

**Світлана Таратута,**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри германської філології, перекладу  
та зарубіжної літератури,  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
<https://orcid.org/0000-0002-9236-1123>  
м. Вінниця, Україна*

**Тетяна Мельник,**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри германської філології, перекладу  
та зарубіжної літератури,  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
<https://orcid.org/0000-0002-2258-7389>  
м. Вінниця, Україна*

**Компаративний аналіз художнього твору та його кіноадаптації  
як засіб осмислення літератури (на матеріалі роману  
Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі»)**

**A comparative analysis of a literary work and its film adaptation  
as a means of understanding literature  
(based on F. Scott Fitzgerald's novel "The Great Gatsby")**

***Анотація.** Стаття присвячена питанню екранізації художніх творів та характеру їхньої співвіднесеності. Історія вивчення екранізації художніх творів відображає зміну підходів до зазначеного феномену. У статті простежено перехід від застосування у науці принципу *fidelity criticism*, який базувався на дослідженні ступеня відповідності екранізації літературному твору, до сприйняття кіноадаптацій як результату інтерсеміотичного перекодування. Зазначено роль кіносценарію, який об'єднує семіотичні простори різних видів мистецтва. У статті висунута ідея того, що зіставлення художнього твору з екранізацією може виступати шляхом поглиблення літературознавчого аналізу. Зазначена теза розкрита на прикладі компаративного аналізу роману Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» та його екранізації 2013 р. Простежено відтворення ідейного змісту роману за допомогою кінематографічних засобів, як то план, ракурс, довжина кадра. Проаналізовано, яку роль в концепції кінострічки вони відіграють. Особливу увагу приділено дослідженню символіки кольорів у філь-*

мі. Проаналізовано, яку роль кожний з кольорів відіграє у стрічці, як вони допомагають розкривати образи головних героїв, а також ступінь їхньої відповідності змісту художнього твору. У статті проаналізовано образну систему твору та кінострічки. Акцентовано увагу на підпорядкованості побудови образів головній ідеї твору – розвінчання американської мрії. Найяскравіше ця ідея простежена в постаті Гетсбі, все життя якого підпорядковано досягненню цієї мрії, уособленням та символом якої в романі виступає Дезі. Визначено роль кожного з героїв в ідейно-художньому змісті твору та авторській концепції. Простежено відповідність героїв роману їхньому втіленню у кінострічці. Зроблено висновки щодо ролі сцен та образів, які зазнали змін у процесі екранізації. Зазначено, що кіноадаптації відіграють велику роль у сприйнятті твору-першооснови, а використання компаративного аналізу твору та його кіноверсії, особливо моментів, де режисер відходить від канви твору, від авторської концепції, дає можливість поглибити літературознавчий аналіз.

**Ключові слова:** екранізація, інтермедіальність, інтерсеміотичний переклад, компаративний аналіз, зіставлення твору і екранізації, символіка кольору, візуальні засоби, кіносценарій, ракурс, американська мрія, авторська концепція.

**Summary.** The article is dedicated to the issue of adapting literary works into films and the nature of their correlation. The history of studying the adaptation of literary works demonstrates a shift in approaches to this phenomenon. The article traces the transition from the application of the fidelity criticism principle in science, which was based on examining the degree of fidelity of the film adaptation to the literary work, to perceiving the film adaptation as a result of intersemiotic translation. The role of the film screenplay, which unites semiotic spaces of various arts, is noted. The idea is proposed that juxtaposing a literary work with its film adaptation can serve as a way to deepen literary analysis. This thesis is illustrated through a comparative analysis of F. Scott Fitzgerald's novel "The Great Gatsby" and its 2013 film adaptation. The reproduction of the ideological content of the novel through cinematic techniques such as shot composition, camera angle, and shot duration is examined. The article analyzes the role each of these elements plays in the film's concept. Special attention is paid to studying the symbolism of colors in the film and what role each of the colors plays in the film, how they help reveal the characters' images, and the degree of their correspondence to the content of the literary work. The article analyzes the imagery system of the literary work and the film. Emphasis is placed on the subordination of the construction of characters to the main idea of the work – the debunking of the American Dream. This idea is most vividly traced in the character of Gatsby, whose entire life is devoted to achieving this dream, personified and symbolized by Daisy in the novel. The role of each character in the ideological and artistic content of the work and the author's concept is defined. The correspondence of the characters in the novel to their embodiment in the film is traced. Conclusions are drawn regarding the scenes, roles, and images that underwent changes in the process of adaptation. It is noted that film adaptations play a significant role in the perception of the original work, and the use of comparative analysis between the literary work and its film version,

