

УДК 821.111.0

doi: 10.18101/1994-0866-2017-6-178-187

**ГОТИЧЕСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В КИНОПРОЧТЕНИЯХ
«ГРОЗОВОГО ПЕРЕВАЛА» Э. БРОНТЕ**© *Байрамкулова Лейла Кемаловна*

кандидат филологических наук, доцент,

Международный гуманитарно-лингвистический институт

Россия, 109316, г. Москва, Волгоградский пр-т, 32, стр. 3

E-mail: l.bairamkulova@mail.ru

В статье анализируются два художественных фильма, представляющих собой экранизации романа Эмили Бронте «Грозовой перевал». Это 5-серийный фильм телеканала ВВС (1978 год, реж. П. Хаммонд) и кинофильм «Грозовой перевал Эмили Бронте» (1992, реж. П. Космински). Автор ставит перед собой цель доказать, что экранная трансформация способствует выявлению глубинных смысловых структур литературного претекста, отсылающих к жанру готического романа и, шире, к формам, порожденным предромантическим и романтическим художественным сознанием. Благодаря своему телевизионному происхождению экранизация П. Хаммонда придает фотографическую наглядность той стихии первобытной жестокости, которая царит в романе. Различные элементы поэтики романа экранизация «мифологизирует», преобразует в символы, что делает зримой, рельефно выпуклой готическую природу этих элементов. Сопоставляя два фильма, автор исследования показывает, что киноверсия и телеверсия создают различные прочтения текста, которые обусловлены принадлежностью телефильма и кинофильма к разным эстетическим сферам.

Ключевые слова: реминисценция жанровой модели; фрагментарность стиля; сращение фрагментов с жестикующей персонажей; стилистические изгибы; глубинные структуры текста; монтаж; романтизм; экранная трансформация; готическая атмосфера; готический замок; готическая образность; готическое и домашнее; готико-романтический литературный ландшафт.

В литературоведении неоднократно ставился вопрос о том, насколько возможно адекватное кинопрочтение классического литературного произведения. В данной работе предпринята попытка показать, что кинематографическое прочтение литературы может сказать о ней гораздо больше, чем можно было бы ожидать. В частности, именно киноэкранизация с помощью кинематографических приемов способна резче обозначить особенности авторского стиля.

«Грозовой перевал», состоящий из пяти частей телевизионный фильм, созданный в 1978 г. телеканалом ВВС (режиссер Питер Хаммонд), представляет собой киноадаптацию одноименного романа Э. Бронте, повторяющую через пластику экранного языка «изгибы» стиля своего литературного претекста, а стало быть, создающий визуальный аналог тех возможностей оформления предметного мира из текучей субстанции воображаемого, которые заложены в стиле романа.

Вчитываясь в первые главы романа, мы понимаем, что главной смысловой лакуной, отданной на откуп воображению читателя, оказывается сам Грозовой перевал, дом, который, как отмечали уже первые исследователи романа, вовсе не безжизненный «задник», а совершенно особый мир, в «безрадостном дискомфорте» которого отражается «странный и таинственный характер его обитателей» [11, с. 243–244].

В том, как автор описывает дом на Грозовом перевале, есть какая-то непреодоленная двусмысленность. Это мираж, ускользающий от внятного определения и остающийся таковым до конца. Как на самом деле выглядел этот дом? Чего в нем было больше: «функциональности» или «архитектурности», реалистичности или иррациональности, повседневности или истории? Необходимо сразу отметить, что усадьба семьи Эрншо нигде подробно не описана, не указан тип этой постройки, не сказано, сколько в ней этажей и комнат, не совсем ясно, какова внутренняя планировка. Интересно, что дом в романе ни разу не показан, выражаясь кинематографическим языком, «на общем плане». Если суммировать все впечатления рассказчика мистера Локвуда, полученные им в этом загадочном доме, то непроясненность центрального для романа архитектурного образа не ослабевает, а наоборот, возрастает. Дом то «глядит» совершеннейшей фермой (внутренний интерьер с кухонной утварью и висящими под потолком «говяжьими, бараными и свиными окороками»), то вдруг в нем проскальзывает таинственный образ средневековой крепости: «узкие окна ушли глубоко в стену, а углы защищены большими каменными выступами». Странная ферма, которую возвел «архитектор» и у которой на фасаде — «гротескные барельефы», родовое имя и историческая дата.

