

ЛІТЕРАТУРА ТА КІНО: “NEVER LET ME GO” КАДЗУО ІШІГУРО ЯК ПРИКЛАД ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ПЕРЕКОДУВАННЯ

Боднар О. В.

магістрантка філології

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

volodimirivnaolia@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5679-6739

Малишівська І. В.

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри англійської філології

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

iryna.malyshivska@pnu.edu.ua

ORCID ID: 0000-0002-5544-5889

Ключові слова:

*інтермедіальність,
екранізація, медіальні
переміщення, трансформація,
Кадзуо Ішігуро.*

У статті проведено компаративне дослідження роману Кадзуо Ішігуро “Never Let Me Go” та його однойменної екранізації режисера Марка Романека. Аналіз зроблено в контексті теорії інтермедіальності, яка передбачає взаємопроникнення різних форм передачі інформації. Згідно із сучасними поглядами на інтермедіальність (І. Раєвські, Л. Еллестрем), встановлено, що екранізація належить до «медіальних переміщень» (medial transposition). Медіальні переміщення розуміємо як трансформацію одного медіа в інше способом перекодування.

Мета статті полягає у вивченні проблеми перекодування літературних творів засобами кінематографу, оскільки саме перенесення оригінальних авторських сюжетів на екран породжує широке інтерпретаційне поле дослідження інтермедіальності. У нашому випадку йдеться про відтворення літературного твору “Never Let Me Go” засобами кінематографу.

Від взаємодії літератури та кінематографу переваги отримують обидва види мистецтва. Для кіно – це цікаві сюжети та виклики у відтворенні різноманітних жанрів та стилів літературного першоджерела, для літератури – збільшення аудиторії читачів та посилення уваги до твору. Беззаперечною перевагою кінематографу є візуально-звукові елементи, які можуть створити яскравіше уявлення про змінену емоційного стану героїв, а тому фільм здатний певним чином залучити глядача до подій, які зображені на екрані. У статті розглянуто питання кіномови, яку розуміємо як засіб вираження художньої реальності в кіно за допомогою сукупності технічних та метафізичних прийомів створення реальності. Завдяки монтажу режисеру вдалося відтворити часопросторову структуру роману, яка поєднувала три різні проміжки часу життя героїв. Важливі композиційні елементи були збережені, зокрема значну увагу приділено візуальній інтерпретації базових символів твору автора.

LITERATURE AND FILM: KAZUO ISHIGURO'S "NEVER LET ME GO" AS AN EXAMPLE OF INTERMEDIATE RE-CODING

Bodnar O. V.

Master of Philology

Vasyl Stefanyk National Precarpathian University

volodimirivnaolia@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5679-6739

Malyshivska I. V.

PhD in Philology,

Associate Professor at English Philology Department

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

iryna.malyshivska@pnu.edu.ua

ORCID ID: 0000-0002-5544-5889

Key words: *intermediality, adaptation, medial transposition, transformation, Kazuo Ishiguro.*

The article provides a comparative study of Kazuo Ishiguro's novel "Never Let Me Go" and its film adaptation directed by Mark Romanek. The analysis is made in the context of the theory of intermediality, which involves the interpenetration of various forms of information transmission. According to modern views on intermediality (I. Rajevsky, L. Elleström) it has been established that screen adaptation belongs to "medial transposition" which are understood as the transformation of one media into another by re-coding.

The objective of the article is to study the problem of re-coding of literary works by means of cinematography, since it is the transfer of original author's plots to the screen that creates a wide interpretive field for intermediality research.

Literature and cinematography both benefit from their interaction. For cinema, these are engaging plots and challenges in reproducing the original literary style and genre, while for literature; it is an increase of readers and bigger attention to the literary work. The indisputable advantage of cinematography is visual and audio elements that can create a brighter picture of the changed emotional state of the characters, and therefore the film is able to involve the viewer into the events depicted on the screen. The article examines the issue of film language, which is understood as a means of expressing artistic reality in cinema using a set of technical and metaphysical methods for creating reality. Thanks to editing, the director managed to recreate the time-space structure of the novel, which combined three different time life periods of the characters. Important compositional elements were preserved; in particular, considerable attention was paid to the visual interpretation of the basic symbols of the novel.

