядні та складносурядні конструкції для детальних описів подій, зовнішності героїв та передачі думок персонажів, особливо від першої особи. Довгі речення чергуються з короткими для створення психологічної напруги: *"The knowledge nagged more insistently until I tilted the book to check. It was true. The thirteenth tale must be a very short one. I continued my reading, finished tale twelve and turned the page. Blank. I flicked back, forward again. Nothing. There was no thirteenth tale."* [Setterfield 2006, с. 27].

Як можна побачити з попереднього прикладу, Д. Сеттерфілд використовує не просто короткі, а еліптичні речення. Цей засіб застосовується з метою розставлення акцентів в оповіді: *"A letter. For me. That was something of an event"* [Setterfield 2006, с. 3].

В тексті "The Thirteenth Tale" присутній меланхолійний та похмурий тон оповіді. Вибір тону оповіді пояснюється наслідуванням вікторіанської та готичної класичної традиції. Теми ідентичності та двійництва, які розкриває

письменниця у тексті твору, створюють відчуття загадковості, навіть містичності.

Художня організація роману Д. Сеттерфілд визначається задумом авторки щодо введення подвійних часових рамок і двох оповідачів [The Gloss]. Нагадаємо, що у цьому романі сюжет розгортається в межах двох часових ліній. Оповідь в теперішньому часі ведеться від особи Маргарет, яка є біографинею-аматоркою. Маргарет бере інтерв'ю у письменниці Віди Вінтер. Своєю чергою Віда Вінтер є оповідачкою про минуле мешканців маєтку Енджелфілд. У межах оповіді у минулому часі, можна помітити гру з наративною перспективою.

Такий прийом Д. Сеттерфілд допоміг створити натяк щодо головного сюжетного повороту для читачів й однієї з героїнь: *"She was the disappearing point at the heart of the narrative. She spoke of **they**; more recently she had spoken of **we**; the absence that perplexed me was **I**. What could it be that had caused her to distance herself from her story in this way?"* [Setterfield 2006, с. 111]. Хоча для творчого методу письменниці характерним є вибір оповідача від третьої особи, у "The Thirteenth Tale" Д. Сеттерфілд довела свою майстерність у побудові оповіді від першої особи.

Ще однієї особливістю авторського стилю є те, що письменниця часто використовує тире. Д. Сеттерфілд застосовує його для позначення обірваних речень, тобто апозіопезису, як-от: *"She heard the piano and rose up and—"* [Setterfield 2006, с. 108], а також з метою введення додаткової інформації та уточнень: *"Quite simply because my story—my own personal story—ended before my writing began"* [Setterfield 2006, с. 51].

В одному з інтерв'ю Д. Сеттерфілд розбирає уривок зі свого роману «Беллман і Блек». Авторка пояснює, що звучання тексту є важливою деталлю її письма і наводить приклад алітерації звуку «д» у виразі *"dull drone of the deaf"* [The Gloss].

Уважність письменниці до використання художніх засобів можна простежити в "The Thirteenth Tale". Наприклад, у сцені перегляду Віди Вінтер

копій фотографій будинку її дитинства є повтор слова “useless”: *“I was mesmerized by the discarded photos landing at a regular rhythm on the table. They formed a messy sprawl on the surface, flopping on top of each other and gliding over each other’s slippery surfaces with a sound like useless, useless, useless.”* [Setterfield 2006, с. 243]. Алітерація приголосних звуків у слові “useless” імітує шелест фотографій і є проявом епізевксиса, який допомагає Д. Сеттерфілд відтворити байдужість Віди Вінтер до маєтку Енджелфілд.

Окрім уважності до звучання тексту, Д. Сеттерфілд звертає увагу на використання такого прийому як градація. Звернемо увагу на наступний приклад: *“But I was too late. The divide had come down. Invisible. Irrevocable. Implacable.”* [Setterfield 2006, с. 355]. В останніх трьох прикметниках можемо простежити синтаксичний паралелізм. Цей художній засіб створює градацію, яка допомагає відобразити відчуття суму і розуміння неминучості розриву між світом живих і світом мертвих. Той самий художній засіб використаний для передачі відчуття спустошення, яке відчула Маргарет, знайшовши свідоцтво про народження її близнючки: *“When I saw the two pieces of paper, and when the world had recovered itself enough to start turning again on its slow axis, I thought, So that’s it. Loss. Sorrow. Loneliness.”* [Setterfield 2006, с. 21].

Окрім проаналізованих аспектів творчості письменниці, варто також зазначити інтуїтивний фактор письма, про що Д. Сеттерфілд згадує в одному зі своїх інтерв’ю. За словами авторки, вона вплітала елементи підсвідомого у сюжет “The Thirteenth Tale”. Наприклад, їй наснилася боротьба двох людей у вогні й письменниця вирішила втілити цю сцену у своєму романі. Головний сюжетний поворот оповіді так само був одним із результатів підсвідомого осяяння [Book Browse].

Отже, спираючись на аналіз творчого методу Д. Сеттерфілд, доходимо до висновку, що у своїй творчості письменниця з одного боку віддає данину літературній традиції, з іншого боку напрацьовує індивідуальний творчий метод. Авторка обігрує класичні твори XIX століття та мотиви творчості свого літературного попередника Андре Жіда. Д. Сеттерфілд не лише вплітає

мотиви класичних творів у свій роман “The Thirteenth Tale”, але й піддає їх творчому переосмисленню, виходячи з позиції постмодерністської гри з художніми текстами попередніх епох.

Серед елементів авторського стилю можемо виокремити чергування розлогих і коротких конструкцій для розставлення акцентів, похмурий тон оповіді, надмірне застосування тире для підкреслення емоційного стану персонажів. Також Д. Сеттерфілд приділяє увагу звуковому оформленню тексту та використовує еліптичні речення для створення градації. Крім того, у тексті реалізуються сновидіння авторки, які є проявом підсвідомості Д. Сеттерфілд та вказують на вплив інтуїтивного фактору на її творчість.

2.2 Специфіка передачі сюжетно-композиційної організації роману в кінофільмі

Роман “The Thirteenth Tale” Д. Сеттерфілд має рамкову структуру оповіді. Історія передається суб’єктивно, від першої особи, Маргарет Лі, біографині та доньки книготорговця. Знайомство з героїнею є експозицією твору, за якою слідує зав’язка – відома письменниця, Віда Вінтер, запрошує Маргарет написати її біографію. Для паралельного відтворення подій в минулому та теперішньому часі у тексті твору Д. Сеттерфілд ввела подвійний наратив, який надає історії об’ємності. Віда Вінтер розповідає про минуле мешканців маєтку Енджелфілд, а Маргарет веде особисте розслідування щодо подробиць біографії Віди Вінтер у теперішньому часі.

В екранному втіленні літературного першоджерела оповідь ведеться з об’єктивної точки зору: Маргарет виступає однією з головних героїнь. Представлення цієї героїні відбувається з точки зору всезнаючого наратора. Цей образ всезнаючого наратора подається за допомогою роботи камери, яка презентує ніби погляд з боку і таким чином глядач асоціює себе з цією

камерою. При загальному збережені рамкової структури у фільмі відбувається певна модифікація окремих елементів цієї структури. Зокрема історія Маргарет, на відмінну від роману, передається не з подачі її суб'єктивного погляду, а через флешбеки трагедії її дитинства. Такий підхід визначений чіткими часовими рамками фільму. Водночас цей момент в кіноверсії сприяє створенню певної недосказаності та виникненню недовіри у глядача до Маргарет через відсутність повного розуміння мотивації її вчинків.

Сюжет роману містить декілька важливих епізодів, які рухають дію оповіді. Саме ці сюжетні елементи мають дистрибутивну функцію – без них неможливо буде визначити, що саме сюжет "The Thirteenth Tale" Д. Сеттерфілд адаптується на екран. У романі та кіноадаптації представлено такі епізоди, як повернення Ізабель до маєтку Енджелфілд з близнюками Аделіною та Еммелін, а також епізод, де Ізабель забирають до лікарні, що стало причиною відчаю її брата Чарлі і, як результат, повного занепаду його особистості.

Іншими прикладами сюжетотворчих точок, які збереглися у відповідності до першоджерела при перенесенні на екран, є момент руйнування саду маєтку Енджелфілд близнючками, а також епізод, коли Аделіна та Еммелін спустили дитячий візочок з немовлям зі схилу. Жорстокість дітей, їхня неконтрольованість та стихійність їхньої поведінки визначила необхідність введення в оповідь роману та фільму сюжетної лінії гувернантки Естер, яку найняв повірений у справах родини Енджелфілд задля виховання та формування у близнючок належних манер. Важливим епізодом у художньому тексті та кіноадаптації є проведення гувернанткою та лікарем Модслі дослідження над близнючками, яке полягало у розділенні нерозлучних сестер задля спостереження за кожною з них окремо.

Ряд таємничих та сумних подій також визначають вектор розвитку сюжету як літературного першоджерела, так і кіноадаптації. Зокрема, епізод зникнення Естер після викриття її роману з лікарем Модслі, породжує питання щодо подальшої долі гувернантки. Іншим епізодом, який визначає розвиток

сюжету в романі та фільмі, є смерть садівника Джона за загадкових обставин. Джон, який характеризується своєю розсудливістю та передбачливістю, загинув внаслідок падіння з драбини, фіксатор якої не був належним чином закріплений. Оскільки садівник завжди перевіряв фіксатор, в оповідачки Віди Вінтер закралася підозра, що у смерті Джона винний хтось з мешканців маєтку, хтось, хто пошкодив фіксатор драбини. Самі ці таємничі події сприяють загостренню психологічної напруги як у літературній оповіді, так і в її екранному втіленні.