Как сделана экранная трансформация первых глав романа, в которых описывается так называемое знакомство мистера Локвуда со странными обитателями Грозового перевала? Фильм П. Хаммонда начинается с изображения всадника, мчащегося по бескрайнему простору к одинокой громаде, чернеющей вдаль. На фасаде мрачного дома — химеры и «мальчуганы», имя и дата. В этом доме есть что-то средневековое, историческое и зловещее. Владелец дома не позволяет никому вторгаться в пределы своих владений. Он встает перед пришельцем, как безмолвный темный силуэт, — то ли человек, то ли призрак. Он как бы преграждает чужаку путь в свое обиталище. Темный силуэт обладает застывшим, как маска, нездешним лицом и пристальным, магнетическим взглядом, но зовет слугу оглушительным окриком, как сельский неотесанный мужлан. Когда он берет у Локвуда лошадь, по двору бродят куры (в правом верхнем углу кадра). Возникает странный оксюморон видимых форм: друг с другом соседствуют романтические силуэты и реалистические картины сельской фермы.

Мы видим, что стиль съемки, пластика киноязыка создает несколько иную, нежели в книге, историю. Стиль фильма оказывается формообразующим лекалом создаваемой на экране реальности. И эта немного другая история поражает нас тем, что в ней проглядывает «память» одного литературного жанра.

В сцене встречи хозяина Грозового перевала и вторгающегося в его владения Локвуда мы видим характерную для кинематографа неразрывную связь физической жестикуляции актера и окружающей его среды [2, с. 16]. Мизансценически один актер стоит у входа в дом и высокопарно-медлительно объясняет цель своего неожиданного вторжения, а другой находится напротив него в дверях и молча слушает, не произнося ни слова. Но камера помогает актерам выразить смысл этой сцены. Второй актер, слушающий, показан не фронтально, а со спины, причем показан без деталей, как темная косматая тень, загородившая проем. Физическое действие актера (он стоит в дверном проеме, вытянув руку) дополняется методом съемки. Ракурс чисто стилистически формирует образ из материи физического существования актера. И нам уже кажется, что актер играет именно эту черную тень, стоящую в проеме, эта тень начинает в нашем восприятии сливаться с его телом.

История, которая рассказывается пластикой кинематографического языка, отсылает к определенной жанровой модели, а потаенное присутствие этой модели в архитектуре выстраиваемого Бронте мира давно уже стало предметом пристального внимания многих исследователей [7, с. 217–224; 8, с. 16–20; 9, с. 162–163].

Образ усадьбы в романе возникает из «осколков», и эти осколки, эти фрагменты среды сопрягаются, срастаются с человеческими действиями и межличностными отношениями, которые в ней развиваются (с той же «жестикуляцией» актера). То, что перед домом есть ворота, сообщается не ради констатации факта их существования, то есть не для обстоятельности бытовой зарисовки и реалистической «густоты» описания. Увидев этот стилистический «изгиб», метафору «сопротивления» ворот пришельцу, читатель сразу понял, насколько нелюдимым и мрачным мизантропом является хозяин этого во всех смыслах замкнутого пространства: «“Входите” было произнесено сквозь стиснутые зубы и прозвучало как “ступайте к черту”; *да и створка ворот за его плечом не распахнулась* в согласии с его словами» (курсив мой. — Л. Б.) [1, с. 3–4].

Есть и еще одна особенность стилистической ткани романа «Грозовой перевал», которую также интересно отметить. Освещенные «участки» предметно-вещественного мира обрамляются глубокими тенями, сказанное тонет во мгле несказанного. Эта освещенность одних участков реальности и затемненность других развиваются в первых главах романа в сюжет произрастания инопространства из домашне-обиходного, бытового.

Рассмотрим, как происходит экранная трансформация обозначенных нами выше особенностей стиля литературного претекста в последовательность кадров из первой серии фильма.

