

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:
Завідувач кафедри

О. П. Бодик

_____ (підпис)

**РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ «НЕБЕЗПЕЧНІ ЗВ'ЯЗКИ»
П. А. ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО У КІНЕМАТОГРАФІ**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти другого
(магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Англійська мова, зарубіжна
література і компаративістика»
(назва освітньо-професійної програми)

Рибальченко Анастасії Євгенівни
(прізвище, ім'я, по батькові здобувача)

Науковий керівник:

Городнюк Н. А., професор кафедри
англійської філології, д. філол. н.,
доцент

Рецензент:

Кулакевич Людмила Миколаївна
доктор філологічних наук, професор
професор кафедри філології та перекладу
ННІ "Український державний хіміко-технологічний університет"
Українського державного університету науки і технологій

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. ВІЗУАЛІЦІЯ ФРАНЦУЗЬКОГО ЕПІСТОЛЯРНОГО РОМАНУ «НЕБЕЗПЕЧНІ ЗВ'ЯЗКИ» ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО	9
1.1. Роль лібертинізму у романі «Небезпечні зв'язки»	9
1.2. Іконографія як засіб візуалізації роману	15
1.3. Ілюстративна інтерпретація роману «Небезпечні зв'язки».....	22
Висновки до розділу 1	31
РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ «НЕБЕЗПЕЧНІ ЗВ'ЯЗКИ» У КІНО ...	32
2.1. Рецепція класичних кіноадаптації роману33 М.Форманом і С. Фрірзом	33
2.2. Порівняння сучасних кіноадаптацій за мотивами роману.....	43
2.3. Стилiстичні прийоми у кіноадаптаціях як засобів візуалізації	67
Висновки до розділу 2	69
РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ РОМАННОЇ ФОРМИ У ДРАМАТУРГІЇ НА ПРИКЛАДІ «НЕБЕЗПЕЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ»	71
3.1. Адаптації роману «Небезпечні зв'язки» у драматургії	71
3.2. Постмодерністська драма Г. Мюллера	73
3.3. «Небезпечні зв'язки» Крістофера Хемптона.....	84
Висновки до розділу 3	96
ВИСНОВКИ	98
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	101
ДОДАТКИ	106

ВСТУП

Роман П'єра Амбруаза Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» (1782) є одним із найвизначніших творів французької літератури XVIII століття, який зазнав численних інтерпретацій у різних видах мистецтва. Особливе місце у рецепції цього твору посідає кінематограф, який створив понад десяток адаптацій, що по-різному відображають центральні теми роману, його героїв та соціально-психологічний підтекст. На основі цього літературного матеріалу кінематографісти з різних країн і культур пропонують власні версії, адаптуючи історію до особливостей свого часу та глядацьких очікувань. Такий інтерес до роману Шодерло де Лакло свідчить про його актуальність, а також глибину тем, які не втрачають значущості й у наші дні.

Наше дослідження присвячене саме сприйняттю, тобто рецепції літературного твору у його кінематографічній подобі через аналіз кіноадаптацій роману минулих та сучасних років.

На відміну від масового глядача, який сприймає драму як видовище, читач-глядач сам візуалізує текст. Реципієнтом кіносценарію може виступати і режисер, і актор, і оператор, і пересічний читач, при цьому рівень їхньої «читацької компетенції» буде різний, а наслідком цього буде створення різної віртуальної реальності на ґрунті одного спільного тексту [5, с. 58].

Твір у свідомості автора народжується як діалог, є автокомунікативною дією, в якій автор водночас постає як власне автор у своїй креативній функції, і водночас як читач – у рецептивній функції. Тобто автор прагне виважити вплив свого твору на всіх рівнях [10, с. 8].

Читачі можуть віднаходити у творі такі значення, які раніше не помічали, відкривати ті глибини, що до цього не виявлялися. Актуалізація латентного змісту може відбуватися у свідомості реципієнта під час зіставлення з іншими творами, що раніше існували відокремлено один від одного. Сміслові акценти при цьому залежать від того, з яким твором виникли у читача асоціації [9].

Художнє сприйняття тісно пов'язане з почуттями, емоціями, мисленням, пам'яттю реципієнта й водночас обумовлюється структурою тексту й властивостями суб'єктивної картини світу автора. Іншими словами, автор свідомо закладає в тексті художнього твору майбутню його рецепцію. У процесі розвитку художнього сприйняття розвивається читацька спрямованість, зароджується естетична оцінка сприйнятого.

Художнє сприйняття – це функціональний процес літературного діалогу між автором і читачем, який об'єднує авторське світосприйняття, закодоване в тексті художнього твору, та читацьке сприйняття, зумовлене аперцепцією, асоціаціями, настановами і спрямоване на розкодування знакової системи й розуміння змістів у супроводі відчуттів та емоцій, що пробуджуються в душі реципієнта [6, с. 118].

Однією з центральних тем французького роману "Небезпечні зв'язки" (1782) Шодерло де Лакло – спокушання невинної дівчини. Проте у Франції XVIII століття ставлення до любові справді було особливим. «Якщо жінка пише вам палкий лист, це означає, що вона страшенно захопилася вами; але чи кохає вона вас – це ще невідомо» – помічає знавець вдачі свого часу Лабрюйєр [4].

Врахуємо ще й те, що в Європі XVII–XVIII ст. активно впроваджувалися нові просвітницькі ідеї, в результаті чого витворився єдиний інтелектуальний простір та образ європейця. Це яскраво відбилося в тогочасному листуванні, яке ми називаємо соціальною грою [3].

Таким чином, можна стверджувати, що соціальне життя людини в контексті певного культурного середовища створює умови життя, що відрізняються в окремих культурах, і тим самим породжує специфічні потреби та емоційну реакцію на них [31, с. 29].

У процесі епістолярного спілкування ця гра проявлялася в різноманітних формах: у створенні епістолярієм характерної мережі кореспондентів, у ролевому перевтіленні самого майстра епістолярного жанру, у виборі ним різноманітних способів досягнення виразності й впливу

на адресата для здійснення своїх інтенцій та досягнення поставлених цілей, що відповідно позначалося на різних рівнях епістолярного тексту [4].

Актуальність дослідження полягає у зростаючій популярності кінематографічних адаптацій літературних творів та необхідності аналізу того, як класичні твори адаптуються до сучасних реалій, зберігаючи при цьому свої основні ідеї. Оскільки адаптації «Небезпечних зв'язків» часто слугують не лише естетичною інтерпретацією роману, але й соціальною критикою, дослідження рецепції роману Шодерло де Лакло у кінематографі допоможе зрозуміти, як змінюється сприйняття літературних сюжетів у різних культурах та епохах.

Серед авторів, що приділили увагу аналізу роману Шодерло де Лакло, а також його адаптаціям, варто відзначити дослідження Денніса Портера, яка вивчала образи героїв та їхню взаємодію в різних кіноверсіях, а також дослідників Еліс Лемайр та Девіда Джея, які аналізували специфіку адаптацій у контексті соціально-культурних змін [13].

Магістерська робота присвячена вивченню рецепції епістолярного роману «Небезпечні зв'язки» у кіноадаптаціях, ключовою темою якого залишається розкриття боротьби між коханням і обов'язком, між забороненим і бажаним, а також додаткова тема нерівності соціального статусу у суспільстві. Крім того, актуальність теми також пов'язана з тією увагою, яка приділяється адаптаціям роману в останні роки.

Мета роботи: виявити особливості рецепції роману «Небезпечні зв'язки» у кінематографі та дослідити, як кінематографісти різних періодів і культур інтерпретують його образи та теми.

Об'єкт дослідження: роман П.А. Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» та його кінематографічні адаптації (старі і нові).

Предмет дослідження: естетичні, культурні та соціальні аспекти адаптації роману «Небезпечні зв'язки» у кінематографі.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати особливості роману «Небезпечні зв'язки» як літературного твору;
2. Дослідити основні кінематографічні адаптації роману у світовому кінематографі;
3. Визначити культурні та соціальні фактори, що впливають на адаптацію роману у різні періоди;
4. Порівняти образи героїв роману з їх версіями у кіноадаптаціях різних епох;
5. Оцінити специфіку візуальної та смислової інтерпретації роману в кінематографі.

Для здійснення дослідження у роботі використані **методи**: спостереження, опис, зіставлення.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше разом з класичними кіноадаптаціями роману порівнюються та аналізуються сучасні адаптації та новітня адаптація 2022 р.

Теоретичне значущість роботи полягає у розкритті художнього сприйняття та передачі епістолярного тексту Шодерло де Лакло через призму кіноекранізацій різних країн, а також розширенні знань про особливості адаптації класичної літератури у кінематографі, зокрема щодо культурного й соціального контексту, який впливає на творчу інтерпретацію. Дослідження також сприяє глибшому розумінню механізмів рецепції літературних образів і тем у різних культурних середовищах та епохах, що може бути корисним для подальших досліджень в галузі літературознавства, кінознавства і культурології.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у навчальному процесі для курсів з літературознавства, кінознавства, історії мистецтва та культурології. Окрім цього, висновки дослідження можуть бути корисними для сценаристів, режисерів та інших кінематографістів, які працюють з адаптацією літературних творів, оскільки

дозволяють краще зрозуміти взаємозв'язок між текстом та його екранним втіленням.

Структура кваліфікаційної роботи: робота складається зі вступу, основної частини (трьох розділів та висновків до них), загальних висновків, списку використаної літератури, додатків.

У вступі зазначаються загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про становлення руху лібертанізму у Франції XVII-XVIII століттях, його вплив і основні ідеї, а також ставлення самого автора роману Шодерло де Лакло до ідей лібертанізму і його впливу на суспільство. Крім того, показано основні мотиви та прийоми за допомогою яких Шодерло де Лакло скидає маски з тогочасного суспільства, на прикладі аристократії, виявляючи лицемірство та розпусту. Крім того, розглядається візуалізація епістолярного твору за допомогою традиційного засобів – ілюстрації, символізму тих чи інших об'єктів твору, таким чином утворюючи діалог вербального і візуального.

Другий розділ містить аналіз роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» як джерела образів, сюжетів та композиції, які використовувалися у різних кіноадаптаціях. При цьому аналізуються ключові образи роману як у старих, «класичних» адаптаціях М. Формана та С. Фрірза так і сучасних, адаптованих більш за мотивами оригінального роману (Р. Суїси, Р. Вадима, Р. Камбла).

У третьому розділі представлено приклад аналізу інтермедіальної взаємодії театру і епістолярного твору. Особлива увага приділяється дослідженню специфіки відтворення сюжетно-композиційної організації у п'єсах Г. Мюллера та К. Гемптона, які відомі своїми адаптаціями роману Шодерло де Лакло на сцені.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи, а в додатках до роботи приведені ілюстрації роману.

Кваліфікаційна робота написана на 100 сторінках основного тексту, 112 сторінках загального тексту.

Апробація окремих положень роботи відбулася у вигляді підготовки тез для участі у міжнародній науково-практичній конференції «Мови та література у крос-культурній перспективі (2023 рік) на ту ж тему, що представлена у магістерській роботі та у збірнику тез II Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми міжкультурної комунікації» (2024 рік).

РОЗДІЛ 1. ВІЗУАЛІЦІЯ ФРАНЦУЗЬКОГО ЕПІСТОЛЯРНОГО РОМАНУ «НЕБЕЗПЕЧНІ ЗВ'ЯЗКИ» П. А. ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО

1.1. Роль лібертинізму у романі «Небезпечні зв'язки»

Лібертинаж, або рух лібертинів, що виник у Франції XVII-XVIII століттях, став одним із найвпливовіших ідейних течій, які вплинули на літературу доби Просвітництва, включаючи роман П.А. Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки». Цей рух відкидав традиційні соціальні, релігійні та моральні норми, підкреслюючи свободу особистості, особливо у чуттєвих і моральних питаннях. Основні принципи лібертинажу включають скептичне ставлення до авторитетів, прагнення до інтелектуальної та фізичної незалежності, а також заперечення загальноприйнятих обмежень на поведінку і задоволення. Лібертини відстоювали ідею, що людина має право слідувати своїм інстинктам та бажанням без страху осуду, що особливо виражалося в їхньому зневажливому ставленні до інституту шлюбу, цнотливості та вірності [1].

У своїй статті з вивчення особистості письменника Ф. Д'Асенцо акцентує увагу на тому, що у той час як «Небезпечні зв'язки» охоплювали правила поведінки та романну модель, представлені Руссо та Кребійоном, Шодерло де Лакло знав про популярність перекладів романів Річардсона та Філдінга у Франції XVIII ст. Для нього «Клариса» була «шедевром романів» (Laclos 440). Переклад цього роману, здійснений абатом Прево у 1751 році, намагався адаптувати мову та поведінку Лавлейса, прототипу спокусника-ліберала, до французького духу витонченості.

Шодерло де Лакло пішов ще далі, зробивши лібертинізм не індивідуальною характеристикою, яку відкрито засуджували всі персонажі роману, а салонною грою бездіяльної аристократії, що переживає кризу. Він

зобразив його як систему, що заволоділа розумом і досягла своєї вершини в мистецтві обману [26].

У романі Шодерло де Лакло ці ідеї втілюються через образи головних героїв – маркізи де Мертей та віконта де Вальмона. Вони є втіленням лібертинського духу, який поєднує цинізм, маніпуляцію і майстерну інтригу, де відсутні моральні стримування. Маркіза де Мертей і Вальмон сприймають любов та стосунки лише як інструменти для задоволення своїх потреб і соціальної влади, що дозволяє їм маніпулювати іншими, граючи на слабкостях і почуттях людей. Вони ставлять власні інтереси, задоволення і свободу понад усе, підкоряючи собі будь-які моральні обмеження і часто навіть отримуючи задоволення від зруйнованих життів своїх жертв [19].