*especially moments where the director deviates from the canvas of the work, from the author's concept, allows for a deepening of literary analysis.*

**Key words:** *film adaptation, intermediality, intersemiotic translation, comparative analysis, juxtaposition of literary work and film adaptation, color symbolism, visual techniques, film screenplay, camera angle, American Dream, authorial concept.*

**Вступ.** У сучасному світі література та кіно співіснують, збагачуючи та підживлюючи один одного, незважаючи на доволі молодий вік кіномистецтва у порівнянні з багатовіковою літературною традицією. Вже на зорі свого існування кіноіндустрія почала послуговуватися надбаннями літератури. «Так, вже у 1902 р. французький режисер Ж. Мельєс знімає перший у світі науково-фантастичний фільм «Подорож на місяць», заснований на романах популярних на той час Ж. Верна та Г. Уеллса» [5, с. 128]. Також «Жорж Мельєс в 1902 р. переніс на екран роман Даниеля Дефо «Робінзон Крузо» [1, с. 205]. З тих пір кіноадаптації художніх творів стають дедалі численнішими та якіснішими.

Поступово взаємини двох зазначених видів мистецтва стають предметом вивчення науковців, які досліджують різні аспекти взаємодії літератури і кіно. У нашій науковій розвідці ми пропонуємо зіставлення художнього твору з екранізацією як шлях поглиблення літературознавчого аналізу.

**Методологія та методи дослідження.** В процесі дослідження використано компаративний, історико-літературний, герменевтичний методи.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Історія вивчення екранізацій художніх творів відображає зміну підходів до зазначеного феномену. Ґрунтовні дослідження цього питання містять роботи О. Дубініної [3; 4]. Наявні в науці класифікації екранізацій свідчать про те, що доволі довгий період в основі підходу до них лежав критерій «схожості-несхожості» літературного та кіноматеріалу. Зазначений принцип отримав назву *fidelity criticism*, що означало дослідження ступеня відповідності екранізації літературному твору. Фактично він бере початок з роботи 1957 р. «Роман у фільм: перетворення художньої літератури на кіно» Дж. Блюстоуна, який заклав основи компаративного підходу до аналізу кіноадаптацій, негативно ставлячись як раз до їхньої неминучої відмінності від твору-першоджерела [7]. Зазначений підхід проіснував у кінознавстві більше двадцяти років і сьогодні не втратив остаточно своїх позицій, незважаючи на те, що в компаративістиці виникає низка серйозних нових поглядів на феномен екранізації: «справжнім проривом у теорії екранізації початку ХХІ ст. можна вважати концептуально-понятійні компаративні дослідження <...>, наукової переконливості

в наукових колах набувають такі твердження, як: екранізація – це інтерпретація, екранізація – це переклад, екранізація – це явище інтертекстуальності [3, с. 45].

«Завдяки фундаментальним дослідженням у сфері семіотики кіно та літератури (К. Метц, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман) семіотичний підхід набуває особливої ваги у вивченні екранізацій [3, с. 45]. Саме його відстоює у своїй роботі «Теорія адаптації», написаній у 2006 р., канадська компаративістка Л. Хатчеон, схвалюючи перехід досліджень у царину інтермедіальності й стверджуючи, що будь-яка екранізація художнього твору – це результат інтерсеміотичного перекладування, переклад з мови однієї знакової системи мовою іншої [8, с. 17].

Важливим етапом у процесі цього інтерсеміотичного перекладу стає сценарій, який об'єднує семіотичні простори різних видів мистецтва завдяки тому, що «природа кіносценарію дуальна, де слово слугує візуальному образу» [2, с. 122]. На думку О. Довбуша, кіносценарій – це «початкова стадія інтерсеміотичного перекладу. Він <...> ще є літературою й водночас уже належить кіно» [2, с. 123]. Отже, наступний крок у інтерсеміотичному перекладі належить зробити вже режисеру, оператору, художнику та іншим кіномитцям, цей крок полягає в створенні візуальних образів з використанням кінозасобів, що будуть презентувати семіотичний простір кіно, як то план, ракурс, довжина кадру, колір тощо.

