

УДК 821.111(73):791

DOI 10.31.65/2520-6966-2020-14f-98-154-162

В. П. Васецька

магістр філології, Інститут філології, журналістики та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Л. М. Остапенко

кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології, компаративістики та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Художня інтерпретація роману Ф. С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" у сучасних екранізаціях (компаративний аспект)

У статті окреслені основні тенденції сприйняття роману Ф. С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" в його кінематографічних версіях. Виявлені особливості художньої інтерпретації роману в кінематографі з погляду втілення міфу про "американську мрію". Описані ключові відмінності між романом та його екранізаціями, що дозволяє говорити про різні інтерпретації твору режисерами. Проведено аналіз екранізацій у компаративному аспекті та визначено ступінь їх наближеності до першоджерела.

Ключові слова: "американська мрія", Ф. С. Фіцджеральд, "Великий Гетсбі", екранізація, художня інтерпретація, компаративний аспект.

Роман "Великий Гетсбі" Ф. С. Фіцджеральда вважається однією з культових книг ХХ ст. Твір давно ввійшов у національний канон літератури США, хоча ідейний задум його автора полягав у спростуванні національного міфу. Йдеться про "американську мрію", уявлення про Америку як країну нових можливостей, що гарантує своїм громадянам досягнення багатства та успіху. Написаний 1925 р., роман відтворює атмосферу невгамовного свята, що була характерною для "епохи джазу" з її нестримними веселощами і моральною свободою повоєнного американського суспільства. Ця епоха багатьом людям давала надію втілити "американську мрію", але водночас для багатьох вона знаменувала крах їхніх ілюзій. Це був час незліченного багатства і жадливих злиднів, появи "нових американців" і чиказьких гангстерів, дії "сухого закону" та епідемії алкоголізму в Америці.

Дискусії щодо "Великого Гетсбі", що втілював долю "втраченого покоління" у США, почалися одразу після публікації твору і точилися упродовж усього століття. Особливості рецепції роману, від несприйняття або ж викривлення його змісту співвітчизниками Ф. С. Фіцдже-

ральда (про що засвідчують коментарі В. Паррингтона, К. В. Дорена, Дж. У. Бітча, А. Ков'є, Дж. Снелла, У. Торпа, Л. Тріллінга, В. Троя, Р. Морріса, Л. Фідлер, Е. Уоннінга та ін.) до позитивних відгуків радянських дослідників (Я. Засурського, А. Горбунової, В. Бельчук, В. Кухалашвілі, М. Мендельсона, Т. Мотильової, А. Старцева та ін.), повністю залежали від ідеологічної домінанти, якою керувалися реципієнти, та соціокультурних чинників, провідним серед яких було протистояння капіталістичного та соціалістичного світів.

Проте вплив роману Ф. С. Фіцджеральда на масову свідомість ХХ–ХХІ ст. спричинений не лише його літературним успіхом, а й дедалі більшим інтересом кінорежисерів, що ще за життя автора започаткували історію фільмування твору. Упродовж наступних десятиліть кіномитці неодноразово зверталися до екранізації роману, щоразу пропонуючи його нову художню інтерпретацію. Загалом роман Ф. С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" був екранізований п'ять разів.

Актуальність нашого дослідження зумовлена потребою окреслити провідні тенденції рецепції роману Ф. С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" в його кінематографічних версіях з метою виявити особливості художньої інтерпретації роману Ф. С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" в кінематографі ХХ–ХХІ ст. із погляду втілення міфу про "американську мрію".

Питання про взаємодію літературного та кінематографічного текстів досліджувалося з початку минулого століття від появи кіномистецтва. Із зростанням інтересу до візуального та збільшенням впливу акціонального мистецтва актуалізувалася проблема міжсеміотичних взаємин літератури і кіно. У власному дослідженні ми спираємося на семіотичний підхід, обґрунтований Ю. Лотманом [1], П. Пазоліні [2] та ін., що потрактовує візуальне як творчий пошук еквівалентів у просторі тексту та фільму, тож кінцевий продукт трансформації літературного тексту в екранний залежить від режисерського переосмислення першоджерела [1, с. 31]. Традиційно виокремлюються два підходи режисерів до літературної основи екранізації: у першому випадку відразу встановлюється зв'язок з літературним джерелом, у другому наголошується суб'єктивне режисерське прочитання твору [3, с. 98]. Ми беремо до уваги думку сучасних міжсеміотичних студій про те, що будь-яка сучасна екранізація класичного літературного тексту є "специфічною формою інтерпретації твору минулої епохи з погляду сучасності, свідомо чи несвідомо втілюючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину і суспільство" [4, с. 129–130].