Роман підкреслює, що така безконтрольна свобода може мати руйнівні наслідки не тільки для інших, але й для самих лібертинів. Важливою є думка Шодерло де Лакло про те, що, хоча лібертини демонструють видиму силу та інтелектуальну перевагу, їхній образ мислення та дії в кінцевому рахунку приводять до саморуйнування та втрати глибинної людяності. У фіналі роману і Вальмон, і маркіза де Мертей зазнають поразки та залишаються в ізоляції. Це свідчить про те, що лібертинаж, хоч і здається привабливим через ілюзію вседозволеності, насправді веде до морального спустошення та краху.

Лібертинаж у романі Шодерло де Лакло також слугує критикою світських цінностей та соціальних структур французького суспільства XVIII століття. Автор показує, як руйнуються ілюзії світських принципів та моральності, коли вони піддаються випробуванню через призму лібертинських поглядів. На тлі історичного контексту роман підкреслює суспільну лицемірність: лицарські добродетелі і традиційна мораль стають лише декораціями для приховування істинних мотивів і жорстокості людей. Лібертинаж стає свого роду дзеркалом, в якому відображається корупція та деградація аристократичного суспільства, яке врешті-решт і само стає жертвою власних ідей та принципів [17].

Таким чином, лібертинаж в «Небезпечних зв'язках» не лише визначає поведінку персонажів, а й виступає як засіб соціальної критики. Лакло створює складний і суперечливий образ лібертина, який одночасно викликає захоплення своєю силою та відштовхує безпринципністю. Цей образ стає попередженням про небезпеку аморальної свободи, яка, замість справжньої незалежності, веде до моральної і духовної порожнечі [14].

Епістолярний роман, як форма літературного вираження, дозволяє створити багатогранний та інтерактивний сюжет, що розкривається через листи між персонажами. Структура цього жанру відіграє надзвичайно важливу роль у побудові сюжету і впливає на сприйняття твору читачем, надаючи йому відчуття причетності до приватних думок і почуттів героїв.

Якщо брати на розгляд статтю «French epistolary novel» Ф. д'Асенцо (F.D'Ascenzo), то стає зрозуміло, що французьке суспільство аж до 1789 року ґрунтувалося на особливому типі світської бесіди, яка протягом майже двох століть формувала соціальну ідентичність Франції Старого режиму: легкість та глибина, елегантність та задоволення, пошук істини та повага до думки інших, культ жінки, психологічний самоаналіз, моральні роздуми, філософський діалог та обговорення ідей – все це конкурувало між собою у салонах і сприяло драматизації мистецтва життя, яке ставило дворян, літераторів, учених та філософів у рівні умови.

Звичка читати листи, отримані в салонах, удесятеро збільшила соціальний потенціал цієї письмової та кодифікованої форми спілкування. Посібники з написання листів, що набули широкого поширення в XVII і XVIII століттях, показали, наскільки листи стали незамінним інструментом торгівлі між чесними людьми, мистецтвом написання яких слід було володіти [25].

У романі Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» епістолярна структура використовується з метою максимально точного і багатогранного розкриття внутрішнього світу персонажів, їхніх мотивів і динаміки стосунків. Кожен лист виконує подвійну функцію: він є частиною сюжету, водночас

розкриваючи особистісні характеристики персонажа і розгортаючи сюжетні лінії на нові рівні.

Листи в романі є не просто засобом передачі інформації між персонажами, а й формою інтриги та маніпуляції. Головні герої, такі як маркіза де Мертей та віконт де Вальмон, використовують листування як спосіб контролю над іншими, розкриваючи свою справжню натуру і цілі лише у приватних зверненнях. Це дозволяє Шодерло де Лакло будувати складну інтригу, де кожен лист стає елементом гри, в якій правда і брехня переплітаються, а читач опиняється на місці співучасника, якому відкриваються всі таємниці. Таким чином, завдяки епістолярній структурі, письменник створює атмосферу психологічної напруги, де кожен новий лист є ще одним ключем до розуміння прихованих мотивів героїв і викриття їхніх маніпуляцій [15].

Структура епістолярного роману також дозволяє автору поступово розкривати сюжетні лінії, уникати прямої розповіді та натомість спиратися на суб'єктивний погляд кожного персонажа. Завдяки цьому підходу, сюжет набуває поліваріантності, адже читач отримує доступ до різних точок зору на одні й ті самі події, що підвищує емоційну напругу та створює атмосферу недовіри і підозри. Наприклад, деякі події можуть виглядати зовсім інакше у листах Мертей, ніж у листах Вальмона, а образи персонажів можуть сприйматися по-різному залежно від того, хто їх описує. Така форма наративу дозволяє глибше розкрити мотиви персонажів і зобразити їхні багатогранні емоційні стани, створюючи більш комплексну картину їхньої внутрішньої боротьби та моральної деградації [18].

Крім того, структура епістолярного роману допомагає Шодерло де Лакло уникнути об'єктивної авторської оцінки подій і персонажів, дозволяючи читачу самому сформулювати власне ставлення до них. Це підхід, характерний для епохи Просвітництва, коли цінувалися раціональність, особистісна незалежність та свобода суджень. Вибудовуючи сюжет на основі листів, Шодерло де Лакло створює ситуацію, в якій читач стає суддею, оцінюючи як

окремі дії персонажів, так і їхню моральну позицію загалом [16]. Епістолярна форма таким чином створює простір для особистої інтерпретації, що дозволяє кожному читачу відкривати роман по-своєму, зважаючи на власний досвід та емоції.

Зрештою, епістолярна структура роману «Небезпечні зв'язки» підкреслює індивідуальність кожного персонажа, адже стиль і мова кожного листа відображають характер, інтелектуальний рівень та емоційний стан автора листа [11]. Кожен лист розкриває не лише факти та події, але й настрій і внутрішню боротьбу героя, його хитрість, гордість або сумніви. Через ці нюанси Шодерло де Лакло надає роману психологічної глибини, створюючи багатоплановий наратив, що дозволяє читачам розпізнавати неочевидні підтексти та мотиви [12]. Відтак, епістолярна структура стає не лише формою викладу, але й невід'ємною частиною художнього змісту твору, завдяки чому роман отримує додаткові смислові рівні та дозволяє Шодерло де Лакло розкрити складні міжособистісні взаємодії своїх персонажів.

У романі Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» епістолярна структура дозволяє автору максимально занурити читача у психологічний світ героїв, розкриваючи їхню внутрішню амбівалентність і складні моральні суперечності. Через листи персонажі розкривають свою справжню сутність, приховані мотиви, сумніви і конфлікти, які часто залишаються невидимими для інших персонажів і навіть для них самих [8]. У цьому контексті психологічна глибина листів стає потужним засобом для відображення моральної амбівалентності – тієї подвійності, яка характеризує як стосунки між героями, так і їхню власну моральну позицію.

Кожен лист, написаний маркізою де Мертей, віконтом де Вальмоном та іншими персонажами, є своєрідним психологічним портретом, у якому проявляються їхні справжні емоції, страхи і прагнення. Для прикладу, маркіза де Мертей у своїх листах демонструє не лише виняткову інтелектуальну майстерність і хитрість, але й прагнення до влади та бажання контролювати оточуючих [15]. Водночас, її внутрішній світ сповнений суперечностей, адже

вона часто страждає від своєї самотності і усвідомлює, що її аморальна поведінка відштовхує від неї людей. Таким чином, листи дозволяють глибше зрозуміти її моральну амбівалентність: хоча вона прагне підкорювати і домінувати, внутрішньо відчуває, що така поведінка веде до втрати справжніх людських стосунків.

Подібно до Мертей, віконт де Вальмон через листування відкриває перед читачем не тільки свої інтриги і маніпуляції, але й проявляє певну сентиментальність та навіть потребу в щирих почуттях, особливо у своїх стосунках з мадам де Турвель [35]. На початку роману він постає як цинічний і бездушний лібертин, для якого кохання – лише інструмент для досягнення влади та задоволення. Однак поступово стає очевидно, що його прагнення до контролю і зваблення приховують більш глибокі емоційні потреби. Він бореться між своїм прагненням до свободи і страхом перед почуттями, які можуть позбавити його незалежності. Листи стають простором, де ця внутрішня боротьба розгортається перед читачем, відкриваючи суперечливість його бажань і, зрештою, моральну амбівалентність його характеру.

Психологічна глибина листів також дозволяє Шодерло де Лакло показати складність людської природи, у якій часто співіснують протилежні бажання і прагнення. Наприклад, персонажі можуть щиро любити й одночасно зраджувати, відчувати задоволення від влади над іншими та, водночас, страждати від власної самотності [17]. Така амбівалентність відображає не тільки особистісні протиріччя, але й загальну ідею твору: що людська природа є неоднозначною і складною, і що в кожній людині є елементи добра і зла, любові і ненависті, слабкості і сили. Листи стають інструментом, через який автор виводить на поверхню ці суперечності, пропонуючи читачеві глибоко зануритися в психологію персонажів.

Крім того, психологічна глибина листів посилюється через можливість одночасного демонстрування щирості та фальші. Часто герої пишуть різні речі різним адресатам, маніпулюючи правдою, підлаштовуючи свої слова під

очікування і вразливі місця своїх адресатів. Така подача дозволяє читачу стати свідком того, як легко персонажі змінюють свою «маску» залежно від ситуації, і як їхнє розуміння моралі змінюється відповідно до власних потреб. Особливо яскраво це простежується в листах маркизи де Мертей, яка не лише змінює свій стиль і тон, а й свідомо грає на почуттях інших людей, змушуючи їх піддаватися її волі. Таким чином, листи стають дзеркалом, у якому відображається її моральна амбівалентність, що постійно балансує між щирістю і цинізмом [18].

Загалом, психологічна глибина листів у «Небезпечних зв'язках» служить не лише для розкриття характерів, але й як ключ до розуміння людських емоційних і моральних складнощів. Завдяки цій формі Шодерло де Лакло демонструє складність людської душі, у якій постійно борються протилежні бажання та цінності. Листи стають своєрідним простором для моральної гри, де персонажі змушені обирати між різними аспектами своєї особистості, розкриваючи перед читачем не лише свої дії, але й етичні дилеми, які супроводжують їх на кожному кроці. Така психологічна глибина додає роману Шодерло де Лакло нових смислових рівнів, перетворюючи його на складне дослідження моральної амбівалентності, яка є невід'ємною частиною людської природи.

1.2. Іконографія як засіб візуалізації роману

Іконографічна традиція у європейській літературі XVIII століття відігравала ключову роль у створенні образів, символів та культурних архетипів, які значною мірою відображали естетичні, філософські й соціальні тенденції епохи. У той час література, живопис, театральне мистецтво та інші культурні форми перебували у тісній взаємодії, і письменники часто запозичували образи та символи, відомі з візуального мистецтва. Іконографія слугувала своєрідним «культурним кодом», який дозволяв автору використовувати впізнавані образи для створення певного емоційного ефекту,

а також для висвітлення філософських чи моральних ідей, що мали великий вплив на аудиторію того часу [23].

Одним із головних джерел іконографічної традиції XVIII століття було мистецтво класицизму, яке зверталось до античних тем і символів. У центрі класицистичної естетики була ідея гармонії, порядку та розуму, що відповідала загальному світогляду епохи Просвітництва. Античні образи і мотиви – такі як Венера, Амур, Геракл чи Фаєтон – часто використовувалися для відображення ідеалізованих рис, наділених високими моральними якостями або ж, навпаки, негативних проявів людської натури. Автори XVIII століття активно запозичували ці образи для алегоричного представлення внутрішніх конфліктів, моральної боротьби та світоглядних пошуків [28]. Наприклад, образ Амура як символу чуттєвого кохання часто зустрічається у романах та поезії, відображаючи суперечності між розумом і пристрастю, моральними зобов'язаннями та чуттєвими спокусами.

Іншим важливим аспектом іконографічної традиції стала поява образів, пов'язаних із лібертинізмом, який набув популярності в тогочасній літературі, особливо у Франції. Лібертинська естетика акцентувала увагу на темах чуттєвості, індивідуальної свободи, виклику моральним нормам та соціальним засадам. Лібертинська традиція у літературі, до якої належить і роман Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки», включала іконографічні образи фатальної жінки, спокусника та звабниці, які стали впізнаваними архетипами для відображення глибоких етичних і психологічних конфліктів. Образ маркизи де Мертей, наприклад, уособлює цей іконографічний типаж, виступаючи як символ незалежності, маніпуляції та контролю, що викликало одночасно захоплення та страх у читачів [29].

Іконографічна традиція XVIII століття також відображалася у використанні християнських символів та образів, що виконували роль моралізаторського елемента у літературних творах. Образи ангелів, демонів, а також біблійних персонажів та сюжетів часто з'являлися у творах того часу, підкреслюючи моральні дилеми та боротьбу між добром і злом. Такі символи

мали на меті надати читачеві етичні орієнтири, адже іконографія служила одним із головних інструментів виховання та поширення моральних ідеалів, властивих суспільству XVIII століття. Водночас ці образи дозволяли авторам висловлювати критичне ставлення до усталених суспільних норм та релігійних догм, адже вони надавали можливість для багатозначних трактувань і натяків [33].