Всі ці засоби відіграють важливу роль у відображенні ідейно-художнього змісту твору. Причому аналіз використаних засобів, з нашої точки зору, може поглибити розуміння літературного твору, який став основою для екранізації. У нашому випадку це твір Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі», що зазнав 5 екранізацій, перша з яких була зроблена за життя автора і не отримала його схвальної оцінки. У дослідженні ми звернулися до останньої кіноверсії твору, знятої режисером Базом Лурманом у 2013 році.

### ***Відтворення ідейного змісту роману в кіно відеозасобами***

У романі відтворено життя США періоду епохи Процвітання. Перша світова війна, що призвела до величезних людських втрат і матеріальних спустошень у країнах Європи, стала однією з причин бурхливого економічного розвитку США, на території яких не було воєнних дій, натомість країна стала головним постачальником військових матеріалів, продовольства і сировини. Отже, в процесі війни країна значно збагатіла, в результаті чого піднявся також рівень життя середніх американців. Крамниці були переповнені дешевими товарами. Автомобіль став доступний всім: машину міг купити більш-менш кваліфікований робітник з двох чи трьох зарплат.

І велика нація з головою поринула у задоволення. Один за іншим відкривалися численні дансинги, нічні клуби, ресторани. Приватні

магазинчики, що торгували всякою всячиною, стрімголов багатіли й перетворювалися на модні салони. Річкою лилося спиртне – в пресі й в конгресі стали говорити, що нація елементарно спивається. Результатом стало проголошення сухого закону, порушення якого, до речі, і допомогло збагатитися головному героєві роману. Там, де гроші і спиртне, там злочинність і корупція. Але Америка танцювала, співала, веселилася. Запальні ритми, нові мелодії.

У кінострічці автори відтворюють розмах розвитку країни, візуалізуючи його складові й підсилюючи ефект закадровим коментарем. Своєрідний *ракурс* – зйомки з висоти пташиного польоту – дають можливість побачити заповнені автомобілями автостради. Запальні вечірки, які Гетсбі влаштовує на своїй віллі, шокують розмахом, багатством, музичними та танцювальними номерами, костюмами гостей тощо. Біржі, фірми нагадують величезні мурашники, постійний рух працюючих там відтворює бурхливість життя, де робляться великі гроші, за якими женуться всі. Навіть оповідач Нік Каррауей, який мріяв стати письменником, зауважує, що ці мрії в минулому, він читає довідники з економіки і займається цінними паперами.

Використані в картині *плани* зйомки підсилюють головну ідею твору. За рахунок далеких планів демонструються маєток подружжя Б'юкененів та будинок Гетсбі. Обидві будівлі не просто розкішні, а нагадують палаци, вирізняються гарною архітектурою, розміром, багатством інтер'єру, величезною територією з декоративною рослинністю тощо. Вони розташовані один навпроти одного, розділені водоймою, і явно конкурують між собою. Далекі плани, використані режисером, повторюються: камера поступово знижується та наближається, щоб глядач міг оцінити ступінь розкішності будівель.

Повноцінним далеким планом стає зйомка затоки, що розділяє ці будинки. Камера летить, перетинаючи водойму: саме цей шлях щоденно долав погляд закоханого Гетсбі.

Далекі плани, що починаються зйомками згори, використовуються і при показі Нью-Йорку, що додає певної планетарності охопленню, символізуючи глобальність проблеми при описі Америки 20-х років ХХ ст. Коли камера знижується, ми можемо розгледіти круглі днища жовтих капелюхів, схожих на золоті монети, а голос за кадром у цей час промовляє, що корпорація Уолл-Стріт обіцяла легкий прибуток всім молодим та амбітним.

Далекий план використовується, коли Нік з Гетсбі мчать на автомобілі по мосту. Автор стрічки демонструє міць і красу міста: щоб жити у ньому, потрібно багато грошей.

Певну роль у досягненні мети відіграє і *довжина кадрів*, використана режисером. На початку фільму швидкість зміни коротких кадрів вражає. Одна картинка миттєво змінює іншу – шалений ритм

життя дається взнаки: нагнітання подій, вечірки, біржа, молодість, веселощі.

Спостерігається навіть певне протиставлення роботи і розваг. У сцені на пляжі кадри, що демонструють веселощі, дівчат, музику тощо, швидко змінюють один одного, нагадуючи калейдоскоп. Вони протиставляються довгим кадрам, які показують Ніка, що намагається читати книжки з економіки.