Зрештою, найголовнішим епізодом у всьому сюжеті художнього твору та кіноадаптації є відкриття таємниці привида Енджелфілд. У кульмінаційній точці роману та фільму виявляється, що у маєтку насправді жило троє дівчат, а не двоє, тобто окрім близнючок Аделіни та Еммелін була ще одна дівчинка, відома як Тінь, а пізніше – Віда Вінтер. Проте лише обмежене коло персонажів знало про існування Тіні. Сюжетотворчою точкою, яку творці екранізації зберегли при адаптації на екран, також є народження немовля Еммелін. Саме ця подія породжує ревнощі Аделіни до дитини її сестри, що зумовило подальшу конфронтацію близнючок у кульмінації сюжету – пожежі в Енджелфілді. Пожежа також є важливим елементом, без якого неможливо було б уявити сюжет “The Thirteenth Tale”. Адже саме після цього епізоду Віда Вінтер вийшла, так би мовити, з «тіні» близнючок, вигадала собі ім’я, таким чином створивши свою ідентичність. Відповідно у режисерській інтерпретації пожежа відтворюється задля збереження лінії розвитку особистості Віди Вінтер.

Всі вищеперераховані елементи оповіді зберігаються в кіноадаптації “The Thirteenth Tale” 2013 року режисера Джеймса Кента. В екранізації історія родини Енджелфілдів зазнала змін через редукцію. Якщо у романі перед читачем постає повна історія сім’ї протягом декількох поколінь, у фільмі зображено лише постаті Чарлі та Ізабель. Перше знайомство глядача з цими персонажами відбувається у бібліотеці маєтку Енджелфілд. Ізабель вбігає до кімнати та сповіщає про свій приїзд брату. Надалі зображується картина того,

як Чарлі дістає ніж і збирається нанести порізи на зап’ястку Ізабель, в той час як його сестра не пручається цим діям, а лише відвертає погляд від ножа. Той факт, що передісторія, яка б могла пояснити неадекватну поведінку представлених героїв, винесена за межі кінотексту, створює непорозуміння щодо причини повернення Ізабель до брата з явними психічними відхиленнями.

На відмінну від роману, в кіноадаптації відсутня сцена, в якій Маргарет отримує листа від Віди Вінтер. У такий спосіб письменниця запрошує жінку до себе, щоб та написала біографію. Внаслідок редукції цього епізоду глядачу незрозуміла важливість постаті Аврелія Лава, який у романі Д. Сеттерфілд у листі Віди Вінтер постає як шукач правди. У молодості літературний Аврелій був журналістом, який брав інтерв’ю у письменниці. Він хотів почути справжню історію Віди Вінтер, проте письменниця як зазвичай розказала вигадку про свою біографію. Прохання Аврелія бути чесною наздоганяє Віду Вінтер через роки і саме воно змушує письменницю врешті розказати правду про своє походження та про історію родини Енджелфілд у художньому творі.

У фільмі також немає епізоду, в якому Маргарет читає збірку Віди Вінтер. У романі Д. Сеттерфілд Маргарет, яка любила виключно романи XIX століття, прочитала за ніч історії Віди Вінтер. Читання буквально поглинуло її, тож коли Маргарет дійшла до кінця першого видання книги письменниці, вона з подивом виявила, що у тексті у “Thirteen Tales of Change and Desperation” насправді немає тринадцятої казки як було заявлено у назві цієї збірки. У літературному першоджерелі внаслідок відсутності останньої історії в творі Віди Вінтер створюється інтрига, адже невідомо чи назва книги була одруківкою, і казок початково мало бути дванадцять, чи письменниця навмисно вирішила не публікувати тринадцяту казку, і тоді читачу, як і Маргарет, хочеться дізнатися причину цього.

Протягом літературної оповіді, зберігається цікавість до кількості історій у збірці Віди Вінтер. У романі Д. Сеттерфілд батько Маргарет пояснює, що через нестачу правдивих фактів про письменницю, помилка в назві першого

накладу її художнього твору підігріває інтерес читачів до її особистості. Зацікавленість до назви першої збірки Віди Вінтер підтримується питаннями про книгу зі сторони другорядних героїв, зокрема економки Джудіт: *"And has she never said anything about the thirteenth tale?"* [Setterfield 2006, с. 304], а також адвоката родини Енджелфілдів та лікаря Кліфтона: *"The thirteenth tale… ? I don't suppose…"* [Setterfield 2006, с. 97]. Зрештою, у розв'язці роману Д. Сеттерфілд, після смерті Віди Вінтер, Маргарет отримує лист від померлої письменниці з казкою "Cinderella's Child". Згідно з листом Віди Вінтер, казку слід сприймати як: *"The thirteenth tale. The final, the famous, the unfinished story."* [Setterfield 2006, с. 402].

Отже, назва літературного першоджерела відіграє номінативну та текстоутворювальну функцію: "The Thirteenth Tale" є водночас назвою роману Віди Вінтер та її особистою історією. Епізод з передісторією прочитання Маргарет збірки письменниці, та з виявленням, що *"There was no thirteenth tale."* [Setterfield 2006, с. 27], зумовлює введення в сюжет роману елементів детективу задля розгадки причини відсутності тринадцятої казки у збірнику.

Назва екранізації "The Thirteenth Tale" відіграє ті самі функції в оповіді фільму, що й в романі, проте реалізація сюжетотворчої функції є неповною. Лише уважні глядачі зможуть згадати, що Маргарет на початку кіноадаптації запитала у Віди Вінтер чому історій в її збірці дванадцять, а не тринадцять, як було заявлено в назві примірника. На відмінну від роману, фактор інтриги щодо відсутності тринадцятої казки у першому виданні книги Віди Вінтер в адаптованому матеріалі повністю відсутній. Відповідно у глядача, якому лише два рази нагадали про збірник Віді Вінтер, може виникнути питання, чому кіноадаптація називається саме "The Thirteenth Tale".

Окрім сюжетотворчих точок, розвиток дії літературної оповіді заповнюється рядом епізодів задля деталізації та доповнення основних подій. Такими можна вважати: описи книжкової крамниці та бізнесу, історію Маргарет і взаємин у її родині; роздуми про книги та історії; побут Енджелфілда та його мешканців; розслідування Маргарет щодо деталей життя

Віди Вінтер; лінію Естер після зникнення: вставки щоденника гувернантки, які слугують підказкою для Маргарет у розумінні хто є привидом Енджелфілда.

Водночас у кіноадаптації було збережено лише зображення побуту мешканців Енджелфілду, а також значно скорочено розслідування Маргарет щодо подробиць справжньої біографії Віди Вінтер. На відмінну від роману Д. Сеттерфілд, в якому трагедія Маргарет полягає у тому, що вона ніколи не знала своєї близнючки, бо та померла незадовго після народження, хоча Маргарет завжди відчувала її присутність, режисерська інтерпретація фільму пропонує глядачу іншу історію близнючки, а саме нещасний випадок, який став причиною загибелі сестри Маргарет у дитинстві. Подібна зміна вводить у кінотекст мотив провини Маргарет, якого не було в оригінальному творі.

Нагадаємо, що у романі Д. Сеттерфілд відбувається зміна фокалізації по ходу розвитку сюжету. Якщо на початку оповіді Віда Вінтер розповідає історію близнят в третій особі множини: "*The twins, unconcerned, were drawing circles with their toes in the gravel of the drive."* [Setterfield 2006, с. 109], створюючи певну дистанцію від близнючок, то надалі зміна зовнішньої фокалізації на внутрішню натякає читачеві на те, коли саме письменниця опинилася в Енджелфілді. У художньому тексті внутрішня фокалізація проявляється на двох рівнях: Вінтер Вінтер змінила займенник у своїй розповіді на «ми»: *"We were idling that morning in one of the front rooms on the first floor"* [Setterfield 2006, с. 149], а потім – на «я»: *"But I was troubled during those months of waiting about the birth itself."* [Setterfield 2006, с. 368]. Подібний метод оповіді роману створює інтригу щодо справжньої ідентичності Віди Вінтер аж до фіналу сюжету.

В екранізації ця інтрига збережена шляхом відтворення образу лише двох дівчат на початку історії. На екрані, згідно з логікою оповіді, глядач бачить лише Аделіну та Еммелін протягом того часу, коли Віда Вінтер розказує історію відсторонено, не вплітаючи в оповідь себе. Коли у фільмі з'являється займенник «ми», глядач все ще бачить лише двох дівчат, проте помітно, що поведінка Аделіни змінюється. Дівчинка буває спокійною та проявляє

зацікавленість до речей, які до того їй були байдужі, як-от читання книжок. Зрештою, у фіналі кіноадаптації, глядачу відкривається повна картина подій. Стає зрозуміло, що у маєтку Енджелфілд, окрім близнючок, жила ще одна дівчинка, їхня зведена сестра, яка зовнішньо була дуже схожою на них.