Вступ. Жоден вид мистецтва не існує ізольовано, вони переплітаються, взаємодіють та впливають одне на одного. Саме такі міжмистецькі взаємодії входять у коло проблем, які досліджує інтермедіальність. Перебуваючи на межі між різними видами мистецтва, вона однаково цікава лінгвістам, літературознавцям та тим, хто займається дослідженням медійних студій.

Найбільш продуктивним у контексті інтермедіальних досліджень є вивчення взаємовпливів, які існують між літературою та кіно. Саме ці два види мистецтва, маючи у своєму арсеналі

різні виразально-зображальні засоби, володіють потужною силою емоційного впливу на глядача чи читача. Сучасний кінематограф усе частіше бере за основу літературні твори та, створюючи кіноверсії класичних та модерних романів, привертає увагу до їх актуальності, а подекуди відновлює цікавість до призабутих творів чи пропонує поглянути на знайомі сюжети під кутом зору сучасності. Як приклад можемо назвати численні екранізації творів класиків та сучасників літератури: Дж. Остін, А. Крісті, Е.М. Ремарка, С. Кінга, І. Мак'юена тощо. Подекуди кіноверсії творів

стають значно популярніші за своїх літературних відповідників, наприклад фільм «Реквієм за мрією» (2000, реж. Даррен Аронофські) викликав значно більшу цікавість як у критиків, так і у глядачів, аніж однойменний роман 1978 р. авторства Г'юберта Селбі-молодшого. Ба більше, саме екранізація посприяла численним перевиданням та перекладам твору.

Актуальність запропонованого дослідження продиктована стрімким темпом розвитку взаємодії літератури та кінематографу та появою великої кількості екранізацій, проте зв'язки між цими двома видами мистецтва ще недостатньо вивчені та потребують різноаспектного вивчення.

Матеріалом даної наукової розвідки є роман сучасного британського письменника Кадзуо Ішігуро "Never Let Me Go" (2005 р.) та його екранізація режисера Марка Романека 2010 р. На нашу думку, екранізація роману Ішігуро – чудовий приклад того, як вербальна репрезентація ідейного авторського змісту доповнюється новими інтерпретаційними нотами візуального прочитання, не порушуючи цілісну картину твору.

Мета статті полягає у вивченні проблеми перекодування літературних творів засобами кінематографу, оскільки саме перенесення оригінальних авторських сюжетів на екран породжує широке інтерпретаційне поле дослідження інтермедіальності.

Матеріали та метод. Для нашої наукової розвідки основним є компаративний метод дослідження, зокрема послуговуємося теорію Е. Касперського щодо площин порівнянь. Науковець виокремлює три основні площини порівнянь, де різні літературно-мистецькі явища співставляються, зважаючи на їхні часові, просторові та поняттєві характеристики. Так, порівняння літературного твору та фільму знаходиться в третій площині, де передбачено вивчення «відмінних семіотичних дискурсів і форм культури, а підставою порівняння є значима матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання» (Касперський, 2008: 534). Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці науковців, які займалися вивченням феномену інтермедіальності (Генералюк, 2009; Циховська, 2014; Rajevsky, 2005; Elleström, 2010; Jansen, 2016), а також тих дослідників, які працювали над вивченням зв'язків між літературними творами та їх екранним утіленням (Дубініна, 2018; Bazin, 2000; Elliott, 2003; Hutcheon, 2006).

Традиційно інтермедіальність трактується як взаємодія між різними медіа, що передбачає вивчення їхніх структурних елементів. Так, шведський літературознавець Ларс Еллестрем у праці "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations" пропонує досить просте