### ***Символіка кольорів у фільмі***

Одну з найголовніших ролей у кінострічці відіграє *гама кольорів*. Питанням кольору одним із перших зацікавився Йоганн Вольфганг Гете, чий інтерес був спрямований на психологічний вплив кольору на людину. Й. Гете розділив кольори на позитивні (жовтий, помаранчевий та червоний), що викликають позитивну реакцію та покращують настрій, негативні – насамперед синій, який відрізняється тривожністю та викликає смуток, і нейтральні – це зелений. Існують дослідження стосовно символіки кольору, водночас, безумовно, цей символізм не є незмінним та постійним.

У стрічці «Великий Гетсбі» символіка кольорів дає можливість автору вибудувати власну концепцію, продемонструвати своє сприйняття окремих образів, підкреслити певні риси, зробити власні акценти, які іноді суперечать концепції автора літературного твору.

З самого початку фільму увага глядача підпорядкована *білому* кольору, який створює настрій, що різко дисонує з яскравою літньою зеленню періоду, коли відбуваються події, описані в творі. Зберігаючи роль оповідача за Ніком, який стає фактично єдиним справжнім другом головного героя твору, режисер вводить у фільм психоаналітика: йому Нік розповідає про події, свідком яких він став. Білий лікарський халат, білий сніг на вулиці, білий іній на вікнах одразу створюють антитезу літньому теплу, розкішній зелені, теплу почуттів. Все це тепер навечно поховано в пам'яті Ніка, який дуже важко пережив історію, що розгорталася на його очах. Холодна безодня втрати друга і розчарувань в оточуючих людях якомога краще відтіняються холодністю зими та майже мертвою білизною. А необхідність психологічної допомоги знімає з історії, яку він розповідає, наліт інтрижки, переводячи її в розряд трагедії.

Білий набуде абсолютно протилежного значення, коли в романі з'явиться Дезі. Саме з нею цей колір буде тісно пов'язаний більшу частину фільму. Білі штори, немов паруси, розвіються свіжим вітром, і серед цієї пишноти на тлі білих меблів з'явиться вона, ніжна, гарна, білява (на відміну від роману, де її волосся описане як темне), у білому одязі, з прозорими сережками у вухах. І Нік буде захоплений цією красою, як неймовірним дивом. Потім з'являться білі квіти, біла скатертину на столі, білі свічки. І все це буде символізувати ніжність,

чистоту, жіночність. Навіть під час розмови Дезі з Ніком вони пройдуть повз кущі з білими трояндами. Цей символ буде постійно підкріплюватися: у ретроспективних кадрах юна Дезі також буде одягнена у білу сукню та білий капелюх, білим буде коштовне намисто, подароване їй на весілля Томом, сама весільна сукня. Білими будуть шматочки листа Гетсбі, який вона отримує безпосередньо перед весіллям.

Нагнітання білого продовжиться, коли Гетсбі буде готуватися до зустрічі з Дезі: білі плити та білий фонтанчик, який він накаже встановити в саду Ніка, білий костюм Гетсбі, неймовірна кількість білих квітів, якими він обставить маленький будинок Ніка в очікуванні коханої. Білий колір тут цілком виправданий. У сприйнятті Гетсбі Дезі навіки залишилася символом чистоти та первозданності, його першим коханням та недосяжною мрією.

Білий колір, пов'язаний з Дезі буде відігравати досить оманливу роль: удавана зовнішня чистота та первозданність дисонують із внутрішньою порожністю героїні, яку так і не зрозуміє Гетсбі, адже до самого кінця буде чекати телефонного дзвінка від своєї коханої, яка зрадила його чисті (недарма образ Гетсбі у сцені зустрічі з Дезі постане в білому кольорі) почуття. Отже, білий колір, що символічно пов'язаний з героїнею, роздвоюється на протилежні складові: зовнішня чистота й непорочність і внутрішній холод і зрадливність.

*Синій* стає чи не найголовнішим, повністю відповідаючи символіці, яку надав йому Й. Гете, віднісши цей колір до негативних. Тотальна самотність заповнює кінострічку разом зі всепоглинаючим синім. Синього кольору перстень Гетсбі (план-деталь, на якому постійно фокусується увага). Глядач бачить його ще до появи обличчя героя. Впродовж фільму Гетсбі майже завжди показаний нам на синьому фоні. Чи то причал, де він вдивляється в далекий зелений вогник своєї надії на синьому тлі затоки, чи то синій колір вечора або ночі. Гетсбі в оточенні синього, навіть коли він серед гостей. Один з персонажів стрічки каже: «Мені ще не зустрічалася жодна людина, яка б знала справжнього містера Гетсбі». Отже, синій колір у фільмі символізує повну самотність ніким не зрозумілої людини, зраженої у своїх кращих почуттях, фатальну самотність серед натовпу.