Кадр 1. Протяжная панорама позволяет нам медленно оглядеть бескрайнюю вересковую пустошь, над которой темнеет небо, и «останавливает» наш взгляд на каменном выступе слева.

Кадр 2. Ступенчатая каменная глыба среди вереска в наползающем тумане при раскатах грома.

Кадр 3. Резкий передний план. Сквозь ветви и траву виднеются скат крыши и окна, окутанные туманной дымкой.

Кадр 4. Голова разинувшего пасть грифона — деталь барельефа дома, взятая без самого дома, крупным планом — на фоне переплета изогнутых ветвей и молочно-белого тумана.

Кадр 5. Камера возвращает нас в интерьер. Композиция кадра продолжает тему природы и агрессии. Только теперь перед нами уже не мифическое чудище грифон, а мертвый кролик, с которого обдирают шкуру руки кухарки. Локвуд сидит слева, встает и, испуганно покосившись на эту «эксекую», отходит.

Кадр 6. Отошедший от кухарки Локвуд явно встревожен и обеспокоен. Он начинает думать о том, куда он попал и по каким законам живут странные обитатели этого дома.

Кадр 7. Фигура Локвуда исчезает в проеме, остающемся от нагромождения каких-то непонятных предметов на первом плане. И внутри этого же кадра (внутрикадровый монтаж), в этой громоздкой захламленности вырисовывается профиль кого-то, окутанного тьмой и следящего за Локвудом. Мы пока не знаем, кто это. Позже мы соотнесем этого персонажа с Гэртоном Эрншо. А пока мы видим не человека, а одного из тех мифических грифонов, которые сидят на барельефе, а может быть, домового или гоблина.

Так же как и в романе, благодаря «изгибам» стиля, соотношению «участков» названного и темных, клубящихся пустот, на экране пластически создается угловатый, тесный и душный интерьер. Возникает образ странного, противоречивого пространства: оно темное, затхлое, шершавое, топорщится острыми углами, состоит из выступающих отовсюду, грубо сколоченных предметов, в углах постоянно что-то копошится и рычит, огромный очаг с висящими над ним кастрюлями, ружья на стене, лестница, ведущая неизвестно куда, потому что лестница подразумевает, что есть второй этаж, но при этом комнат для гостей почему-то нет. И зритель (а по отношению к роману читатель) начинает представлять себе этот второй этаж как некий провал в инобытие с несуществующими комнатами и нигде не ночующими и непонятно как живущими в этом доме хозяевами. Что там наверху? Захламленные чуланы или бесконечные анфилады комнат, а возможно, фамильные галереи со стенами, увешанными портретами предков?

«Инопространственность — вот, пожалуй, самый ощутимый признак готической прозы, — писал С. Зенкин. — И она необязательно заявляет о себе посредством готической архитектуры — архитектурный стиль может быть и иным, даже самым нейтральным, дело вообще может происходить на открытой местности (хотя все-таки предпочтительно в городе, а не деревне). Главное — чтобы пространство перестало быть однородным, чтобы в нем появились противопоставленные друг другу участки, пути, границы, силовые линии, чтобы некоторые перемещения в нем оказались желанными, или запретными, или вызывающими страх — а порой и теми, и другими, и третьими одновременно (курсив мой. — Л. Б.)» [3, с. 6].

«Мне совсем не хочется снова подвергаться преследованию со стороны ваших гостеприимных предков. <...> Комната *кишит* привидениями и чертями (курсив мой. — Л. Б.)» [1, с. 34].

Локвуд произносит фразу, ключевую для понимания того неведомого, что «вытворяет» пространство этого дома, особенно сгущаясь в таинственной комнате с закрытой панелью кровати. Кишение чем-то, что представляет собой мглу неназванного, — наверное, наиболее точное определение облика, который благодаря кинематографическому стилю принимают отношения актеров и среды в этой версии Питера Хаммонда. Приземленная, подчеркнута локальная, укорененная в сельских реалиях, твердо стоящая на земле конструкция начинает трещать по швам и постепенно «мутировать» в нечто иное. Как «мутирует» во что-то иное сам изысканный джентльмен мистер Локвуд, который, попав в комнату с закрытой кроватью, начинает вести себя так, как будто его уже пропитала атмосфера этого дома и он породнился с теми, кто в нем живет: злобно орет и трет руку призрака Кэтрин о край разбитого стекла. И воспринимается этот страшный эпизод через призму сознания викторианского джентльмена, который оказывается совершенно беззащитным перед первобытно-природной агрессией, царящей на Грозном перевале.