Ще одним аспектом іконографічної традиції XVIII століття є символічне зображення соціальних класів та їхніх стосунків. В епоху Просвітництва, коли ідеї про рівність, свободу та соціальну справедливість набували популярності, багато літературних творів використовували іконографічні образи для відображення соціальних ієрархій. Наприклад, образи пастуха і пастушки, які уособлювали простоту і чесноту селянського життя, часто контрастували з образом аристократа, якому приписували нещирість і моральну зіпсованість. Цей контраст можна спостерігати у багатьох романах, які піддають сумніву моральні стандарти тогочасного суспільства та критикують егоїзм аристократії [20].

Іконографічна традиція у літературі XVIII століття була особливо важливою, оскільки вона слугувала не лише художнім прийомом, а й способом культурного діалогу, який дозволяв авторам звертатися до аудиторії через знайомі символи. Така традиція відкривала простір для рефлексії та переосмислення, адже читачі могли інтерпретувати іконографічні образи відповідно до власних цінностей та досвіду [2]. У літературі ці символи, зазвичай, були універсальними, тому що відображали усталені архетипи, які виходили за межі однієї національної культури або історичного періоду, надаючи творам глибокий контекст і більш глибоке філософське значення.

Таким чином, іконографічна традиція в європейській літературі XVIII століття стала засобом для багатогранного художнього вираження, розширюючи можливості авторів для відображення соціальних, моральних та філософських питань свого часу. Вона сприяла розвитку складної системи символів, що підкреслювали моральні дилеми та культурні конфлікти епохи,

додаючи літературним творам глибини й багатозначності, а також дозволяючи читачам по-новому подивитися на питання, які залишалися актуальними й після завершення цієї епохи.

У європейській літературі XVIII століття ілюстрації набули важливого значення, адже вони не лише доповнювали текст, а й ставали засобом візуалізації літературних образів, надаючи читачам можливість побачити героїв і сцени, про які йшлося у творі. В епоху, коли книга набуває нової цінності як мистецький витвір, ілюстрації допомагали створити цілісне естетичне враження, інтегруючи текст і малюнок у єдину форму [13]. У романах та інших літературних жанрах ілюстрації підсилювали атмосферу, візуалізували ключові сцени та допомагали автору ефективніше доносити ідеї. Вони служили не просто ілюстраціями сюжету, але й засобом формування читача, через який він глибше пізнавав сенс твору.

Завдяки ілюстраціям у читача з'являлась можливість "побачити" внутрішній світ персонажів і ключові епізоди з роману, що впливало на інтерпретацію твору та формувало певні очікування від сюжету. Наприклад, в романах про лібертинів, до яких належать і «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло, ілюстрації часто підкреслювали амбівалентність героїв, де витонченість та зовнішня краса контрастували з їхньою моральною зіпсованістю [14]. Цей контраст підкреслював драматизм подій, дозволяючи читачам відчувати глибину емоційної напруги, яка існує в сюжеті. Ілюстрації зображували моменти, які зазвичай були насичені емоціями або моральною боротьбою героїв, підкреслюючи їхню невидиму боротьбу між зовнішньою витонченістю і внутрішнім конфліктом.

Особливо важливу роль відігравали ілюстрації у зображенні психологічного стану героїв. Візуальне мистецтво дозволяло через міміку, жести та вбрання героїв передати ті емоції, які інколи залишалися поза текстом. Наприклад, образи лібертинів, таких як віконт де Вальмон і маркіза де Мертей, набували нового значення, коли читач бачив їх у певній обстановці або в оточенні інших персонажів. Ілюстрації давали можливість краще

зрозуміти характерні риси героїв і зміни в їхньому настрої, розкривали їхню здатність до маніпуляції, підкреслювали витонченість і хитрість або, навпаки, їхню вразливість і тривогу [16].

Важливим аспектом візуалізації літературних образів було використання символіки і декоративних елементів. Художники XVIII століття нерідко створювали ілюстрації, що містили приховані символи, які були зрозумілі читачам того часу та служили додатковими інтерпретаційними ключами до сюжету [17]. Наприклад, зображення квітів, тварин чи певних елементів одягу могло вказувати на характер персонажа, його емоційний стан або майбутній розвиток подій. У творах про лібертинів, де інтриги та обман відігравали центральну роль, такі символи використовувалися для натяку на підступність героїв, їхні таємні наміри чи майбутню розв'язку конфліктів. Таким чином, ілюстрації ставали свого роду «підказками» для читача, які дозволяли глибше зрозуміти моральні і психологічні нюанси, закладені у тексті.

Ілюстрації також сприяли посиленню драматизму творів, створюючи візуальний контекст для найбільш емоційних та важливих сцен. Наприклад, в кульмінаційних моментах, таких як зради, конфлікти чи емоційні зізнання, художні зображення надавали читачеві можливість повніше відчувати напругу, яка панувала між персонажами. У романі Лакло такі сцени неодноразово супроводжуються яскравими описами зовнішнього вигляду героїв, їхніх жестів та міміки, і відповідні ілюстрації лише підсилювали емоційне враження від тексту [19]. Вони не тільки забезпечували естетичну насолоду, але й активно впливали на інтерпретацію твору, задаючи певний тон сприйняття і акцентуючи увагу на певних сюжетних деталях.

Особливістю ілюстрованих видань XVIII століття було те, що вони створювали синергетичний ефект між текстом і малюнком, дозволяючи читачам одночасно сприймати зміст літературного твору та його художнє оформлення. Це поєднання формувало унікальне сприйняття роману, адже читач отримував не лише текстову, а й візуальну інформацію, що доповнювала

і розширювала його уявлення про твір. Ілюстрації були не просто прикрасою, а стали важливим елементом естетичної цілісності твору, підкреслюючи ключові теми, такі як моральна амбівалентність, внутрішня боротьба, конфлікт між пристрастю і раціональністю.

Загалом, інтеграція тексту і малюнка у XVIII столітті створювала новий тип літературного досвіду, де ілюстрації були не другорядним елементом, а активною частиною наративу. Вони сприяли більшій емоційній залученості читача, розкривали багатозаровість літературного твору та забезпечували глибше розуміння характерів і стосунків між персонажами. У таких творах, як «Небезпечні зв'язки», ілюстрації відігравали надзвичайно важливу роль, підкреслюючи естетичні й моральні аспекти сюжету і дозволяючи читачам глибше проникнути у світ літературного образу, що робило роман більш живим та інтерактивним для своєї аудиторії [28].

Ілюстрації до роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» є важливою складовою, яка допомагає розкрити не тільки сюжет, але й культурні особливості та естетичні уподобання кінця XVIII століття. Книга, яка швидко здобула популярність і сприймалася як новаторська, викликала суперечливі відгуки як у літературних, так і в художніх колах, і стала предметом численних ілюстрацій, що підкреслювали її характерний лібертинізм, соціальну сатиру та моральну двозначність [13].

У контексті культурних тенденцій XVIII століття, а саме епохи Просвітництва, зокрема у Франції, особливий акцент робився на розумі, раціональності та людських почуттях, але водночас це був час, коли тема індивідуальної свободи і моральної амбівалентності займала важливе місце. Ілюстрації до роману часто відображали героїв у моменти складних психологічних станів або емоційного напруження, демонструючи їхню внутрішню боротьбу та суперечності [48]. Такий підхід відображав загальну тенденцію до зображення людини як складної та неоднозначної істоти, яка не обмежується лише «правильними» вчинками або зрозумілими моральними рішеннями, що було притаманно більш ранній літературній традиції.

Образи головних героїв, таких як маркіза де Мертей та віконт де Вальмон, в ілюстраціях здебільшого передаються у витончених, часто театралізованих позах, які віддзеркалюють притаманний тогочасному мистецтву класицизм та галантну естетику. Культура салонів, придворний етикет та любов до елегантних, вишуканих манер знайшли своє вираження в ілюстраціях, де персонажі зображені у розкішному вбранні та з особливою увагою до жестів і міміки. Ілюстратори прагнули підкреслити соціальний статус героїв, їхню незалежність і силу, що було відлунням культурної тенденції того часу до ідеалізації індивідуальності та вільнодумства. Літературна популярність лібертинської тематики та уособлення складних моральних дилем у тексті роману знаходили відповідник в ілюстраціях, які часто підкреслювали психологічну глибину персонажів [1].

Епоха Просвітництва також сприяла розквіту еротичних сюжетів в мистецтві. Це особливо яскраво відображено у зображенні сцен флірту, інтимних моментів та тонких натяків на зваблення, що є основою сюжету «Небезпечних зв'язків». Ілюстрації нерідко включали сцени, які натякали на таємничі інтриги та чуттєві зваби, підкреслюючи подвійність моралі героїв. Така візуальна складова відповідала популярності теми спокуси та любовної гри, яка була поширена у французькій літературі XVIII століття і захоплювала тогочасну аудиторію [38]. Наприклад, маркіза де Мертей та віконт де Вальмон часто зображені у позах, які підкреслюють їхню самовпевненість, інтригантську природу і розуміння власної привабливості. Це підсилювало драматизм сюжету та давало читачам додаткові «ключі» для розуміння намірів героїв.

Ще однією важливою особливістю ілюстрацій до роману «Небезпечні зв'язки» є використання символічних деталей, які відповідали культурним та художнім уподобанням того часу. Наприклад, елементи декору, такі як дзеркала, свічки, перли та інші предмети, часто мають подвійне значення, натякаючи на ідею дзеркального відображення як символу подвійної моралі або світла, яке одночасно є і джерелом істини, і засобом обману [22]. Такі

деталі слугували своєрідними візуальними підказками для читачів, розкриваючи підтексти тексту та дозволяючи глибше зрозуміти мотивацію героїв.

Так, протиставлення образів маркізи та мадемуазель де Турвель – образів «фатальної жінки» і «чесної жінки» — уособлювало той культурний розкол між традиційними моральними цінностями та новими лібертинськими ідеалами.

Ілюстрації також акцентували увагу на контрастах між естетикою розкішного життя і моральною зіпсованістю. Вони часто передавали пишність інтер'єрів, дорогі тканини, витончені прикраси, що були притаманні образам аристократії, водночас натякаючи на порожнечу й моральну розбещеність героїв. Це відображало тогочасне ставлення до аристократії як до суспільної верстви, яка є водночас вершиною розкоші й зразком морального занепаду, що було популярним мотивом у мистецтві і літературі передреволюційного періоду [37]. Таким чином, ілюстрації ставали формою критичного висловлювання, що відображало настрої епохи, де суспільна нерівність і моральний релятивізм ставали об'єктом гострої критики.

Загалом, ілюстрації до «Небезпечних зв'язків» Шодерло де Лакло не лише відображали сюжет, але й слугували важливим інструментом передачі культурних ідей XVIII століття. Вони підкреслювали амбівалентність персонажів, витончену естетику і моральну глибину твору, надаючи глядачам додаткові можливості для інтерпретації тексту. Ці ілюстрації стали відображенням культурних тенденцій епохи Просвітництва та лібертинства, допомагаючи краще зрозуміти соціальні, моральні та естетичні настрої того часу.

1.3. Ілюстративна інтерпретація роману «Небезпечні зв'язки»

Ілюстрації до роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» не тільки візуально передають атмосферу твору, але й насичені символічними образами,

які допомагають розкрити його глибинний зміст та підсилюють моральні та емоційні теми сюжету. У творах XVIII століття символіка відігравала важливу роль, оскільки мистецтво цієї епохи тяжіло до алегорій та прихованих смислів, які розкривали характери персонажів та їхню моральну амбівалентність. Ілюстрації до «Небезпечних зв'язків» створювали додатковий інтерпретаційний контекст, підкреслюючи соціальні і моральні конфлікти, внутрішні протиріччя та складність стосунків героїв [19].

Одним з головних символічних образів, що часто зустрічається в ілюстраціях до роману, є дзеркало. Дзеркало символізує ідею самопізнання, але також натякає на лицемірство, нарцисизм і подвійність характерів. Маркіза де Мертей і віконт де Вальмон, два головні персонажі роману, часто зображені поряд із дзеркалом, що натякає на їхнє прагнення до самоспоглядання та маніпуляції іншими, а також на їхнє подвійне життя. Дзеркало показує не лише зовнішній вигляд, але й внутрішню сутність, яка у випадку цих героїв наповнена інтригами, жорстокістю і моральним занепадом. У цьому контексті дзеркало стає важливим символом, що натякає на розбіжність між зовнішнім образом і внутрішнім світом персонажів, а також підкреслює тематику зради і обману, що лежить в основі сюжету [21].

Свічки та тіні, які вони створюють, також мають глибоке символічне значення в ілюстраціях до роману. Свічка, як джерело світла, символізує істину, але водночас її полум'я може асоціюватися з пристрастю та загрозою. Тіні, що виникають від свічок, натякають на приховані мотиви, таємниці та двоїстість натури героїв. В ілюстраціях свічки часто зображуються поряд з персонажами під час інтимних або напружених сцен, що підкреслює їхній психологічний стан і демонструє боротьбу між світлом і темрявою, тобто між правдою і обманом, розсудливістю і пристрастю. Такий символізм створює додатковий вимір сприйняття, дозволяючи читачеві відчувати атмосферу тривоги та напруги, які панують у сюжеті роману [33].

Ще один важливий символічний елемент у ілюстраціях – це квіти, які часто використовуються для позначення стану душі героїв або натяку на їхні

наміри. Наприклад, троянди можуть символізувати красу і кохання, але їхні шипи нагадують про приховану небезпеку або зраду. Лілії асоціюються з чистотою і невинністю, що може символізувати молодих і наївних персонажів, таких як Сесіль де Воланж, яка стає жертвою інтриг. У свою чергу, у руках маркізи де Мертей або де Вальмона, квіти можуть символізувати знівечені почуття, показуючи їхню здатність до маніпуляції та руйнування чистоти. Таким чином, квіти стають свого роду «мовою», яка говорить про моральний стан героїв, їхні справжні наміри та здатність до хитрощів [40].