У межах даної статті ми зосередилися на трьох останніх кіноверсіях "Великого Гетсбі", зокрема на екранізаціях Дж. Клейтона (1974 р.), Р. Марковіца (2000 р.) та Б. Лурмана (2013 р.). Перша німа екранізація роману (1926 р.) не збереглася, хоча відомо, що Ф. С. Фіцджеральд був украй невдоволений нею і залишив прем'єрний показ. Наступна стрічка була знята 1949 р. у чорно-білому форматі, тому ми не порівнювали її з кольоровими.

Проведений нами компаративний аналіз сюжетно-композиційних особливостей, образів, лейтмотивів, семантики кольору в оригіналі та екранізаціях роману, засвідчує, що кожна з розглянутих кінематографічних версій роману суттєво відрізняється від першоджерела.

Екранізація Джека Клейтона 1974 року вирізняється з-поміж інших лінійною композицією з точним дотриманням сюжету оригіналу, відтворенням автентичних діалогів між героями. Однак зміст роману переосмислюється режисером не на користь авторського задуму. Дж. Клейтон свідомо трансформує процес краху "американської мрії" Гетсбі в ліричну історію кохання. Це засвідчує спокійна тональність фільму, яка дозволяє глядачу зосередитися передусім на почуттях головних героїв. Крупні плани і "довгі кадри" оператора Д. Слокомба фіксують найменші деталі, які відтворюють емоційний стан акторів. У сценарії екранізації відсутня сцена трагічної загибелі Міртл, що могла надати стрічці зайвої емоційної напруги.

Режисерським задумом пояснюється відмінність у зображенні та характеристиці героїв фільму у порівнянні з романними образами. Всупереч оригіналу зовнішність і темперамент Міртл характеризують її як розпусну, але чарівну жінку. Відповідно Том видається людиною, що підтримує сімейну гармонію, але не може протистояти пристрасті. Нік потерпає від того, що є доволі наївним і непристосованим до життя. Режисер пояснює трагічну долю героїв не впливом "американського міфу", а помилковим вибором партнера, що його припускаються Том та Міртл, Гетсбі та Дейзі. Пристрасті, що вирують у житті героїв, суттєво змінюють кольорову палітру фільму порівняно з романом і насичують його червоним кольором в костюмі (святкова сукня Міртл, бутоньєрка Тома) та інтер'єрі помешкань (квартира її сестри), увиразнюючи чуттєву природу їхніх бажань. Романтичний характер стрічки підсилюється зміною семантики одного з провідних образів роману – зеленого вогника маяка, який асоціюється не з "американським" міфом, як у наступних екранізаціях, а з романтичною мрією, яка вабить героїв.

Екранізація Роберта Марковіца 2000 року враховує запити тогочасної глядацької аудиторії, орієнтованої на розважальне кіно. Режи-

сер поклав в основу стрічки детективний сюжет, намагаючись таким чином підняти його комерційний рейтинг. Відповідно до законів детективного жанру у фільмі ускладнюється композиція. За сценарієм вона стає кільцевою, і вже на початку стрічки глядач дізнається про смерть Гетсбі, тіло якого плаває в басейні. Протягом фільму зникає інтрига, пов'язана з таємничою постаттю Гетсбі, яка хвилює протягом читання роману, натомість глядача непокоять обставини скоєного злочину.

Кінокритики звертають увагу на активне використання у стрічці Р. Марковіца флешбека, що дозволяє відобразити події минулого у теперішньому часі, повертає глядача у минуле життя героя і пояснює формування його характеру [5, с. 26]. Проте такий прийом не дає режисерові змоги дотриматися логіки оповіді Ф. С. Фіцджеральда, який поступово розкриває образ "Великого Гетсбі" як двоїсту, водночас ділову та романтичну, проте неординарну особистість. Натомість у екранізації Р. Марковіца постать Гетсбі позбавлена ексцентричності і зображується як класичний зразок *self-made-man*. Тому кольорова палітра фільму Р. Марковіца стає більш стриманою порівняно з романом. В інтер'єрі (білі занавіси) та костюмі (сукні Дейзі, вбрання Гетсбі) домінує білий колір, що традиційно асоціюється зі світом "багатих і щасливих", хоча в романі він увиразнює душевну порожнечу героїв. Замість жовтого авта, що нагадує цирковий фургон, Гетсбі опиняється за кермом білого автомобіля класу "люкс". У такий спосіб особиста трагедія, що її переживає Гетсбі, у стрічці витісняється зовнішньою колізією. Зрештою таке режисерське рішення призводить до цілковитої втрати інтелектуального та філософського наповнення роману. Фільм набуває суто розважального характеру у стилі популярних гангстерських стрічок про Америку 1920-х рр.