Сюжетна лінія Маргарет Лі у творі Д. Сеттерфілд будується на внутрішньому конфлікті ідентичності: героїня мислить себе не як незалежну особистість, а як людину, яка втратила близнючку. Маргарет бачить сестру у своєму відображенні, відчуває її присутність: *"Half-dead, exiled in the world of the living by day, while at night, my soul cleaves to its twin in a shadowy limbo."* [Setterfield 2006, с. 160]. Зрештою, конфлікт у романі вирішується у постскриптумі, коли сестра приходить до неї попрощатися: *"She had come and she had gone. I would not see her again this side of the grave. My life was my own."* [Setterfield 2006, с. 406].

В кіноадаптації Маргарет відчуває провину за смерть сестри. У дитинстві вони посварилися через дрібницю і мали необережність сперечатися на проїзній частині. Маргарет образилася на близнючку і спересердя пішла від неї на інший бік вулиці. Коли її сестра переходила дорогу, щоб помиритися з Маргарет, то вона не помітила, що їде машина. Глядач не бачить момент смерті дівчинки, проте розуміє, що сестра загинула під колесами автомобіля. Саме такий розвиток подій фільму призводить до того, що симпатії глядача зміщуються у бік співчуття до Маргарет. Навіть в дорослому віці жінка все ще прокручує трагічну подію в голові і носить з собою підвіску у формі серця, яка належала її сестрі, таким чином нагадуючи собі про втрату.

Інтертекстуальні зв'язки роману Д. Сеттерфілд з творами класиків зазнали редукції при перенесенні на екран, так само як і лінія родини Маргарет Лі. У літературному тексті значна увага приділяється антикварній книжковій крамниці батька Маргарет, яка створює контекст зростання героїні. У крамниці Маргарет вивчила абетку по каталогу книг, навчилася писати, переписуючи назви примірників, а згодом, коли героїня підросла, їй довірили завдання тримати книги у хорошому стані, робити дрібний ремонт

обкладинок. Саме контекст зростання Маргарет, який описується у романі, пояснює її зацікавленість до біографій, адже у крамниці її батька вона читала не лише книжки, але й рукописні щоденники маловідомих людей, а згодом написала декілька біографій незначних постатей. Читачу зрозуміло, чому Віда Вінтер звернула увага на жінку як на біографиню. Тоді як глядачу невідома повна версія історії Маргарет, а лише те, що вона не зацікавлена у грошовій винагороді за свою роботу над біографією письменниці. Відповідно постає питання витоків інтересу Маргарет до написання історії життя Віди Вінтер. Внаслідок редукції лінії біографині втрачається об'ємність її особистості та причинно-наслідкові зв'язки її появи у будинку письменниці.

Літературна оповідь про Аделіну та Еммелін налічує декілька конфліктів. Дівчата мали особливий зв'язок між собою, говорили вигаданою мовою, до людей навколо ставилися жорстоко. Місіс Дюн, домогосподарка маєтку, висунула припущення, чому дівчата відсторонені: *"They don't know that anyone is alive but themselves."* [Setterfield 2006, с. 83]. Протягом роману пара близнючок протиставляється іншим персонажам, мешканцям села, місіс Дюн і Джону Діґу, Естер Барроу. Кіноадаптація повністю відтворює конфлікти близнючок з людьми навколо. Екранізація також зберігає кульмінаційну точку конфлікту роману: протистояння Еммелін Аделіні у пожежі маєтку Енджелфілд.

Внутрішній конфлікт Віди Вінтер має декілька шарів: згідно з фабулою вона не мала навіть чітко визначеного імені в дитинстві, що зумовлює конфлікт її ідентичності. Попри бажання бути частиною близнючок, вона могла порозумітися лише з Еммелін і тоді, коли поруч не було Аделіни. В інших випадках Вінтер відчувала самотність: *"I was left on the outside, a cast-off, a superfluity, a mere observer of the twins and their twinness."* [Setterfield 2006, с. 366].

Хоча екранне втілення роману передає внутрішній конфлікт Віди Вінтер максимально точно через перенесення ключових елементів сюжету, водночас наявні певні відмінності у зображенні трагедії цієї героїні. Адже на відмінну

від роману, в якому Віда не знала, яку близнючку врятувала у пожежі в Енджелфілді, фільм чітко показує, що Вінтер вийняла з вогню саме Еммелін. Трагедія екранної Вінтер полягає у тому, що близнючка втратила здоровий глузд і зв'язок з реальністю через смерть її рідної сестри Аделіни.

На відмінну від роману, в якому Аврелій Лав постає важливим другорядним персонажем, в екранізації він є радше епізодичним героєм, який виконує лише одну функцію – задовольняє глядацький інтерес до подальшої долі немовля Еммелін. У художньому тексті не лише вказано, що Аврелій є дитиною близнючки, але й зображено перетин його сюжетної лінії з іншими персонажами. Зокрема, як вже було зазначено, у романі саме Аврелій закликав Віду Вінтер розповісти правду про її життя, саме його голос досягнув свідомості письменниці, хоча й крізь роки, і спонукав її розповісти «тринадцяту казку». Він здогадувався, що Віда Вінтер – його тітка. Окрім того, завдяки Маргарет літературний Аврелій знаходить свою кровну родину по батькові, а також зустрічається з однією з близнючок, яка можливо є його матір'ю, що приносить певне відчуття катарсису: Аврелій прагнув знайти родину і йому це вдалося.

Відсутність у кіноадаптації повної репрезентації цього персонажа зумовлює певні зміни у логіці сюжету. Зокрема, глядачу незрозуміло що саме спонукає Віду Вінтер розповісти свою біографію. Адже після стількох років створення нею вигадок про її життя, навіть пояснення жінки у вигляді фрази: *"I'm old. I'm dying."* [The Thirteenth Tale] не справляє належного враження щодо щирості письменниці у її намірах. Тоді як у романі чітко вказано, що Віду Вінтер мучить голос Аврелія в її голові, якій просить розказати правду.

До того ж, на відміну від фіналу роману Д. Сеттерфілд, в якому Маргарет вирішує передати історію мешканців маєтку Енджелфілд знайденим племінникам Аврелія, в кіноадаптації перед глядачем постає відкритий фінал: біографиня не знає що вона буде робити з біографією Віди Вінтер. Таке сюжетне рішення в режисерській інтерпретації першоджерела створює відчуття незавершеності. У художньому творі племінники Аврелія є

некровними родичами сім’ї Енджелфілд і коли Маргарет вирішує передати історію Віди Вінтер саме їм, розкривається мотив відновлення родинних зв’язків. Тоді як у кіноадаптації сюжетні зміни призводять до того, що глядач може відчути, наче в історії Віди Вінтер ще не поставлено остаточну крапку, попри її смерть.

Підсумовуємо, що режисерська інтерпретація зберігає рамкову структуру та сюжетотворчі точки літературного першоджерела, проте лінії таких персонажів як Маргарет Лі та Аврелій Лав редукуються. Внаслідок цього в режисерській інтерпретації першоджерела фокус уваги значно зміщується у бік представлення історії мешканців маєтку Енджелфілд, зокрема близнючок Аделіни та Еммелін, а також утворюються сюжетні прогалини, які впливають на причинно-наслідковий зв'язок подій оповіді.

Враховуючи всі зміни сюжету літературного твору в кінотексті, можемо дійти до висновку, що кіноадаптація “The Thirteenth Tale” від BBC за класифікацією О. В. Дубініної є саме деформацією першоджерела. Хоча екранне втілення роману зберігає факти, що стосуються мешканців Енджелфілду, а сюжетні лінії Аделіни та Еммелін представленні найточніше, посилання оригінального твору змінюється через редукцію певних персонажів. Відповідно головною ідеєю роману Д. Сеттерфілд є те, що кожна людина має особисту історію, тоді як в екранізації втілена оповідь з готичними елементами, яка фокусується на тому, що навіть відомі люди можуть мати «скелети» у шафі.

2.3 Система образів персонажів у кіноадаптації

У романі Д. Сеттерфілд центром системи образів персонажів є дві нараторки: біографиня-аматорка Маргарет Лі та письменниця Віда Вінтер. Постать Маргарет розкривається через зображення її любові до книг.

Особливим інтересом Маргарет є читання історій про життя звичайних людей. Написання біографій забутих особистостей є своєрідним хобі цієї героїні: *"For my own pleasure mainly, I have written a number of short biographical studies of insignificant personages from literary history"* [Setterfield 2006, c. 16]. Віда Вінтер постає перед читачами як відома авторка бестселерів, життя якої оповите таємницею. Ніхто не знає справжньої біографії цієї письменниці, адже Віда Вінтер завжди вигадує собі нову біографію в кожному з нових інтерв'ю з нею. Як письменницю за фахом, Віду Вінтер годує вигадка, проте вона вирішує нарешті відкрити правду про своє минуле, бо смертельна хвороба не залишає їй вибору. Кожна з цих героїнь пов'язана з окремою групою персонажів, водночас через перетин сюжетних ліній, зв'язки з деякими героями мають обидві розповідачки.

У творі присутні два основних персонажа, які виступають нараторками оповіді. Крізь призму сприйняття Маргарет та Віди Вінтер читач дізнається і про зображувальні події, і про них самих. Водночас ці дві героїні є точками сходження інших ліній персонажів. І можна констатувати, що в романі привалюють другорядні персонажі, які виступають або тлом оповіді, або підґрунтям для розкриття головних героїнь роману.