Одяг та аксесуари персонажів – ще один аспект символічного наповнення ілюстрацій до роману. У XVIII столітті одяг відіграв важливу роль у демонстрації соціального статусу, багатства та особистих амбіцій. У «Небезпечних зв'язках» вбрання героїв часто символізує їхній соціальний статус, але також натякає на моральний занепад або наявність прихованих мотивів. Наприклад, маркіза де Мертей зображується в дорогих, вишуканих сукнях, що символізують її статус і самовпевненість, але водночас підкреслюють її холодність і контроль. Віконт де Вальмон може бути зображений у темному одязі, що символізує його маніпулятивність і здатність до жорстокості, але водночас його витонченість і привабливість. Такі деталі додають глибини образам персонажів, допомагаючи краще зрозуміти їхню моральну амбівалентність [45].

Візуальні образи птахів також зустрічаються в ілюстраціях і можуть символізувати свободу, але в контексті роману вони часто натякають на підкорення або втрату волі. Наприклад, зображення клітки з птахом може символізувати обмеженість, зокрема, моральну залежність або неможливість втекти з тенет інтриг, які плетуть головні герої. Для таких персонажів, як Сесіль, цей символ вказує на її невміння протистояти спокусам, нав'язаним ззовні, та відсутність досвіду. Клітка з птахом також може натякати на зневагу до традиційних норм, адже в романі герої фактично знущаються над соціальними устоями, перебуваючи під владою власних амбіцій і бажань [23].

Отже, символічні образи в ілюстраціях до «Небезпечних зв'язків» служать важливими візуальними підказками для розуміння складних аспектів роману, таких як моральна двоїстість, психологічна глибина та емоційне напруження. Вони дозволяють побачити не лише зовнішню красу і вишуканість, але й приховані аспекти характерів героїв, їхні внутрішні конфлікти та приховані мотиви [29]. Таке багатопланове зображення відповідає тенденціям мистецтва XVIII століття, де символіка була ключовим інструментом для передачі ідей, і підсилює атмосферу романної інтриги, що робить твір Шодерло де Лакло не тільки літературним, але й художнім явищем своєї епохи.

Ілюстрації до роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» займають важливе місце у візуальному сприйнятті твору. Вони не лише доповнюють текст, а й поглиблюють його сприйняття, дозволяючи читачеві краще зрозуміти психологічні та моральні конфлікти персонажів. Аналіз класичних ілюстрацій до цього роману дозволяє дослідити, як художники через стиль, зміст та візуальні образи впливали на інтерпретацію твору в контексті його культурних і соціальних особливостей XVIII століття [31].

Ілюстрації до «Небезпечних зв'язків», створені в класичному стилі кінця XVIII століття, зазвичай виконувалися в техніці гравюри на міді або дереві, що було популярним у той час. Художники часто використовували чисті лінії, витончені деталі, підкреслюючи аристократичний стиль життя, у якому відображались важливі соціальні аспекти, що знаходять своє відображення у самому тексті роману. Їхня техніка гравюри дозволяла точно відтворювати не лише емоції та характери персонажів, а й всю атмосферу, що панувала в романі — атмосферу морального сум'яття, емоційної напруги та інтриг. Відчутна контрастність між темними і світлими частинами ілюстрацій підкреслює тематику боротьби між істинною мораллю і її відсутністю у світі головних героїв [37].

Особливість класичних ілюстрацій полягає в їхній здатності поєднувати романтичні та елегантні мотиви із більш темними і психологічно

напруженими образами. Витонченість манери малювання, що відзначається детально проробленими композиціями, підкреслює соціальну важливість персонажів, тоді як чітко позначені образи боротьби і напруги, що відображаються в сюжетах, допомагають посилити емоційне сприйняття та глибину взаємодії героїв. Наприклад, сцени інтриг і флірту часто зображуються у напівтінях або з особливими акцентами на емоційний стан героїв, що створює ефект присутності в темному світі маніпуляцій та фальші [39].

Зміст класичних ілюстрацій до «Небезпечних зв'язків» завжди перебуває у тісному зв'язку з основними темами роману – моральною амбівалентністю, інтригами, зрадою і боротьбою за владу. Ілюстрації виконують важливу роль у розкритті цієї тематики, відображаючи складні взаємини між героями, такі як маніпуляції, спокуси та моральні вибори. Ці ілюстрації часто зображують персонажів у момент інтимних зустрічей, де їхні погляди, пози та міміка підкреслюють їхні приховані мотиви і плани. Через акценти на виразах обличчя, емоціях і навколишньому середовищі художники передавали психологічну напругу і моральну двозначність героїв [38].

Також у класичних ілюстраціях часто присутні символічні образи, які вказують на внутрішній світ персонажів. Наприклад, сцени з маркізою де Мертей і Вальмоном зазвичай мають окремі елементи, які акцентують на їхніх маніпуляціях та хитрощах, такі як зображення дзеркал, квітів або навіть кольорових акцентів, що нагадують про моральну пустоту їхніх вчинків. Таким чином, художники активно використовують символи для підсилення того сенсу, який можна побачити в тексті.

У класичних ілюстраціях зображуються не лише зовнішні характеристики персонажів, а й їхня внутрішня моральна боротьба. Герої, навіть якщо вони виглядають елегантно або красивими візуально, часто зображуються так, щоб акцентувати їхню аморальність або боротьбу з власними моральними принципами. Це дозволяє глядачеві візуально відчувати напругу, що виходить із цього морального конфлікту [20].

Ілюстрації до «Небезпечних зв'язків» значно впливають на сприйняття тексту, оскільки вони додають ще один рівень інтерпретації твору, розширюючи його смислову гаму. Читач, поглянувши на ілюстрації, отримує додаткову інформацію про емоційний стан персонажів, їхні внутрішні переживання та соціальну ситуацію. Візуальні образи дозволяють глибше зрозуміти мотиви персонажів, що важливо для аналізу моральної двозначності, яка є центральною в романі.

Наприклад, зображення сцени флірту між маркізою де Мертей та Вальмоном дозволяє розкрити не лише їхні зовнішні стосунки, але й психоемоційний тиск, який обидва переживають через постійну маніпуляцію. Візуальне підкреслення їхніх жестів, поз і поглядів допомагає читачеві зрозуміти, як їхня гра з почуттями і моральними нормами реалізується через їхні фізичні реакції [19].

Також класичні ілюстрації допомагають відобразити соціальний контекст і атмосферу того часу. Вони створюють візуальний образ аристократичного суспільства XVIII століття, де зовнішня елегантність і розкіш приховують внутрішній моральний розпад. Це додатково підсилює контекст соціальної і моральної критики, яку автор спрямовує на свою епоху.

Важливою особливістю ілюстрацій є те, що вони стали інтерпретаторами тексту, допомагаючи формувати образи персонажів в уяві читача, а також поглиблюючи розуміння основних тем, таких як інтриги, моральні вибори, любов і зрада. Ілюстрації, по суті, стали додатковим медіумом, який не лише доповнює, а й часто розширює зміст роману, дозволяючи відчувати психологічну та моральну глибину твору.

Аналіз класичних ілюстрацій до «Небезпечних зв'язків» Шодерло де Лакло дозволяє зрозуміти, як візуальне мистецтво може посилювати текстову складову роману, а також розкривати теми, що лежать в основі його сюжету. Стиль, зміст і символіка ілюстрацій допомагають підсилити емоційну і моральну напругу твору, створюючи багатшарову інтерпретацію, що розширює можливості читачеві для розуміння тексту. Ілюстрації до роману не

тільки збагачують його художню структуру, а й дають можливість зазирнути в психологію та мораль героїв, створюючи образи, які викликають різні емоційні реакції і моральні роздуми [18].

Ілюстрації до роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» мають значний еволюційний шлях у розвитку візуальних образів. Порівняння ілюстрацій XVIII століття з тими, що створюються в сучасний період, дає можливість виявити зміни в художньому вираженні, сприйнятті персонажів і тем, а також у культурних та соціальних контекстах. Від XVIII століття до сьогодення змінився не лише стиль візуального мистецтва, але й самі образи, їхня символіка та значення, що відображає зміни в соціальних, моральних і культурних поглядах.

Ілюстрації XVIII століття до «Небезпечних зв'язків» переважно виконувалися в техніці гравюри, що була популярною в той час. Художники цього періоду часто використовували витончені лінії та деталі, щоб створити враження елегантності і розкоші, що відповідало соціальному контексту французького аристократичного суспільства. Візуальні образи підкреслювали не лише зовнішню красу персонажів, але й їхню моральну двозначність, внутрішній конфлікт та психологічну напругу. Для художників XVIII століття була характерна прагматичність, з якою вони ставилися до зображення людських емоцій і соціальних взаємодій [44]. Ілюстрації часто зображали сцени, де персонажі перебували в стані інтриг, маніпуляцій і психологічних ігор, що відповідало темам роману.

Візуальна репрезентація героїв, таких як маркіза де Мертей і віконт де Вальмон, часто акцентувала на їхній фізичній красі та витонченості, але водночас підкреслювала моральну порожнечу їхніх вчинків. Класичні ілюстрації часто включали в себе багато деталей, що натякали на символічне значення: дзеркала, квіти, птахи – все це мало глибокі метафоричні значення, які допомагали глядачеві зрозуміти складну моральну ситуацію, що відображалась в романі. Візуальні образи були одночасно красивими і

тривожними, підсилюючи атмосферу моральної амбівалентності, що була центральною для сюжету [56].

З розвитком мистецтва і зміною соціальних умов візуальні інтерпретації роману змінюються. У ХХ і ХХІ століттях художники почали використовувати нові технології та стилістичні прийоми, які вплинули на способи відтворення образів. Ілюстрації до «Небезпечних зв'язків», виконані в наш час, часто відрізняються більш яскравими, динамічними кольорами, графічними елементами і модерністськими стилями, що дозволяє створити нові інтерпретації класичних персонажів і подій.

У сучасних ілюстраціях до роману з'являються елементи, що відповідають тенденціям постмодернізму – парадоксальність, іронія, відсутність чіткої моральної оцінки дій персонажів. Наприклад, у багатьох сучасних художніх інтерпретаціях герої часто зображуються у контексті складних емоційних ситуацій, де їхні почуття не так яскраво відображаються у класичних позах, а скоріше підкреслюються абстрактними ілюстраціями, такими як спотворення образів, використання різких контрастів і змішаних стилів. Такі ілюстрації зберігають символічну основу, але інтерпретують її в іншому контексті, враховуючи нові культурні і соціальні реалії [13].

Зокрема, у сучасних ілюстраціях часто більше уваги приділяється психологічному аспекту персонажів. Візуальні образи вже не обов'язково повинні зображати красу або розкіш, як у ХVІІІ столітті; натомість художники зосереджуються на відображенні внутрішнього світу героїв через експресивні обличчя, емоційно насичені кольори та стиль, що наближається до абстракції. Це дозволяє глядачеві поглибити своє розуміння моральної та психологічної складності персонажів, які у класичних інтерпретаціях виглядали більш поверхнево і чітко визначеними.

Однією з важливих змін у сучасних ілюстраціях є зсув у символічному навантаженні образів. Якщо в ХVІІІ столітті символіка була здебільшого лінійною і пов'язана з конкретними моральними категоріями (наприклад, дзеркало як символ самозаглибленості, квіти – як символ любові та зради), то

в сучасних інтерпретаціях символи часто мають багатозначне трактування. Так, наприклад, птахи можуть символізувати не лише свободу чи обмеження, але й конфлікт між особистою автономією та соціальними обмеженнями, що стає актуальним у нових культурних і соціальних реаліях [11].

Ілюстрації сьогодення намагаються уникати чітких моральних послань, натомість вони часто ставлять питання про моральну неоднозначність і обумовленість вчинків героїв. У класичних ілюстраціях особистість маркізи де Мертей часто асоціюється з бездоганною елегантністю і холодністю, що кореспондує з її моральною безжальністю, в той час як сучасні художники можуть подати її як більш складного персонажа, в якому поєднуються й моменти людської слабкості, і маніпулятивна природа [36].

Порівняння ілюстрацій різних епох також показує вплив культурних і соціальних змін на інтерпретацію роману. В епоху XVIII століття аристократичні цінності, зокрема краса, елегантність і моральна вишуканість, мали важливе значення. Ілюстрації того часу часто підкреслювали ці аспекти, одночасно відображаючи їхню фальшивість і порожнечу через символіку та композиційні прийоми. В сучасному ж світі, з його більш демократичними і плюралістичними цінностями, інтерпретації ілюстрацій до роману більше орієнтовані на питання моралі, психології та соціальних ролей, ставлячи акцент на більше складних, навіть суперечливих аспектах характерів персонажів.

Порівняння ілюстрацій до роману «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло від XVIII століття до сучасності показує, як змінювалась візуальна інтерпретація ідей і персонажів роману, відображаючи еволюцію художніх стилів, зміну соціальних і моральних стандартів, а також зміщення акцентів у сприйнятті героїв і їхніх вчинків [45]. Сучасні інтерпретації, відзначаючись новими художніми техніками та більш складними психологічними підходами, дають можливість глядачам глибше зануритися в моральну та психологічну складність твору, який, незважаючи на зміни часу, залишається актуальним і сьогодні.

Висновки до розділу 1

У першому розділі роботи було розглянуто важливу роль ілюстрацій у романі Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» як складову діалогу між вербальним і візуальним елементами тексту. Особлива увага приділялася тому, як художники через ілюстрації допомагають розкривати психологічні, моральні та соціальні аспекти роману, а також як візуальне зображення взаємодіє з текстовими образами, створюючи глибшу та багатогранну інтерпретацію твору.