Что же представляет собой та жанровая модель, к которой отсылает это инопространство, постоянно подрывающее громоздкую приземленность неуклюжего фермерского дома?

Более поздняя и близкая к нам по времени британская киноадаптация, снятая в 1992 г. режиссером Питером Космински, уже недвусмысленно подсказывает нам, как будет выглядеть Грозный перевал, если сгустить, сделать выпуклым все то, что возникало, как мы видели, где-то в зазорах между сказанным и несказанным. Это будет замок готического романа. И он не будет существовать нигде, потому что возникнет из такой эфемерной, неосязаемой субстанции, как стиль текста. Именно такой, не существующий нигде в реальности, дом был возведен специально для экранизации 1992 г. Как и многосерийный телефильм 1978 г., фильм П. Космински снимался в Йоркшире, в исконной среде описываемых в романе событий. Но это киновысказывание совершенно иное: здесь другой хронометраж и другая поэтика, другой стиль съемки и другая жестикация актеров.

Если в телефильме 1978 г. мы видели ферму с претензией на статус замка, то теперь перед нами настоящий готический замок — мрачное, овеваемое ветрами здание, возвышающееся над вересковой пустошью. Фильм П. Космински посредством многообразных приемов, о каждом из которых можно говорить отдельно, делает акцент на готической образности, растворенной в стиле романа. Версия режиссера помогает понять жанровую модель произведения Бронте: готический роман эпохи предромантизма.

Думается, что не последнюю роль в разности прочтений одной и той же жанровой модели, скрытой в литературном претексте, играет то обстоятельство, что многосерийный фильм 1978 г. — это телефильм, а «Грозный перевал» П. Космински (1992) — это кинофильм. Экранизация 1978 г. — яркий пример того, что телефильм всегда несет на себе отпечаток ряда зако-

номерностей, которые отличают телевидение как искусство. «Здесь достигается натуральность в изображении человеческих фигур и среды приемами, недоступными для кино» [6, с. 21]. Два принципа телевидения, всегда присутствующие в фильмах, созданных для телеэкрана, это «жизнь врасплох» и «синхронность». Телеэкран в меньшей степени «дробит» реальность, чем кино, стремясь воспроизвести движение событий в максимально приближенном к реальности ритме, континуально-непрерывно. Возникает эффект «здесь и сейчас» повествования. А крупный план — прерогатива телеэкрана — приближает к нам персонажа, его психофизиологический облик.

Многосерийность также создает новое эстетическое качество. Многосерийный телефильм, который может обладать неограниченной продолжительностью, всегда неторопливо, обстоятельно рассказывает историю (даже если нет фигуры рассказчика), и, по сути, тяготеет к эпической форме, к романному типу повествования [4, с. 25–27].

Если киноэкранизация обычно спрессовывает сюжет адаптируемого литературного произведения, выбирая наиболее драматические моменты, то многосерийный телефильм восстанавливает первоначальный облик сюжета и для зрителя становится осязаемым само течение повседневности, постепенно ткущееся полотно подробностей, из которых складываются гораздо более полная картина жизни и более целостный характер персонажа. Поэтому кинофильм П. Космински с его резкими перебросками с одного эпизода на другой, выразительными монтажными композициями, спрессованностью сюжета и сгущением хронотопа драматичен. А многосерийный телефильм П. Хаммонда, напротив, эпичен. И поклонники романа не случайно отмечают, что эта многосерийная экранизация является наиболее «дословной» из всех существующих на сегодняшний день.