Синій колір оточує не тільки Гетсбі, але й Ніка. Він також самотній у свої 30 років і не бачить себе щасливим у найближчому майбутньому. До речі, якщо говорити про автобіографічність твору, то, безумовно, Гетсбі та Нік – дві складові особистості Френсіса Скотта Фіцджеральда, який очима Ніка досліджує «американську мрію», а на прикладі Гетсбі демонструє її ілюзорність, яку відчув у своєму житті.

Важливу роль відіграє *зелений*. Найчастіше це колір літньої природи: розкішні будинки потопають у зелені. Але найбільшого

символізму зазначений колір сягає в сценах, де Гетсбі, мріючи про Дезі, вдивляється у зелений вогник надії, який яскраво прописаний Ф. С. Фіцджеральдом у романі, вогник і стає певним символом нездійсненої мрії.

Надзвичайно конкретна роль у кінострічці надана *червоному* кольору. Він входить у стрічку разом з коханкою Тома Б'юкенена Міртл. Глядач ще не бачить її обличчя, але крупним планом показані її вигадливі червоні панчохи, потім червоні елементи її сукні, потім браслети і, нарешті, губи та руде завите волосся, червоні нігті. Червоний колір взагалі весь час буде пов'язаний з Міртл. Завдяки символічній кольору режисер вибудовує певне протиставлення Дезі й Міртл. Одна постійно подається в білому, друга в червоному кольорі. За рахунок гри кольорів автор протиставляє найсуттєвіші, з його точки зору, характеристики героїнь: чистоту і порочність, ніжність і брудну пристрасність, елегантну стриманість і вульгарність.

Саме образ Міртл буде розвиватися за допомоги нагнітання червоного. Червона квартира, яку для зустрічей зі своєю коханкою знімає Том. Куток червоної хустинки, який виділяється на фоні його темного костюма. У всіх гостей, які приходять до цієї квартири, яскраво виражені елементи червоного в одязі або макіяжі. Апогеєм стає червона сукня самої Міртл та червона стрічка в її волоссі. Цікаво, що у романі Міртл у зазначеній сцені одягнена в кремовий шифоновий наряд.

Червоний у фільмі – це символ пристрасті, але пристрасті брудної, розпусної, тваринної. Гости, які зібралися на цю вечірку, напиваються до непритомного, нелюдського стану. Червоний будинок, де все це стається, з червоними балконами показаний як сукупність гнізд розпусти.

Сцена вечірки закінчується сваркою Тома з Міртл. У романі Том, розізлившись на свою коханку, різким ударом розбиває їй обличчя в кров. У фільмі удар теж присутній, але крові немає: занадто багато червоного. Закривавлене обличчя Міртл на цьому червоному фоні не мало б такого ефекту, крім того, режисер не схильний викликати в глядача жалість та співчуття до Міртл.

*Жовтого* кольору в романі небагато, але він виділяється з-поміж інших на вечірці Гетсбі: жовтими яскравими плямами на тлі вишуканих нарядів гостей виглядають сукні танцівниць, кидається в очі келих із соком жовтого кольору, вся підлога усіяна блискітками золотого кольору. Серед розкоші будинку Гетсбі виділяється золото органа. Ну і, звісно, яскраво-жовтий автомобіль Гетсбі, якому належить стати машиною смерті. Печатка золота, багатства лежить на всіх предметах цього кольору. До речі, в романі автомобіль Гетсбі не жовтий, а кольору збитих вершків. Отже розкішний кабриолет, який



носиться з неймовірною швидкістю по дорогах, асоціюється в режисера з всеможливістю та вседозволеністю його хазяїна.

### ***Образна система в романі й екранізації***

Як зазначалося, головною метою Ф. С. Фіцджеральда було розвінчання «американської мрії», що він і робить завдяки не досить розгалуженій системі образів. І кожний з них відіграє свою роль при вирішенні цієї задачі.

Безумовно, одна з найголовніших належить Гетсбі – людині, яка ще в дитинстві поставила перед собою завдання вибратися з бідності. У фільмі відсутній момент, коли на похорон сина приїздить батько, він показує Нікові щоденник юного тоді ще Джея Гетца, який свідчить про цілеспрямованість і силу характеру хлопця.