Серед усіх трьох екранізацій особливої уваги заслуговує фільм 2013 року режисера База Лурмана. Кінокритики розглядають його як типовий комерційний проєкт доби "кліпової культури". Режисерові дорікають зловживанням сучасними кінотехнологіями, застосуванням 3D-формату, спецефектів та комп'ютерної графіки [6]. Всупереч поширеній думці ми дійшли висновку, що саме ця екранізація дала змогу яскраво відтворити атрибути "американської мрії": показну розкіш, п'янку насолоду життям. Б. Лурман навмисно "перенасичує" свою стрічку надмірною видовищністю, кольором, блиском, аби показати збитковість "американської мрії", примарну красу, яку найвиразніше можуть продемонструвати сучасні спецефекти. Режисер поділяє думку Ф. С. Фіцджеральда про трагічність наслідків втілення "американської мрії". За його зізнанням, потреба зафільмувати епоху

джазу виникла в період світової фінансової кризи 2008 року. В одному зі своїх інтерв'ю Лурман пояснив свій задум прагненням застерегти сучасників від спокуси "американською мрією". *"Якщо поставити людей перед дзеркалом, яке скаже їм: ви були сп'янілі від грошей, – сказав режисер, – вони не захочуть дивитися в нього. Але якщо ви спроектуєте відображення на іншу епоху, то така історія буде мати попит"* [7].

Кінокритики зауважували присутність в екранізаціях роману його провідних лейтмотивів: квітів, світла, музики тощо, що мають значно ширші функції, аніж роль побутових подробиць [6, с. 56]. За нашими спостереженнями, саме в екранізації Б. Лурмана семантика цих образів пов'язана з відтворенням удаваної святковості буденного життя героїв. Квіткові композиції на балах Дейзі, квітники садів Гетсбі, квіти з оранжереї, надіслані Гетсбі в будинок Ніка в день зустрічі з Дейзі, оздоблюють життя героїв та демонструють штучно створену і скороминущу красу. Місячне світло, що супроводжує життя героїв, постає не лише елементом сценічного антуражу. Цей лейтмотив є важливим культурним кодом, який апелює до "Місячної серенади" ("Moonlight Serenade") з культового американського фільму "Серенада сонячної долини" й увиразнює оманливість і недосяжність бажаного. Sound-trek стрічки Лурмана відрізняється від музичного супроводу попередніх екранізацій поєднанням класичних і джазових композицій з рок-музикою ("Love Is Blindness" Дж. Вайта, "Happy Together" гурту "Filter"), що надає історії "Великого Гетсбі" позаісторичного, універсального звучання.

Важливим лейтмотивом роману "Великий Гетсбі" є фраза про течію життя, яка постійно відносить нас назад у минуле. Цьому лейтмотиву підпорядкована ретроспектива американського кінематографа, до якої вдається Б. Лурман. Режисер включає в екранне дійство елементи відомих голівудських кінострічок, серед яких кінокритики впізнають "Вікно у двір" А. Гічкока, "Кабаре" Б. Фосса і навіть "Марію-Антуанетту" С. Копполи. Функція цієї кінематографічної інтертекстуальності, на наш погляд, полягає в тому, щоб показати історію ілюзій Америки через об'єktiv кінокамери "Фабрики мрій".

Великого значення Ф. С. Фіцджеральд надає в романі костюму героїв, що робить цей текст напрочуд кінематографічним і не залишається поза увагою постановників. Письменник викриває прагнення вдягатися за еталоном певної суспільної касты як один із атрибутів "американської мрії". Гетсбі навмисно оточує себе штучними барвами і блиском, аби привернути до себе увагу і "спіймати мрію". Проте не в усіх стрічках присутній епізод роману з розкиданням

строкатих сорочок Гетсбі, підібраних його стилістом. В екранізації Дж. Клейтона Гетсбі вбраний відповідно до вимог ділового стилю. На час появи фільму, в 1970-ті рр., стримана кольорова гама костюму була ознакою респектабельності, адже офісний спосіб життя, поширений у США у повоєнні десятиліття, передбачав дотримання загальних правил (a dress-code) у зачісці та вбранні. Р. Марковіц не надає особливого значення прагненню героя Фіцджеральда показати свою платоспроможність і статусність. Б. Лурман, навпаки, гіпертрофує костюмованість своїх персонажів. Шафа Гетсбі перетворюється в його версії на двоповерхову гардеробну, а всі герої вбрані в моделі останніх колекцій високої моди. Режисер підкреслює, що зовнішній вигляд у визначенні соціального статусу людини особливого значення набуває саме в "епоку джазу", коли з'являються перші "будинки моди" і "модні обличчя" на зразок Шанель.

