Список використаних джерел:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 110 с.

2. Воронков П. В отчаянии. Жизнь Кафки / П. Воронков. – М.: Класс, 2001. – 208 с.

3. Гароди Роже. О реализме без берегов / Роже Гароди. – М., 1965. – 161 с.

4. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д. В. Затонский. – Изд. 2-е, испр. – М.: Высш. шк., 1972. – 135 с.

5. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю ; пер. с фр. ; общ. ред., сост., предисл. и примеч. А. Руткевича. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб ; Республика, 1999. – С. 90–98.

6. Кафка Ф. Дневники. Письма / Ф. Камю ; предисл. Ю. Архипова. – М., 1995. – 240 с.

7. Кафка Ф. Die Verwandlung und andere Erzählungen / Ф. Камю. – М.: АСТ ; Астрель, 2005. – 91 с.

8. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття / М. В. Моклиця // Зарубіжна л-ра. Част. 2: навч. посіб. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 181 с.

9. Franz Kafka. The Metamorphosis / Die Verwandlung / F. Kafka. – New York: Schocken Books, 1977. – 127 s.

Мухіна А.С.
студент,
Науковий керівник: **Пічугіна Т.Є.**
кандидат філологічних наук, доцент,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПЕРША КІНОАДАПТАЦІЯ РОМАНУ АЛЬФРЕДА ДЬОБЛІНА «БЕРЛІН АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ»

Дискусії щодо екранізації літературних творів тривали довгий час і формально завершилися тільки в 1930-х роках. Були винайдені такі засоби заміни літературних образів кінематографічними, щоб метафора, різноманітні операторські прийоми не вступали в протиріччя зі стильовою манерою автора.

Екранізація – це перетворення засобами кіно творів літератури – прози чи театральної драматургії. У науковому дискурсі екранізацію ще

називають кіноінтерпретацією, кіноадаптацією, кінотранскрипцією та кіноверсією літературного твору [1, с. 137]. У науковій літературі було розроблено велику кількість класифікацій екранізацій. Одну з найвідоміших здійснив Дадлі Ендрю, який розкрив підтексти різних кінотранскрипцій. Він виділяв три типи адаптацій: запозичення, трансформацію та перехрещення [2].

Не рідко медійна якість фільму неправильно оцінюється через порівняння з першоджерелом (книгою) в рамках парадигми «адаптація літератури», бо головним критерієм оцінювання кінотранскрипції вважається відповідність першотвору (повна чи часткова). Багато в чому ігнорувалося, що фільм функціонує як незалежне медіа із власними художніми можливостями. У кіно є також засоби презентації та рамкові умови, яких у літературі немає, тому не дивно, що в процесі трансформації книги у фільм відбуваються зміни.

В рамках даної роботи ми зосередили увагу на першій кіноадаптації роману Альфреда Дьобліна «Берлін Александерплац» та на процесах трансформації літературного твору при перекладі на мову кінематографу.

Уже сучасниками Дьобліна роман сприймався як кінематографічний, саме з цією якістю твору критики пов'язували його інноваційний характер, що дозволяє розширити уявлення про взаємовплив літератури, музики та кіно в 20-30-ті роки XX століття, тобто в той час, коли на зміну «Великому Німому» приходить звукове кіно. Натомість перша екранізація роману – фільм Філа Ютці «Берлін Александерплац» (1931) – оцінювалася критикою як «некінематографічний фільм» [4, с. 92], невдача Дьобліна-сценариста, який перетворив власний текст на банальну гангстерську історію. Письменник ніби відкидає власну критику «ілюзіоністського» кінематографа, здійснену ним в «ультракінематографічному» епізоді роману «Берлін Александерплац» на прикладі фільму Франца Гофера «Без батьків, доля сироти в 6 актах», адже відмова від авангардистських принципів монтажу на користь лінійної оповіді була свідомою стратегією Дьобліна-сценариста (він підтримує Філа Ютці, який відхиляє витриманий у дусі авангардистської естетики сценарій Гаррі Оберлендера). Така позиція письменника пояснюється кількома причинами: по-перше, на початку 1930-х років кінематографісти все частіше звертаються до правди життя; по-друге, після документального фільму Вальтера Рутмана «Берлін. Симфонія великого міста» (1927) звернення до техніки монтажу було б майже

плагіатом; по-третє, Дьоблін вважав кінематограф культурно-політичною силою, здатною впливати на «народні маси». До того ж «Берлін Александерплац» був одним із перших звукових фільмів, що ставило перед сценаристом і режисером нові завдання. Саме після поширення звукового кінематографа письменники розуміють, що кіносценарій є специфічним виразом художнього погляду на світ. Отже, перед А. Дьобліном і Г. Вільгельмом стояло складне завдання створити текст, який би, апелюючи до масового глядача, не втратив свого соціально-критичного значення та враховував специфіку кінематографічної мови.

