

ЛИТЕРАТУРА НА ЭКРАНЕ: БАЗОВЫЕ МЕТАФОРЫ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ АДАПТАЦИИ

П.Ю. Рыбина

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; rybina_polina@mail.ru*

Аннотация: В статье рассматриваются контролирующие метафоры современной теории адаптации, позволяющие осмыслить особенности «промежуточного положения» текста, который осваивается в культуре разными медиа (кинематографом, театром, видеоиграми, популярной музыкой). Акцент сделан именно на киноадаптации — воплощении литературного материала на экране. Среди базовых метафор мы выделим четыре — палимпсеста (Р. Стэм, Л. Хатчен), гетерокосма (Л. Хатчен), сети (Д. Ланир, К. Ньюэлл) и наименее устоявшуюся — чувственного диалога (“a fleshly dialogue”, Д. Ричард). Представления о гетерокосме и сети, существующие по отдельности, мы скорректируем метафорой адаптационной вселенной с сетевой структурой. В статье раскрывается место всех названных метафор в истории идей об адаптациях (пересказах, переработках, «повторах с варьированием»), а также демонстрируется, как эти метафоры становятся отправными точками в анализе литературных текстов на экране. Представление о палимпсесте позволяет сфокусироваться на работе памяти и воображения, метафора адаптационной вселенной (с сетевой структурой) — на потенциале интеракций в порождении новых версий. Чувственный диалог смещает акцент в сторону непосредственного восприятия, когда между аудиторией и адаптацией создается пространство новых ощущений (и лишь затем — смыслов).

Ключевые слова: киноадаптация; палимпсест; сеть; диалог; медиа; нарратив; литература; кино

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-03-14

Для цитирования: Рыбина П.Ю. Литература на экране: базовые метафоры современной теории адаптации // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 3. С. 158–170.

LITERATURE ON THE SCREEN: THE CONTROLLING METAPHORS IN CONTEMPORARY ADAPTATION THEORY

Polina Rybina

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; rybina_polina@mail.ru

Abstract: The article examines several controlling metaphors of contemporary adaptation studies that allow us to elaborate on the in-betweenness of any text ap-



propriated by different media (cinema, theatre, video games, popular music). I will highlight four metaphors — the palimpsest (R. Stam, L. Hutcheon), the heterocosm (Hutcheon), the network (D. Lanier, K. Newell), and the least established — “a fleshly dialogue” (D. Richard). The article explains why the metaphors of heterocosm and the network, existing separately, might be replaced by the “adaptation universe” (with its network structure). Unpacking the place of each metaphor in the history of ideas on adaptations (retellings, reworkings, “repetitions with variations”), I will demonstrate how they become starting points for the analysis of texts. While palimpsests allow us to focus on the work of memory and imagination, the adaptation universe offers a new understanding of complex interactions between texts, authors, and audiences. The “fleshly dialogue” shifts the focus from memory, imagination, or interactions to immediate perception. Audiences and texts (films, performances, games), in their contacts, produce the in-between spaces of intensified perceptions, which help stories not only to mean but to feel differently.

Keywords: film adaptation; palimpsest; network; dialogue; media; narrative; literature; cinema

For citation: Rybina P. (2025) Literature on the Screen: The Controlling Metaphors in Contemporary Adaptation Theory. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 3, pp. 158–170.

Термин «киноадаптация», имеющий в русском языке аналог «экранизация», — двусоставное слово, второй компонент которого «адаптация» происходит от латинского «adaptare» — «приспосабливать, прилаживать, устраивать». Адаптации (не только кинематографические, но и театральные, литературные, игровые, песенные) — это приспособления некоего предшествующего текста к новому контексту, медийному, социокультурному, историческому. В случае с киноадаптацией — к новой экранной среде, диктующей изменения. Аудиовизуальный текст активно задействует несколько каналов восприятия — непосредственно и по аналогии (синестетически)¹; расширяет аудиторию² и превращает адресатов в соавторов³; про-

¹ Фильм задействует визуальный и аудиальный каналы, а через них — синестетически — подключаются другие зрительские чувства, связанные, например, с тактильными ощущениями (см. работы Д. Ричарда [Richard 2021], В. Собчак [Sobchack 2004], Л. Маркс [Marks 2000]).