У параграфі 1.1 було досліджено, як епістолярна форма роману служить не лише засобом розкриття характерів персонажів, а й як вона дозволяє передати внутрішній світ героїв, які перебувають в умовах лібертенівської моралі. Листи, як основний механізм оповіді, створюють особливу атмосферу інтимності та психологічної напруги, що сприяє формуванню у читача глибокого розуміння моральної двозначності персонажів. Ілюстрації в цьому контексті допомагають посилити драматургію і допомогти читачеві візуально сприймати складність внутрішніх переживань героїв.

У параграфі 1.2 було розглянуто іконографічні традиції, які визначали художні підходи до візуалізації тексту в XVIII столітті. Виявлено, що іконографічна спадщина цієї епохи суттєво вплинула на створення ілюстрацій до «Небезпечних зв'язків», де художники активно використовували символіку для підсилення моральних та емоційних аспектів роману. Це дозволило створити візуальні образи, які доповнювали текст, розкриваючи символічну глибину твору. Такі елементи, як дзеркала, квіти та інші образи, відігравали важливу роль у створенні морального контексту і доповнювали складну взаємодію між персонажами.

У параграфі 1.3 був проаналізований процес візуальної інтерпретації роману від XVIII століття до сучасності. Розгляд еволюції ілюстрацій показав, як змінювались стиль і підходи до зображення героїв, а також як зміщувалися

акценти в символічному змісті образів. У класичних ілюстраціях XVIII століття часто домінувала елегантність та моральна амбівалентність, а в сучасних інтерпретаціях художники більш акцентували увагу на психологічних та соціальних аспектах персонажів, використовували нові художні техніки та стилі. Сучасні ілюстрації мають складнішу символіку та прагнуть відобразити не лише зовнішні переживання героїв, а й їхній внутрішній конфлікт, надаючи більш глибоке прочитання моральної проблематики роману.

Загалом, візуальні образи, створені як у XVIII столітті, так і сучасними художниками, значно впливають на сприйняття роману «Небезпечні зв'язки», розширюючи можливості інтерпретації тексту та поглиблюючи його моральні і психологічні аспекти. Взаємодія між вербальним і візуальним надає твору додатковий шар смислів, які дозволяють глядачеві (чи читачеві) глибше зрозуміти складність характерів і тем, що піднімаються в романі.

РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ «НЕБЕЗПЕЧНІ ЗВ'ЯЗКИ» У КІНО

2.1. Рецепт класичних кіноадаптації роману

М. Форманом і С. Фрірзом

Дві костюмні кіноверсії роману Шодерло де Лакло, виконані відповідно до стилістики твору XVIII століття, були реалізовані за таким типом співвідношення екранізації з літературним першоджерелом як загальна кіноадаптація. Цей спосіб екранізації передбачає активне перетворення літературного першоджерела, з метою донесення до глядача методами специфічних засобів кінооповіді суті класичного твору, особливостей письменницького стилю, духу оригіналу. Цей тип екранізації є найбільш вірним кінематографічним образом літературного твору.

«Небезпечні зв'язки» Стівена Фрірза. Стівен Фрірз (Stephen Arthur Frears, нар. 1941) - британський кінорежисер. За свою творчу кар'єру створив кілька десятків фільмів у жанровому діапазоні від комедії положень («Герой», 1992) до костюмованої драми («Небезпечні зв'язки», 1998). Неодноразово номінувався на найпрестижніші кінонагороди: «Оскар», «Золотий глобус», «Золота пальмова гілка» Каннського 71 кінофестивалю, «Золотий лев» Венеціанського кінофестивалю. Володар премій «Гойя» (2006), «Сезар» (1990), «Срібний ведмідь» (головний приз Берлінського кінофестивалю, 1999) [19].

«Небезпечні зв'язки» - перший фільм Фрірза, знятий для Голлівуду. Принципова відмінність цієї картини від інших екранізацій у тому, що вона є обробкою драматургічної адаптації роману Шодерло де Лакло Крістофера Хемптона. Стрічка була захоплено зустрінута кінокритиками і прославила молодих акторів Кіану Рівза та Уму Турман. Джон Малкович і Гленн Клоуз виявилися максимально близькими саме своєю сутнісною філософською подачею психології лібертенів Вальмона і Мертей. Дивовижна робота костюмерів і декораторів зробила цю картину чудовим втіленням будуарної культури Франції XVIII століття. Незважаючи на колосальну

близькість до першоджерела, екранізацію Фрірза варто віднести до типу загальної кіноадаптації, оскільки фінал сценарію Гемптона дещо відрізняється від кінцівки роману Шодерло де Лакло.

Ця екранізація домоглася касового успіху і була відзначена різними нагородами: 3 премії «Оскар»: найкращі декорації (Стюарт Крейг, Джерард Джеймс), найкращі костюми (Джеймс Ечісон) і найкращий адаптований сценарій (Крістофер Гемптон); 2 премії ВАФТА: найкраща жіноча роль другого плану (Мішель Пфайффер) і найкращий адаптований сценарій (Крістофер Гемптон); премія «Боділ» за найкращий неєвропейський фільм; премія «Сезар» за найкращий зарубіжний фільм; премія Жозефа Плато за найкращий зарубіжний фільм [34].

Крістофер Гемптон, автор сценарію, постарався якомога ретельніше слідувати матеріалу Шодерло де Лакло, але, не переписуючи його, створити саме сценічну версію роману. Ось спогади режисера про прочитання сценарію майбутнього фільму: «Перша сторінка вказувала на дію, яка відбувається у XVIII столітті, по правді сказати, я ніколи не думав про іншу епоху. Напруга виходила від занурення в час і злиття з ним, ніби ми працюємо із сьогоднішнім.

Неможливо було уявити, що така поведінка викличе скандал у наші дні. І, важко зрозуміти, як фільм Вадима здавався обурливим тридцять років тому» [37].

Сюжет фільму є практичною ілюстрацією роману. У Франції кінця XVIII століття віконт де Вальмон і маркіза де Мертей ведуть небезпечну, сповнену розбитими серцями та покаліченими долями, гру. Маркіза, бажаючи помститися давньому коханцеві Баститу, обіцяє Вальмону себе як нагороду, якщо він спокусить Сесіль Воланж, безневинну наречену Баститу, що віддає перевагу «гарантованій цнотливості». Водночас Вальмон захоплюється грою спокушання благочестивої пані де Турвель, що представляє особливий інтерес для бувалого спокусника [20].

Картина відкривається крупним планом листа з написом «Небезпечні зв'язки». Ця деталь вказує на виняткову важливість письмових послань, як для

роману-першоджерела, так і для екранізації. Потім іде представлення двох головних героїв-лібертенів. Їхня рівнозначність у цій історії підкреслюється за допомогою прийому паралельного монтажу. Маркіза де Мертей милується в дзеркало, Вальмон прокидається в оточенні слуг. У блискуче стилізованій атмосфері розігрується традиційний ритуал здійснення ранкового туалету за допомогою десятка слуг: одягання в розкішні сукні, коштовності, перуки, нанесення парфумів [21]. Ця церемонія ілюструє привілейоване становище аристократів у ту епоху. Головні герої готуються до появи у світ, їхні впевнені вибілені обличчя надягають маску світських інтриганів.

Маркіза де Мертей у Фрірза – точна ілюстрація досвідченої володарки паризьких салонів, проповідниці ідей лібертинажу. Актриса зуміла реалізувати цю концепцію героїні, як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівні: вона холодна, скупа на емоції, ніколи не показує свого справжнього обличчя, її міміка повністю підпорядкована волі.

Сценарій фільму в ключових сценах практично дослівно слідує за текстами роману Лакло. Відвертий зміст листа 81 оповідає про долю маркізи де Мертей, її життєві установки і принципи: «створена для того, щоб мстити за свою стать і поневолювати вашу, я зуміла винайти і засоби, до мене невідомі» [33].

Екранна маркіза у своєму монолозі озвучує цей лист, оголюючи свою сутність: *«Жінки мають бути кмітливіші за чоловіків. Ви здатні зруйнувати наше життя кількома влучними словами. Звісно я повинна дбати про себе, вигадувати досі незвіданні шляхи відступу. І мені щастить, бо я була народжена керувати чоловіками і мститися за себе. Я вийшла у світ у п'ятнадцять років. Я знала, яка роль була уготована мені: мовчати і робити те, що скажуть. Для мене це була чудова можливість слухати і спостерігати – не те, що говорили люди, це було не цікаво, а те, що вони намагалися приховати.. Я навчилася безпристрастності, сміялася, а під столом встромляла веделку у долоню. Я стала віртуозом обману. Це було не задоволення, це була наука. Я питала у моралістів як справити враження, а у*

філософів як мислити, у письменників, як досягти успіху і зрештою, усе це вилилось у лаконічне кредо. Виграй або помри! [27].

Лібертинаж Мертей ґрунтується на неодмінному бажанні домінувати над чоловіками. Вона виявляє зарозуміле презирство щодо інших жінок, які дозволяють випадку і звичці керувати їхніми вчинками жінок, які дозволяють випадку і звичці керувати їхніми вчинками. Мертей свідомо обрала шлях лицемірства, щоб реалізувати себе в суспільстві, яке принижує гідність представниць слабкої статі. Своїм життєписом (виховання, раннє заміжжя, світське життя) вона демонструє картини звичаїв XVIII століття. Єдиний епізод картини, в якому Мертей визнає свою рівність. якому Мертей визнає свою рівність із чоловіком, це бесіда про складні любовні стосунки з Вальмоном: «уперше в житті мною володарювали мої бажання. Це було єдиноборство» [34]. Фрірз ставить у центрі фільму саме неоднозначні стосунки між Вальмоном і Мертей.

На рівноцінності постатей лібертенів будується концепція «Небезпечних зв'язків». Мертей – постать виняткова, однак і віконт їй не поступається. Вальмон повністю відповідає образу витонченого лібертена: заготовлені фрази, відточені рухи, жести й міміка, – кожна деталь у ньому спрямована на зваблення [36]. Цей обдарований спокусник, що грає в драматичні ігри, не знає відмови. Вальмон у виконанні Джона Малковича – найнебезпечніший з усіх екранних втілень цього героя. Його характер підкреслено у сцені спокушання Сесіль, яка поставлена досить жорстоко. Коли юна дівчина опиняється в руках розпусника, режисер нагнітає напругу за рахунок великих планів.

Гранично чесна і благородна мадам де Турвель, філігранно, з почуттям міри і витонченим смаком зіграна Мішель Пфайфер, здається справді класичною фігурою, яка нібито зійшла з портрета, що належить пензля знаменитого живописця минулого [38]. Ця героїня приваблює звабливого Вальмона саме своїм благочестям, настільки невластивим розпущеному століттю. «Я не збираюся боротися з її забобонами. Нехай вона продовжує

вірити в Бога, чесноту, святість шлюбу. Але вона не в силах буде встояти. Я хочу побачити, як вона зрадить усе, що було найголовнішим в її життя!» [39]. Турвель безоглядно закохується у Вальмона, переживає справжні любовні муки. Вона постає самим втіленням ніжності й довірливості. Актриса зуміла передати внутрішній світ своєї героїні, який так очевидно контрастує з напудреним лицемірством вищого суспільства.

У процесі спокушання Турвель Вальмон піддається щирому любовному почуттю, зрадивши тим самим кодекс лібертинажу. Сцена оголошення війни лібертенів між Мертей і Вальмоном багата емоціями, це воістину драматичне зіткнення. Вальмон, уперше піддавшись любовному переживанню, не може більше справлятися з почуттями, перебуває на краю прірви, у той час як маркіза де Мертей залишається вірною собі, вона продовжує смикати за ниточки свою маріонетку.

Дуель, як і інші ключові моменти роману Лакло, поставлена Фрірзом дуже докладно. Сцени напруженої сутички на шпагах чергуються за допомогою паралельного монтажу з передсмертною агонією Турвель. Ба більше, у подвійний пласт одночасних подій вписані великі плани любовної сцени з президентшею – спогади, які захоплюють Вальмона під час бою з Дансені. Червоні сліди ударів на білосніжній сорочці Вальмона перемежуються з крупним планом кровопускання Турвель. Останні хвилини життя Вальмона ознаменовані повною відмовою від переконань інтригана: він відкидає зброю, добровільно поступаючись юному суперникові, після поранення він нехтує допомогою лікаря, а перед смертю відкриває Дансені всю суть небезпечних зв'язків. Сцена смерті Вальмона подана правдоподібно й дуже трагічно: «Скажи, що я сам не розумію, чому так повівся з нею, але відтоді моє життя втратило сенс. Я встромив собі клинок у серце глибше, ніж ти, мій хлопчику. Допоможи мені витягти його. Скажи, що на її щастя я помираю і я радий, що не житиму без неї. Скажи, що її кохання було найбільшим щастям у моєму житті.» [27]. Дансені встигає передати Турвель останні слова Вальмона, після чого вона помирає.

Ця сцена має деякі розбіжності з текстом роману Лакло. Перед смертю Вальмон справді віддає листування з маркізою де Мертей у руки Дансені. Однак романна Турвель не отримує перед смертю його останнє зізнання. Хоча в романному листі 155 від віконта де Вальмона до кавалера Дансені є слова, написані ще до дуелі: «я скорблю про пані де Турвель, я в розпачі, що розлучений з нею, я півжиття віддав би за щастя присвятити їй іншу половину. Ах, повірте мені: щастя дає одне лише кохання» [29].