Зазначимо, що другорядними персонажами є родина Маргарет Лі, що складається з її відстороненої матері, ім'я якої не вказано, та турботливого батька, Івана Лі, який має антикварну книжкову крамницю. У сюжетній лінії цієї родини батько виступає медіатором між дружиною та донькою, наприклад, він надсилає Маргарет листа, потім листівку на день народження, які підписує *"Love from Dad and Mother"*, хоча відомо, що матір героїні емоційно відсторонена та не проявляє зайвий раз уваги до доньки. Зокрема це пов'язано з трагедією цієї родини, яка є ключовим елементом у біографії розповідачки Маргарет.

У дитинстві Маргарет знаходить свідоцтво про смерть своєї сестри, Мойри. При народженні дівчата були сіамськими близнюками, яких хірургічно розділили. Сестра померла, а Маргарет має шрам у формі півмісяця,

який символізує втрату близнючки. Протягом всієї оповіді самотність Маргарет ілюструється через відсутність сестри. Попри те, що Маргарет ніколи не була знайома з родичкою, вона постійно бачить близнючку у своєму відображенні, відчуває її присутність як свою тінь: *"The knowledge, too familiar to have ever needed words, that there was something. An altered quality in the air to my right. A coagulation of light. Something peculiar to me that set empty space vibrating. My pale shadow."* [Setterfield 2006, с. 20].

В кіноадаптації образ Маргарет був відтворений Олівією Колман. Ця акторка змогла передати стриманість своєї героїні через власну низьку експресивність. В романі Віда Вінтер характеризує Маргарет як людину, яка не зацікавлена у грошах: *"I have written about people who don't care for money, but I never expected to meet one."* [Setterfield 2006, с. 44]. Така характеристика Маргарет була підкріплена її стриманим одягом, який вона вдягла під час першої зустрічі з Відою Вінтер. У романі Маргарет вдягнута у пряму спідницю та темно-синій кардиган. В той час як в кіноадаптації Маргарет віддає перевагу більш практичному одягу, а саме штанам, куртці та звичайній кофті. Повсякденний одяг як літературної, так і екранної Маргарет відображає особливість її характеру – відсутність зацікавленості в матеріальних цінностях.

В екранному втіленні літературного першоджерела другорядні персонажі, а саме родина Маргарет Лі, зазнають редукції. Оповідь обмежується лише особистістю Маргарет і її трагедією пов'язаною з сестрою. В кінодаптації представлена режисерська інтерпретація трагедії, яка полягає у тому, що близнючка загинула через нещасний випадок у дитинстві, а Маргарет відчуває провину за смерть її сестри крізь роки. Це значно знижує пафос навколо містичності зв'язку між сестрами у фільмі. Натомість у романі загадковість зв'язку між близнючками подається через той факт, що Маргарет ніколи не була знайома з родичкою, а лише відчувала її примарну присутність.

Однією з головних нараторок роману є письменниця Віда Вінтер. Її ім'я є промовистим, що проілюстровано коментарем Маргарет щодо походження

псевдоніма письменниці: *“Vida. From vita, Latin, meaning life. (…) Vide in French means empty. The void. Nothingness. (…) What did winter mean to me? One thing only: death.”* [Setterfield 2006, с. 34]. Значення псевдоніму Віди Вінтер підкреслюється через метафору, яка підсилена алітерацією приголосних: *“It’s a spiky name. V and W. Vida Winter. Very spiky.”* [Setterfield 2006, с. 35].

Відповідно у значенні імені Віди Вінтер закодована трагедія цієї героїні: вона жива тілом, але не душею, її життя порожнє. В сюжеті натяк на причину трагедії Вінтер подається у сцені зустрічі з Маргарет, під час якої письменниця пояснює чому вона називає історію своєї молодості кінцем своєї біографії: *“Quite simply because my story—my own personal story—ended before my writing began. Storytelling has only ever been a way of filling in the time since everything finished.”* [Setterfield 2006, с. 51].

Віда Вінтер є ненадійним оповідачем. На початку роману героїня представляється Аделіною Марш, тобто іменем однієї з близнючок. Читач асоціює Віду Вінтер з Аделіною, агресивною героїнею, протягом тривалого часу, що впливає на ставлення до письменниці. Після опису злочину Аделіни, а саме вбивства садівника, емоційна напруга оповіді зростає, адже читач разом з Маргарет справедливо може обуритися та запитувати себе: *“An unpleasant suspicion revealed itself to me. Was this the point of Miss Winter's story? To make me sympathize with her, exonerate her, forgive her? I shivered.”* [Setterfield 2006, с. 279].

Плутанина імен створює напругу та інтригу в моментах описів агресивної поведінки близнючки. Перед Маргарет постає пані поважного віку, яка ніяк не асоціюється з неадекватними діями Аделіни Марш. Перспектива оповіді Віди Вінтер змінюється. Спочатку вона розповідає історію з позиції «вони», потім – «ми». У розв’язці стає зрозумілою логіка оповіді: Віда Вінтер була третьою дитиною в Енджелфілді і до певного моменту вона веде свою оповідь лише про своїх зведених сестер по батькові. А потім Вінтер вводить в історію себе, бо по хронології її минулого, вона в ранньому віці опиняється в маєтку Енджелфілд.

Протягом своєї юності Віда Вінтер не мала імені: *“The Missus tried to call me Mary, but it didn't stick. John called me Shadow, because I stuck to him like a shadow.”* [Setterfield 2006, с. 361]. Про Віду Вінтер знали лише домогосподарка, садівник та близнючки, в той час як інші мешканці маєтку сприймали ознаки присутності Віди Вінтер за прояв привиду: *“ She [ghost] was the secret of the house. Like all secrets, she had her guardians. (…) In the garden and in the kitchen the little ghost did not need to hide. The housekeeper and the gardener were her protectors, her guardians.”* [Setterfield 2006, с. 350].

Віда Вінтер не знає повну історію свого походження, не знає свою справжню матір: *“I am human. Like all humans, I do not remember my birth. By the time we wake up to ourselves, we are little children, and our advent is something that happened an eternity ago, at the beginning of time”* [Setterfield 2006, с. 357]. Їй відомо лише те, що Чарлі є її батьком, так само як він є батьком для Аделіни та Еммеліни Марш, що робить дівчат зведеними сестрами по батькові.

Відсутність імені та інформації про походження вплинуло на ідентичність Віди Вінтер, її уяву та зрештою – її професію. Письменниця не знає свого минулого, тому переконана, що: *“All children mythologize their birth. It is a universal trait. You want to know someone? Heart, mind and soul? Ask him to tell you about when he was born. What you get won't be the truth; it will be a story. And nothing is more telling than a story.”* [Setterfield 2006, с. 26].

Віда Вінтер була дуже прив’язана до однієї з близнючок – Еммелін Марш. Вона намагалася захищати Еммелін від будь-яких агресивних дій Аделіни Марш. Коли Аделіна хотіла спалити дитину Еммелін, молода Віда врятувала немовля, підклавши його на поріг місіс Лав. У кульмінації, а саме сцені пожежі в Енджелфілді, розкривається трагедія Віди Вінтер: вона не знає, яку саме близнючку врятувала, а яка загинула у вогні.

В кіноадаптації дорослу Віду Вінтер зіграла Ванесса Редґрейв. На відмінну від першоджерела, де Віда Вінтер є доволі гострою на язик, в екранізації героїня представлена як втомлена пані. Протягом фільму глядач часто бачить в кадрі лише Ванессу Редґрейв. Завдяки крупному плану акторки

можна побачити її емоції. Саме міміка акторки передає переживання Віди Вінтер, її ставлення до описаних подій минулого.

Молоду Віду Вінтер зіграла Софі Тернер, яка відома роллю Санси Старк у телесеріалі «Гра престолів». За словами акторки, її зацікавленість у зйомках кіноадаптації зумовлена двома факторами: хорошим сценарієм та особистою історією – акторка мала близнюка, який помер ще до народження [BBC]. Акторка передала рішучість молодої Віди Вінтер, дбайливе ставлення її героїні до своєї сестри Еммелін.

Екранізація майже повністю відтворює сюжетну лінію Віди Вінтер. Єдиною відмінністю є трагедія цієї героїні. У романі Віда Вінтер не знала, яку з близнючок вона врятувала у пожежі, що сталася в Енджелфілді. Тоді як в кіноадаптації стає зрозумілим, що Віда Вінтер врятувала саме Еммелін. Трагедія екранної Вінтер полягає в тому, що Еммелін втратила зв'язок з реальністю після смерті своєї близнючки Аделіни у пожежі.

Читаючи роман, можна легко провести паралель між Відою Вінтер і Маргарет: обидві героїні любили «Джейн Ейр», мали особисту втрату, пов’язану з близнюками, а також шрам, що символізує самотність через втрату рідної людини. Водночас можна помітити протиставлення цих персонажів, адже Маргарет – працівниця букіністичної крамниці, біографиня-аматорка, яка працює з фактами, тоді як Віда Вінтер – всесвітньо відома письменниця, яку годує вигадка.

У романі Маргарет має непримітну зовнішність: *“a tallish, thin, brown-haired woman you would not notice if she passed you in the street”* [Setterfield 2006, с. 405]. Віда Вінтер описується як пані з яскравою зовнішністю: зеленими очима та мідним волоссям [Setterfield 2006, с. 106].