Благодаря телевизионным методам съемки, уютно-загроможденное, выпирающее острыми углами закутов и провалов пространство, которое мы ранее выявили в многосерийном фильме П. Хаммонда, ощущается нами как абсолютно реальная достоверная среда. Иногда возникает впечатление, что это даже не фильм, а происходящий на наших глазах спектакль. Континуально-непрерывное развертывание повествования позволяет включить в него многие эпизоды, которые своей грубостью поразили и напугали первых читателей и критиков романа. Эстетика ужасного приняла в нем формы первобытно-природного агрессивного поведения, которое представлено в романе во всей его болезненной очевидности и оглушающей нас неподдельности. Хиндли в припадке пьяного безумия пытается заставить Нелли Дин проглотить нож и сбрасывает своего сына с лестницы. Во время свидания с Эдгаром Кэтрин щиплет служанку за то, что та не хочет оставить их одних, и набрасывается на нее с кулаками. В бреду Кэтрин рвет зубами подушку и поднимает снежную бурю из птичьих перьев. Когда Хиндли, решивший убить Хитклифа, не пускает его в дом, Хитклиф разбивает окно, врывается и, повалив на пол Хиндли, начинает бить его...

Показательно, что исполнители главных ролей в телефильме 1978 г. и кинофильме 1992 г. даже внешне имеют совершенно разную фактуру. В телефильме косматый шершавый Хитклиф (Кен Хатчисон) и истеричная, по-

рывистая, своевольная, иногда похожая на лохматую лесную колдунью Кэтрин (Кей Эдшед) — это хтонические чудовища, порождения земли, плоть от плоти окружающей дом вересковой пустоши. В кинофильме 1992 г. Хитклиф в исполнении Ральфа Файнса — элегантный байронический герой, граф Калиостро и граф Монте-Кристо в одном лице, а Кэтрин (ее играет обаятельная француженка Жюльет Бинош) — живая, весело хихикающая, изящная плясунья с тонким нежным лицом. Элегантность существования Ральфа Файнса и Жюльет Бинош на экране так же отличается от грубого поведения Кена Хатчисона и Кей Эдшед, как сновиденный, похожий на мираж, сконструированный готический замок одного фильма не похож на натуральную, укорененную в земле, присутствующую во всей своей монолитной материальности ферму другого.

Насколько различна среда и порожденное ею поведение актеров в этих фильмах, становится очевидным при сопоставлении двух сцен, каждая из которых воспроизводит атмосферу жестокости, царящую в романе не только на сюжетно-фабульном, но и на стилистическом уровнях [5, с. 571–572]. В обеих сценах — совершенно разная экранная трансформация одного мотива: страдания Хитклифа, получившего весть о смерти Кэтрин. *«Он бился головой о корявый ствол и, закатив глаза, ревел, не как человек — как дикий зверь, которого искололи до полусмерти ножами и копьями. Я увидела несколько пятен крови на коре, его лоб и руки тоже были в крови...»* (курсив мой. — Л. Б.)» [1, с. 213].

В многосерийном телефильме эта сцена воспроизведена буквально. Мы видим Хитклифа, который с такой силой бьется головой о ствол дерева, что одного такого удара было бы достаточно для смерти обычного человека. Но Хитклиф в исполнении Кена Хатчисона не играет обычного человека. Его исполнение, как никакое другое, наводит на мысль о том, что Хитклиф, возможно, иной, нечеловеческой породы. Он играет хтоническое порождение земли, мифическое чудовище. Он сам шероховат и шершав, как этот «корявый ствол», сам монструозен, как природа. Следующий кадр показывает нам ствол, покрасневший от крови. «Говорящая» деталь, высвеченная крупным планом, поражает нас. Вся структура этой сцены, таким образом, буквально повторяет восприятие Эллен Дин, которая в романе является свидетелем этой «звериной» скорби.