² Об аудитории см. классический текст адаптационной теории — работу Дж. Блустона «Романы в кино: метаморфозы художественной прозы на экране» [Bluestone 1957], а также более новые исследования — о зрителях «антикварного кино» К. Монк [Monk 2011], о детской аудитории [McCallum 2018], о попытках теоретизирования аудиторий адаптации в целом [Meikle 2017]. В контексте социологии культуры важны работы Н. Самутиной [2009] и Б. Дубина [2010].

³ Адаптация в контексте культуры участия рассматривается как в классике адаптационной теории — у Л. Хатчен и Ш. О’Флинн [Hutcheon, O’Flynn 2013], — так и в новых работах о специфике цифровой адаптации (Э. Салливан [Sullivan 2022]).

изводит новый социокультурный контекст, через который авторы осмысляют свой исторический момент и ситуацию⁴. Благодаря адаптации литературный сюжет обретает новый интертекстуальный и жанровый репертуар, начинает «отражаться» в зеркалах других текстов⁵. У литературной классики появляется коллективный автор (сценарист, режиссер, звукорежиссер, композитор, актеры, художник-постановщик), сфокусированный в первую очередь на взаимодействии, «приспособлении» разных авторских усилий друг к другу. Внимание к интеракциям — разных авторов и разных медиа — усложняется при исследовании больших форматов (адаптированные сериалы обсуждаются в работах — И. Каспэ [2009], Дж. Миттелла [Mittell 2015], К. Уилкинс [Wilkins 2023]). Интенсивно развивающееся исследовательское поле (the adaptation studies) производит контролирующие метафоры; наиболее важные мы рассмотрим.

Палимпсест: помнить / не помнить

Метафора палимпсеста является ключевой в работах, появившихся в самом начале 2000-х годов, — монографиях «Теория адаптации» Л. Хатчен [Hutcheon 2006; 2012] и «Литература сквозь призму кино: реалистическое, магическое и искусство адаптации» Р. Стэма [Stam 2005]. В системе размышлений Хатчен палимпсест — это метафорическая характеристика для того, как работает зрительское воображение и память при восприятии текста, основанного на другом тексте. Опираясь на разработки теории интертекстуальности в широком смысле этого термина (от М.М. Бахтина до Ж. Женетта), Хатчен называет режим восприятия адаптации — “the audience’s ‘palimpsestuous’ intertextuality” [Hutcheon 2006: 21]. Это режим в самой своей основе — палимпсестный, потому что адаптация — многослойный текст, открыто (“directly and openly”, 21) заявляющий о своей связи с другим. Палимпсестность у Хатчен — неотъемлемое свойство адаптации в воображении зрителя; она имеет особую идентичность — формальную и герменевтическую. Интертекстуальный отклик зрителя/читателя на текст многообразен и трудно прогнозируем, но в случае с адаптацией речь идет о некоей обязательности «двойного зрения» — на текст и сквозь текст. Только таким образом, одновременно держа в зоне внимания как минимум два текста, аудитория воспринимает адаптацию как адаптацию. Именно в момент согласия видеть двой-

⁴ О контексте и инструментах его исследования см. работу «Адаптация и апроприация» Дж. Сандерс [Sanders 2015], «Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране» Л. Фёдоровой [2022].

⁵ О влиятельности интертекстуального подхода будет сказано ниже. Несколько авторов, которые по-прежнему продуктивно работают в этом русле, — Т. Лич [Leitch 2019], Г. Колон Семенза [Colon Semenza 2021] и др.

ственно и **последовательно выдерживать** такую расфокусировку, зритель/читатель попадает в «промежуточное положение», где предполагаются производные тексты.

Помимо работы воображения Хатчен интересуется, как функционирует зрительская память — важнейшая способность для актуализации палимпсестного режима. Она пишет: “As audience members, we need memory in order to experience difference as well as similarity” [Hutcheon 2006: 22]. Без воспоминаний о текстах-предшественниках мы не сможем откликнуться на сходства и различия. Как следствие, мы не сможем испытать восторг (“delight”) или раздражение (“irritation”) — от различий и сходств. Здесь имеется в виду, что мы безусловно можем как-то чувственно среагировать на адаптацию, даже без знания текста-предшественника, но восторг/удовольствие или раздражение именно от «промежуточного положения» текста мы не получим, если нам нечего вспомнить.