пояснення поняття інтермедіальності. За його словами, префікс «інтер» в інтермедіальності – це «міст», який слугує для передачі інформації з одного медіа в інше. Учений наголошує, що якщо б усі медіа були фундаментально різними, було б важко знайти будь-які взаємозв'язки; водночас якщо б вони були докорінно схожі, було б так само важко знайти щось відмінне. Тому медіа мають і схоже, і відмінне, а інтермедіальність можна вважати мостом між медіальними різницями, який базується на медіальних подібностях (Elleström, 2010). К. Дженсен пояснює інтермедіальність як взаємозв'язок сучасних форм медіакомунікацій. Як засоби вираження та обміну різні медіа залежать одні від одних як експліцитно, так і імпліцитно; вони взаємодіють як елементи різноманітних комунікативних стратегій і є складовими елементами ширшого соціального та культурного середовища (Jansen, 2016). Схоже трактування знаходимо у роботах українських дослідниць, які працювали над теоретичним осмисленням поняття інтермедіальності (Генералюк 2009, Циховська 2014). Ірина Раєвські запропонувала свою інтерпретаційну модель інтермедіальності, згідно з якою у вузькому значенні її варто поділяти на три категорії: перша – «медіальні переміщення» (medial transposition) – це трансформація одного медіа в інше способом перекодування. Сюди належать екранізації, новелізації тощо; назва другої категорії – «медіакомбінації» (media combination), оскільки вона передбачає поєднання декількох медіа в одне. Сюди дослідниця включає оперу, фільм, театр, різноманітні інсталяції, комікси, тобто, іншими словами, це мультимедіа, або змішані медіа; третя категорія – «інтермедіальні посилання» (intermedial references), яка передбачає звернення в одному медіа до продукту іншого медіа. Наприклад, посилання у літературному творі на фільм через імітацію певних його технік або музикалізація літератури, або посилання в фільмі на картини (Rajevsky, 2005: 46). У контексті такого поділу дослідниця справедливо зазначає, що одна медіальна конфігурація може відповідати критеріям двох або навіть усіх трьох проміжних категорій, викладених вище. Наприклад, якщо трактувати екранізацію як фільм, то її можна віднести до медіакомбінацій; якщо як адаптацію літературних творів, тоді йтиметься про категорію медіальних переміщень; якщо у фільмі наявні конкретні посилання на попередній літературний текст, тоді є підстави говорити про інтермедіальні посилання. У нашому випадку ми трактуємо кінематографічну версію роману Ішігуро як медіальне переміщення, оскільки мета даної розвідки полягає саме в дослідженні способів перенесення літературного джерела на повномасштабний екран.

Результати. Кінематограф, який у часовому розумінні з'явився не так давно, з упевненістю посідає одне з домінуючих місць і здатен впливати та відтворювати суспільні настрої й уподобання. Українська дослідниця О. Дубініна зазначає, що «кінематограф є найдемократичнішим видом мистецтва: людина може не розуміти живопис, не любити музику, не усвідомлювати комунікативну природу танцю, але словом володіє кожен, так само як кожен у змозі інтерпретувати візуальні образи» (Дубініна, 2018: 417). Своєю чергою, саме фільми на основі книжок викликають чи не найбільше зацікавлення у публіки. Згідно з енциклопедичним визначенням, екранізація – це «відтворення на підставі сценарію засобами кінематографа і телебачення творів інших мистецтв: фольклору, художньої літератури, театру тощо» (Ковалів, 2007: 319). Контраверсійну думку щодо майбутнього екранізацій висловив відомий кінознавець А. Базен, який припустив, що в недалекому майбутньому критики вивчатимуть так звану «мистецьку піраміду», де кожна сторона – художня форма (фільм, п'єса, книжка) матиме однакову цінність із погляду вираження ідейного задуму (Bazin, 2000). Варто зазначити, що на початку досліджень співвідношення кіно та літератури був популярний принцип *fidelity criticism*, згідно з яким головна оцінка якості екранізації полягала тільки в тому, наскільки точно літературний твір відтворено на екрані. Пізніше дослідники дещо відійшли від такого оціночного компонента, як точність, та долучили до розуміння екранізації такі поняття, як «переклад» (Elliott, 2003) чи «інтерпретація» (Hutcheon, 2006). Хоча, звісно, не можна повністю стверджувати, що вірність оригіналові втратила свою вагу, адже, переглядаючи фільм, який знято на основі літературного твору, глядач так чи інакше порівнює його з першоджерелом, проте порівняння, яке базується виключно на точності, позбавляє реципієнтів можливості сповна оцінити екранізацію як окремий мистецький продукт. У цьому руслі ми торкаємося питання якості екранізації, де важливим є не точність інформації, а майстерність її передання. На основі вищезгаданих аргументів О. Дубініна запропонувала таку схему ймовірної оцінки екранізації як інтермедіального перекодування. Основною проблемою дослідниця вважає зміну художнього послання під час екранізації. Якщо послання не зазнало змін, тоді йтиметься про екранізацію-аналог; якщо зміни відбулися в напрямі зменшення художньо-інформаційного обсягу, тоді маємо підстави говорити про екранізацію-деформацію, а збільшення – про екранізацію-діалог (Дубініна, 2018: 434). Дотичним до питання якості є, звичайно, питання кіномови, яку розуміємо як засіб вираження художньої реаль-