Пачка листів, почервонілих від крові Вальмона, є останнім знаком. Листування стає надбанням громадськості. Мертей піддана ганьбі, вона публічно освистана в театрі. Фінальний кадр – тривалий крупний план обличчя Мертей. Вона стирає з обличчя фарбу і крізь білила проступає відчай, потім темрява покриває її.

Прочитуючи текст Лакло за допомогою художніх засобів кінематографа, Фрірз і Гемптон виконують завдання зробити із шедевра літератури шедевр сьомого мистецтва, «передаючи як дух, так і епістолярність роману, до яких відчувається їхня прив'язаність» [40]. Роль листів у картині така ж велика, як у романі. Листи є двигуном «небезпечних зв'язків», використовуються для реалізації стратегії лібертенів, у якій кожен лист – причина або наслідок дій лібертенів, або їх констатація.

Екранізація Стівена Фрірза найбільш близька до букви оригіналу. Вишукана краса костюмів та інтер'єрів, особливий естетичний ритмічний ряд побудови сцен - усе це спрямовано на передачу духу роману. Стівен Фрірз дослухався до «динамізму роману Лакло». Герої фільму часто дивляться в дзеркало, жести, костюми, зачіски конструюють лібертенів у їхньому дзеркальному відображенні. Дзеркало, з одного боку, тут образ самозамилування, з іншого – метафора відображення тенденцій епохи.

Модернізація діалогів робить їх більш гострими і драматичними. Ця картина створюється в естетиці постмодернізму, вона, блискуче відтворюючи стилістику роману Шодерло де Лакло, користується його готовими формами. У цій екранізації немає часової дистанції між глядачами і дією кінця XVIII

століття: «фільм Фрірза прагне розкрити універсальні теми, порушені в “Небезпечних зв'язках”, і провести тонкі паралелі між минулим і сьогоденням» [48]. Обираючи видних голлівудських зірок, які втілюють психологію лібертенів та їхніх жертв на екрані, Фрірз і Гемптон роблять з абстрактних романних персонажів звичних і сучасних.

Фільм Стівена Фрірза вийшов у кінопрокат практично одночасно з іншою екранізацією «Небезпечних зв'язків», здійсненою Мілошем Форманом. Форман приступив до зйомок раніше, ніж Фрірз, проте британський режисер встиг зняти свій фільм швидше і випустив його в прокат у грудні 1988 року. Внаслідок цього, Форману довелося змінити назву стрічки. Фільм «Вальмон» вийшов на екрани тільки в листопаді 1989 року і зазнав повного комерційного провалу – незважаючи на те що, на думку багатьох критиків, за художніми достоїнствами цей фільм не поступається картині Стівена Фрірза. Саме завдяки цим двом картинам «воістину світовий успіх завоював роман «Небезпечні зв'язки», - успіх, який не змогли йому забезпечити тридцятьма роками раніше ні есе Роже Вайана, ні фільм 1958 р. Роже Вадима, ні критика Мальро» [51].

Мілош Форман (Miloš Forman, нар. 1932) – чеський та американський кінорежисер і сценарист. Його екранізація роману К. Кізі «Пролітаючи над гніздом зозулі» (1975) збрала всі 5 головних премій Американської академії кіномистецтва «Оскар»: за найкращу картину, режисуру, найкращий сценарій, і гру акторів. Цей режисер поставив також «Амадей» (1984), який отримав 8 «Оскарів», костюмний фільм про життя Моцарта, заснований на п'єсі Пітера Шеффера.

Наступною екранізацією у творчій біографії Формана став роман «Небезпечні зв'язки». Коли Форман уперше прочитав роман, він сказав, що це «чудова історія для екрану». Ця картина, знята в садибі Ла-Мот-Тійї та в садах Версаля, також є спільною кіноадаптацією-перекладенням. Режисер ілюстрував епоху Шодерло де Лакло, але сконцентрував свою увагу на ситуації спокушання Сесіль де Воланж. Форман реалізував прекрасну ідею

перемістити на перший план пару невинних Сесіль і Дансені та показати «ображене діями лібертенів дитинство». Вальмон у виконанні Коліна Ферта – легковажний герой-коханець, далекий від холодного цинізму романного лиходія. Завдяки пом'якшенню образу головного героя адаптація набуває більш ліричного, мелодраматичного характеру [19].

Незважаючи на касовий провал у США, стрічка була відзначена номінаціями на отримання найпрестижніших премій за найкращі костюми, таких як «Оскар» і премія ВАФТА. Ба більше, фільм отримав два «Сезари» (національна французька кінопремія): найкращі костюми (Теодор Пістек) і найкраща робота художника (П'єр Гюффруа). Фільм відкривається сценою в монастирі, де юні вихованки співають у хорі. Одна з них – Сесіль де Воланж, яку мадам де Воланж і маркіза де Мертей забирають до Парижа, щоб почати приготування до її весілля. Мадам де Воланж наполегливо просить Мертей опікуватися Сесіль, щоб у ній «поєдналися її невинність і ваша мудрість». «Сесіль нагадує мене саму в 15 років» - так відгукується про вихованку Мертей, у чому простежується натяк на майбутнє виховання чутливої жертви, яка може продовжити справу лібертенів [22].

Незважаючи на назву фільму, образ Вальмона не є центральним у дії, фільм починається і закінчується без нього. Він видається все тим самим ж романним спокусником та інтриганом: «цей чоловік небезпечний для репутації юної дами». Але його велелюбність відзначена аж ніяк не фундаментальною потребою вольової особистості у володінні, а життєрадісним азартом. Вальмон уміло маніпулює жінками, але «стає жертвою жіночого світу» [29].

Воістину головними дійовими особами картини стають жінки. Мертей, світська інтриганка, Сесіль, допитлива юна дівиця і Турвель, добродісна дружина. Ці героїні підкреслено осучаснені, вони втрачають свої полярні відмінності, які визначали розстановку сил у романі. Мертей представляється звичайною жінкою зі своїми слабкостями. Наприклад, у сцені знайомства з

Жеркуром, нареченим Сесіль, вона ледь не видає своє сум'яття зрадою коханця [33].

Незважаючи на ідеологічні відмінності з романом Шодерло де Лакло, Форман, проте тим не менш, дотримується букви першоджерела в деталях. Ретельно підбираються багаті декорації, що відновлюють інтер'єри епохи. В будуарі Мертей грає сліпий музикант, що підкреслює аристократичну вседозволеність, а обслуговує її служниця-негритянка. За столом ведуться відверті розмови, що ілюструють звичаї французької освіченої знаті, зокрема про питання подружньої зради: «жінка і вірність – речі несумісні» [39].

Художниками по картині опрацьовуються не тільки образи героїв та їхні житла, а й саму атмосферу Парижа. Наприклад, сцени ринку відтворюють справжні картини міського побуту того часу.

У картині присутній обмін листами, на якому побудований роман Шодерло де Лакло. Послання вперше з'являються у сцені, де мадам де Воланж дізнається про закоханість доньки у вчителя музики Дансені, який підкладає записки своїй учениці в струни арфи. Під приводом допомоги в написанні любовного листа Вальмон спокушає Сесіль. Стосунки з Турвель віконт воліє закінчити прощальною запискою.

Саме ця екранізація відзначена наявністю гумору. Гумористичними фігурами є незграбна в рухах Сесіль, неповороткий пишнотілий Азолан, що наче песик усюди слідує за Вальмоном, і пані де Розмонд, «юний дух якої викликає сміх глядача» [52].

Цікавим режисерським рішенням є сцена в замку Розмонд, що демонструє стосунки Вальмона з героїнями за допомогою танцю. В залежно від ступеня напруження пристрастей змінюється музика і жести: танець із Сесіль – завзятий, наповнений сміхом, танець із Турвель – спокійний, стриманий, танець із Мертей показує існуючий між ними лібертенський зв'язок. Таким чином, стосунки розпусників не є в картині винятковими, вони представлені як один із варіантів зв'язку між чоловіком і жінкою, а саме стосунки на рівних.

Сесіль в екранізації Формана стає цікавою та жадібною до чуттєвих насолод. Вона виявляє хист у досягненні майстерності зваблення і починає вести себе як справжній лібертен [42]. Незважаючи на ніжні почуття до вчителя музики, Сесіль приваблює розкіш. Вона щиро радіє майбутньому весіллю в королівській капелі в присутності короля, дорогоцінним подарункам.

Спокушання Турвель відбувається не за допомогою листів, а за допомогою спритних ходів дамського угодника: романтичні залицяння на тлі пасторальних пейзажів, звабліві жести, чуттєві промови, відчайдушні вчинки. Турвель віддається Вальмону без жалю. У свою чергу, Вальмон не відчуває особливих почуттів до зганьбленої ним чесноти: «це була ілюзорна мить, коли я думав що можу змінитися» [22]. Таке зізнання він робить з власної волі, одразу після першої ночі. Розпусник іде на розрив усвідомлено і без наполягання Мертей.

У картині відсутня ідея фундаментального протистояння лібертенів і їхньої війни. Розв'язка відзначена просто сваркою розпусників, яка має вигляд почасти дитячістю. Глибокого осмислення жіночої сутності Мертей не відбувається, проте деякі цитації романного листа 81 все ж таки присутні: «я не вийшла знову заміж, щоб ніхто не міг заявляти на мене прав» [16]. Мертей із почуття суперечності відмовляється платити за парі, самовдоволено сміючись над Вальмоном.

У фіналі поставлено справжню дуель на шпагах, із секундантами. Дансені виявляється не тільки музикантом, а й блискучим воїном. Смерть Вальмона не показана, у фільмі відсутній трагізм. Картина закільцьована: починається з жіночого монастирського хору з Сесіль, закінчується чоловічим хором, який відспівує Вальмона.

Незважаючи на загибель головного героя, стрічка відзначена пафосом життєлюбства. Сесіль, будучи вагітною від Вальмона, виходить заміж із королівським розмахом. На пишному весіллі з'являється вже навчений флірту Дансені, який оточений зацікавленими дівичами. Мертей залишається на

самоті. Остання сцена показує возз'єднану подружню пару Турвель, яка залишає на могилі Вальмона білу троянду. У цій картині немає суспільного скандалу, немає особистої драми, немає самих небезпечних зв'язків. Форман шляхом утвердження життя намагається відтворити процедуру становлення досвідчених представників вищого світу – інтриганки та ловеласа. Сесіль стане продовжувачкою справи Мертей, а Дансені може зайняти місце Вальмона в паризькому світі, який любить спокусників.

Режисер поставив себе у скрутне становище, відмовившись від лінії складних взаємин кохання-суперництва між віконтом Вальмоном і маркізою де Мертей, і пожертвувавши історією пристрасті та смерті щасливої і водночас нещасної мадам де Турвель. Сам образ головного героя, ім'я якого позначено в заголовку фільму, позбавлений глибини, властивої романному Вальмону. Протягом дії картини герой не змінюється, у ньому не з'являється почуття, яке було б принципово новим і тому згубним для Вальмона Шодерло де Лакло. Форман значно спростив фабулу та ідейний зміст роману у своєму прочитанні, сконцентрувавшись на перипетіях спокуси та деталях інтер'єрів, але «загубився під вагою описів народного побуту та естетики музею мистецтв».

2.2 Порівняння сучасних кіноадаптацій за мотивами роману

Другий тип екранізації – нове прочитання. Це фільми, у титрах яких зустрічаються підзаголовки: «за мотивами...», «на основі...». Нове прочитання передбачає надзвичайно активне впровадження авторів-кінематографістів у тканину першоджерела – аж до повного її перетворення. За такого підходу до екранізації її автор розглядає літературний оригінал тільки як матеріал для створення свого фільму, не піклуючись часто про те, чи буде створена ним картина відповідатиме не тільки букві, а й також духу екранізованого твору, що екранізується. При цьому використовуються найрізноманітніші способи трансформації літературного тексту, такі, як зміна хронотопу: перенесення дії твору в сучасність, або перенесення дії оригіналу в будь-який інший час і в

іншу країну. час і в іншу країну. Можлива трансформація жанру або сюжету [33].

«Небезпечні зв'язки» Роже Вадима. Роже Вадим (Roger Vadim, 1928-2000) - французький кінорежисер, сценарист, актор і продюсер. Не випадково першим кінематографістом, що взявся за втілення «Небезпечних зв'язків» у кіно, став Роже Вадим: його режисерський дебют «І Бог створив жінку» (1956) являє собою гімн чуттєвості, спрямований на розвиток «вільного кінематографа, який досліджує зв'язок духовного і тілесного у світлі порочних вогнів. Наступні роботи автора продовжили дослідження в царині сердечних захоплень: «І померти від насолоди» (1960), «Якби Дон-Жуан був жінкою» (1973). Роман Шодерло де Лакло приваблює режисера насамперед можливістю відкрити тему розпусти для кінематографа, дати цій проблематиці трактування, якого глядач не знав раніше [14]. Його фільм «Небезпечні зв'язки» являє собою кінотвір за мотивами, тому що дія роману перенесена в кінець 50-х років XX століття, а маркіза де Мертей і віконт де Вальмон стали чоловіком і дружиною, сім'єю звичайних французьких буржуа. Роже Вадим створив справжній шедевр про марність життя заради задоволень. Статус культового фільму ця екранізація набула не тільки завдяки репутації режисера, а й «зірковому» статусу акторського складу: Вальмон – Жерар Філіп, Жюльєтта – Жанна Моро, Преван – Борис Віан. Вони блискуче втілили на екрані образи розбещених героїв світських будуарів, що розпалюють небезпечне багаття розпусти, якому дано обпалити самих інтриганів.