Екранні втілення оригінальних персонажів передають загальні риси зовнішності героїнь. Різниця хіба що у кольорі очей Віди Вінтер. В кіноадаптації акторка має блакитні очі. Водночас через скорочене представлення образу Маргарет у фільмі, важко прослідкувати схожі та

відмінні риси у характерах Віди Вінтер та Маргарет. Відповідно проводження паралелі між цими героїнями в межах кіноадаптації не є продуктивним.

У романі паралель між героїнями важлива, адже Маргарет стає спадкоємицею історії Віди Вінтер: при цьому жінка не вважає за доцільне публікувати біографію письменниці. В кіноадаптації питання друку історії про життя Віди Вінтер залишається відкритим, Маргарет невпевнена, що вона буде робити з історією письменниці.

Попри те, що розв'язка фільму може видаватися неповною, акторська гра Олівії Колман та Ванесси Редґрейв здобула високе визнання кінокритикині Люсі Манган, яка у своїй рецензії зазначила наступне: *"It was the unusual experience of watching a production suffused with genuine talent"* [The Guardian]. В цілому серед усіх критичних оглядів саме гру акторів критики оцінюють як найкраще, що є в кінострічці.

У літературному першоджерелі оповідь Віди Вінтер будується навколо історії мешканців маєтку. У романі представлена розлога історія другорядних персонажів – представників родини Енджелфілд: Джордж Енджелфілд – батько-одинак, який ростив Чарлі й Ізабель, після смерті їхньої матері Матильди; Чарлі – брат, схильний до садизму; Ізабель – сестра, яка мала нездорові стосунки з братом, народила близнючок, проте не опікувалася ними.

Оповідь про родину Енджелфілд в екранізації є редукованою. Глядачу відомо, що після смерті батьків, Чарлі та Ізабель є спадкоємцями маєтку. Чарлі зіграв Майкл Джибсон, а Ізабель – Емілі Бічем. Акторам вдалося передати нездорову прив'язаність персонажів одне до одного. На відмінну від роману, сюжетні лінії брата та сестри подано у фільмі скорочено. Попри редукцію історії цих персонажів у кіноверсії оригіналу, на загальне розуміння сюжету такі зміни не впливають.

Головними персонажами оповіді Віди Вінтер у романі є близнючки Еммелін та Аделін Марш. Вони є контрастними персонажами, адже їхні характери протиставляються: Еммеліна є спокійною та пасивною, тоді як Аделіна агресивна та вибухова, *"[Emmeline] had the goodness of two children in*

her, and Adeline the wickedness of two." [Setterfield 2006, с. 81]. Вибір їхніх імен можливо зумовлено схожим складом *"line"*, що натякає на зв'язок Аделіни та Еммелін як близнючок.

У кіновтіленні роману сюжетні лінії Аделіни та Еммелін передали майже без змін. Обох близнючок у дитинстві зіграла Мейделін Пауер. Представлення на екранні двох дівчат однією акторкою справляє містичне враження: сестри схожі одна на одну настільки, що побачити різницю між ними складно. Молоду Еммелін зіграла Антонія Кларк, а Аделіну – Софі Тернер. Саме гра двох персонажів, Аделіни Марш та молодої Віди Вінтер, у виконанні Софі Тернер допомагає зберегти саспенс кіноповіді. Між історією близнючок у романі та кіноадаптації є лише одна відмінність: екранізація наділяє Аделіну більшою жорстокістю в порівнянні з оригінальним персонажем. У романі домогосподарка померла без втручання Аделіни, в той час як в кіноадаптації Аделіна була винна у смерті домогосподарки місіс Дюн.

У романі одними з важливих другорядних персонажів оповіді Віди Вінтер є персонал маєтку Енджелфілд. Місіс Дюн (або ж Хазяйка) була домогосподаркою у маєтку, а Джон Діґ (або ж Джон-копач) – садівником. Ці персонажі стали батьківськими фігурами для Віди Вінтер, тоді ще відомої як Тінь, та опікувалися близнючками. В кіноадаптації сюжетні лінії цих персонажів втіленні майже ідентично до літературного першоджерела. Так само як у романі, в екранізації зображується любов місіс Дюн і Джона Діґа до дітей та маєтку. Відмінність полягає лише в обставинах смерті місіс Дюн. У романі описується обвал частини будівлі, від чого постраждала місіс Дюн, а у фільмі Аделіна штовхнула домогосподарку зі сходів.

У літературному тексті також представлена прислуга будинку вже старої Віди Вінтер. Персонал складається з вірної економки Джудіт, яка зберігала таємницю Віди Вінтер та Еммелін, а також з Моріса – садівника. У кіноадаптації цим персонажам увага не приділяється. Вони представлені доволі побіжно та не відіграють ролі у сюжеті. Тоді як у романі Д. Сеттерфілд Джудіт і Моріс турбуються як про письменницю, так і про її будинок. Згідно

із заповітом літературної Віди Вінтер, її будинок мав перетворитися на літературний музей, а персонал мав залишитися доглядати будинок. У такий спосіб було показано прив'язаність письменниці до персоналу. Екранізація не зберегла цю деталь сюжету, що додає образу Віди Вінтер відчуття ще більшої самотності, оскільки окрім втраченого зв'язку з Еммелін, письменниця ще й не має близьких людей, на яких може покладатися у своєму житті.

Джерелом саспену роману "The Thirteenth Tale" є сюжетна лінія другорядної персонажки – Естер Барроу. Естер – гувернантка близнючок Аделіни та Еммелін, яку найняли після того, як їхню матір Ізабель забрали до лікарні. Естер описана як дівчина, яка не схильна до зайвих переживань, має *"a scientific mind of the highest order"* [Setterfield 2006, с. 185]. Разом з сільським лікарем Модслі, Естер вирішила провести дослідження, суть якого полягала у розділенні Аделіни та Еммелін задля того, щоб вивчити їхню поведінку окремо одна від одної. Проте дослідження не вдалося провести до кінця: між гувернанткою та одруженим лікарем спалахнули почуття, які поклали кінець експерименту. Гувернантка зникла після того, як дружина лікаря дізналася про їхні стосунки.

На екрані образ Естер втілила Олександра Роуч, якій вдалося передати педантичність та дисциплінованість її героїні, яка привносить порядок у хаос маєтку Енджелфілд. У романі сюжетна лінія Естер розкривається до кінця саме в оповіді Маргарет. Зокрема, коли в Енджелфілді знаходять скелет, Маргарет підозрює, що скелет належить зниклій гувернантці. При цьому кінець сюжетної лінії Естер Барроу у романі виявився логічним, без містифікації: Естер поїхала до Америки, працювала асистентом академічного невролога, згодом одружилася з лікарем Модслі після смерті його дружини й разом вони випустили ряд наукових публікацій. У кіноадаптації Віда Вінтер каже, що за чутками Естер поїхала до Америки, але подальша доля героїні невідома. Скорочення сюжетної лінії екранної Естер призводить до відсутності психологічної напруги від епізоду знаходження поліцією скелету в Енджелфілді.

У романі значна увага приділяється другорядному персонажу на ім’я Аврелій Лав. Будучи в молодості журналістом, Аврелій хотів взяти інтерв’ю у Віди Вінтер. Його цікавила справжня біографія письменниці: *“Miss Winter, tell me the truth”* [Setterfield 2006, с. 7]. Віда Вінтер не змогла розказати Аврелію її історію, частиною якої був Аврелій. У пожежі в маєтку Енджелфілд Віда Вінтер врятувала немовля Еммелін, залишивши його бездітній місіс Лав. Цим немовлям є Аврелій.

Маргарет познайомилася з цим чоловіком коли досліджувала руїни Енджелфілда. У розв’язці роману завдяки Маргарет Аврелій дізнається, що в нього є родина, окрім місіс Лав. Таким чином, Д. Сеттерфілд вводить в оповідь роману ряд епізодичних персонажів, який пов'язаний з Аврелієм Лавом. Серед них можна виділити наступних героїв: Амброс Проктор – батько Аврелія, а також хлопець-помічник Джона-копача в оповіді Віди Вінтер; місіс Лав, жінка, яка знайшла і виховала Аврелія; Карен Проктор, донька Амброса та зведена сестра Аврелія, яка доглядає за оленями у парку Енджелфілдів і має дітей – Тома та Емму.

Серед перерахованих епізодичних персонажів в екранізації творці фільму зберегли лише Амброса Проктора, щоб глядач міг прослідкувати походження екранного Аврелія. Сам Аврелій у фільмі також виступає епізодичним персонажем. Маргарет зустрічає його при дослідженні руїн, так само як і в романі. У розв’язці оповіді Віди Вінтер, перед смертю письменниці, Маргарет здогадується, ким є Аврелій. Проте на цьому репрезентація лінії Аврелія в кіноадаптації завершується, що призводить до відчуття нестачі позитивного кінця історії Віди Вінтер.