ності в кіно за допомогою сукупності технічних та метафізичних прийомів створення реальності. «Фільм, як і будь-яка «мова», складається зі знаків. Семіотика фільму – це дослідження того, як візуальні та аудіальні одиниці функціонують для побудови значення, яке ми приписуємо кінематографічним текстам. Режисери та глядачі поділяють розуміння систем знаків, які дають змогу фільму передавати значення, що виходять за межі того, що ми бачимо чи чуємо» (Edgar-Hunt, Marland and Rawle, 2010: 10). Поряд із системою знаків важливими є також такі елементи, як кадр, монтаж і план. Кожен кадр несе повідомлення, яке вкладається в кінознаки, які формуються з використанням освітлення, ракурсу кінокамери, композиції, мізансцени, кольору кадру, його драматургії та гри акторів (Metz, 74: 85). Поєднання кадрів, фрагментів називають монтажем. Завдяки монтажу ми отримуємо єдину цілісну картину, єдиний спосіб реальної чи уявної дійсності. Монтаж є ключовим способом побудови оповіді в кіно. Майстерне поєднання всіх вище згаданих елементів дає змогу створити на екрані об'ємну візуальну, наповнену змістом картину, яка стає віртуальним утіленням літературного першоджерела та слугує інтонаційним доповненням до його прочитання.

Кадзуо Ішугуро без перебільшення займає одне з чільних місць серед сучасних британських письменників, його твори наповнені філософською стриманістю, а створені образи – чуттєві та переконливі. За словами Б. Шеффера, «...автор є радше романістом внутрішнього світу героя, ніж навколишнього середовища. Звісно, його романи зображують історичні та політичні реалії, але історія та політика досліджуються для того, щоб проникнути в глибини емоційного та психологічного стану персонажів» (Shaffer, 2008). Саме в романі “Never let me go” ми бачимо цю особливість стилю письменника. На тлі теми клонування спостерігаємо розвиток глибших внутрішньопсихологічних проблем: кохання, дружба, пам'ять, забуття тощо. Події роману розгортаються в сучасній антиутопічній Англії, як указує автор, кінця 1990-х років, де науковці винайшли спосіб для штучного створення клонів, призначенням яких було стати донорами органів для своїх «реальних» прототипів. Роман написаний у вигляді щоденника пам'яті головної героїні Кеті і складається з трьох розділів, кожен з яких – це певний період життя дівчини, де переплітаються декілька часових проміжків. Перший період – це життя в школі Хейлшем. На перший погляд може здатися, що це простий інтернат для дітей, але привертає увагу те, що вчителі постійно наголошують учням, що вони особливі. Другий проміжок часу – це життя в Котеджах, де раніше знаходилась ферма.

У цей період студенти звикають до самостійного життя та знайомляться з навколишнім світом. В останньому розділі описується справжнє призначення клонів: вони стають спочатку доглядачами, а згодом і донорами.

Уся історія починається просто, здається правдивою, без натяків на ірреальність. 31-річна дівчина Кеті розповідає, що працює доглядальницею вже одинадцять років:

“My name is Kathy H. I’m thirty-one years old, and I’ve been a carer now for over eleven years” (Ishiguro, 2005: 5).

Події у фільмі починаються з моменту у лікарні, але перед початком фільму глядачам пропонується коротка інформаційна довідка, у якій говориться про відкриття донорства та того, що завдяки йому середня тривалість життя перевищила сто років. Голос Кеті, який звучить за кадром, починає свою оповідь (у фільмі їй 28 років), таким чином, створюється відчуття аудіощоденника, адже оповідь, як і в романі, ведеться від першої особи. Розповідаючи, Кеті постійно копається у підвалинах своєї пам’яті, намагаючись знайти місце, яке було б для неї символом щастя, безпеки та тепла. Пам’ять постійно повертає її до школи Хейлшем, і як би дівчина не намагалася забути все, їй не вдається протистояти своїм спогадам:

“There have been times over the years when I tried to leave Hailsham behind, when I’ve told myself I shouldn’t look back so much. But then there came a point when I just stopped resisting” (Ishiguro, 2005: 6). Дівчина пропонує свою класифікацію часу. Вона ділить своє життя на два періоди: перший – це її раннє дитинство, яке вона не пам’ятає, та шкільні роки, про які вона задає з теплотою, а другий період – це решта років життя:

“In my memory my life at Hailsham falls into two distinct chunks: this last era, and everything that came before...” (Ishiguro, 2005: 6).

