

## ТЕКСТ/КІНОТЕКСТ: ОСОБЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ ТВОРІВ ДЖОНА ФАУЛЗА ДО ІГРОВОГО КІНО

*У статті розглянуто особливості адаптації романів Джона Фаулза «Колекціонер», «Маг», «Жінка французького лейтенанта» до поетики ігрового кіно. Здійснено зовнішньоконтекстуальний порівняльний аналіз художніх текстів з їхніми екранними втіленнями. Проаналізовано особливості поетики часопростору романів та кіноверсій, а також з'ясовано роль контексту моделюванні тексту та кінотексту.*

**Ключові слова:** Дж. Фаулз, «Колекціонер», «Маг», «Жінка французького лейтенанта», адаптація, художній час, художній простір, текст, контекст, екранізація.

*В статье рассмотрены особенности адаптации романов Джона Фаулза «Коллекционер», «Маг», «Женщина французского лейтенанта» к поэтике игрового кино. Осуществлен внешнеконтекстуальный сравнительный анализ художественных текстов с их экранными воплощениями. Проанализированы особенности поэтики времени и пространства романов и киноверсий, а также обозначена роль контекста в моделировании текста и кинотекста.*

**Ключевые слова:** Дж. Фаулз, «Коллекционер», «Маг», «Женщина французского лейтенанта», адаптация, художественное время, художественное пространство, текст, контекст, экранизация.

*The article deals with the peculiarities of John Fowles' novels adaptation («The Collector», «The Magus», «The French Lieutenant's Woman») to the poetics of the feature film.*

*A comparative outercontextual analysis of art texts and their screen personification has been done. The features of poetics of novels time-space and film pictures have been analysed, and also the role of context in text and film text modeling has been found out.*

**Key words:** Jh. Fowles, The Collector, The Magus, The French Lieutenant's Woman, adaptation, art time, art space, text, context, screenplay.

Поетика літератури і поетика кіно як різних художніх систем неодноразово ставала предметом порівняльних досліджень. Ці два види мистецтв мають чимало спільного, тому зіставлення їх є цілком закономірним, особливо, коли йдеться про екранізацію творів художньої літератури.

Екранізація художнього твору є свого роду візуальною інтерпретацією літературного першоджерела, тому порівняльний метод літературного тексту та кінотексту з огляду на сюжет, поетику, структуру, стиль оповіді тощо найчастіше застосовується при таких дослідженнях і є актуальним сьогодні.

Теоретичні основи екранізацій літературних творів опрацьовуються в літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології вже давно. Серед знакових праць, які вплинули на теорію і методологію досліджень, праці Ю. Тинянова, Ю. Лотмана,

М. Ямпольського, Дж. Блюстоуна, С. Ейзенштейна та інших. У теоретичних та практичних дослідженнях екранізацій найширше розглядалися питання перекладу мовою кіно літературних творів. Найбільш відповідним для проведення такого дослідження є метод зіставлення оригінального літературного тексту (літературного першоджерела) та його екранної версії (художнього фільму).

У дослідженні ми спиралися на теорію американського дослідника кіно середини ХХ століття Джорджа Блюстоуна, оскільки саме така порівняльна методика тексту та кіно, яка базується на дослідженні опозиційних дихотомічних пар: оповідне/зображальне, внутрішнє/зовнішнє, час/простір, найбільше відповідає методології нашого дослідження, та теоретичні праці Ролана Барта, які пропонують структуралістський аналіз тексту в його застосуванні до кінотексту.

У порівняльному аналізі романів та їхніх екранізацій ми також посилаємося на міркування автора аналізованих романів та сценаріїв. Англійський письменник Джон Фаулз, кращі романи якого екранізовано у 1960-х та 1980-х роках, не лише брав участь у написанні сценаріїв, сам виступав сценаристом екранізацій власних романів, активно стежив за роботою над кінострічками, він також цікавився кіномистецтвом теоретично, зіставляв його зі словесним мистецтвом. Цим питанням письменник присвятив багато роздумів: розрізнені записи в «Щоденниках», аналітичні роздуми в есе різних років та численні інтерв'ю. Письменник висловлював тезу, що саме література і кіно є спорідненими видами мистецтва, оскільки за своєю природою є оповідними, однак, зауважує Дж. Фаулз, «у них є й такі території, на які стороннім вхід заборонено: видовий ряд, який жодне слово не може передати <...>, а ряд словесний жодна камера не зможе зняти, і жоден актор ніколи не зможе промовити» [9, с. 68].