Посмотрим на сцену из фильма 1992 г., в которой берется другой фрагмент событий, описанных в той же шестнадцатой главе романа: «...во вторник, когда стемнело и мой господин, до крайности уставший, вынужден был удалиться на несколько часов, пошла и раскрыла одно из окон: настойчивость Хитклифа меня растрогала, и я решила дать ему проститься с бранным подобием своего кумира. Он не преминул воспользоваться случаем — осторожно и быстро, так осторожно, что не выдал своего присутствия ни малейшим шумом. В самом деле, *я бы и не узнала, что он заходил, если б не заметила, что примята кисея у лица покойницы и что на полу лежит завиток светлых волос, скрепленных серебряной ниткой*; проверив, я убедилась, что он вынут из медальона, висевшего у Кэтрин на шее. Хитклиф открыл медальон и выбросил локон, подменив его своим собственным — черным.

Я перевила их оба и положила вместе в медальон (курсив мой. — Л. Б.)» [1, с. 214].

Экранная трансформация, взяв за основу событийную канву этого фрагмента, создает впечатляющий контраст между любовью Эдгара и любовью Хитклифа. Вложив в руку Кэтрин медальон и осторожно поцеловав ее в лоб, муж, сдержанный в своей скорби, медленно и степенно выходит из комнаты, словно боясь нарушить покой уснувшей. И в следующую же секунду в комнату врывается Хикклиф. Он разбивает стекло в двери, подходит к гробу Кэтрин, срывает медальон с ее шеи, выхватывает ее из гроба и, сжав в неистовом объятии, плачет, касаясь ее волос своей порезанной кровоточащей рукой...

Важнейшим моментом, обнаруживающим принципиальную разницу в том, как «вычитывают» эти две версии жанровую память романа, является материал, который извлекается из текста. Как видно из описанного эпизода, кинофильм П. Космински берет из романа не те события, которым была свидетелем рассказчица истории Нелли Дин, а те, которые она лично не видела, но о которых догадывается. Экранной трансформации подвергаются не происшествия в реальной модальности, а события модальности воображаемого, — *то, что могло бы произойти*. Здесь можно вспомнить еще один эпизод из кинофильма: разговор Кэтрин и избитого Хитклифа в комнате-ларце. Этот разговор тоже не дан в романе, потому что Нелли Дин только видела, как Кэтрин залезла на чердак, где сидел наказанный Хитклиф, но не знала содержания их разговора. Режиссер фильма, во-первых, воспроизводит разговор, который в романе не дан (рассказчица при нем не присутствовала), во-вторых, переносит его с чердака в столь многозначную для готического интерьера фильма комнату-ларец (комнату с закрытой панелями кровати), в-третьих, в разговоре Хитклиф говорит о том, что погубил птенцов чибиса, потому что не мог показать их Кэтрин, а тогда им незачем было жить. Это экранное переосмысление того, что Кэтрин в романе рассказывает Нелли уже в пору своей болезни в бреду.

Такой подход к материалу показывает интерес не к вещественно-предметному значению слова, как это можно наблюдать в телефильме 1978 г., а к образно-поэтическому «ореолу», который в литературе остается «помимо» прямого, предметного значения слов. Экранизация Космински «работает» с *модальностью воображаемого* в тексте, с тем, что составляет его поэтический слой.

Когда в одном из самых удачных, на наш взгляд, эпизодов фильма, Кэтрин и Хитклиф сидят на поле, покрытом огромными камнями, и, прижавшись друг к другу, ведут загадочный разговор, эта режиссерская конструкция (такого эпизода в романе нет) воспроизводит как бы подсмотренный фрагмент их тайной жизни, которую они ведут в своих долгих и, кстати, тоже не вполне проясненных в романе блужданиях по вересковой пустоши. Показательно, что один из критиков отмечает именно этот эпизод фильма, как выявляющий «untamed nature», «неприрученную природу» и среды, окружающей Хитклифа и Кэтрин, и их отношений [8, с. 74]. И эта «дописанная» экранным переосмыслением сцена вызывает к жизни исключитель-

но стилистическую, образно-поэтическую составляющую текста (метафоры из знаменитой речи Кэтрин, тайна прошлого и происхождения героя, магия неразрывной их связи с природой). Когда Хитклиф, разбивая себе руку в кровь, врывается в пустой зал, чтобы выхватить из гроба и прижать к груди «бренное подобие своего кумира», то этот дописанный эпизод актуализирует разлитую в самом стиле романа жестокость необузданных страстей и нерасторжимое единство тайны любви и тайны потустороннего мира. Это «эксцессы» и культ мертвой возлюбленной, пришедшие из готического романа.