Помимо этого, многослойный характер текста, с которым взаимодействует зритель, напоминает о важности не только способности помнить, но и забывать. Палимпсест — это динамическая структура, зависящая одновременно от новых наслоений и стираний, удалений (пусть частичных) предшествующих слоев. Восторг и раздражение, важные для Хатчен, формируются не только, когда мы вспоминаем, но и когда мы забываем. Многие радикальные адаптации, подрывающие согласие о том, чем текст значим для нас, зависят от динамичной способности зрителя сознательно «забывать», отказываться от каких-то аспектов текста, чтобы дать возможность проявиться новому прочтению в собственном воображении. Стирание слоев палимпсеста не менее важно, чем удерживание их.

В 2010-е годы, помимо работы Хатчен, большое влияние имели тексты американского киноведа Р. Стэма, который последовательно переосмысливает идеи М.М. Бахтина применительно именно к адаптированной литературе. Она обнаруживает свою «гибридную структуру», подключая зрителей/читателей к диалогу разных текстов (одновременно это направление развивается в работах Д. Картмел, И. Уилехан, а также — Дж. Нэрмора, Т. Лича)⁶.

Гетерокосм: не «повтор с варьированием»?

Помимо метафоры палимпсеста, книга Хатчен также знаменита формулой для антропологической потребности, которую удовлетворяет адаптация: “Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with

⁶ Подробнее см. в моей статье: Rybina P. Le statut culturel des adaptations cinématographiques des œuvres de Proust à la lumière des idées de M. Bakhtine. In: Revue d'études proustiennes. V. 13. Paris: Classique Garnier, 2021. P. 97–110.

the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change” [Hutcheon 2006: 4].

Во-первых, Хатчен подчеркивает, что аудитории свойственно испытывать удовольствие от пересказа старых историй (есть в этой практике что-то «особенно привлекательное», “particularly appealing”)⁷. Во-вторых, утверждается, что, воспринимая знакомое в новой версии, мы этот опыт опознаём как специфический, непохожий на другие (“adaptation as adaptation” [Hutcheon 2006: 21]). Самое ценное для нас, что нам рассказывают «в очередной раз». Ценностью для восприятия обладает то, что Хатчен назвала «повтор с варьированием», указав на него как на основу удовольствия. Повтор она ассоциирует с потребностью в комфорте, подобном повседневному ритуалу, а варьирование — с потребностью в новизне, в сюрпризах, в удивлении.

С одной стороны, адаптация связана с радостью узнавания (“recognition”), с тем, что мы что-то вспоминаем (“remembrance”), и в сознании всплывают, казалось бы, забытые сюжеты, слова, образы. Это приятно переживать. С другой стороны, адаптация связана с радостью перемен (“change”), с неожиданностью, когда мы испытываем восхищение креативностью новых авторов, пересказавших старую историю так, что она остается интересной в многократном повторении.

Когда Хатчен переписывает свою классическую работу в 2013 году в соавторстве с Ш. О’Флинн, она корректирует собственную мысль о «повторе с варьированием», или том эффекте, который также получает наименование «нарративной настойчивости» (“narrative persistence” [Hutcheon 2013: XXIV]). Она утверждает, что изменила свою точку зрения: “...narrative persistence is not the name of the new adaptation game; world building is” [Hutcheon 2013: XXIV]. При этом стоит вспомнить, что уже в версии 2006 года возникала идея адаптации как гетерокосма. Развивая идею о мире видеоигры (М.-Л. Райэн [Ryan 2004]), Хатчен присматривается к ситуации, когда линейный нарратив анимационной ленты «Алладин» превращается в Диснейленде в интерактивный опыт обживания «гетерокосма» «Алладина». В работе читаем: “What gets adapted here is a heterocosm, literally an ‘other world’ or cosmos, complete, of course, with the stuff of a story — settings, characters, events, and situations. To be more precise,

⁷ Вводя идею повтора с варьированием, Хатчен опирается на базовые положения из работы З. Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия», где в основе функционирования психических структур человека лежит представление о навязчивости. О приоритете «сходства» над различием, то есть о важности собственно повтора и его многообразных культурных функциях, рассуждает К. Эллиотт в работе «Теоретизируя адаптацию» [Elliott 2020].