Час зацікавлення письменника кіномистецтвом випав на 1960-ті роки, саме тоді, як стверджує Дж. Фаулз, у нього почали формуватися «стійкі» та «доволі своєрідні погляди» на те, якою є істинна сфера кіно і яка сфера роману. Тоді ж написані три його романи «Колекціонер» (1963), «Маг» (1966) «Жінка французького лейтенанта» (1969), які ми аналізуватимемо в статті у зіставленні з їхніми екранними версіями. «Екранізація книги, – порівнює письменник, – рівноцінна публікації її у вигляді розкішно ілюстрованого подарункового видання, але це не означає ще здатності виразити себе на кіноплівці» [9, с. 30].

1960-ті рр. в Англії називають «епохою екранізацій», саме тоді дослідники багато писали про літературні першоджерела для екранізацій, «відновили у правах» літературний оригінал. Словом, екранізація творів художньої літератури в соціокультурному просторі Великобританії того часу була одним із чинників формування нових поглядів на літературу, зокрема, на жанр роману. Письменник неодноразово пояснював, чому він взявся за написання романів. Наведемо один із коментарів: «Справа в тому, що в останні п'ятдесят років роман витісняється з життя <...>. Обставини нав'язують нам витіснення роману. Романисти не винні. У XVIII, як і в XIX столітті роман зовсім недалеко – лише на один крок – відійшов від життя. Проте з появою кіно, телебачення і звукозапису він відступив вже на два кроки. Роман тепер оповідає про речі й події, які інші художні форми описують набагато краще. <...> Якщо роман має вижити, то одного прекрасного дня йому доведеться звужити свої межі, описуючи лише те, що інші системи зафіксувати не можуть. <...> Іншими словами, взятися за написання роману в 1964 році означало постійно кожним своїм нервом відчувати, що втручаєшся в чужу територію, в чужі володіння, перш за все – у володіння кіно» [9, с. 31]. «...Над романом сьогодні нависла загроза перетворитися в *faute de mieux* (те, що використовується через брак кращого), – писав письменник

в есе того ж року. – Усі ми, які не перейшли поріг сорока років, пишемо кінематографічно; наша уява, постійно підготовується кінофільмами, «знімає» епізоди і сцени, і ми описуємо те, що знято» [9, с. 30].

Російська дослідниця сценарних адаптацій та екранізацій Ю. Ідліс, зауважує, що в останні десятиліття дискусія про екранізацію розпадається на два напрями. В межах одного з них дослідники говорять про медійні (або «мовні») відмінності між літературою і кіно: саме вони певною мірою відповідальні за текст екранізації, адже роль автора виявляється незначною; екранізація, таким чином, виступає як один з варіантів бартівського тексту, який пише сам себе, «складаючись» з діалогу двох медіа. В межах другого підходу більше уваги надається читацько-глядацькому сприйняттю екранізації, яке також формує авторську інтенцію сценариста-адаптатора [2].

Ключові для нашої розмови 1960-ті рр., позначені розвитком структуралістських теорій і виходом у світ праць Р. Барта. Структуралістський аналіз, запропонований французьким критиком, ліг в основу не лише літературознавчих досліджень, окремі з яких мали певну рецепцію і в теорії екранізацій. Зокрема, порівняння літературного першоджерела та його екранізації базувалося на розробленому Р. Бартом вченні про структурні елементи тексту: «кардинальні функції», які формують сюжетний каркас, і «функції-каталізатори», які заповнюють оповідний простір і мають значення лише в тій мірі, в якій вони корелюють з ядром [1, с. 397]. А отже, мова йде про ті елементи (ядерні, кардинальні), які формують сюжетну канву, і ті (каталізаторні), допоміжні, які притаманні оповідному текстові. Не всі елементи оповідного дискурсу мають однакове значення, за Бартом, і не всі перекладаються мовою кінотексту.