Пізніше до Кеті доєднуються її найближчі друзі Рут та Томі, власне, саме довкола їхніх стосунків розгортаються основні події твору. Інтермедіальне перекодування часопросторової структури роману здійснено за допомогою монтажу, який дав змогу спостерігати ремінісценції минулого життя героїв із відчуттям реальності зображуваного.

Поруч з ірреальними місцями та подіями ми зустрічаємо відсилки до реальних географічних назв, а саме міст і графств Англії: *Worcestershire, Oxfordshire, Derbyshire, Norfolk, Dover, Metchley, Suffolk*, а також *South America, Wales*. Однак є й вигадані назви міст, наприклад Кеті згадує про донорів у *Kingsfield*, проте такого місця насправді не існує, що також підсилює ірреальний характер оповіді. Зустрічаємо місця, тобто простір, який не зображується картографічно:

Хейлшем, Тополина ферма, Котеджі, Білий особняк, а також усі речі, як окреслюють цей простір: ставок, чорний ліс, загублений човен та ін. Усе, що відбувається в ірреальному просторі, чимось схоже на реальний світ. Так, у Хейлшемі відбуваються Розпродажі та Ярмарки, існує спеціальна Галерея, куди забирають усі шедеври, які створюють клони. Проте у творі ці всі поняття символізують «інший», ірреальний світ, створюючи паралель із реальним життям.

Екранний час, безумовно, не може повністю вмістити всі сюжетні деталі, тому у фільмі відсутня низка подій із дитинства героїв та з їхньої юності, проте це не впливає на загальне сприйняття та розуміння зображуваних подій. Проте фільмом, незважаючи на яскраву картинку, гру акторів, монтаж, неможливо передати багатство стилістичних засобів. Кадзуо Ішігуро у своєму романі вживає велику кількість метафор, епітетів, порівнянь та алюзій для розуміння сюжету, персонажів та ідей, які відображаються у тексті. Наведемо кілька прикладів. Говорячи про обмеженість простору, автор згадує про ліси, які оточують Хейлшем. Для дітей ці ліси є символом чогось темного, чогось такого, що спричиняє небезпеку, та того, що їх чекає у майбутньому. Так, щоб відтворити, який вплив мав цей ліс, автор говорить: *“The woods played on our imaginations the most after dark”* (Ishiguro, 2005: 6). Ліс у цьому прикладі начебто виступає дійовою особою. У фільмі хоча і згадується про ці ліси, та режисер не акцентує на ньому увагу, не виділяє ліс за допомогою монтажу і не показує його широким планом. Вплив лісу на дітей як символу небезпеки та те, що спостерігати за цим лісом деякий час є суцільним покаранням у вигляді безсонної ночі, автор майстерно змальовує як *“a sobbing night of terror”* (Ishiguro, 2005: 6).

Для опису емоційного стану героїв та їхніх почуттів використовуються епітети та метафори. Так, описуючи ситуацію, коли Кеті сильно переживала про те, що над Томі знущаються, вона говорить *“my heart sank”* (Ishiguro, 2005: 22). Коли герої повертаються з міста Норфолк, усі перебувають у дуже сумному настрої, адже їм не вдалося знайти жінку, прототипом якої була Рут. Саме епітет *“rotten mood”* (Ishiguro, 2005: 116) описує всю атмосферу їхньої поїздки. Упродовж усього твору спостерігаємо непрості стосунки, на перший погляд, двох найкращих подруг: Кеті та Рут. Хоча Кеті віддано дружить із Рут, завжди готова прийти на допомогу та пробачає їй те, що вона зруйнувала її кохання, дівчина не заслуговує на це і часто цинічно звертається та говорить із Кеті з *“a dirty look”* (Ishiguro, 2005: 117), що підсилює двозначність ставлення Рут до Кеті. Для передачі відношення виховательки Міс Емілі до дітей використовується епітет *“a frosty eye”* (Ishiguro, 2005: 34).

Цей погляд символізує повний контроль та передає відчуження, яке подекуди існувало між вихователями та учнями. Для відтворення злісного, ображеного стану Рут використовується порівняння з негативною конотацією: *“stared at Laura with a face like thunder”* (Ishiguro, 2005: 70). Автор також уживає метонімію *“my eyes were on the road”* (Ishiguro, 2005: 162), описуючи, те що Кеті, будучи за кермом, уважно стежить за дорогою.