Показовим є костюм Дейзі в екранізаціях роману, що має підкреслювати сексуальність як необхідну складову високого суспільного статусу жінки. У фільмі Р. Марковіца він видається доволі стриманим, аскетичним. Проте "маленька чорна сукня" Дейзі, створена Коко Шанель у жалобі за коханим, демонструє перетворення трагедії "втраченого покоління" на модний атрибут. У стрічці Б. Лурмана вбрання Дейзі повністю інкрустоване перлами та кристалами Сваровські і за режисерським задумом, вочевидь, репрезентує штучний примарний блиск життя. Однак, як свідчить зростання витрат на зйомки "костюмованих сцен" у сучасних екранізаціях роману, із плином часу цей блиск не тьмяніє і стає все звабливішим.

Попри видовищність останньої кіноверсії "Великого Гетсбі" відступи від сюжету, до яких вдається Б. Лурман, посилюють трагічний градус роману Ф. С. Фіцджеральда. Б. Лурман зображує оповідача Ніка Керравея в момент його психологічної кризи під час лікування від алкоголізму, вводить до сценарію відсутній у романі епізод загибелі Міртл. Ці режисерські вигадки надають "нешасним випадкам" у гонитві героїв за "мрією" трагічної закономірності.

Кінокритики визнають, що образ Гетсбі у виконанні Л. Ді Капріо в останній екранізації є найбільш переконливим. На наш погляд, це пояснюється не лише акторською майстерністю Ді Капріо, а й виваженою режисерською стратегією у виборі актора на головну роль. Йдеться про врахування Лурманом медійного образу Ді Капріо, що сформовувався передусім завдяки його участі у фільмі "Титанік" (1997 р.). Історія загибелі "Титаніка" була відтворена американським режисером Дж. Камероном як знакова подія епохи Ф. С. Фіцджеральда, що засвідчила глобальну трагедію перебільшення людиною

своїх можливостей. Свого часу Дж. Камерон прокоментував фільм не як романтичну історію кохання, а як застереження людству. "Ми всі вже давно пливемо на Титаніку, – зауважив він, – і вперто не хочемо цього помічати". Це висловлювання цілком може бути епіграфом до екранізації "Великого Гетсбі" Б. Лурмана.

Отже, виявлення особливостей художньої рецепції роману "Великий Гетсбі" у сучасному кінематографі продемонструвало суттєві формально-змістові відхилення від оригіналу. Попри майже точне дотримання сюжету роману, режисери вдаються до відмінних від твору жанрових форм (love-story, детектива), ускладнюють композицію твору, трансформують образи героїв, змінюють кольорову палітру і семантику кольору, надають інших функцій лейтмотивам роману. Режисери Дж. Клейтон та Р. Марковіч відступають і від ідейного задуму Ф. С. Фіцджеральда, візуально репродукуючи міф про "американську мрію". Винятком у цьому контексті є екранізація Б. Лурмана, що за допомогою сучасних технологій кіномистецтва втілює ідею "Великого Гетсбі". Режисерське рішення приховати трагедію Гетсбі за привабливою картинкою було абсолютно виправдане. Стратегія Б. Лурмана цілком закономірно забезпечила шалений успіх фільму і спричинила справжній бум популярності роману Ф. С. Фіцджеральда серед сучасної молоді.

Література

1. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
2. Пазолини П. П. Поэтическое кино. Строение фильма. *Некоторые проблемы анализа произведений экрана*: сб. статей / сост. К. Разлогов. Москва: Радуга, 1984. С. 45–66.
3. Boyum J. G. *Double Exposure: Fiction Into Film*. New York, 1985.
4. Арутюнян С. М. Слово и визуальный образ (к проблеме экранизации литературных произведений). *Визуальный образ (Междисциплинарные исследования)* / Рос. акад. наук. Ин-т философии; отв. ред. И. А. Герасимова. Москва: ИФРАН, 2008. 247 с. С. 129–135.
5. Быкова Н. И. Эволюция выразительных средств в искусстве кино и проблемы киноэстетики (на примере анализа экранизаций романа Ф. С. Фицджеральда "Великий Гэтсби"). *Культура и искусство*. 2017. № 11. С. 18–32.
6. Шигапова И. И. Экранная культура: традиции и современные проблемы. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2014. № 3. С. 55–57.
7. Zeitchik St. At 'Great Gatsby' premiere, a 3-D celebration of Fitzgerald '20s. *Los Angeles Times*. 2013. May 2. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-may-02-la-et-mn-great-gatsby-baz-luhrmann-release-date-premier>