Як і між романом та сценарієм фільму «Берлін Александерплац», між сценарієм та фільмом існують значні відмінності. Але сценарій сильніше орієнтований на відтворення роману, ніж реалізований фільм. Відмінність наративних дискурсів у романі, сценарії та фільмі згідно з концепцією теорії наративу можна охарактеризувати як зростаюче «скорочення профілю розповіді» [5]: домінуючі текстові елементи впливу та значення перейшли від даних «перцептивно керованих глибинних структур» у романі до «концептуально керованих поверхневих структур» у сценарії та ще більше у фільмі.

У сценарії, з огляду на економію часу, що змусило видалити багато епізодів та мотивуючих сцен, виникає лінійний у просторовому та часовому плані сюжет про злодіїв, зосереджений на фігурі Франца Біберкопфа, частково підкріплений стереотипами гангстерського жанру.

Місто все ще залишається присутнім як соціальний простір – за допомогою перцептивно керованих структур. Дьоблін і Вільгельм використовують для цього декілька методів. По-перше, дія відбувається в відомих, конкретних місцях реального міста, наприклад: на Александерплац, в парку Фрідріхсхайн, у «Новому Західному» Берліні. По-друге, у розповідь інтегруються епізодичні ситуації, які не мають впливу на розгортання історії та характеристику героїв, а більше демонструють місцевий колорит. Одним із таких епізодів є вуличний продаж держателів для краватки Біберкопфом. По-третє, Дьоблін та Вільгельм використовують техніку звуку за кадром (недієгетичного звуку). Під час деяких діалогів камера ніби «бродить», відхиляється і оглядає міський простір. Прикладом цього засобу є розмова між Францом та Циллі в їхній квартирі.

Беручи до уваги культурні, політичні та медіа-естетичні позиції Дьобліна, сценарій «Берлін Александерплац» можна розглядати як

реалізацію концепції «зниження рівня» з метою орієнтації на масову аудиторію. Естетичні можливості звукового фільму дозволили встановити деяку багаторівневість, яка була характерною для роману, та пов'язати між собою велику кількість елементів, проте це кодування не є необхідною умовою для розуміння суті фільму.

Після аналізу сценарію можна побачити, що багато сцен оригінального твору не увійшли у фінальний кінопродукт. Ця версія, зрежисована Філом Ютці, виявилася значно скороченою і звуженою в плані перспективи. Двома найцікавішими випадками такого монтажу у фільмі є епізоди поїздки Біберкопфа на трамваї до Берліна та його торгівля на Александерплац.

Адаптація Ютці перетворює незначний сегмент тексту без монтажу взагалі та зі стриманими ефектами (сцену їзди на трамваї) у повномасштабну монтажну послідовність, яка успішно відтворює переривання та плутанину за допомогою прийомів, що залежать головним чином від різної просторової композиції на знімках. Характерним для цього епізоду є те, що камера по черзі переводиться то на Франца, то на вулицю. Використовуються різні кути зйомки, щоб зімітувати лінію погляду Франца та ефект дезорієнтованості. Інші аспекти, за допомогою яких вдалося досягти цього ефекту: рух камери, проблематизація суб'єктивного знімка (неможливо зрозуміти, чия це точка зору), протилежне переміщення в межах кадру, множення центрів, на які спрямована увага в межах кадру, введення несподіваних кутів камери, використання відбиваючих, заломлюючих та прозорих поверхонь, різкого переміщення в просторі, джамп-кати, поєднання руху камери та руху в кадрі для показу загрозливої близькості та нахили камери відносно вертикальної осі.

У ході аналізу сцени торгівлі на Александерплац ми можемо бачити, що використання суміжних кадрів є еквівалентом незалежного монтажу на основі просторової близькості. Крім того, ці кадри стилістично відрізняються від решти знімків, що означає, що вони викликають «документальне» відчуття за допомогою незакріпленого, нерішучого руху камери, випадкової композиції екрана та збільшення швидкості візуального ряду. Якщо взяти до уваги звукову складову, ми також можемо виявити еквіваленти асоціативному монтажу.

В той час як роман використовує кінематографічні прийоми монтажу, зйомки крупним планом, зміни перспективи та розсіювання частинок різної реальності під час оповіді, фільм парадоксально розгладжує усі

кінематографічні аспекти прози. Тому фільм виглядає менш «кінематографічним», ніж роман. Філ Ютці у сценарії відмовляється від панорамної асоціативної техніки роману і замість цього розповідає замкнуту історію берлінського «злочинного світу».

Список використаних джерел:

1. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино / А. Вартанов. – М.: Изд-во АН СССР, 1961.

2. Andrew D. Concepts in Film Theory / D. Andrew. – New York: Oxford University Press, 1984. – 288 p.

3. Döblin A. Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf / A. Döblin. – Olten: Walter-Verlag, 1961. – 717 s.

4. Müller E. Adaption als Medienreflexion. Das Drehbuch zu Phil Jutzis Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin und Hans Wilhelm / E. Müller // Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis / [Hrsg. v. Alexander Schwarz]. – München, 1992. – S. 91–117.

5. Stanzel F. Theorie des Erzählens / F. Stanzel. – München, 1981. – 185 s.