У літературному першоджерелі, оповідь налічує ряд інших епізодичних персонажів, які мають здебільшого одну чи дві функції. Серед них можна виділити тих, хто відіграє роль в історії родини Енджелфілдів. Наприклад, Роланд Марш, чоловік Ізабель, від його близнючки мають прізвище, проте Роланд не є їхнім справжнім батьком. Епізодичним персонажами також є родина Джеймсон, Мері, Фред і їхня дитина, яку близнючки спустили у

візочку зі схилу. Цей епізод дає зрозуміти ступінь жорстокості цих дітей. В екранізації більшість епізодичних персонажів була редукована: Роланд Марш згадується один раз, а родина Джеймсон представлена лише немовлям та епізодом з візочком.

Отже, в ході представлення системи образів персонажів у романі та кіноадаптації, було виявлено спільні та відмінні риси між оповідями цих двох медіа. Літературне першоджерело має розширену систему персонажів. У романі є дві нараторки, Маргарет і Віда Вінтер, які протиставляються одна одній за характером, проте мають схожу трагедію. В екранізації Маргарет і Віда Вінтер майстерно представленні акторками, які зуміли передати характери своїх персонажів. Екранне втілення сюжетної лінії Маргарет є редукованим, що зменшує її роль як розповідачки на екранні.

У відповідності до свого літературного першоджерела, кіноадаптація залишає фокус уваги оповіді на темі близнюків. Лінії головних героїнь оповіді Віди Вінтер, а саме Аделіни та Еммелін, максимально збереглися при режисерській інтерпретації, проте творці фільму наділили Аделіну більшим ступенем жорстокості, ніж у літературному першоджерелі.

Обмеження хронометражу зумовило відкидання частини другорядних та епізодичних героїв у кінострічці, сюжетні лінії були вирізані, як у випадку з родиною Лі, скорочені, як у випадку Аврелія Лава, або змінені, як у випадку Естер Барроу.

2.4 Особливості кіномови екранізації “The Thirteenth Tale”

Прем’єра кіноадаптації “The Thirteenth Tale” відбулася 30 грудня 2013 року на каналі BBC Two. Режисером виступив Джеймс Кент, відомий роботою над документальними програмами для BBC. Можливо робота цього режисера саме в жанрі документального кіно вплинула на те, що в кіноадаптації “The

Thirteenth Tale" використовується обмежений спектр спецефектів. В цілому оповідь в екранізації подається через деталі та базовий арсенал кінозасобів.

Треба звернути увагу на те, що в кіноадаптації присутні візуальні образи, які увиразнюють певні моменти вихідного сюжету. Зокрема, вже з перших кадрів фільму перед очима глядача з'являється примірник збірки Віди Вінтер "Thirteen Tales of Change and Desperation". Саме цей примірник відсилає до назви кіноадаптації "The Thirteenth Tale", а також натякає глядачеві на подальший зв'язок цієї книги з оповіддю, в якій Віда Вінтер має намір розказати історію, якої не вистачає в цьому примірнику.

Візуальний супровід відіграє роль у формуванні настрою кінострічки, зокрема завдяки кадрам похмурого неба та ворон на початку хронометражу, глядача занурюють в готичну атмосферу. Внутрішній стан Маргарет передається через мінімальний набір кінозасобів, наприклад, через таку деталь як відображення героїні у вікні потяга. Коли потяг заїжджає в тунель, кадр фокусується лише на трохи розмитому відображенні героїні на чорному фоні (Додаток А, Рис.1). Темні тони передають пригнічений внутрішній стан Маргарет.

Оскільки оповідь в екранізації відбувається у теперішньому та минулому часі є сцени з однаковими локаціями, але різними деталями, які зумовлені різницею стану маєтку Енджелфілд. Наприклад, є епізоди, де обидві героїні, а саме Маргарет Лі та Естер Барроу, знаходяться в одному й тому ж маленькому коридорі маєтку, де відчувається атмосфера неспокою через загадкову присутність невидимої сутності. Проте стан локацій відрізняється: Естер бігла по чистому коридору, тоді як Маргарет втікала по занедбаному, що показує зміни в стані Енджелфілду протягом тривалого часу.

Фільм має обмежений спектр ключових локацій, які також виступають візуальними образами серед яких можна виділити наступні: будинок Віди Вінтер, головним чином її бібліотека, а також сад; маєток Еджелфілдів, який в реальності є будинком у Данкомб парку, та його околиці. Невелике різноманіття локацій підкреслює ізольованість персонажів кінострічки

Маєток Енджелфілдів є відображенням хаотичної природи його власників. Це помітно, наприклад, через зображення бібліотеки, де вперше зустрілися Чарлі та Ізабель на початку оповіді. У кімнаті безлад: розкиданий папір, штори зім'яті, книги на підлозі, стілець перекинутий. У сцені відвідування маєтку дружиною лікаря можна помітити, що двері до Енджелфілду відкриті, тож навіть не потрібно стукати. У коридорі маєтку видно гілки дерев, опудало оленя, яке лежить на підлозі, перевернуті стільці, навіть пролітає ворона через відриті двері маєтку (Додаток А, Рис.2). Кульмінацією запустіння Енджелфілду є кімната, де перебував Чарлі до своєї смерті. В ній горщики з екскрементами, згнила їжа, мертві комахи, дзижчання мух.

Недбалість дорослих мешканців Енджелфілду у вихованні Аделіни та Еммелін показано через їхній зовнішній вигляд: бруд на одязі чи тілі. А також байдужість до виховання дівчат показано через їхні буденні активності. Наприклад, в кіноекранізації є демонстрація насичено зеленого кадру в лісі, де дівчата виделками колупають корені поваленого дерева, що навряд чи робили б діти, за якими б наглядали дорослі.

Кіноадаптація використовує світло для виставлення акцентів. Наприклад, у сцені першої зустрічі Віди Вінтер та Маргарет, письменниця випробовує біографиню на стійкість, задаючи ряд особистих питань, які не стосуються безпосередньо роботи над біографією, а лише задовольняють цікавість Віди Вінтер. Коли Маргарет відчуває, що письменниця порушує її особисті кордони, вона йде з бібліотеки. Проте біографиня зупиняється, коли Віда Вінтер обіцяє розказати їй історію про близнюків: в цей момент у кадрі половина бюста Маргарет затемнена, половина, що ближче до вікна, освітлюється. Маргарет постає на екрані наче особа з двох половинок: себе та сестри (Додаток А, Рис.3).

В ході кіноповіді завдяки виставленню кадру та роботі камери створюються акценти. У кінострічці часто застосовуються крупні плани задля демонстрації внутрішнього стану персонажів або фокусу на важливих деталях.

Однією з таких деталей є міміка: коли Маргарет зазначає, що за її дослідженням, письменниця розповідає про своє життя різні історії, Віда Вінтер запитує *"You think I'm a liar?"* [The Thirteenth Tale] – в цей момент кадр максимально наближений до обличчя авторки, щоб глядач міг самостійно розгледіти потенційну нещирість (Додаток А, Рис.4).

На екрані події переважно показуються зі сторони третьої особи. Зокрема, трапляються кадри, завдяки яким глядач бачить ситуацію з перспективи героїв. Наприклад, після сцени спуску дитячого візочка близнятами, до маєтку приїздить дружина лікаря. Перед очима глядача постає перевернутий кадр, тому що сцена показується з точки зору Аделіни, яка в цей момент лежить на сходах (Додаток А, Рис.5). Коли дружина лікаря підходить ближче до дітей, дівчинка поволі переходить в положення сидячі, що відображається у нестабільному кадрі, який перевертається. Зрештою, зображення з вертикального стає горизонтальним.

Так само з перспективи близнючок подається момент, коли їхню матір Ізабель забирають до лікарні. Дівчата знаходяться на другому поверсі будинку й через ґрати вони бачать лікаря, домогосподарку, Чарлі, свою матір, яку проводжають медпрацівники. Кадр нестабільний, що створює враження, ніби глядач дивиться на ситуацію очима героїнь. Така техніка застосовується, коли близнята вперше знайомляться з Естер: глядач бачить гувернантку через замкову щілину, адже дівчата розглядають гувернантку з того боку закритої кімнати.

Швидкість кадру є способом передати напруженість сцен в кіноадаптації. Коли лікар вперше бачить Ізабель та порізи на її зап'ястку, тривалість кадру, що фокусується на присутніх на кухні, зменшується. Таким чином через камеру передається зоровий контакт героїв: лікар дивиться на Ізабель, вона – на Чарлі, який потім кидає погляд на прислугу. В такій послідовності кадр змінює фокус уваги.

У фіналі, для того щоб глядач зрозумів повну картину подій, режисер вдається до повторення ключових сцен з життя близнючок. Зокрема, після

того, як Маргарет здогадалася, що у маєтку, окрім близнючок, жила ще одна дівчинка, зображуються кадри дитинства Аделіни та Еммелін з додаванням третьої дитини, відомої як Тінь, пізніше – Віда Вінтер (Додаток А, Рис.6). Потім розкриваються подробиці нещасних випадків у маєтку Енджелфілд. Наприклад, ще раз повторюється епізод, коли дружина лікаря отримує удар по голові, і в кадрі видно, що саме Аделіна вдарила жінку свічником, тож Ізабель насправді не була причетна до цього і їй дарма приписали неадекватні дії та відправили в лікарню. Так само повторюються кадри смертей домогосподарки та садівника, в яких видно як саме Аделіна підлаштувала трагічну загибель персоналу Енджелфілду.