У теоретико-порівняльному дослідженні «Романи в кіно» (1957) Дж. Блюстоун говорить про певні неперекладні елементи літературного тексту, які не можуть бути перекладені мовою кінотексту, і навпаки, специфічні кіноелементи не можуть бути передані мовою художнього твору. Зокрема, дослідник звернув увагу на неможливість передачі окремих текстів модерністської літератури, написаних у техніці «потоків свідомості» [11]. Дж. Фаулз з цього приводу зауважував: «Справа не в тому, що мова первісно виникла на означення «зображення» того, що фізично не можна побачити; еволюція роману, особливо в нашу добу, а тим більше з часу виникнення структуралізму і семіології (тобто більш точного знання про природу мови і художнього тексту), усе більше і більше пов'язана з тими сторонами життя і тим способом відчуття, які ніколи не можна буде передати візуально» [9, с. 69].

Дослідник літератури і кіно Ю. Лотман писав: «Кінематограф моделює світ. До найважливіших характеристик світу належать простір і час. Відношення просторово-часових характеристик об'єкта до просторово-часової природи моделі багато в чому визначає і її сутність, і її пізнавальну цінність.

Пізнавальна цінність моделі підвищується залежно від свободи митця у виборі засобів моделювання» [3, с. 48].

У порівняльному аналізі текстів та екранізацій романів Дж. Фаулза нам, передусім, цікавий спосіб, в який передано композиційну та часопросторову організацію творів, адже саме вона ставала «наріжним каменем» в адаптації творів письменника до ігрового кіно. Часопросторова модель літературного твору часто потребує творчої роботи сценариста і режисера у перекладі тексту на візуальний ряд, адже йдеться не лише про зміну природи тексту, а й про заміну, чи створення нової часопросторової структури. Такі трансформації тексту в кінотекст, особливо тексту модерністської та постмодерністської літератури, супроводжуються значними змінами літературної першооснови.

Інтертекстуальна та контекстуальна природа романістики Джона Фаулза – ще одна передумова для аналізу адаптацій його текстів до специфіки ігрового кіно. При перекладі мовою кіно романи Фаулза водночас і втрачали найважливіші змістові, композиційні основи, і набували те, про що мріяв сам письменник, що не можна передати засобами словесного мистецтва.

Ідея екранізації «Колекціонера» (1963) з'явилася ще до виходу книги з друку, коли літературні агенти читали рукопис роману і готували книжкове видання; ще за півроку до виходу книги кіностудія «Коламбія Пікчерз» купила права на екранізацію першого роману Джона Фаулза.

«Колекціонеру» вже тоді пророкували популярність, і не лише у Великій Британії. Том Мешлер, представник видавництва «Кейп», вважав, що роман варто видати у Сполучених Штатах Америки, де в нього є шанси бути екранізованим і навіть поставленим на сцені. Джон Фаулз не відмовився від екранізації, хоча усвідомлював наскільки кіноверсія змінить його текст. Письменник багато розмірковує про це в щоденникових записах і листах. В одному з листів у відповідь на можливість екранізації роману батько письменника зауважив: «Що стосується фільму, то ти повинен бути готовий до того, що гієни розтерзають усю твою конструкцію. На твоєму місці я б дозволив їм це зробити. Вони знають свою роботу» [8, с. 711]. Та перший варіант сценарію викликав неабияке обурення письменника – у «Щоденнику» від 6 серпня 1963 року він зробив запис: «Сценарій, зроблений Джоном Коном, майже без винятку, такий поганій, що я читав його, не ймучи віри власним очам. Зміни в сюжеті, щасливе закінчення та інше – усе це я готовий прийняти. Але те, що цілком змінено характері, до невпізнаності зміщено мотивацію їхніх учинків, ще гірше – спотворено усі мої ідеї, – я витримати не можу. Не кажучи вже про американізм, вкладені в уста моїх бідних персонажів-англійців» [8, с. 735]. Цей факт змусив Джона Фаулза стати співавтором сценарної адаптації роману. Письменник зауважував, що в роботі над екранізацією, йому довелося визнати майстерність

Джона Кона у створенні композиції, свою ж демонстрував у написанні діалогів.

Зі «Щоденників» Дж. Фаулза дізнаємося також про зміни в романі, зроблені для екранізації. Зокрема, письменник зазначає, що фрагмент щоденника дівчини він вставив у розповідь «злочинця» (в те місце, де вона вперше відчуває, що важко хвора). Переписав з десятків сторінок, на яких оповідь первісно велася в теперішньому часі, подавши її від імені героя в минулому часі; хоча в останнє речення вставлено слово «сьогодні», щоб у читача не виникло сумнівів у тому, що фінал повертає нас в теперішній час [8, с. 672].