it is the ‘res extensa’ — to use Descartes’ terminology — of that world, its material, physical dimension, which is transposed and then experienced through multisensorial interactivity” [Hutcheon 2006: 14]. Адаптирование — это создание «иных миров», в которые аудитории предлагается переселиться по следам знакомых (литературных, кинематографических и других) нарративов. Гетерокосм адаптации понимается через картезианскую «протяженную субстанцию», с акцентом на материальном, физическом измерении «инога мира»; во взаимодействии (“interactivity”) с ним вступает аудитория.

Словарь Хатчен здесь еще не очень устойчив: она использует и термин «мир» (“world”), и «космос», и «гетерокосм», и «вселенная» (“universe”). Эта множественность — большое достоинство книги, потому что адаптационные исследования далее движутся по двум направлениям, пунктирно намеченным Хатчен в этом фрагменте, где исследовательница, как она полагает, улучшает собственную концепцию «повтора с варьированием». Эти направления стоит обозначить таким образом: адаптация как создание **вселенной** (у Хатчен — “universe”) и адаптация как создание **среды** (у Хатчен — “environment”).

На базовом нарративном уровне каждый текст обладает сюжетно-фабульной динамикой (“plot” как сюжет, “story” как фабула, по Д. Бордуэллу [Bordwell 2020]). Восприятие текста — это оформление отношений между непосредственно данным вербальным или аудиовизуальным рядом (сюжетом) и воображаемым миром (фабулой, “storyworld”, по Д. Герману [Herman 2009]), который возникает в сознании зрителя или читателя. Литературный сюжет создаёт в нашем сознании воображаемый фабульный мир, и кинематографический сюжет — тоже. При адаптировании — из литературы в кино — образуется и новый киносюжет, и новый фабульный мир на основе фильма. Когда Хатчен утверждает, что нас уже не так интересует «повтор с варьированием», а больше занимает создание гетерокосма, она словно отказывается от своей базовой посылки о палимпсестной структуре восприятия адаптации. Получается, что мы больше не сравниваем гетерокосмы (а почему, собственно?), мы скорее склонны их строить и обживать, видеть в них расширения предшествующих текстов, в которые мы готовы перенестись (забыв о предыдущем опыте). В таком случае все термины — «фабульный мир», «гетерокосм», «вселенная» — синонимы для результата когнитивной зрительской обработки сюжета. Зритель ментально и чувственно «переносится» в образовавшийся фабульный мир. В этом случае адаптация теряет существенную особенность — свою формальную и герменевтическую идентичность — промежуточное положение. С нашей точки зрения, адаптация — это как раз такой текст, в ко-

торый нельзя «перенестись»; промежуточное положение предполагает сочетание эффектов иммерсии с эффектами дистанцирования (и в этом особая адаптационная специфика).

В процессах адаптации особенно важно то, что во взаимодействие почти никогда не вступают два-три текста (анимационный фильм «Алладин» и его площадка в Диснейленде). Текстов, контактирующих друг с другом в нашем восприятии, — множество. Поэтому из всех терминов, которые предлагает Хатчен, для нас особенно важен термин «вселенная», или «универсум», который мы используем не как Хатчен (синоним и «миру», и «гетерокосму»), а иначе. Адаптационная вселенная некоего источника — это множество текстов, образовавшихся на основе одного сюжета (вселенная «Гамлета» насчитывает пятьдесят киноадаптаций). Таким образом, первое направление, намеченное Хатчен, — изучение адаптационных вселенных (см. часть **о сети**), констелляций текстов на основе условного предшественника. Тексты в составе множества находятся друг с другом в сложных отношениях. Смыслы рождаются именно из-за нашей осведомленности о множественности. Разные версии сосуществуют и сталкиваются друг с другом, а мы их сравниваем и находим смыслы — между текстами.

Второе направление выводится из тех же рассуждений Хатчен о гетерокосме. Сюжет получает расширение («протяженность») посредством адаптации, а значит, создается «материальное, физическое измерение» истории (“material, physical dimension” [Hutcheon 2006: 14]), которую зритель/читатель/игрок переживает посредством множества чувств (см. часть **о чувственном диалоге**).