Як уже згадувалося, Кеті завжди була тихою та спокійною дівчиною, вона зазвичай надавала перевагу бути на самоті, проте коли у Котеджах усі збиралися разом для перегляду фільмів, дівчина здебільшого не включалася в розмову, а тільки слухала те, що говорять інші. Цей момент у романі автор також подає за допомогою метафори: *“drinking in their talk”* (Ishiguro, 2005: 106). Усі стилістичні засоби, які призначені для опису спеціалізованої школи Хейлшем, зазвичай мають позитивну конотацію. Кадзуо Ішігуро хотів підкреслити значимість цієї інституції для учнів та значний вплив, який вона мала для них. Так, автор називає школу Хейлшем *“a shining beacon”* (Ishiguro, 2005: 189). Як говорила Кеті, вона згадує лише позитивні моменти з часів навчання там, і саме туди учні підсвідомо постійно повертаються, щоб віднайти той спокій та затишок, який вони відчували дитьми. На позначення усіх речей, які можна було знайти на так званих Розпродажах, уживається фраза *“bumper crop”* (Ishiguro, 2005: 33), яка зазвичай уживається у сенсі великого врожаю певної агрокультури, проте у романі ця фраза отримує дещо метафоричне забарвлення. У фільмі ми бачимо, що там продавався переважно певний непотріб, який не мав ніякої цінності.

До тринадцяти років учні Хейлшему придумали жарт про *“unzipping”* (Ishiguro, 2005: 66), тобто процес видалення внутрішніх органів. Ішігуро використовує цю метафору, щоб підкреслити цинічність сприйняття учнями себе як клонів: *“The idea of things “unzipping” carried over from Tommy’s elbow to become a running joke among us about the donations”* (Ishiguro, 2005: 66). Висміювання власних смертельних донатів свідчить також про промивання мізків і маніпуляції, які проводяться над дітьми в Хейлшемі.

Те емоційне навантаження, яке мають стилістичні засоби в книжці, компенсується візуально-звуковими засобами, такими як музика, освітлення, монтаж, гра акторів тощо. Наприклад, для підкреслення важливості деяких моментів використовується музика. Якщо це позитивний момент, то мелодія має мажорний характер, відповідно, коли негативний – мінорний. Епізод, коли Томі та Кеті залишаються наодинці, є тому підтвердженням. Вони вже нарешті разом, Кеті читає книгу, а в той момент, коли вона кидає особливий

погляд на Томі, вмикається легенька романтична музика. Бачимо, що в кімнаті досить темно, і саме за допомогою світла режисер також додає ефекту сакральності та теплоти моменту.

Кадзуо Ішігуро майстерно насичує твір різноманітними деталями, які подекуди можна інтерпретувати як символи. Однією з таких промовистих деталей, які ми зустрічаємо в романі та його екранізації, є касета з піснею *“Never let me go”*. Кеті часто згадує про свою пристрасть до неї та говорить про її важливість. У книзі цю пісню написала Джуді Бріджвотер, і вона належала до альбому *Songs After Dark*, що, як згадує наратор, вийшов у 1956 р. Однак пісня, яку згадує Ішігуро в романі, не є справжньою піснею, хоча як і під час прочитання, так і під час перегляду фільму було присутнє сильне переконання, що пісня насправді існує. Джуді Бріджвотер також не є справжньою співачкою, хоча деякі припускають, що її ім'я могло бути отримано від злиття імен двох співачок Джуді Гарленд і Ді Ді Бріджвотер (Howell, 2010). Для екранізації роману була створена справжня пісня, написана Лютером Діксоном, і виконує її Джейн Монгейт. Прослуховування цієї пісні дає тим, хто не бачив фільм, уявлення про те, як могла б звучати пісня, якби вона була справжньою. Такий режисерський прийом дає змогу ще більше підсилити ефект присутності та переконати глядача у достовірності зображуваного.