З приводу відповідності часової організації роману і фільму, зауважимо ще один факт: дія роману відбувається восени – про це свідчать і окремі датування в оповіді Фредеріка Клега, який згадує, що переїхав у придбаний будинок наприкінці серпня, і дати, проставлені у щоденнику Міранди Грей (жовтень-грудень). Автори екранної версії не дотримувалися означеної у романі пори року, хоча цей аспект для романів письменника має вагомое значення, а змістили події на більш ранню пору року – травень-червень (про що свідчать дати, позначені Мірандою на стіні підвалу). Таке зміщення часу сприяло збагаченню відеоряду: оскільки більшість подій відбуваються в замкнутому просторі й обмежені будинком та його підвалом, то зображення відкритого простору, природи, і зокрема часу, який відповідає періоду полювання на метеликів, було мотивованим.

Аналізуючи текст роману та кінотекст, важливо зазначити, що при перекладі романної оповіді мовою художнього фільму, втрачено контекстуальну природу твору Дж. Фаулза. Роман «Колекціонер» побудовано у формі розповіді банківського службовця Фредеріка Клега і щоденникових записів студентки-художниці Міранди Грей. Це дало змогу авторам вибудувати широкий контекст для основної сюжетної лінії, який функціонує і на рівні часопросторової організації роману, і в ідейно-тематичному плані твору.

В російській рецепції «Колекціонера» часто наголошують на політичному та соціальному контексті роману [5; 6]. Зокрема Б. Парамонов акцентував увагу на лейбористських поглядах Міранди, соціалістичних ідей, вкладених в її уста, і назвав роман «метафізичною притчею», в якій письменник «показав англійця з низів в образі якогось хтонічного чудовиська» [5].

Водночас Дж. Фаулз згадував, що Вільяма Веллера (режисера фільму), як і всіх американців, дратували його антироялістські погляди, які він пропонував висвітлити у сценарії, тому його ідеї були відхилені. Це частково пояснює відсутність у кінострічці яскраво виражених політичних поглядів, хоча певною мірою збережено соціальний контекст, наявний в романі. Б. Парамонов також стверджує, що в романі це питання стосується не соціальних привілей, кастової будови

суспільства, а є питанням про красу і культуру в новому демократичному суспільстві: «Чи можуть нові люди не лише створювати, але й відчувати красу, чи їхня влада приведе до вбивства культури і краси, що і відбувається в романі «Колекціонер» [5]?

В екранізації частково втрачено також важливий для розуміння ідейного навантаження роману мистецький контекст. У романі він має вагому роль: розкриває образи головних героїв, формує загальну культурну та соціально-історичну картину та ілюструє думки самого автора. Думки Міранди про живопис, мистецтво, а через його призму – і про світ загалом, є вагомою складовою романної оповіді. Зокрема, один із аспектів протиставлення героїв базується саме на їхньому ставленні до мистецтва. Міранда пише у щоденнику: «Він (Клег – О.Л.) сліпий, сліпий. Истога з іншого світу. <...> Як же він міг зрозуміти магію і значущість мистецтва (не мого мистецтва, Мистецтва узагалі)» [14, с. 141].

У кінотексті ця тема також становить ядро його творення, проте розкрито її через діалогічне мовлення героїв, у яких кардинально протилежна рецепція мистецького світу і його артефактів, і яка майже завжди провокує неадекватну реакцію героя.

Образу Клега (Калібана), як і в «Бурі» Шекспіра, протиставлений інший герой – G.P.\* – знайомий художник Міранди, про якого вона часто згадує у щоденнику. Міранда особливо гостро відчуває це, коли перебуває в підвалі. Тоді світ мистецтва, «вежі зі слонової кістки», здається їй, як ніколи, реальним. Ці два персонажі однаковою мірою вагомі в романі, принаймні у щоденниках, житті та свідомості Міранди. Важливим у романі є також протиставлення двох знакових хронотопів: підвалу, у якому перебуває Міранда, ув'язнена Клеггом, та студії G.P. (вона не знайшла місця в сценарній адаптації і відсутня в кінотексті). Образ G.P. в багатьох аспектах протиставлений Клегу: у цього персонажа, на думку Міранди, унікальний світогляд, погляд на світ, людей, політику, мистецтво, а головне – власна точка зору: «З усіх, кого я знаю, здається, лише він говорить саме те, що думає, коли розмірковує про мистецтво» [14, с. 170]. У Клега ж навпаки – «жодної власної думки» [14, с. 156]. Ув'язнена у підвалі Клега Міранда частіше згадує про спілкування з G.P., аніж мріє про свободу і звільнення: «Мені потрібен G.P. Він назвав би мені з десяток книг, в яких все це сказано набагато краще. Ненавиджу невігластво! Невігластво Калібана, власне невігластво, невігластво всього світу!» [14, с. 159]. Такий задум письменник прокоментував в есе «Я пишу, а отже, я існую»: «У нашому схибленому на грошах і розвагах західному суспільстві будь-які творчі акти митців-проповідників (їхні заяви про самих себе, так само, як і їхні артефакти) породжують підозри; кожний їхній неправильний чи невдалий рух викликає звинувачення в лицемірстві <...>. Коли Міранда в