Сеть: как генерировать идеи?

Адаптационная вселенная имеет структуру — сетевую. Сеть находится в постоянном процессе становления: некий нарратив, порождая множество текстов, аккумулирует их вокруг себя, переставая быть ядром, центром, оригиналом⁸. Множество адаптаций, на разных основаниях связанных с источником, сосуществует в культуре благодаря разнородности трактовок, фрагментарной, калейдоскопичной работе с текстами. В сети перед нами множество «несогласных» друг с другом версий некоего сюжета. В воображении аудитории сеть держится не только и не столько на том, что все производные тексты «повторяют» один источник и «договорились» держаться вместе (в одной сети), сколько на том, что версии произ-

⁸ Эта метафора (сети) несет на себе следы и постструктуралистской философии множественности (всевозможных «ризом», «деконструкций», «повторений», «распри»), и сетевых теорий в современной социологии (Б. Латур, М. Кастельс).

водят «цивилизованное» несогласие, энергию альтернативных точек зрения и разных откликов на хорошо знакомый нарративный мир.

Сетевыми структурами являются комплексы текстов на основе шекспировских оригиналов [Lanier 2014]. Трагедия «Ромео и Джульетта», также адаптация предшествующих текстов (Л. да Порто, М. Банделло, П. Боэтью, А. Брук), порождает на экране XX и XXI веков сложно устроенную сеть фильмов, которые создают собственные традиции интерпретации. В результате образуется структура со множеством центров. Одним из них является, например, киномюзикл Р. Уайза и Дж. Роббинса «Вестсайдская история» (*West Side Story*, 1961), адаптация бродвейской постановки 1957 года, где влюбленные принадлежат разным уличным бандам — «Ракетам» (Тони/Ромео) и «Акулам» (пуэрториканка Мария/Джульетта). Помимо того, что в 2021 году выходит новая «Вестсайдская история» С. Спилберга, ключевые повествовательные элементы, образные мотивы и смыслы, введенные мюзиклом в культурный обиход, влияют на авторские решения в других лентах. В «Китайке» (*China Girl*, 1987) А. Феррары влюбленные погибают из-за противостояния молодежи итальянского и китайского кварталов, в «Ромео+Джульетта» (*Romeo + Juliet*, 1996) Б. Лурмана — из-за борьбы мафиозных империй. Подбирая подобные аналоги для развития темы молодежного насилия «Вестсайдской истории», режиссеры переносят акцент с рокового противостояния «предков» на опасную отзывчивость юных, стремительно отвечающих как на любовь, так и на ненависть. Пользуясь творческими находками разных «узлов» сети, каждая новая адаптация вступает в многообразные взаимодействия с другими версиями, пусть даже примыкая к какому-то одному предшественнику.

Ризоматические, сетевые структуры с разных позиций обсуждаются в работах «Адаптационная индустрия» С. Мюррей [Murray 2012], «Расширяя адаптационные сети: от иллюстрации к новеллизации» К. Ньюэлл [Newell 2017], «Трансмедийная адаптация в XIX веке» Л. Лопес Свидки [Lopez Szwuydky 2020]. Мюррей интересуется проблема профессиональных интеракций в культурном поле, влияющих на создание, распространение и регулирование популярности текстов. У нее сеть — это не метафора для структуры адаптационной вселенной (как у нас). Сеть — это вид организации креативного труда в социальном пространстве. Лопес Свидки также интересуется этим (с поправкой на XIX век), но в сферу ее интересов попадает и сетевое устройство адаптационных вселенных, ей важно изучать, как тексты в культуре осуществляют важную функцию — переноса смыслов (“to extrapolate meaning through an extensive network of texts and allusions” [2020, p. 14]).