Монтажне рішення режисера сприяє зануренню глядача в певну атмосферу. Зокрема, на початку фільму Маргарет їде сільською дорогою і через техніку сповільненого монтажу, тобто довших кадрів, посилюється відчуття ізоляції: героїня проїжджає автомобілем дику природу та старі будівлі у віддаленому від цивілізації селищі. Також кінострічка застосовує техніку прискореного монтажу, коли зображуються сновидіння Маргарет: кадри змінюються то на минуле Маргарет, то на моменти розповіді Віди Вінтер, то на реальне перебування у ліжку.

Головною сюжетною лінією кіноадаптації є історія родини Еджелфілдів, тому їхній маєток постає в центрі уваги протягом всього хронометражу фільму. Через техніку передбачення (або ж foreshadowing) глядач знайомиться з кадрами пустих холодних кімнат маєтку Еджелфілд. Надалі ті самі кімнати демонструються з різних ракурсів протягом історії вже з персонажами “The Thirteenth Tale” і допомагають створити уявлення про побут мешканців Еджелфілду.

Музичний супровід у кіно представляється закадровою музикою, яка допомагає налаштовати настрій глядача. Зокрема, на початку фільму чутно меланхолійну мелодію з нотками тривожності, що додає похмурості кадру з небом і воронами. Також, у сцені першої зустрічі Віди Вінтер з Маргарет, де письменниця запитує: *“Do you believe in ghosts?”* [The Thirteenth Tale], тиха

мелодія створює психологічну напругу та атмосферу таємничості. Ще одним прикладом є сцена приїзду Ізабель до маєтку Енджелфілд: тривожна мелодія, яку глядач чує допоки в кадрі видно Ізабель та Чарлі, переривається звуком пташок і духового інструменту, що змінює настрій оповіді на дитячу безтурботність, коли показують маленьких Аделіну та Еммелін.

До того ж, протягом фільму чутно повторювальні мотиви, зокрема уривок пісні, що є дитячою англійською лічилкою “Ring-a-ring-a-roses”, яка виконується то дитячими голосами, то скрипкою, то голосом старої близнючки у саду для створення готичної атмосфери. У фільмі також повторюється звук підвішених кристалів свічника, вигадана мова близнючок, звук автомобіля, приглушений крик.

Крім музичного супроводу, звукові образи у фільмі створюються за рахунок голосу. Зокрема, зв'язок між оповіддю у теперішньому та минулому часі підтримується завдяки голосу Віди Вінтер. Зазвичай глядач чує фоном оповідь Вінтер на початку та в кінці сцени певного спогаду письменниці, що допомагає притримуватися рамковій структурі оповіді.

Окрім музичного супроводу, є ще певні звукові ефекти, які використовуються для створення атмосфери саспенсу, а саме дитячий сміх і нерозбірливі фрази. Разом з тривожними нотками мелодій, ці звукові ефекти ще глибше занурюють глядача в готичну атмосферу.

Також потрібно звернути увагу на такий художній прийом як використання тиші, яка відображає особливість будинку письменниці – відсутність звуку завдяки пануванню м’яких меблів в інтер’єрі.

Доходимо висновку, що в кіноадаптації “The Thirteenth Tale” режисера Джеймса Кента застосовано стриманий набір кіноприйомів, а саме крупні плани, нестабільність кадру, сповільнений та прискорений монтаж, звукові та візуальні референи, музичний супровід. В екранізації майстерно використанні кінозасоби з метою створення настрою оповіді. Режисеру вдалося відтворити психологічний наратив, який зберігає ключову інтригу та сприяє увиразненню готичних мотивів у художньому творі.

ВИСНОВКИ

В ході дослідження був розглянутий розвиток і становлення теорії кіноадаптації як частини інтермедіальних студій. Зокрема було виявлено, що кіноадаптація за К. Клювером є інтермедійним текстом, в якому кіно та літературна основа взаємопов'язані, що було продемонстровано на матеріалі роману "The Thirteenth Tale" Д. Сеттерфілд та однойменної кіноадаптації від BBC. Окрім цього, кіноадаптація є медіальною транспозицією за І. О. Раєвською, адже сюжет медіума роману переноситься у площину іншого медіума – кіноекрана. Для підкріплення цієї тези, у роботі детально представлена інтерпретація сюжетно-композиційна організація вихідного тексту, а також система образів персонажів.

Були розглянуті методи різних дослідників щодо оцінки якості екранізації. За ступенем зміни вихідного матеріалу кіноадаптації виокремлюють: аналог, коли матеріал першоджерела ретельно втілюється на екрані, деформацію, коли посилання оригінального тексту змінюється шляхом редукції, а також діалог, коли режисерська інтерпретація пропонує нововведення, що розширюють головний задум вихідного тексту. При вивченні кіноадаптації, дослідники аналізують зміни сюжету художнього твору, який лягає в основу фільму, втілення образів персонажів акторами на екрані. Також звертається увага на засоби кіномови, музичний супровід, які застосовуються для передачі сюжету оригінального твору.

Був розглянутий творчий метод Д. Сеттерфілд, вплив на який має академічне минуле авторки, яке було пов'язано з детальним студіюванням французької літератури. Зокрема, вивчення творчого доробку А. Жіда надихнуло Д. Сеттерфілд на створення образу оповідачки з фахом письменниці, Віди Вінтер, та на змалювання внутрішнього конфлікту її ідентичності. Прихильність авторки роману "The Thirteenth Tale" до

літературного канону прослідковується в наскрізно інтертекстуальному характері роману та наслідуванню літературної традиції.

Аналізу сюжету та персонажів роману Д. Сеттерфілд дозволив виявити основоположні моменти у цьому творі, які є важливими та необхідними для перенесення на екран. В кіноадаптації зберіглися головні сюжетотворчі точки першоджерела, однак частина вихідного матеріалу зазнала редукції, що зумовлена обмеженням хронометражу. Відповідно лінія Маргарет і сцени з нею значно менше були представлені у порівнянні з романом, що впливає на сприйняття цієї героїні глядачем. Деякі другорядні персонажі, наприклад, Естер Барроу та Аврелій Лав не отримали логічної розв'язки своїх сюжетних ліній, а частина епізодичних персонажів була редукована з сюжету повністю.

Натомість образ Аделіни Марш трансформувався в екраназації внаслідок введення додаткових сцен прояву її жорстокості, зокрема, вбивства персоналу маєтку Енджелфілд. Модифікацій зазнали також внутрішні конфлікти Віди Вінтер і Маргарет. У фільмі письменниця знала, яку близнючку врятувала, на відмінну від ситуації в романі. До психологічного образу екранної Маргарет додалося відчуття провини за загибель сестри. В екранізації втілили контраст між близнючками Аделіною та Еммелін: так само як і в романі Аделіна має негативні риси, а Еммелін – позитивні. Вони протиставленні іншим персонажам, проте в кульмінаційній точці зображено конфлікт між ними як в кіноадаптації, так і в романі. Контраст між Відою Вінтер і Маргарет показано у фільмі здебільшого через акторську гру, а схожість їхніх сюжетних ліній звужується до наявності історій про близнюків.

Кіноадаптація зберігає рамкову структуру, однак змінює фокалізатор з першої особи на третю в лінії Маргарет. Об'єктивне представлення ходу подій супроводжується використанням таких елементів, як-от музичний супровід або монтаж. Були детально розглянуті режисерсько-сценарські методи, які були використані при передачі сюжету на екрані. Серед них можна виділити зміну планів, часте використання крупного плану для фіксації уваги на вагомих деталях, техніка передбачення, зміна окуляризації, що проявляється у

техніці нестабільного кадру для зображення перспективи від персонажів. Для створення саспенсу застосували ряд таких кінозасобів як: сповільнений та прискорений монтаж, музичний супровід та візуальні референи та флешбеки, наприклад, кадри трагічної події дитинства Маргарет.

Відповідно до проаналізованого матеріалу, доходимо до висновку, що кіноадаптація “The Thirteenth Tale” (2013) є прикладом наративного кіно, адже містить в собі художню вигадку, а також за класифікацією О. В. Дубініної цю екранізацію можна вважати деформацією вихідного літературного матеріалу. Редукції піддалися такі елементи як: посилання на класичну художню літературу, лінії деяких персонажів, що створює відчуття завершеності. Напруга протягом хронометражу спадає, що зрештою призводить до антикульмінації.

Ця наукова проблема має широкі перспективи для подальшого вивчення як у сфері інтермедіальних студій взагалі, так і в контексті екранізацій творчості сучасних авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. *Література на полі медій*. 2019. С. 66–88.

2. Брюховецька Л. Кіномистецтво. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Логос, 2011. 392 с.

3. Василина К., Торкут Н. «Часи звитяг скінчилися»: інтерпретація поеми про Беовульфа в анімаційній кінострічці Роберта Земекіса (2007). *Література на полі медій*. 2019. С. 312–321.

4. Вісич О., Кочерга С. Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька акад.», 2023. 287 с.

5. Гром'як Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремок В. І. Літературознавчий словник–довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

6. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Т. 1, № 126. С. 89–97.

7. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*. 2019. С. 214–323.

8. Заболотська О. О. Кіноадаптація англійськомовних творів оригіналу: мультимодальний аспект. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. серія: Філологія. Журналістика. 2024. Т. 35, № 1. С. 91–96.

9. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.

10. Легейда А. В. Кіноадаптація у синергетичній парадигмі: у пошуках синього птаху міждисциплінарної методології. *Наукові записки*. *Серія «Філологічна».* 2013. № 38. С. 203–206.