«Американська мрія», набута в дитинстві, підкріплена спілкуванням з мільйонером Деном Коді, гроші якого, заповідані Гетсбі, він так і не одержав, отримує своє людське втілення, коли молодий офіцер знайомиться з красунею із заможної родини Дезі. Гетсбі розуміє, що без грошей йому ніколи не завоювати права завжди бути поряд зі своєю коханою. Отже, гроші для нього не самоціль, а перепустка у світ багатства, який у його свідомості тотожний світу щастя. Його «американська мрія» не сліпе накопичення, вона облагороджена романтичним коханням, якому він присвячує все своє життя.

Можемо відзначити, що кінообраз Гетсбі майже відповідає своєму романному втіленню. Що ж до образу Дезі, то він дещо поглиблений та пом'якшений. Дезі можна розглядати як символ «американської мрії», до якої прагне Гетсбі, порожньої та оманливої, яка натомість приваблює людей своєю святковою обгорткою.

Якщо говорити про трактовку цього образу в романі, то впевнено можна сказати, що перед нами абсолютно порожня, фальшива, залежна від чужої думки, від чоловіка, несамодостатня особистість. Навіть її страждання з приводу зради чоловіка, які здатні розчлупити читача й викликати співчуття до героїні, нетривалі, адже дуже швидко стає зрозумілим, що вона не здатна приймати самостійні рішення, воліє переживати приниження, але не змінювати ситуацію.

Однією з центральних сцен як у романі, так і в кінострічці стає перший візит Дезі до будинку Гетсбі. У фільмі ця сцена знята надзвичайно майстерно. Нижній ракурс, захоплений погляд Дезі, яким вона сприймає розкішне убранство дома, звеличує старання Гетсбі й додає блиску інтер'єру. Огляд будинку закінчується сценою, коли Гетсбі у захваті кидає до ніг Дезі купу своїх сорочок, надзвичайно якісних, гарних і дорогих.

У романі ця сцена теж посідає значне місце. Але у фільмі знову використовується нижній ракурс. Гетсбі стоїть на іншому ярусі, що символізує його сьогоднішнє становище, статус. Дезі як заворожена

дивиться на нього знизу, дивиться на сорочки, які падають до її ніг, і, розчулена, починає плакати. Чому саме зараз, адже було так багато романтичних моментів до цього?

Письменник дуже стримано описує цю сцену, залишаючи читачеві домислити, доаналізувати запропоновані сцени: *«Дезі раптом здушено зойкнула і, опустивши голову на сорочки, зайшлася плачем.*

*– Такі гарні сорочки,– ридала вона, і м'які складки тлумили її голос.– Мені так гірко, бо я ніколи не бачила таких... таких гарних сорочок...»* [6].

І все. У фільмі ця сцена коментується закадровим голосом Ніка: «П'ять втрачених років горіли у Дезі на губах». Такою є інтерпретація режисера. З нашої точки зору, така інтерпретація дещо спрощує ідею, закладену Ф. С. Фіцджеральдом як у цю сцену, так і у весь роман.

П'ять років накопичення багатств Гетсбі свідчить про те, що він добре розуміє, з ким він має справу. Він знає, що тільки так він міг привабити Дезі. Реакція коханої передбачена Гетсбі. Він не просто так всіма правдами та неправдами заробляв ці шалені гроші. Трохи пізніше, коли він буде з'ясовувати стосунки з Томом, він скаже йому: *«Дезі ніколи вас не кохала. Вона вийшла за вас заміж, тому що я тоді ще був бідний, а вона втомилася чекати»* [6]. Він знає, що Дезі ніколи б не була з ним, якби він не мав зараз цих грошей і можливостей. Ф. С. Фіцджеральд, описуючи Дезі, акцентує увагу на тому, що її постійно оточують речі, багато речей, дорогі речі, розкіш, і поза цих речей навіть сам Гетсбі не уявляє собі існування своєї коханої.

Опису голосу Дезі у романі приділено особливої уваги. Він описується як манливий, заворожуючий, голос із придиhamням, що справляє особливе враження на чоловіків. Але однією з головних характеристик цього голосу є те, що в ньому бринять гроші. Цікаво, що так про її голос у романі говорить сам Гетсбі.