Так, отходя от прямого «буквализма», обращаясь к модальности воображаемого и находя экранные аналогии для образно-поэтической и стилистической ткани романа, киноверсия 1992 г. отчетливо «считывает» ассоциативно-реминисцентное поле текста и воспроизводит жанровые модели готико-романтического литературного ландшафта. Смутное тяготение к этим жанровым моделям мы усматривали и в более «вещественно-предметной», материальной телеэкранизации 1978 г.

Таким образом, мы имеем все основания утверждать, что киноадаптация, если она достаточно вдумчива и грамотна, может через пластику экранного воплощения, через палитру кинематографических приемов повторить те или иные нюансы, отличающие стиль литературного произведения, его поэтику. Киноверсия создает визуальный аналог возможностей оформления предметного мира из текучей субстанции воображаемого, которые заложены в стиле литературного претекста. Становясь благодаря кинематографу видимыми, осязаемыми, эти «сгустки предметности» могут стать отголосками жанровой памяти, скрыто присутствующей в литературном произведении на уровне его глубинных смысловых структур

Литература

1. Бронте Э. Грозовой перевал. Стихотворения: пер. с англ. М.: Худ. лит., 1990. 430 с.
2. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Ладомир, 1987. 759 с.
3. Зенкин С. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // *Infernalina*. Французская готика XVIII–XIX вв. М.: Ладомир, 1999. 759 с.
4. Зоркая Н. Чары многосерийности // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы / сост. Г. Михайлова. М.: Искусство, 1976. С. 21–37.
5. Палья К. Тени романтизма: Эмили Бронте // Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 558–585.
6. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 251 с.
7. Gerin W. *Wuthering Heights* // Gerin W. *Emily Bronte. A Biography*. London, 1971.
8. Gleyzer M. *The evolution of Emily Bronte's Wuthering Heights through a study of its receptions and adaptations*. Boca Raton. Florida Atlantic University, 2014. 100 p.
9. Milbank A. *Victorian Gothic in English novels and stories, 1830–1880* // *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* / ed. by Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press., 2015.

10. Rena-Dozier E. Gothic Criticisms: «Wuthering Heights» and nineteenth-century literary history, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/40963185> (дата обращения: 25.08.17).

11. Unidentified Review of Wuthering Heights, 1847 // The Brontes. The critical heritage / ed. by M. Allott. London, 1974. P. 243–244.

GOTHIC REMINISCENCES IN FILM VERSIONS OF "WUTHERING HEIGHTS" BY E. BRONTE

Leyla K. Bairamkulova

Cand. Sci. (Philol.), A/Prof.,

International Institute for Humanities and Linguistics,

32, Build. 3, Volgogradskiy Prospect, Moscow 109316, Russia

The article analyses two film versions of Emily Bronte's «Wuthering Heights», released in 1978 and 1992. The research is aimed at proving that its screen adaptation reveals Gothic-Romantic literary «landscape», hidden in Bronte's text, and refers to the style and genre of Gothic novel. «Wuthering Heights» (5-episode TV-serial; director Peter Hummond, 1978) transmuted different elements of the novel into the mythical and symbolic forms that can be easily recognized as gothic allusions. Due to its TV origin the Hummond's film adds to the cruelties of Bronte's novel all the force of the photographic image. This strikingly perceptible representation of eccentricities of human nature becomes an effective method to gothicize the domestic sphere and saturate it with the primordial energies. Comparing TV-serial by Peter Hummond to P. Kosminsky's film we have found out the essential differences in these adaptations, which are conditioned by the fact that they belong to different aesthetic spheres — cinematograph and television.

Keywords: reminiscence of the gothic as a genre; fragmentary nature of the style; fusion of the fragments with the protagonists' gestures; the stylistic «winding»; the inner structures of the novel; montage; Romanticism; screen adaptation; the Gothic atmosphere; the Gothic haunted castle; the gothic imagery; the gothic and the domestic; Gothic-Romantic literary «landscape».