На прикладі окремої сцени з фільму спробуємо продемонструвати, як режисерська інтерпретація, змінивши окремі сюжетні складники, не знизила градус емоційності, але направила його в інше русло. У фільмі сцена з касетою стає переломною для розуміння стосунків між трьома друзями: Кеті, Рут та Томі, режисер дає зрозуміти, що між ними існує сентиментальне напруження. Так, під час прослуховування касети, свідком того, як Кеті замріяно, заплющивши очі та обіймаючи подушку, слухає улюблену пісню, стає Рут. У її погляді читається заздрість, адже касету дівчині подарував Томі. Власне, у фільмі відчувається акцент на любовному трикутнику в усіх періодах життя героїв, у романі романтичні почуття стають очевидними під час опису дорослого життя. Свідком тієї самої сцени у творі є Мадам (умовна директорка школи, якої діти боялися та поважали водночас), Кеті здивовано помічає сльози на її очах та пізніше, уже у дорослому віці, розуміє їх як сльози співчуття. Власне, саме таке пояснення в кінці твору дає сама Мадам:

“When I watched you dancing that day, I saw something else. I saw new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cures for the old sicknesses. Very good. But a harsh, cruel world. And I saw a little girl, her eyes tightly closed, holding to her breast the old kind world, one that she knew in

her heart could not remain, and she was holding it and pleading, never let her go” (Ishiguro, 2005: 199). Жінка вкладає у цей танець зміст, який пронизує цілий твір. Тобто життя у Хейлшемі – це період щасливого дитинства, а після закінчення школи дівчину чекає жорстокий та несправедливий світ та зовсім раннє закінчення її життя.

Ще один предмет, який має значне символічне навантаження, є човен, покинутий на березі моря. Ні автор, ні режисер не дають пояснення, як він там з’явився. Проте цей човен символізує певний занепад, адже ми дізнаємося, що Кеті, Томі та Рут прирівнюють його до Хейлшему. У кінці твору ми бачимо, що спеціалізованої школи більше не існує, і клони більше не зможуть повернутися туди. Разом із закриттям школи зникають усі приємні спогади з життя, і залишається тільки жорстоке майбутнє. Тому коли Томі бачить цей човен, то щосили біжить туди, у нього начебто з’являється проблиск надії на те, що не все ще втрачено. Цьому моменту приділена рівноцінна увага як у книзі, так і у фільмі. Режисер використовує ліричний музичний супровід, а широкий план човна додає вагомості до сприйняття. Саме завдяки значній увазі до деталей відбувається перекодування ідейного змісту твору, режисер начебто компенсує окремі прогалини сюжету. Загалом в екранізації домінує атмосфера меланхолійної приреченості, яка на відміну від книжного варіанту залишає сильніший післясмак завдяки набору кінематографічних прийомів (музичний супровід, монтаж тощо) та чудовій грі акторів.

Висновки. Інтерпретація літературного твору передбачає велику увагу та ретельне вивчення першоджерела з боку режисера. Кіно та література використовують різні коди та знакові системи, тому точність передання першоджерела на екран залежить від режисера та від його бажання передати задум автора з мінімальними змінами або ж надати роману нового звучання, розширивши поле смислового навантаження. Беззаперечною перевагою кінематографа є візуально-звукові елементи, які можуть створити яскравіше уявлення про зміну емоційного стану героїв, а тому фільм здатний певним чином залучити глядача до дії, яка відображається на екрані.

Удале поєднання часопросторової структури, персонажів, ідейної проблематики здатне забезпечити якість естетичного сприйняття кінцевого літературного продукту. Про вдалість екранізації можна говорити не тоді, коли збережені всі деталі твору, а тоді, коли збережене його естетичне навантаження, тобто фільм у своїй візуально-аудіальній претензійності не поступається мистецькій цінності твору, а, навпаки, розширює та доповнює його сприйняття.