Отже, він добре розуміє, що перед ним людина, яка не в змозі оцінити душевні якості, але розчулюється від якісних чоловічих сорочок та їхньої кількості. Гетсбі розуміє це, але не перестає кохати Дезі та жадати повернути її в своє життя. Саме ця сцена із сорочками дає можливість ще раз акцентувати увагу на сутності «американської мрії», символом якої, як вже було зазначено, стає Дезі: ілюзії, оманливої і бажаної одночасно, жага якої перевершує логіку її порожнечі. У фільмі фраза про дзвін грошей у голосі Дезі опущена. Образ Дезі поглиблений та більш романтизований у порівнянні з романом. Особливо чітко це показано у сцені, коли Том і Гетсбі, з'ясовуючи стосунки, борються за Дезі.

У романі Том – привабливий блондин. У фільмі образ набагато бруталніший. Він темноволосий, з характерними вусиками, його

зовнішність більш груба, ніж описана у книзі. Весь час педалюється його фізична сила. На початку фільму, коли Нік вперше приїздить у гості до Б'юкененів, режисер, використовуючи нижній ракурс, показує, як Том біжить до Ніка, і Нік, який і так нижчий за Тома, відчуває явний дискомфорт і навіть пригинається, начебто очікуючи удару, хоча вони з Томом знайомі ще з університетських часів і завжди були в хороших стосунках.

Том символізує собою світ багатих від народження, який так вабить Гетсбі й до якого він так хотів би належати. В образі Тома акцентується його зверхність, неповага до людей, навіть рівних йому за статусом. Інших він взагалі за людей не вважає. Йому властиві цинізм, агресія. Він расист за своїми переконаннями. Жінками він користується і завжди поводить себе як хазяїн, власник. Так само він ставиться і до Дезі, постійно зраджуючи її, але вважаючи себе людиною, яка має право на це й на вірність і відданість своєї дружини. Розуміння того, що Дезі кохає Гетсбі, а отже, виникає загроза його чоловічому статусу, наймовірніше нервує його.

У фільмі це передається за допомогою досить вдаливих планів-деталей. Нервозність Тома декілька разів фіксується у тій силі, з якою він розминає свою сигару у попільничці, а потім наростаюча злоба, що межує з внутрішньою агресією втілюється у рухах ножа, яким слуга у стрічці відколює шматочки льоду від цілої глиби. Рухи різкі, сильні, у них відчувається напруженість атмосфери. До того ж на відміну від роману, де зазначена сцена відбувається в номері отеля, автор кінострічки знову переносить нас у задумливу інтер'єр червоної квартири, де раніше Том зустрічався з Міртл, що також накладає певний відбиток на все емоційне забарвлення сцени.

Як у романі, так і у стрічці сцена з'ясування стосунків між Гетсбі та Томом має велике значення, але вирішена трохи по-різному, що, безумовно, впливає на тлумачення головних образів. У кожного з героїв на цю сцену свої сподівання. Гетсбі розглядає її як останній крок у своєму нелегкому шляху до Дезі. Він щиро вірить, що залишилось небагато: Дезі скаже Тому, що вона його ніколи не кохала, і піде від нього до Гетсбі. І спочатку складається враження, що так воно і буде. Але Том, який, по-перше, побачив певну схильність своєї дружини до Гетсбі, а по-друге, незадовго до того дізнався, що чоловік його коханки хоче поїхати з цього міста разом зі своєю дружиною, раптом відчуває, що дві жінки, які так зручно для нього співіснували в його житті, виконуючи кожна свою місію, неочікувано починають вислизати, переходить у наступ.

Він зібрав відомості про бутлегерську діяльність Гетсбі і цим хоче вразити Дезі. Він дуже добре знає свою дружину і гарно вміє маніпулювати її свідомістю. Гетсбі для нього не конкурент за

визначенням, адже для Тома люди, які не мають багатства від народження, – це нижча каста, скільки б грошей і яким чином вони б не заробили за своє життя. Йому взагалі байдуже, як саме Гетсбі заробив свої гроші. Його обурює, що цей вискокча зазіхнув на його спокій, на його спосіб життя, на його статус, на його власність, якою він вважає свою дружину. Він знає, що вона несамостійна особистість, що вона залежна від чужої думки, насамперед від думки світського товариства, частиною якого вона є, чим і користується. Навряд чи Дезі сама замислювалася над природою багатства Гетсбі, навряд чи її так вразила аморальність джерел його прибутків, але думка про те, як на це можуть зреагувати в світі, вразила її. Том грає на її вразливості, нагадуючи про певні романтичні моменти їхньої юності, примушуючи Дезі визнати, що, коли вона виходила за нього заміж, вона кохала його. Тим самим він вибиває ґрунт з-під її ніг і позбавляє впевненості у своїх думках і вчинках. Тепер Дезі воліє не виходити із зони свого дискомфортного комфорту, до якого вже давно призвичаїлася за час їхнього з Томом подружнього життя. Таку сцену ми спостерігаємо в романі.