«Колекціонері» говорить про «небагатьох», вона, за моїм задумом, говорить саме про таких людей: перш за все і понад усе творчих, не просто високоінтелектуальних чи тих, хто обізнаний більше за інших, і не про тих, хто особливо майстерно користується словом» [9, с. 36].

В екранному тексті «Колекціонера» не прочитується важливий для роману контекст, пов'язаний із образом G.P. В романі він контекстуально вплетений в щоденникову оповідь Міранди і виконує функцію зв'язку із зовнішнім світом, якого позбавлений екранний сюжет. Про таку особливість кіномистецтва – фокусувати увагу на теперішньому часі – акцентують увагу дослідники поетики цього виду мистецтва. Зокрема, Ю. Лотман зауважив: «У будь-якому мистецтві, пов'язаному зі спогляданням та іконічними знаками, художній час можливий лише один – теперішній» [2, с. 109]. І Лотман, і Ліхачов, (а до них Лесинг та інші) відзначали, що час зображальних мистецтв, у порівнянні зі словесними, бідний, він виключає минуле і майбутнє. Усі ірреальні способи: усі форми непрямой мови, діалогічні оповіді зі складними переплетеннями точок зору викликають складність. Саме тому зіставляючи текст роману та кінотрічки, можемо констатувати відсутність ретроспективного часу, пов'язаного з минулим персонажів (і стосовно Міранди, і Клега). Проте, вочевидь, проблема постала не у неможливості медійного тексту передати цю ретроспективну сюжетну лінію; по-перше, в історії кіно ми маємо численні приклади вирішення подібної часопросторової організації оповідного тексту, для прикладу згадаємо екранізацію «Мага» того ж письменника, по-друге, як стверджують ЗМІ, на роль G.P. уже було вибрано і затверджено актора, проте жодна зі сцен із ним не увійшла до фільму. Таке режисерське вирішення В. Вайлера має свою мистецьку цінність і вищу мету, проте позбавляє контекстуального прочитання, можливості зіставлення цих двох світів та їхніх персонажів.

Хоча відгуки про фільм неоднозначні, ми не можемо не процитувати думки з його приводу Дж. Фаулза: «Екранний «Колекціонер» виявився не кращим (і не на багато гіршим), ніж я очікував: у барвах «Техніколору», вичищений до полиску і цілком відірваний від будь-яких точок зіткнення з книгою <...>. Його можна сприймати не інакше, як голівудську стрічку...» [8, с. 711].

Домовленості про екранізацію другого за публікацією роману Дж. Фаулза «**Mag**» (1966) велися ще до прем'єри «Колекціонера». Екранізувати роман запропонувала американська кінокомпанія «XX століття – Фокс» і, зазначимо, що саме американська рецепція цього роману мала значний резонанс.

У «Магові» Дж. Фаулз виступив в ролі адаптатора свого тексту до сценарію фільму, що виявилось досить непросто, важким психологічно та фізично,

\* G.P. – ми залишаємо ініціали мовою оригіналу, оскільки не вважаємо можливим їх перекласти однозначно – можливі різні варіанти перекладу: 1) ініціали імені художника George Paston (Джордж Пестон); 2) G.P. – «general practitioner», словосполучення, яке вжила Міранда під час захворювання – загальноновживана в англійській мові аббревіатура на означення професії «лікар загальної практики», «сімейний лікар» (терапевт, хірург). Для порівняння: автор російського перекладу І. Безсмертна переклала G.P. як «частный врач», а ім'я героя – відповідно Чарлз Вестон.