Применительно к текстам наиболее разработанную модель предлагает Ньюэлл. Под адаптационной сетью она понимает следующее: “the aggregate of texts responsible for and generated by a given work” [Newell 2017: 2]. Сеть — это совокупность текстов, которые одновременно генерируются источником и поддерживают его существование, а также существование динамичной сети. Речь идет о поддержке, потому что каждая версия вносит свой вклад в адаптационную вселенную (с ее сетевой структурой). Ньюэлл предлагает обращать внимание на такие аспекты: нарративные элементы (у нее «моменты» — “narrative moments” [Newell 2017: 8]), референции (“reference points” [Newell 2017: 8]) и визуальную образность (у нее «иконографию»), которая ассоциируется с определенной вселенной. То есть предлагается сосредоточить внимание на повторяющихся нарративных, интертекстуальных и визуальных компонентах, которые вписывают новый текст в сеть, делают его частью «совокупности». С опорой на три типа узнаваемых элементов зритель судит о вкладе новой версии в адаптационную вселенную.

Чувственный диалог: контакт с новой медийной средой

Смена парадигмы 2020-х годов (проблематика телесно ориентированных исследований, сенсорной осознанности, изучение «человеческого» внутри цифрового мира) позволит нам рассмотреть еще одно понимание промежуточного положения литературы на экране. Для этого остановимся на контролирующей метафоре чувственного диалога (“a fleshly dialogue”⁹), предложенной в работе «Феноменология кино и адаптация: расширение области чувств»¹⁰ (2021) Д. Ричарда.

Ричард согласен с Хатчен и Стэмом, что адаптация безусловно является палимпсестом, но ее многослойность особого рода: необходимо переключить внимание на чувственное переживание зрителем разных элементов кинотекста, который зрим, звучен, подвижен, тактильно ощутим. Мультисенсорное переживание имеет место при восприятии любого фильма, но адаптация усложняет этот чувственный опыт режимом палимпсеста. Зритель, знакомый с неким текстом-предшественником, выносит из него не столько память о сюжете, характерах и локациях, сколько смутный набор чувствен-

⁹ Предлагаю такой перевод, хотя осознаю важность компонента “flesh”, то есть «плоть», а не «чувство» в этом наименовании, делающем акцент на феноменологическом различии «тела» и «плоти» (Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти). Такой перевод возможен, потому что именно тело-плоть соразмерно восприятию, чувственному в своей основе.

¹⁰ В оригинале подзаголовок «расширение области чувств» — это формула “sensuous elaboration”, заимствованная из статьи С. Сонтаг «Воображая катастрофу» [Сонтаг 2014].

ных переживаний: текст ощущался — зрительно, аудиально, тактильно, может быть, создавал вкусовые и ольфакторные впечатления. При знакомстве с новой версией старого сюжета — в другой медийной форме — зрительская/читательская восприимчивость сопоставляет разные версии визуальных, звуковых, тактильных образов, которые, по выражению Ричарда, начинают «тереться» (“rub against one another” [Richard 2021: 13]) друг о друга, производя какие-то новые ощущения, не равные ощущениям от каждого текста по отдельности. Так возникает новый вид палимпсеста (чувственный палимпсест?) или, по выражению Ричарда, “a fleshly dialogue” [Richard 2021: 11].

Зрителя теперь не столько волнует сравнение разных версий или осмысление диалога между текстами. Вступая в контакт с новой медийной версией, аудитории участвуют в производстве промежуточного пространства между собой и фильмом (пусть на фоне знакомства с прошлыми вариациями). Это пространство разных ощущений, когда звук и изображение провоцируют гаптическое восприятие. Звуковая волна буквально «касается» уха слушателя, световые волны — его глаза. Соприкасаясь с фильмом, испытывая телесную «дрожь» (“the frisson”), зритель проходит путь — от интенсивных чувств к пониманию. Подход Ричарда предполагает разговор об адаптациях как чувственных расширениях и варьированиях предыдущих текстов, которые провоцируют яркие зрительские ощущения.

Промежуточное положение адаптации получает при таком подходе еще один смысл. Чувственный диалог происходит в пространстве между нами (как «телом-плотью») и медийной версией. Зритель и адаптация совместно производят не столько даже пространство смыслов, сколько пространство чувств — заряженную среду, позволяющую нам пребывать в «атмосфере» новой версии знакомой истории.

Адаптация как производство несогласия

Представление о палимпсесте позволяет сфокусироваться на работе памяти и воображения, понятие адаптационной вселенной (с сетевой структурой) — на потенциале интеракций в порождении новых версий. Чувственный диалог смещает акцент в сторону непосредственного восприятия, когда между аудиторией и адаптацией создается пространство новых ощущений (и лишь затем — смыслов).