Режисер фільму дещо змінює ситуацію. Якщо в романі Гетсбі, незважаючи на бурхливість своїх емоцій, під час розмови з Томом поводить себе абсолютно виважено та пристойно, то у стрічці емоції беруть гору і він фактично кидається на Тома, демонструючи свою силу, ненависть, а разом з тим невміння поводити себе у світському товаристві. Дезі, перелякана агресивною поведінкою Гетсбі, розуміє свою помилку, і саме це стає головним мотивом її поведінки та зміни рішення на користь свого чоловіка. Таким чином, у фільмі образ Гетсбі суттєво знижений, в той час як образ Дезі сприймається як більш позитивний, ніж у романі. Її розчарування у Гетсбі-мужлані очевидне і мотивоване.

Дещо по-різному вирішена сцена похорону Гетсбі. У романі провести свого сина в останню путь приїздить батько Гетсбі. У фільмі Нік нікого не може вмовити прийти на похорон. Самотній Гетсбі у труні з яскраво-червоною тканиною всередині на тлі величезної зали викликає співчуття. В цілому ідея цієї сцени в романі та фільмі в сутності має однакову спрямованість: життя яскравої людини пройшло безслідно: немає нікого, хто захотів би попрощатися з ним у день його смерті. Шалені гроші не зробили його щасливим.

Образ оповідача Ніка в романі слугує ще одним засобом розвінчання «американської мрії». Гетсбі залишився вірний своїй мрії: до останнього моменту він чекає телефонного дзвінка своєї коханої, так і не розуміючи, що ця історія вже закінчена. Нік же стає людиною, на очах якої розгортаються всі події і яка має винести головні уроки зі всього, що сталося з його другом.

Якщо в романі в якості головної ідеї насправді можна виділити розвінчання «американської мрії», що перш за все простежується в тому, що життя талановитої людини було розтрачене в гонитві за сумнівною метою, то в фільмі акцент дещо змінений. Остання сцена – Нік закінчує свої нотатки про Гетсбі й до заголовку книги, яку він називає його прізвиськом, додає слово Великий. У фільмі є сцена, де Гетсбі міркує про те, що йому всього лише 32 роки і що він може стати великим. Комета, що летить високо в небі, ніби символізує траєкторію життя Гетсбі, якщо він забуде, що втратив Дезі й продовжить жити далі. Нік відчуває скорботу і захоплення Гетсбі, світлою і талановитою людиною, яка була зраджена своїм оточенням. «Ви кращий, ніж вони всі», – скаже Нік Гетсбі напередодні його загибелі, і в цьому буде закладена провідна ідея фільму.

**Висновки з дослідження.** Будучи результатом інтерсеміотичного перекодування, кіноадаптації відіграють велику роль у сприйнятті твору-першооснови. Використання компаративного аналізу твору та його кіноверсії, особливо моментів, де режисер відходить від канви твору, від авторської концепції, дає можливість поглибити літературознавчий аналіз. Аудіовізуальні прийоми кіно також допомагають осягнути події та образи, змальовані у художньому творі, відіграючи роль певних символів та акцентуючи важливі аспекти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бессараб А.О. Соціально-комунікаційний аспект взаємодії мистецтва книги та кіно у формуванні інтересу до читання. *Поліграфія і видавнича справа*. 2016. Випуск 1 (71). С. 203–208.
2. Довбуш О.І. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2015. № 17. Т. 1. С. 122–124.
3. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і Час*. 2016. № 2. С. 40–53.
4. Дубініна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 89–97.
5. Таратута С.Л. Компаративний аналіз літературного твору з екранізацією як методичний прийом (на матеріалі роману П.Зюскінда «Парфуми»). *Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультимедіальному просторі: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 26 жовтня 2022 р. Вінниця / гол. ред. О.М. Ігна-това. Вінниця: ТОВ «Друк». 2022. С. 128–131.
6. Фіцджеральд Ф.С. Великий Гетсбі. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1164>
7. Bluestone G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore, 1957. 237 p.
8. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006. 304 p.