Фільм викликав скандал у французькому суспільстві початку 60-х років. Публіка ще не була готова сприймати на великому екрані настільки відверті сцени і судження, в яких герої постулюють насолоди як найвищу цінність. Кінокритики висловили різні точки зору: «наробив скандалу, але сам фільм посередній, і скандал цей недорогого коштує», як маленькі розпусні фільми, які вважаються спеціалізацією французького кіно «Який зухвалий вчинок! Які сміливі й хтиві образи! Яка ясність у оповіданні, звуках, жестах!» [15], «Багато що виражено надмірно: зіпсовані хороші ідеї, які зачаровують, перш

ніж матеріалізуватися, а потім не залишається нічого» [29]. Невдовзі після прем'єри фільм було заборонено до показу, потім обмеження торкнулося осіб молодше 16 років.

Ідея зробити Вальмона і Мертей подружньою парою народилася під час зустрічі режисера зі сценаристом фільму Роже Вайаном. Цей прийом значно полегшив написання сценарію, однак, позначився на сюжеті.

Вальмон представлений успішним дипломатом, співробітником міністерства закордонних справ. Мертей, його дружина, стає Жюльеттою, спадкоємицею багатого дворянського роду. Як кажуть про неї на світському прийомі: «чорний колір їй пасує» [39], «аристократка з Турена» [48], «кожен присягався, що переспав із нею, але довести не міг» [56].

Саме зусиллями дружини Вальмон просувається службовою драбиною: «її амбіцій вистачить на двох» [53]. Упродовж усього фільму герої наголошують на унікальності одне одного: «усі жінки нудьгують в оточенні своїх коханців і чоловіків. З Вальмоном я не нудьгую ніколи» [31].

Жертви романних звабників також перетворилися в екранізації Вадима. Президентша де Турвель стає Маріанною Турвель, данкою, дружиною голландського судді. У неї є маленька дочка Кароліна. Сесіль Воланж – юна парижанка, наречена з мільйоном посагу, племінниця Вальмона. Дансені, коханий Сесіль, - студент, який мріє присвятити своє життя математиці. Жеркур стає Джеррі Куртом, багатим підприємцем зі США.

Фільм відкривається крупним планом шахової дошки, переміщаючись по якій між пішаками, королем і королевою, глядач дізнається прізвища виконавців ролей майбутньої партії. Поява шахів не випадкова, вона символічно підкреслює мотив майбутньої гри, причому гри інтелектуальної. Потім із простору шахової гри дія плавно переходить перетікає в будинок Вальмонів. «Цим нависаючим планом вітальні, Вадим демонструє вижимку з передмови до роману Лакло, наполягаючи на неймовірності історії, яка ось-ось розгорнеться» [21]. Режисер наводить цитата з роману Лакло: «Більшість персонажів, описаних автором, мають настільки погані звичаї, що неможливо

собі уявити, що вони живуть у нашому столітті, в якому, як відомо, чоловіки чесні, а жінки скромні й порядні» [34]. Більшість персонажів, які були додані Вадимом, друзі та відвідувачі вечорів у Вальмонів – є першими глядачами та свідками історії «Небезпечних зв'язків».

Вальмон і Жюльєтта перебувають у щасливому шлюбі 11 років. На відміну від більшості пар, які одружилися в студентські роки і встигли розлучитися, їхній шлюб міцний і побудований на виняткових стосунках: «з тобою мені не треба бути артистом», «тільки з тобою я така, яка є» [21].

Цей міцний союз заснований на «кодексі честі», згідно з яким чоловік і дружина мають право заводити сексуальні зв'язки на стороні, зберігаючи, однак, духовну вірність одне одному. Про ці вільні подружні принципи обізнаний увесь світ. Більшість коханців Жюльєтти – колеги Вальмона, наприклад, Преван. Як відгукується про цю пару мадам Волаж: «вони бавляться тим, що розбещують інших» [20].

Роже Вадим переносить нас у суспільство буржуа, спокушених у вадах і розбещеності. Коли Жюльєтта дізнається про те, що її коханець, Джеррі Курт, заручений з юною Сесіль Волаж, цей факт не може залишити героїню байдужою, тому що вона «вперше втратила контроль над розвитком подій». Жюльєтта вирішує помститися і просить у цьому допомоги чоловіка. Це аж ніяк не помста покинутої жінки, це необхідність утвердження своєї влади.

Для здійснення помсти – спокушання невинної нареченої Курта, напередодні святкування Нового року Вальмон їде на гірськолижний курорт, де проводить свої канікули Сесіль Волаж. Там же, серед засніженого лісу, він зустрічає Маріанну Турвель, «саме втілення вірності, скромності та честі. Вона сама чеснота» [18].

Маріанна та її дочка викликають у героя невідомі йому раніше почуття: «Уперше подивився на дитину по-батьківськи й позаздрив Анрі Турвелю» [15]. Раніше відомий паризький звабник мав успіх у вельми зговірливих дам, за словами самого Вальмона, «на жінок порядних мої методи не діють» [16].

Непереборна спокуса перевершити самого себе в любовному мистецтві штовхає Вальмона на ще один курортний роман.

Юна Сесіль Воланж належить якраз до числа легких здобич спокусника Вальмона. Цього разу він використовує метод переконання, наполягаючи на тому, що, на відміну від матері, Дансені та Джеррі Курта, бачить у ній жінку, а не дитину. Його зізнання лестять недосвідченій у спілкуванні з чоловіками дівчиці, і вона піддається на вмовляння випробувати тілесні задоволення.

У цій сцені спокушання є пряма алюзія на роман Лакло. Увійшовши в кімнату Сесіль, Вальмон звертає увагу на гравюру, що висить над ліжком дівчини гравюру, «*La dormeuse découverte*», що висить над ліжком дівчини, яка нагадує ілюстрацію до романного Листа 96. На гравюрі зображено спальню, де чоловік піднімає край ковдри, що оголює сплячу дівчину. У наступному кадрі фільму Вальмон відкидає ковдру сплячої Сесіль, буквально втілюючи в життя зображену сцену. Їхній зв'язок зводиться до одного епізоду, після якого Сесіль тримає свої двері замкненими. У цьому є важлива відмінність – у Вадима відсутня тема сексуального виховання та стосунків «вчитель-учениця» між Вальмоном і Сесіль [16].

Спокушання Маріанни Турвель, навпаки, являє собою ретельно сплановану любовну операцію. Для Вальмона це справжнє випробування, до якого він підходить ґрунтовно. Процес любовної гри прирівнюється до облоги неприступної фортеці, в описі героя прослизає військова лексика (як і в романі): «план бойових дій», «ретельно вибираючи місце любовного бою і зупинивши свій вибір на червоному канапе». Оповідючи про цю битву в листі до Жюльєтти, Вальмон у деталях вторить романному листу 125: диван із розташованим навпроти портретом чоловіка, «дуже розраховував у цей момент заплакати – на жаль», натяк на самогубство, «згадав твої одкровення і уроки». Багато важливих деталей роману зберігаються в цій осучасненій адаптації.

На прямому цитуванні роману побудована і сцена з оголошенням війни. В романі Лист 153: «Додам, що найменшу перешкоду з вашого боку мною

буде прийнято, як справжнє оголошення війни. Ви бачите, що відповідь, якої я прошу, не вимагає довгих і витіюватих фраз. Достатньо двох слів. Відповідь маркизи де Мертей, приписана наприкінці того ж листа: «Ну, що ж, - війна!» [13]. В екранізації Вадима війна представляється як сімейна криза. Вальмон погрожує дружині: якщо вона зустрінеться зі своїм коханцем Дансені, буде війна. Далі йде великий план, Жюльєтта відповідає: «Хочеш війну? Ти її отримаєш» [1].

Принижена своїм чоловіком Жюльєтта показує Дансені лист, де детально описані любовні вечори в компанії Сесіль. Цей продуманий хід розпусниці призводить до трагічної розв'язки, яка відбувається в закритому джазовому клубі, більше схожому на бордель із відвертими танцями, напівоголеними жінками та алкоголем. У результаті короткої сутички з Дансені Вальмон гине. У Роже Вадима ця сцена абсолютно позбавлена будь-якого пафосу. або пафосу. Це безглузда смерть у будинку розваг. Вальмон не встигає ні покаятися, ні викрити дружину в інтригах. Режисер позбавляє головного героя права на реабілітацію [14].

У фіналі Жюльєтта намагається спалити листи – докази її провини, але вогонь охоплює саму лібертенку. Преса викриває інтриганку, обличчя якої (за аналогією з хворобою Мертей у романі) спотворене вогнем. Під спалахами фотокамер журналістів, мадам Воланж зазначає: «Дивіться, її душа на її обличчі! [16]». Маріанна Турвель залишається живою, проте божеволіє. Сесіль, що залишилася такою ж наївною, радіє увазі, яку надає їй преса у зв'язку з історією, що розігралася.

Пара, утворена Жераром Філіпом і Жанною Моро, викликає як тяжіння, так і відштовхування. Роже Вадим знає, як треба використовувати цей антагонізм, утворюючи вибухонебезпечну суміш. Свобода почуттів також виражається через певну вільність у кіномові, яка дозволяє собі відверті плани оголених частин тіла.

Герої Жерара Філіпа та Жанни Моро часто розглядаються французькими критиками як макіавеллісти, герої з характерною маніпулятивною

поведінкою, холоднокровні гравці в шахи, які прораховують кожен хід. Розпусники Роже Вадима виявляють вплив лібертенської світоглядної концепції. Лібертинаж – заперечення норм, насамперед, моральних. Жюльєтта і Вальмон на догоду відчуттям знехтували обітницею подружньої вірності. Головний життєвий принцип подружжя Вальмонів – чуттєві насолоди. «Любов – це лише мистецтво насолоди», – каже Вальмон своїй учениці Сесіль.

Існує принципова різниця між героїнею Вадима і романною Мертей: Жюльєтта – заміжня дама, вона вже не є носієм центральної лібертенської ідеї про недоторканність свободи. Фемінізм у Франції до середини ХХ століття вже перестав бути болючою темою, як і дошлюбні сексуальні зв'язки. Тому Вадим змінює образ Мертей на розпусницю, яка перебуває у шлюбі. Однак подружжя перекручує саме уявлення про подружній союз, який для них стає суспільним договором, укладеним за обопільною згодою. Злочин проти моральності – ось головна ідея Роже Вадима. Подружжя-розпусники повинні так само сильно шокувати публіку середини ХХ століття, як і роман Шодерло де Лакло своїх сучасників.

Епістолярна форма, як основоположна характеристика роману Лакло, проникає в кіномову і набуває нових форм. За допомогою листів Вальмон передає своїй дружині любовні зведення з фронту – звістки про те, як просуваються інтриги з Сесіль і Турвель. Знаменита сцена з попітром із роману перейшла в екранізацію: Вальмон телефонує Турвель, спершись на оголену спину Сесіль [31].

У фільмі Вадима, завдяки технічному прогресу, до листів як засобу зв'язку героїв додається телефон, телеграми і магнітофон із касетами. Крім телефону, всі інші засоби зв'язку також відіграють важливу роль. Магнітофон для прослуховування послання Дансені на касеті, наприклад, є засобом, за допомогою якого Вальмон потрапляє в кімнату Сесіль, як у романі – під приводом листів. Телеграма являє собою осучаснений аналог паперового листа. Подібно до того, як романний Вальмон розриває стосунки з Турвель,

використовуючи текст листа Мертей, в екранізації Вадима саме Жюльєтта диктує оператору текст прощальної телеграми: «Мій ангел, коли-небудь усе набридає. Це закон життя. Я відчув із тобою задоволення і покидаю тебе без жалю. Прощай. Так влаштований світ. Це не моя вина. Вальмон» [34].

Окреме місце в картині посідає джаз, що панував у той час у французьких салонах. У супроводі цієї музики, заснованої на імпровізації, розігруються всі партії небезпечних зв'язків. Діалоги не вирізняються красномовністю листів героїв Лакло. Музика і зображення покликані сказати більше, ніж діалоги. «Фільм – це не роман, він говорить набагато менше, щоб показати набагато більше» [14].

Джазова музика з'являється в картині не тільки як показник часу, цей музичний акцент напрочуд точно вписується в контекст фільму про розпусників. Джаз на початку ХХ століття був символом свободи, розкріпачення, зокрема й сексуального: «слово “джаз”, яке тепер ніхто не вважає непристойним, означало спершу секс, потім стиль танцю і, нарешті, музику. Сам характер цього музичного напрямку збігається зі ступенем напруження пристрастей між героями «Небезпечних зв'язків»: «Коли говорять про джаз, мають на увазі стан нервової напруженості, приблизно такий, який запанував у великих містах при наближенні до них лінії фронту» [21]. Так, звуки джазу супроводжують сцени бойових дій лібертенів: прийом у салоні, спокушання Турвель, загибель Вальмона.

Незважаючи на зміни, які відносять цю екранізацію до фільмів «за мотивами», Роже Вадим ретельно стежить за збереженням деталей роману. Авторська реалізація полягає в передачі ідей роману в іншому контексті, утвердженні тих самих принципів в іншій епосі. тих самих принципів в іншій епосі [28]. Насправді, немає більше маркіз і віконтів, жодна присоромлена дівчина не віддаляється в монастир. Вадим створює персонажів із новим соціальним статусом та іншими стосунками.

Ідея фільму – неминуча трагедія, яка слідує за невірністю в подружній парі. Небезпека спокушання залишається незмінною в будь-яку епоху. Після

другої світової війни людство опинилося у світі, де кожен живе на на догоду своїм задоволенням, не озираючись на любов. Жерар Філіп і Жанна Моро блискуче втілили на екрані образи розбещених героїв світських будуарів, які ведуть небезпечну любовну гру, що переходить у справжній поєдинок, зброєю в якому служать чарівність і вміння зваблювати.