References

1. Lotman Yu. M., (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. [Lotman Yu. M. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallinn: in Estonia]
2. Pazolini P. P., (1984) *Poeticheskoe kino. Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedeniy ekrana*. Sb. statey (sost. K. Razlogov). [Pasolini P. P. Poetic cinema. The structure of the film. Some problems of analysis of works of the screen]. Moskva: Raduga. [in Russian].
3. Boyum J. G., (1985) *Double Exposure: Fiction Into Film*. New York.
4. Arutyunyan S. M., (2008) *Slovo i vizual'nyy obraz (k probleme ekranizatsii literaturnykh proizvedeniy)*. *Vizual'nyy obraz (Mezhdistylinarnyye issledovaniya)* (Tekst). [Harutyunyan SM The word and the visual image (to the problem of the adaptation of literary works). Visual image (Interdisciplinary studies) (Text)]. Ros. akad. nauk. In-t filosofii. Otv. Red. I. A. Gerasimova. Moskva: IFRAN. [in Russian].
5. Bykova N. I., (2017) *Evolutsiya vyrazitel'nykh sredstv v iskusstve kino i problemy kinoestetiki (na primere analiza ekranizatsiy romana F. S. Fitsdzheral'da "Velikiy Getsbi")*. *Kul'tura i iskusstvo*. [The evolution of expressive means in the art of cinema and the problems of film aesthetics (for example, an analysis of the screenplays of Fitzgerald's novel *The Great Gatsby*). *Culture & Arts*]. No 11. P. 18–32.
6. Shigapova I. I., (2014) *Ekrannaya kul'tura: traditsii i sovremennyye problemy*. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. [Shigapova I Screen Culture: Traditions and Modern Issues. *Gazette of Kazan State University of Culture and Arts*]. No 3. P. 55–57.
7. Zeitchik St. At 'Great Gatsby' premiere, a 3-D celebration of Fitzgerald '20s. *Los Angeles Times*. May 2, 2013. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-may-02-la-et-mn-great-gatsby-baz-luhrmann-release-date-premier> (Last accessed 5.03.2020)

Vitalina Vasetska,

Master of Philology, Philology, Translation and Journalism Institute,
Nizhyn Mykola Gogol State University

Ludmila Ostapenko,

Candidate of Philology, Associate Professor, Slavic Philology, Comparative Studies and Translation Department, Nizhyn Mykola Gogol State University

The artistic interpretation of Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* in modern film adaptations (the Comparative Aspect)

*We described the main trends of the perception of novel *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald in its cinematic versions in this study. Within this article, we focus on the last three screenplays of *The Great Gatsby*, including the film adaptations of J. Clayton (1974), R. Markowitz (2000) and B. Lurman (2013).*

We identified the characteristics of the artistic interpretation in cinema in terms of embodiment of the American dream. We showed key differences between the novel and its movies. In this regard we analyzed different interpretation of the novel by the filmmakers in the comparative aspect. We analyzed movies and determined the degree of compliance to the novel in the Master's thesis.

*The study of the artistic reception of the novel *The Great Gatsby* in modern cinema has shown significant formal and substantive deviations from the original. In spite of the almost exact adherence to the plot of the novel, the filmmakers resort to different forms of genre work (love novel by J. Clayton, detective novel by R. Markowitz). R. Markowitz complicates the composition of the work; he gives it a circular character. J. Clayton transforms the characters of the novel by F. Scott Fitzgerald. The color gamut and the semantics of the color, the functionality of the leading leitmotifs are changed in the screenplays. J. Clayton and R. Markowitz depart from Fitzgerald's ideological plan. Both of the filmmakers visually reproduce the myth of the "American Dream".*

The exception is B. Lurman's film adaptation, which embodies the idea of "The Great Gatsby" about the loss and inevitable collapse of the "American Dream". B. Lurman uses modern cinema technologies for that. His directorial strategy quite naturally ensured the film's frenzied success and caused a real boom in the popularity of Fitzgerald's novel among contemporary youth.

Key words: *F. Scott Fitzgerald, "The Great Gatsby", "American dream", the film adaptation, the artistic interpretation, the comparative aspect.*