як неодноразово він записував у щоденниках тих років, письменник навіть думав відмовитися від написання сценарію.

Роман «Маг» – один із найскладніших в творчості Дж. Фаулза. Складність роману в його містичності та символіці, які не мають однозначного тлумачення; у створенні в тексті ілюзії, яка руйнується, як тільки читачеві здається, що він наблизився до розгадки; в ігрових прийомах, які використовують і Моріс Кончис (Mag) щодо Ніколаса, й сам автор у стосунку до читача. Текст «Мага» складний навіть для оповідної техніки – він багатоплановий, зі вставними конструкціями та складним контекстовим рядом; письменник використовує широкий арсенал засобів постмодерної літератури для зображення ілюзій та реальності, для посвячення героя і читача в таємницю буття тощо.

Завдяки автоадаптації книги до ігрового кіно, складний композиційно роман зберіг у сценарній адаптації та у фільмі найважливіші сюжетні схеми, персонажні характеристики тощо, що було б доволі складно здійснити іншому сценаристові. Автоадаптація має свої особливості, тому порівнюючи текст та кінотекст не доводиться говорити про особливості рецепції художнього твору, його інтерпретацію сценаристом, збереження філософського змісту чи відповідність творчому задуму. Джон Фаулз охарактеризував роботу над сценарним текстом власного твору так: «Зібрати книгу з досить значного і задалегідь продуманого числа елементів, які, як тобі відомо, не підлягають екранізації, а згодом розібрати її і переконструювати з тими елементами, які цьому піддаються...» [9, с. 69].

Постмодерна техніка екранного жанру має свої медійні прийоми, проте активно використовує також і літературні, зокрема, інтертекстуальні. Якщо порівнювати «Мага» з іншими екранізаціями творів Дж. Фаулза, то це чи не єдиний, в якому частково адаптовано широкий літературний та культурно-історичний контекст роману, використано інтертекстуальні зв'язки, які забезпечують значно глибше прочитання твору.

Дію роману сконцентровано на острові і обмежено часом. Проте для відтворення романної оповіді та збереження логіки розвитку сюжетної лінії, в кінооповідь вмонтовано епізоди з минулого життя Ніколаса Урфа, його стосунки з Анн (Елісон), ретроспективні фантазії Моріса Кончиса та інше. Саме цей момент важливо відзначити, як вдалий у сценарній адаптації книги, хоча він і не відтворює фабули роману в повному обсязі.

Відзначимо також, що важлива для поезики роману природа, знайшла вдале вирішення і в зображенні на екрані, й у відчуттях героїв. Зображення природи у фільмі посіло не менш важливе місце, аніж воно займає в романі Дж. Фаулза. Першим планом постають море, гори, ліс, острів загалом, які є не лише тлом для розвитку дії, а відтворюють єдність з людиною. Все ж поза кадром

залишилася майстерність зображення психологізму у відчутті природи, яка притаманна літературному першоджерелу.

Загалом прагнення зрозуміти роман і перекласти його мовою іншого мистецтва є такою ж ілюзією, на який він збудований. У передмові до другого видання роману письменник скаже, що «жодних можливих правильних відповідей бути не може», а ідея «Мага» – «це відгук, який він знаходить в читачеві, а заданих наперед «правильних» реакцій, наскільки я знаю, не буває» [13, с. 9].

Екранізація саме цього роману письменника не залишила позитивних відгуків ні у самого письменника, ані кінокритиків, ані глядачів, на відміну від рецепції роману у Великобританії і США. А Дж. Фаулз зазначав, що «питання про істинну сферу» кожного з мистецтв – літератури і кіно – одна з причин, чому йому стало нецікаво писати сценарії для фільмів за власними романами.

Однією з кращих екранізацій романів Джона Фаулза визнано «Жінку французького лейтенанта» (1981), яка, за версією «Guardian», увійшла до списку п'ятдесяти кращих екранізацій літературних творів.

Про екранізацію «Жінки французького лейтенанта» Дж. Фаулз думав ще до виходу книги з друку, проте роман був екранізований лише через дванадцять років після його написання. Причин цьому сам Фаулз називає декілька, зокрема комерційний успіх книги, що відлякував режисерів, і особлива композиційна побудова роману.