Приспособленческий аспект, вшитый в само слово «адаптирование» (всегда надо что-то к чему-то приладить) заслоняет от нас важную функцию, которую эта практика выполняет в культуре. И эта функция связана с промежуточным положением. Помимо «традиционных» адаптаций существует большое количество версий,

нацеленных на радикальное переосмысление как литературного источника, так и его предшествующих вариантов. Такие версии — провокативные, смелые — обладают особой ценностью, делая промежуточное положение литературы на экране особенно заметным. Они заставляют постоянно помнить о многообразии интерпретаций, заниматься не столько текстами, сколько местами столкновения текстов — таких непохожих в своей попытке осмыслить, казалось бы, один нарратив. Адаптации производят несогласие относительно чувств и смыслов: благодаря своему положению — между — заставляют присматриваться к эффектам этих несогласий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дубин Б.В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М., 2010.
2. Каспэ И.М. Классика как коллективный опыт: литература и телесериалы // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М., 2009. С. 452–489.
3. Самутина Н.В. Cult Camp Classics: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М., 2009. С. 490–531.
4. Сонтаг С. Воображая катастрофу // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М., 2014. С. 223–241.
5. Фёдорова Л. Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М., 2022.
6. *Bluestone G. Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema.* Baltimore, 2003.
7. *Bordwell D., Thompson K., Smith J. Film Art: An Introduction.* N.Y., 2020.
8. *Bordwell D. Poetics of Cinema.* L., 2007.
9. *Colon Semenza G. William Oldroyd's Lady Macbeth, Shakespeare, and Adaptation Studies // Adaptation.* 2021. Vol. 15. № 2. P. 285–303.
10. *Elliott K. Theorizing Adaptation.* N. Y., 2020.
11. *Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Bloomington, 1987; 2019.
12. *Herman D. Narrative Ways of Worldmaking // Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research / ed. by S. Heinen, R. Sommer. B., 2009. P. 71–87.*
13. *Hutcheon L. A Theory of Adaptation.* L., 2006; (with S. O'Flynn) 2013.
14. *Lanier D. Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value // Shakespeare and the Ethics of Appropriation. Ed. by A. Huang and E. Rivlin. N. Y., 2014. P. 21–40.*
15. *Leitch T. The History of American Literature on Film.* N.Y., L., 2019.
16. *Lopez Szwydky L. Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century.* Columbus, 2020.
17. *Marks L.U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham, 2000.
18. *McCallum R. Screen Adaptations and the Politics of Childhood.* L., 2018.
19. *Meikle K. A Theory of Adaptation Audiences // Literature/Film Quarterly.* 2017. Vol. 45. No 4. URL: https://lfq.salisbury.edu/_issues/45_4/a_theory_of_adaptation_audiences.html (дата обращения: 25.08.2024)
20. *Mittell J. Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* N.Y., 2015.

21. Monk C. *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*. Edinburgh, 2011.
22. Murray S. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. L., N.Y., 2012.
23. Newell K. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. L., 2017.
24. Richard D. *Film Phenomenology and Adaptation*. Amsterdam, 2021.
25. Ryan M.-L. Will new media produce new narratives? // *Narrative across media: The Languages of Storytelling* / ed. by M.-L. Ryan. Lincoln, 2004. P. 337–359.
26. Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. N. Y., L., 2015.
27. Sobchack V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, 2004.
28. Sullivan E. *Shakespeare and Digital Performance in Practice*. Cham, 2022.
29. Wilkins Ch. Intangibility and Selfhood: *Westworld* as Allegory for Adaptation in the Digital Age // *Adaptation*. 2023. Vol. 16. № 2. P. 214–230.