11. Мельник Т., Таратута С. Компаративний аналіз художнього твору та його кіноадаптації як засіб осмислення літератури (на матеріалі роману Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі»). *Сучасні дослідження з іноземної філології : збірник наукових праць*. 2024. № 1. С. 310–322.

12. Москаленко-Висоцька О. М. Особливості релевантності української екранізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 120–124.

13. Степанова А. Повість «Собака Баскервілів» А. Конан Дойла та її кіноверсія І. Масленникова в контексті теорії культурного трансферу. *Література на полі медій*. 2019. С. 302–311.

14. Труфанова А. Поняття «мімезис» у творах давньогрецьких мислителів. *Вісник Львівського університету*. 2023. № 48. С. 152–158.

15. Adaptation in the Age of Media Convergence / ed. by J. Fehrle, W. Schäfke-Zell. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2019. 233 p.

16. Adaptation Studies: New Challenges, New Directions / ed. by J. Bruhn, A. Gjelsvik, E. F. Hanssen. London : Bloomsbury Academic, 2013. 292 p.

17. Allen G. Intertextuality. Routledge, 2000. 249 p.

18. An Interview with Diane Setterfield. *Book Browse*. URL: https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1376/diane-setterfield (date of access: 10.11.2025).

19. Bazin A. What is Cinema? 2nd ed. Berkeley. Los Angeles. London : University of California Press, 1971. 214 p.

20. Balestrini N. The Intermedial Poetry of Rap: Words, Sounds, and Music Videos. *Poem Unlimited*. 2019. P. 239–254.

21. Bruhn J., Schirrmacher B. Intermedial Studies: an Introduction to Meaning Across Media. Taylor & Francis Group, 2021. 352 p.

22. (CI) Cinematic Intermediality / ed. by K. Knowles, M. Schmid. Edinburgh University Press, 2021. 221 p.

23. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. 2007. P. 19–38.

24. Cobb S. Film Authorship and Adaptation. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. 2012. P. 105–121.

25. Collins K. When Books Sing: the Musicalization of Fiction and Intermediality in Craig Russell’s Fragment. CSUSB ScholarWorks, 2022. 42 p.

26. Cook D. A. History of Narrative Film. Norton & Company, Incorporated, W. W., 2016. 864 p.

27. Elleström L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. 2010. P. 11–50.

28. (FTC) Film Theory and Criticism / ed. by L. Braudy, M. Cohen. Oxford University Press, 2009. 928 p.

29. Frago M. Adaptation, Re-adaptation, and Myth. *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. 2016. P. 45–61.

30. Grusin R., Bolter J. D. Remediation: Understanding New Media. MIT Press, 2000. 282 p.

31. Handbook of Intermediality Literature / ed. by G. Rippl. De Gruyter, 2015. 701 p.

32. Hutcheon L. Theory of Adaptation. Taylor & Francis Group, 2006. 252 p.

33. Intermediality. *Etymonline*. URL: https://www.etymonline.com/search?type=all&q=Intermediality (date of access: 22.11.2025).

34. Intermediality. *Oxford Reference*. URL: https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100006984 (date of access: 22.11.2025).

35. Interview with Diane Setterfield. *The Gloss*. URL: https://theglossbookclub.com/interview-diane-setterfield/?utm_\ (date of access: 10.11.2025).

36. Interview with Sophie Turner. *BBC*. URL: https://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/thirteenthtale/sophie-turner/ (date of access: 16.10.2025).

37. Jański K. Creation of the fictional world in The Witcher 3: Wild Hunt. *Homo Ludens*. 2018. P. 116–133.

38. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : New York University Press, 2006. 308 p.

39. Jost F. The Look: From Film to Novel An Essay in Comparative Narratology. *A Companion to Literature and Film*. 2004. P. 71–80.

40. Katz B. The Decline of Originality in Hollywood: a Look at the Numbers. *Observer*. URL: https://observer.com/2025/03/hollywood-original-ideas-ip/ (date of access: 07.12.2025).

41. Krebs K., Cutchins D., Voigts E. Routledge Companion to Adaptation. Taylor & Francis Group, 2018.

42. Krombholc V., Vujin B. Absent Mothers and Ghostly Doubles in Diane Setterfield's The Thirteenth Tale. *Annual review of the faculty of philosophy*. 2024. Vol. XLIX, no. 1. P. 191–202.

43. Lake D. Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. 2012. P. 408–415.

44. Leitch T. Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. 2012. P. 87–104.

45. Leitch T. Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies. *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. 2007. P. 15–34.

46. Lev P. The Future of Adaptation Studies. *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. 2007. P. 335–338.

47. Loukia K. Intermediality in European Avant-Garde Cinema. Routledge, 2023. 133 p.

48. Malone T., Jackman C. Adapting War Horse. Palgrave Macmillan, 2016. 126 p.

49. Mangan L. The Thirteenth Tale; Sacred Wonders Of Britain – TV review. *The Guardian*. URL: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/dec/31/thirteenth-tale-sacred-wonders-britain-review (date of access: 17.08.2025).

50. McFarlane B. Novel to Film an Introduction to the Theory of Adaptation. Clarendon Press Oxford, 1996. 288 p.

51. Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/ (date of access: 22.11.2025).

52. Monaco J. How to read a Film: the World of Movies, Media, and Multimedia : Language, History, Theory. 3rd ed. New York : Oxford University Press, 2000. 667 p.

53. Monahan D., Barsam R. Looking at Movies: an Introduction to Film. 5th ed. New York, London : W. W. Norton & Company, 2016. 576 p.

54. Murray S. A Companion to Literature, Film, and Adaptation. A Companion to Literature, Film, and Adaptation. 2012. P. 122–141.

55. Pethő Á. Intermediality in Film: a Historiography of Methodologies. Acta Univ. Sapientiae, Film And Media Studies. 2010. No 2. P. 39–72.

56. Pinar A. Literature and Film Adaptation Theories: Methodological Approaches. *Journal of artistic creation & literary research.* 2019. Vol. 7. No 2. P. 87–97.

57. Profile. Diane Setterfield. URL: https://www.dianesetterfield.com/profile/ (date of access: 10.11.2025).

58. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective On Intermediality. *Intermédialités*. 2011. No 6. P. 43–64.

59. Slethaug G. E. Adaptation Theory and Criticism. Bloomsbury Publishing Inc, 2014. 289 p.

60. Stam R. Literature Through Film: Realism, Magic, and The Art of Adaptation. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005. 412 p.

61. Setterfield D. The Thirteenth Tale. Atria Books, 2006. 419 p.

62. The Thirteenth Tale [Videofilm] / director : James Kent ; starring : Vanessa Redgrave, Olivia Colman, Sophie Turner ; BBC. United Kingdom, 2013.

63. Shohat E. Sacred Word, Profane Image. *Theologies of Adaptation. A Companion to Literature and Film*. 2004. P. 23–45.

64. Schneeberger A. Adaptations in Audiovisual Fiction Production in Europe. 2024. 30 p.

ДОДАТОК А

Кадр з фільму “The Thirteenth Tale” [The Thirteenth Tale]

Рисунок 1

Темні тони



Рисунок 2

Хаос Енджелфілду



Рисунок 3

Гра світла



Рисунок 4

Крупний план



Рисунок 5

Перспектива кадру від Аделіни



Рисунок 6

Повторення сцени дитинства близнючок, але вже з Тінню



SUMMARY

The presented paper is dedicated to the intermedial analysis of the relationships between the literary source and film adaptation.

The object of the work can be defined as investigation of the features of the rethinking of Diana Setterfield's novel "The Thirteenth Tale" in modern cinema.

The main aim of the research is to determine the peculiarities of the transformation of the novel "The Thirteenth Tale" by D. Setterfield when transferred to the screen by means of film language.

It determined the accomplishment of such objectives as: to consider the evolution of intermedia studios; to investigate the development of the theory of film adaptation; to determine the algorithm of intermedia analysis of modern film adaptation; to find out the features of the implementation of the creative method of Setterfield in the novel under study; to study the specifics of the transfer of the plot and compositional organization of the novel in the film; to analyze the system of character images in the film adaptation; to trace the features of the film language of the film adaptation of "The Thirteenth Tale".

The findings reveal that film adaptation is a modern direction of study of intermedia studies, since this form of media is an example of the intersection of literature and cinema. The rethinking of literary material, namely the novel "The Thirteenth Tale" by D. Setterfield, in the modern adaptation by the BBC was studied by analyzing the plot and compositional organization, the system of images, and means of film language. During the analysis of the film adaptation of the novel "The Thirteenth Tale" by D. Setterfield, it was found that the reduced plot elements determine the classification of this film as a deformation of the original source according to the classification of O. V. Dubinina.

***Key-words**: adaptation, film adaptation, intermediality, intertextuality, film language, "The Thirteenth Tale", Setterfield*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, _____Лобова Юлія Олексіївна_____,
студент(ка) __2__ курсу магістратури, форми навчання денна, факультету іноземної філології, спеціальність ___035 Філологія, освітньо-професійна програма _Мова і література (англійська), адреса електронної пошти lobova28202003@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Роман "The Thirteenth Tale" Д. Сеттерфілд у переосмисленні сучасного кінематографу» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) Лобова Юлія Олексіївна