Режисером кінострічки виступив Карел Рейш. Його ім'я згадується у «Щоденниках» письменника ще в контексті роботи над «Коллекціонером», коли літературні агенти видавництва «Кейп» розглядали можливість екранізації цього роману. Проте К. Рейш виступив режисером саме «Жінки французького лейтенанта» і саме він зміг вирішити так звану «діахронічну дилему»\*. Уможливив екранізувати складний, багатий на структурні елементи, текст роману Дж. Фаулза сценарій визнаного сценариста Гарольда Пінтера. Дослідники стверджують, що Г. Пінтер, один з небагатьох сценаристів, які вносять зміни в сюжет роману, який екранізують, водночас намагаючись зберегти основу літературного твору. Він перекладає кінематографічними засобами, те що сказано в оповідному жанрі, а його кінотекст зберігає головні елементи художнього твору, навіть втрачаючи оригінальний сюжет.

Дж. Фаулз визнавав майстерність Г. Пінтера як сценариста і визнавав, що майстерно зроблений сценарій – це не стільки версія, «що відповідає книзі», скільки версія, що «відповідає цілком іншим виробничим можливостям (і стосункам з аудиторією) кінематографа» [9, с. 71].

У книзі «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики» Ю. Лотман писав: «Мистецтво вимагає подвійного переживання – одночасно забути, що перед тобою вигадка, і пам'ятати про це» [2, с. 23]. Ці зауваги актуалізуються в постмодерністській літературі

\* Детально це див. статтю: Левицька О. С. Екранізація роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»: вирішення проблеми «діахронічності» твору / О. С. Левицька // Вісник Львівського університету. Серія філол. – 2008. – Вип. 44. Ч. 2. – С. 346–353.

та кіно. Такий прийом притаманний романістиці Дж. Фаулза загалом і романові «Жінка французького лейтенанта» зокрема, де він використаний у душі постмодерністської гри з читачем: письменник то змушує читача зануритися в атмосферу роману, повірити в достовірність подій, які він описує, то раптом наголошує на фіктивності, вигадці, волі автора. Передати цей прийом медійними засобами, зберегти його в екранній версії, важливо і з огляду на його функцію в романі, і на вказану Ю. Лотманом функцію кіномистецтва. Тому режисерське вирішення екранізації роману із паралельним зображенням на екрані двох сюжетних ліній, одна з яких – переклад «вікторіанської» сюжетної лінії роману, та створеної сценаристом іншої сюжетної лінії, із тими ж героями-акторами, які виконують ролі в художньому фільмі. Поперемінне зображення на екрані історії Фаулзових героїв та екранна версія самого процесу знімання кіно, вживання героїв у їхні ролі, їхні особисті переживання, зіставлення подій сучасних та минулих, частково виконує роль авторських відступів, контекстуальних паралелей, введених в романі. Саме завдяки такому сценарному вирішенню до уст персонажів сучасної сюжетної лінії вдалося вкласти важливий іронічний контекст, який прочитується на різних рівнях поетики та структури роману, і водночас показати незмінність людської природи в історичному поступі.

Якщо говорити про майже «дослівний» переклад мовою кіно окремих творів класичної та сучасної літератури, дотримання «букви» літературного тексту, яке спостерігається в американських екранізаціях бестселерових романів сучасності, то очевидною є перевага саме такого творчого акту, здійсненого авторами екранної версії роману Дж. Фаулза, де мистецька цінність обох творів залишається самодостатньою, де текст та кінотекст перебувають в певних діалогічних стосунках, інтертекстуальних відношеннях і мають контекстуальні зв'язки.

Екранна версія «Жінки французького лейтенанта» є своєрідним зовнішнім контекстом для прочитання контекстуальності тексту роману, тим інструментарієм, який допомагає розкласти його структуру і виокремити певні її елементи, показує перекладні та неперекладні елементи його структури, ті, які

становлять його ядро і ті, які заповнюють романний простір.

На книгу Джона Фаулза чекає ще одне випробування – серіальне: незадовго по смерті сценариста Г. Пінтера офіційні представники MGM повідомили про заплановані зйомки чотирисерійного фільму за новим сценарієм, який зніматиме корпорація BBC.