REFERENCES

1. Dubin B.V. *Klassika, posle i ryadom: Sociologicheskie ocherki o literature i kul'ture*. [Classics, Afterwards and Nearby: Sociological Essays on Literature and Culture]. Moscow: *New Literary Review Publ.*, 2010. 345 p. (In Russ.)
2. Kaspe I.M. *Klassika kak kollektivnyj opyt: literatura i teleserialy* [Classics as a Collective Experience: Literature and TV Serials]. In: *Klassika i klassiki v social'nom i gumanitarnom znanii*. [Classic Texts and Classic Authors in Social and Humanitarian Knowledge]. Moscow: *New Literary Review Publ.*, 2009. P. 452–489. (In Russ.)
3. Samutina N.V. *Cult Camp Classics: specifika normativnosti i strategii zritel'skogo vospriyatiya v kinematografe* [Cult Camp Classics: The Specifics of Normativity and the Strategy of Audience Perception in Cinema]. In: *Klassika i klassiki v social'nom i gumanitarnom znanii* [Classic Texts and Classic Authors in Social and Humanitarian Knowledge]. Moscow: *New Literary Review Publ.*, 2009. P. 490–531. (In Russ.)
4. Sontag S. *Voobrazhaya katastrofu* [Imagining a Catastrophe]. In: Sontag S. *Protiv interpretacii i drugie esse* [Against Interpretation and Other Essays]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014. P. 223–241. (In Russ.)
5. Fyodorova L. *Adaptaciya kak simptom: russkaya klassika na postsovetskom ekrane* [Adaptation as a symptom: Russian classics on the post-Soviet screen]. Moscow: *New Literary Review Publ.*, 2022. 368 p. (In Russ.)
6. Bluestone G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley: *University of California Press*, 1957. 237 p.
7. Bordwell D., Thompson K., Smith J. *Film Art: An Introduction*. N.Y.: *McGraw-Hill Education*, 2020. 494 p.
8. Bordwell D. *Poetics of Cinema*. L.: *Routledge*, 2007. 512 p.
9. Colon Semenza G. William Oldroyd's *Lady Macbeth*, Shakespeare, and Adaptation Studies. *Adaptation*. 2021. Vol. 15. №2. P. 285–303.
10. Elliott K. *Theorizing Adaptation*. N. Y.: *Oxford University Press*, 2020. 362 p.
11. Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: *Indiana University Press* 1987. 190 p.
12. Herman D. Narrative Ways of Worldmaking. In: *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research* / ed. by S. Heinen, R. Sommer. B.: *Walter de Gruyter*, 2009. P. 71–87.
13. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. London: *Routledge*, 2006. 232 p.; (with S. O'Flynn) 2013. 273 p.

14. Lanier D. Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In: *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Ed. by A. Huang and E. Rivlin. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2014. P. 21–40.
15. Leitch T. *The History of American Literature on Film*. N.Y., London: Bloomsbury Academic, 2019. 466 p.
16. Lopez Szwydky L. *Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century*. Columbus: Ohio State University Press, 2020. 250 p.
17. Marks L.U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000. 298 p.
18. McCallum R. *Screen Adaptations and the Politics of Childhood*. London: Palgrave Macmillan, 2018. 280 p.
19. Meikle K. A Theory of Adaptation Audiences. *Literature/Film Quarterly*. 2017. Vol. 45. No4. URL: https://lfq.salisbury.edu/_issues/45_4/a_theory_of_adaptation_audiences.html
20. Mittell J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. N.Y.: NYU Press, 2015. 416 p.
21. Monk C. *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. 248 p.
22. Murray S. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. London, N. Y.: Routledge, 2012. 288 p.
23. Newell K. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan, 2017. 240 p.
24. Richard D. *Film Phenomenology and Adaptation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021. 248 p.
25. Ryan M.-L. Will new media produce new narratives? In: *Narrative across media: The languages of storytelling* / ed. by M.-L. Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 337–359.
26. Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. N.Y., London: Routledge, 2015. 254 p.
27. Sobchack V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004. 328 p.
28. Sullivan E. *Shakespeare and Digital Performance in Practice*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. 249 p.
29. Wilkins Ch. Intangibility and Selfhood: *Westworld* as Allegory for Adaptation in the Digital Age. *Adaptation*. 2023. Vol.16. № 2. P. 214–230.

Поступила в редакцию 03.12.2024

Принята к публикации 22.04.2025

Отредактирована 05.05.2025

Received 03.12.2024

Accepted 22.04.2025

Revised 05.05.2025

ОБ АВТОРЕ

Рыбина Полина Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; rybina_polina@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Polina Rybina — PhD, Associate Professor, Department of Discourse and Communication Studies, Lomonosov Moscow State University; rybina_polina@mail.ru