Екранізацію роману “Never let me go” можемо розцінювати як екранізацію-аналог з елементами діалогу, оскільки, незважаючи на те що були збережені всі базові сюжетно-структурні елементи, в окремих епізодах присутні режисерські інтерпретації, але загальна картина сприйняття фільму не поступається своєю художньою цінністю літературному першоджерелу.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у компаративному вивченні інших літературних екранізацій автора з акцентом на їх жанрову приналежність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. Тернопіль : РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. Вип. 29. С. 81–88.
2. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій* : збірник наукових праць / ред. Т.І. Гундорова, Г.М. Сиваченко. Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2018. С. 415–445.
3. Касперський Е. Про теорію компаративістики. *Література. Теорія. Методологія* / ред. Д. Уліцька. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. С. 518–537.
4. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 607 с.
5. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
6. Bazin A. *Adaptation, or the Cinema as Digest. Film Adaptation*. [ed. Naremore J.]. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press. 2000. P. 19–27.
7. Bluestone G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1957. 237 p.
8. Edgar, R. Marland, J. and Rawle, S. *Basics Film-Making 04: The Language of Film*. UK : AVA Publishing, 2010. 192 p.
9. Elliott K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 295 p.
10. Elleström Lars. *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Media Borders, Multimodality and Intermediary*. [ed. Lars Elleström]. Basingstoke : Pallgrave Macmillan, 2010. P. 11–48.
11. Howell P. Howell: The hunt for the elusive Judy Bridgewater. *the Star*. URL: https://www.thestar.com/entertainment/movies/2010/09/30/howell_the_hunt_for_the_elusive_judy_bridgewater.html (date of access: 01.02.2023).
12. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. London & New York : Routledge, 2006. 232 p.

13. Ishiguro K. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005. 282 p.
14. Jensen K. Intermediality. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* [eds Jensen K.B., Rothenbuhler E.W., Pooley J.D. and Craig R.T.]. 2016. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>
15. Metz C. *Language and Cinema*. Mouton: The Hague-Paris, 1974. 304 p.
16. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*. 2005. № 6. P. 43–64.
17. Shaffer B. *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia, SC: University of South Carolina Press. 2008. 160 p.

REFERENCES

1. Heneraliuk, L. (2005). Vzaiemodiia literatury i mystetstva. Nacherk teorii slovesno-vizualnykh interaktsii [Interaction of literature and art. An outline of the theory of verbal-visual interactions]. In *Studia methodological*. Ternopil : RVV TNPU im. V. Hnatiuka, № 29. P. 81–88. [in Ukrainian].
2. Dubinina, O. (2018). Ekranizatsiia literaturnoho tvoriv: spetsyfika intermedialnoho perekoduvannia [Screen adaptation of a literary work: the specifics of intermedia re-coding]. In *Literatura na poli medii* [Literature in the field of media]. Kyiv : Natsionalna akademiia nauk Ukrainy Instytut literatury im. T. H. Shevchenka, pp. 415–445 [in Ukrainian].
3. Kasperskyi, E. (2006). Pro teoriuu komparatyvistyky [About the theory of comparativistics] In *Literatura. Teoriia. Metodolohiia* [Literature. Theory. Methodology]. Kyiv: Vydavnychi dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”. P. 518–537 [in Ukrainian].
4. Kovaliv, Yu. (2007). *Literaturoznachna entsyklopediia* [Literary encyclopedia]. Kyiv : Akademiia. T. 1. 607 s.
5. Tsykhovska, E. (2014). Teoretychni dylemy poniattia intermedialnosti [Theoretical dilemmas of the concept of intermediality]. *Slovo i chas*, 11, pp. 49–59 [in Ukrainian].
6. Bazin, A. (1948). *Adaptation, or the Cinema as Digest*. In James Naremore (ed.) (2000) *Film Adaptation*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press. P. 19–27.
7. Bluestone, G. (1957). *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore : Johns Hopkins UP. 237 p.
8. Edgar, R. Marland, J. and Rawle, S. (2010). *Basics Film-Making 04: The Language of Film*. UK : AVA Publishing. 192 p.
9. Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge UP. 295 p.
10. Elleström, L. (2010). *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In *Media Borders, Multimodality and Intermediary*. Basingstoke : Pallgrave Macmillan. P. 11–48.
11. Howell, P. (2010). *Howell: The hunt for the elusive Judy Bridgewater*. The Star. URL: https://www.thestar.com/entertainment/movies/2010/09/30/howell_the_hunt_for_the_elusive_judy_bridgewater.html
12. Hutcheon, L. (2006). *Theory of Adaptation*. London & New York : Routledge. 232 p.
13. Ishiguro, K. (2005). *Never Let Me Go*. London : Faber and Faber. 282 p.
14. Jensen, K.B. (2016). Intermediality. In *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (eds K.B. Jensen, E.W. Rothenbuhler, J.D. Pooley and R.T. Craig). <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170>
15. Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. Mouton : The Hague-Paris. 304 p.
16. Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialities*. 6. pp. 43–64.
17. Shaffer, B. (2008). *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia, SC : University of South Carolina Press. 160 p.