Отже, розглянувши три основні екранізації романів Фаулза, можемо констатувати, що: 1) романи Дж. Фаулза мають багато елементів поетики кіно, їм притаманна нелінійна структура зі складними переплетіннями сюжетних ліній, «стрибками» у часі та просторі, які мають свої особливості в перекладі мовою кіно і передаються за допомогою монтажу; 2) усі екранні образи, створені фільмейкерами, є надто спрощеними порівняно з романними характеристиками (це стосується, передусім, образів головних персонажів – Міранди, Клегга, Ніколаса Урфа, Кончиса, Чарлза, Сари та інших, другорядні романні герої в окремих екранізаціях не знайшли місця); 3) найскладнішим в перекладі тексту твору мовою кіно визнано роман «Жінка французького лейтенанта», проте водночас його екранізацію визнано однією із кращих в історії екранізацій літературних творів; 4) застосовуючи метод зіставлення тексту і кінотексту, впадає в вічі втрата при перекладі мовою кіно інтертекстуального, іронічного, часопросторового контекстів літературного першоджерела; 5) автори фільмів не залишають простору для роздумів, подають лише одне із можливих, а часом і неможливих, прочитань роману.

Кіно- та літературна критика майже однозначно відзначила перевагу глибини тексту над його екранізаціями. Очевидними є елементи, які приваблювали кіномитців в романах Джона Фаулза, це і сюжети, властиві масовій літературі, і яскраві характери, проте у відзнятих у 1960-х та 1980-х роках художніх фільмах не вдалося відобразити філософську глибину і психологізм романів письменника. Якщо залишатися вірним історичній правді, в романах Дж. Фаулза закладено ключові ідейні та психологічні прийоми ігрового кіно кінця ХХ – початку ХХІ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : МГУ, 1987. – С. 387–422.
2. Идлис Ю. Б. Категория автора в тексте сценарной адаптации (на материале сценариев Гарольда Пинтера) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. фил. наук / Ю. Б. Идлис. – Москва, 2006. – 36 с.
3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 138 с.
4. Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. Диалоги с экраном. – Таллин : Александра, 1992. – С. 158–168.
5. Пелевин В. О. Джон Фаулз и трагедия русского либерализма / В. О. Пелевин // Пелевин В. О. Все повести и эссе. – М. : Эксмо, 2005. – С. 391–397.
6. Парамонов Б. По поводу Фаулза [Электронный ресурс] / Б. Парамонов // Звезда. – 1999. – № 12. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/12/>.
7. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов – М. : Наука, 1977. – 574 с.
8. Фаулз Дж. Дневники 1949–1965 / Джон Фаулз ; [пер. с англ. В. И. Вернадской (гл. 1–6), Н. М. Пальцева (гл. 7–10)]. – М. : АСТ : АСТ Москва, 2007. – 860 с.
9. Фаулз Дж. Кротовые норы / Джон Фаулз ; [пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой]. – М. : Махаон, 2002. – 640 с.

10. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М. : РИК «Культура», 1993. – 464 с.
11. Bluestone G. Novels into Film / George Bluestone. – Berkeley : The Johns Hopkins University Press, 2003. – 256 p.
12. Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman / John Fowles. – Vintage, 1996. – 446 p.
13. Fowles Jh. The Magus / John Fowles. – London : Triad Panther, 1978. – 656 p.
14. Fowles Jh. The Collector / John Fowles. – Vintage, 2004. – 288 p.
15. The Collector = Колекціонер : худ. фільм за мотивами однойменного роману Дж. Фаулза / [Реж. В. Вайлер ; авт. сценарію С. Менн, Дж. Кон, Дж. Фаулз ; в гол. рол. Т. Стемп, С. Еггар, М. Вошборн]. – Великобританія–США : Columbia Pictures Corporation ; Collector Company, 1965. – 119 хв.
16. The French Lieutenant's Woman = Жінка французького лейтенанта : худ. фільм за мотивами однойменного роману Дж. Фаулза / [реж. Карел Рейш ; авт. сцен. Г. Пінтер ; в гол. рол. М. Стріп, Дж. Айронс та ін.]. – США : MGM United Artists, Jennifer Films, 1981. – 119 хв.
17. The Magus = Маг : худ. фільм за мотивами однойменного роману Дж. Фаулза / [реж. Г. Грін ; авт. сцен. Дж. Фаулз ; в гол. рол. М. Кейн, А. Карина, Е. Квін, К. Берген, Дж. Гловер, Т. Еммануел та ін.]. – США : 20th Century Fox, 1968. – 117 хв.

Рецензенти: Копистянська Н.Х., д.філол.н., професор,  
Барабаш М.М., к.філол.н.

© Левицька О., 2009

Стаття надійшла до редколегії 27.10.09