«Вірна жінка» Роже Вадима. «Вірна жінка» [14] («Une femme fidèle») - ще одна екранізація французького кінорежисера Роже Вадима, здійснена через 16 років після картини «Небезпечні зв'язки». Незважаючи на прямий сюжетний зв'язок із романом Шодерло де Лакло, сам Вадим ніколи не уявляв цю стрічку як нову кіноадаптацію «Небезпечних зв'язків» [8]. Ім'я письменника в титрах не вказано.

Оператор цього фільму Клод Ренуар був номінований 1977 року на премію «Сезар» за найкращу операторську роботу. У фільмі присутні відверті сцени, картина має вікове обмеження для глядачів – старше 18 років.

Після роботи над екранізацією 1959 року, яка розбурхала французьке суспільство запереченням традиційних норм подружнього життя, Роже Вадим, відомий своєю пристрастю до зухвалих режисерських рішень, у цьому фільмі наважується на нову провокацію. Він представляє в ролі добродішної жінки Сільвію Крістель, знамениту на весь світ виконавицю головної ролі у фільмі, що став класикою еротичного кіно «Еммануель» (1974).

Ця кіноадаптація належить до типу екранізацій за мотивами, оскільки її сценарій має значні розбіжності з текстом першоджерела. По-перше, назва фільму свідчить про те, що в центрі цієї екранізації перебуває історія спокушання пані де Турвель. По-друге, дію перенесено в 40-ті роки XIX століття, період історії Франції після Реставрації. По-третє, змінено імена героїв, віконт де Вальмон – Шарль де Лапальм, маркіза де Мертей – Флора де Сент-Жіль, президентка де Турвель – Матильда Леруа, Сесіль де Воланж – Ізабель де Вольне, шевальє Дансені – Тангі.

Незважаючи на те, що сам режисер не згадував роман Лакло як першоджерела, приналежність цього фільму до екранізацій «Небезпечних

зв'язків» очевидна. Сюжет картини практично повністю відображає зміст роману: відомий паризький звабник Шарль зацікавлений у спокушанні відданої дружини високопоставленого чиновника. Одночасно з цією любовною пригодою, на прохання знатної інтриганки і спокусниці Флори відбувається спокушання невинної дівчини, вихованки монастиря. В діалогах екранних персонажів зустрічаються прямі цитації тексту Лакло.

У картині відтворюється атмосфера життя французької аристократії того часу: розваги, костюми, інтер'єри. Присутні такі покажчики часу, як локомотив і залізниця, у Парижі «збираються ставити «Втрачені ілюзії» Бальзака».

Фільм відкривається сценою дуелі та смерті противника Шарля. У наступному кадрі він верхи повертається в замок своєї тітоньки. При його появі в будинку гримить грім – такими романтичними природними явищами, як гроза і дощ під час ключових сцен наповнена кінокартина [11].

Під час весняної грози він зустрічає Матильду Леруа, дружину паризького чиновника, відому своїми високими моральними принципами. Побачивши в ній свою протилежність, Шарль мріє про її спокушання: «чеснота занадто гостра приправа» [2]. Вона стане моєю найкращою перемогою, найважчою», «важкою» [16]. Матильда вражає його своєю відданістю принципам: «вірна, порядна. Я думав, такі жінки перевелися» [1].

У замок тітоньки прибуває Флора, маркіза де Сен-Жіль. Це блискуча представниця вищого світу, давня кохана Шарля. Вона розповідає про нареченого Крем'є, який покинув її заради невинної дівчиці. Нагадуючи про минулі борги, Флора просить помститися за себе.

«Що потрібно зробити? Трагедія на полюванні, екіпаж у кюветі?» – Шарль пропонує способи помсти й очевидно, що подібні злочини він уже скоював [29].

«Спокуси її, позбав її невинності, збрехати», – Флора задумує удар по нареченій колишнього коханого [35].

Ця розмова відбувається в покоях Шарля, декорованих різними ляльками. Розпусники раз у раз торкаються цих іграшок, вправляючись у ролі ляльководів. Незважаючи на настільки лібертенське бажання керувати іншими, підпорядковувати оточуючих своїй волі, ця маркіза відрізняється від глибокого образу романної Мертей меркантильними інтересами. Вона мріє про помсту не для того, щоб задовольнити зачеплене самолюбство покинутої жінки; Флора збирається повернути собі нареченого і успадкувати його статки: «Він поганий коханець, але... шахти й мануфактури. Майбутнє забезпечено» [39].

Шарль підходить до процесу спокушання вірної дружини з усією серйозністю, ретельно розробляючи план дій. Спочатку потрібно справити враження: «прикраси, квіти – все це старо. Моє знаряддя спокушання – локомотив. Я дитя прогресу» [34]. Потім, щоб схвилювати чутливу жертву, розпусник зізнається в минулих гріхах, сподіваючись на те, що «ангел виведе мене з клоаки» [39]. Щоб створити образ грішника, що кається, інтриган старанно молиться під час під час церковних служб, займається благодійністю – допомагає бідним селянам, як і романний Вальмон.

Ось як позначає Шарль свої життєві цінності: «Я ціную даремне – те, чому немає ціни і не писаний закон. Те, що вище нас, незбагненне: мистецтво, музику, любов. Задоволення допомагали мені вижити, це було засіб, а не мета. У коханках я шукав свою душу «Багатозначними поглядами й патетичними вигуками: «мене мучить совість, благаю, допоможіть!», - він впливає на сентиментальне серце і здобуває перемогу [38].

Деякі деталі романного спокушання присутні в цій картині. Наприклад, важливу роль відіграє Самсон, слуга Шарля (романний єгерь Азолан), який стає коханцем Поліни, служниці Матильди, тим у такий спосіб з перших рук отримуючи інформацію про об'єкт, що цікавить. В екранізації присутня сцена, в якій Шарль застає слуг за любовними втіхами і змушує Поліну стати його співницею. У романі цей момент описаний Вальмоном у листі 44 до маркізи де Мертей [45].

Епістолярна форма роману Лакло виражена і в цій екранізації – герої обмінюються листами. Шарль описує стратегію завоювання Матильди в посланнях до Флори, вона ж, своєю чергою, розповідає про авантюру з Ізабелю і її таємним коханим Тангі. Матильда залишає своєму чоловікові прощальну записку. Лист про спокушання Ізабелю стає причиною для фатальної дуелі Шарля і Тангі.

Для спокушання юної Ізабелю Шарль вдається до того ж способу, що й Вальмон у романі – доставляє звістки від коханого Тангі. Для того, щоб проникнути в її покої вночі, лібертен ставить будильник, дзвінком якого грає «Маленька нічна серенада» В.А. Моцарта. Після нетривалих умовлянь Ізабелю піддається звабнику. Це найлегша і найвідвертіша сцена спокушання юної жертви порівняно з іншими екранізаціями. Більше Ізабелю у картині не з'являється, про розвиток її стосунків із Тангі повідомляється в листах Флори.

Легкістю відзначена і сцена спокушання Матильди. Шарль вдається до дієвого способу – освідчується в коханні та говорить про намір покинути країну. Настільки вірна до цього дружина, Матильда здається після першого ж поцілунку і без жалю залишає чоловіка: «мрію лише про одне – подарувати тобі щастя» [41]. Вони вирушають у затишну оселю за містом, де проводять кілька днів і остаточно закохуються одне в одного. Шарль спалює в каміні єдину сукню Матильди, разом із якою згорає й останній сором цієї раніше благочестивої героїні. У сценах цього любовного усамітнення багато оголеної природи і відвертих кадрів: «ми 35 годин не покидали ліжко» [31].

Коли Шарль видає своє глибоке любовне почуття до Матильди, підступна Флора не може пробачити йому зради: «Що за юнацька пристрасть до жінки, що увібрала все те, що ми зневажали? Обивательщина, гидота!» [24].

Маркіза не в сил стримати свої ревнощі – вона пише від імені Шарля лист, яким закінчує їхні стосунки: «приїдається все, мій ангел – це закон природи. Не моя вина, що мені набридла наша пригода, не моя вина. Прощавай. Отримавши із задоволенням, покидаю без жалю, так влаштований наш світ» [15].

Це послання хоч і частково, але практично дослівно копіює надиктований Мертей текст прощального листа Вальмона до Турвель у романі в листі 141: «Все приїдається, мій ангеле, такий уже закон природи: не моя в тому вина. І якщо мені набридла пригода, яка повністю поглинала мене чотири згубні місяці, - не моя в тому вина. Прощавай, мій ангеле, я оволодів тобою з радістю і покидаю без жалю» [53].

Цей лист стає причиною душевної хвороби Матильди, яка потрапляє в монастир і помирає на руках Шарля. Однієї смерті недостатньо, між лібертенами оголошено війну. Для остаточної перемоги й утвердження своєї влади маркіза надсилає Тангі листи з описом спокушання Ізабель, ображений юнак призначає дуель. У результаті нетривалої сутички Шарль гине. Фільм починається і закінчується смертю на дуелі.

У картині демонструються звичаї, що панують у вищому суспільстві. Мати Ізабель ненавидить розпусного Шарля, проте приймає його у себе, оскільки «в нашому суспільстві все вирішують умовності» [18].

Украй умовними можна назвати і моральні принципи паризької аристократії. Флора у своєму особняку влаштовує театралізований вечір з еротичною виставою, в якому беруть участь її шанувальники та друзі.

Після довгих вагань Шарль відмовляється від ідеї порвати з спокушеною ним добродесною дружиною. Символічно його духовне переродження показано у сцені після театралізованої вистави, коли вранці розпусник, дивлячись у дзеркало, змиває грим і стверджується у своєму рішенні залишити інтриги.

Фінал цієї екранізації трагічний, проте він відрізняється від фіналу роману Лакло – у ньому відсутня ганьба маркізи і відхід Ізабель у монастир. Роже Вадим показує як Флора відверто, на очах усього суспільства, впивається розпустою і має при цьому впливових покровителів. У суспільстві, де порок став нормою, вона не понесе покарання [20].

Таким чином, реалізувавши другу адаптацію «Небезпечних зв'язків», Роже Вадим зосередив свою увагу на спокушанні Матильди, відсунувши на

другий план стосунки Шарля з маркізою та недосвідченою Ізабель. Значних відмінностей характерів екранних героїв від романних немає, є лише різниця в мотивах: якщо маркіза де Мертей керувалася філософськими поглядами на своє місце у світі, то героїня цієї картини являє собою портрет прийдешнього капіталізму – цинічного, вседозволеного, жадібного до задоволень. Час дії цієї екранізації, початок ХІХ століття – епоха початку технічного прогресу і змін у житті суспільства [21]. Розпусники, маркіза і Шарль, представляються створіннями свого часу: розумні, заповзятливі, розважливі, зневажають традиційний уклад і цінності епохи, що минає. Початок ХІХ століття в екранізації також виражається в естетиці романтизму, риси якої проявляються у використанні пейзажу та явищ природи, що супроводжують певні прояви почуттів героїв.

Сюжет картини, за винятком фіналу, точно відтворює перебіг подій роману Лакло, що, безсумнівно, відносить цю роботу до екранізацій «Небезпечних зв'язків». Цікаво, що сам режисер ніколи не уявляв цей фільм як роботу за мотивами Лакло, ніде не згадав ім'я письменника. Можливо пояснити повторне звернення до одного й того ж першоджерела любов'ю Роже Вадима до одних і тих самих сюжетів. Зокрема, через тридцять років після прем'єри картини, яка відразу зробила режисера всесвітньо відомим, «І Бог створив жінку» (1956) з Бріжит Бардо, Вадим знову знімає фільм за знайомим сюжетом з тією ж самою назвою – «І Бог створив жінку» (1987) [29]. Тим більше, режисера приваблюють образи видатних спокусниць, наприклад, він переграє найвідомішу історію на цю тему, роблячи Дон Жуана жінкою («Якби Дон Жуан був жінкою», 1973). Очевидно, що інтерес режисера до історії «Небезпечних зв'язків» не слабшав протягом усього творчого шляху. В результаті Вадим зважився на ще один експеримент із цим класичним твором – зняти в ролі потоптаної чесноти найвідомішу на той момент момент зірку еротичного кіно Сільвію Крістель.

«Жорстокі ігри» Роджера Камбла. «Жорстокі ігри» (англ. Cruel Intentions, точний переклад «Жорстокі наміри») - фільм 1999 року режисера

Роджера Камбла (Roger Kumble, нар. 1966). Це одна з найпопулярніших і найвідоміших екранізацій «Небезпечних зв'язків», адаптація роману, що належить до типу за мотивами. Дія перенесена в сучасний Нью-Йорк, вік головних героїв зменшено для того, щоб наблизити фільм до підліткової аудиторії [14]. Крім того, музичне оформлення фільму, побудоване на використанні найпопулярніших рок-композицій 1999 року, сприяє приверненню уваги молодіжної аудиторії.

У цьому вільному голлівудському переказі головні герої-інтригани Себастьян і Кетрін стають зведеними братом і сестрою. Не будучи кровними родичами, головні герої не приховують сексуального потягу один до одного.

Вони живуть у шикарному особняку на Мангеттені, навчаються в найпрестижнішому коледжі. Вони, подібно до героїв Лакло, представники вищого світу, які плетуть небезпечні зв'язки, грають у жорстокі ігри, але ідея принципово відмінна: ці юні інтригани не бачать вищої мети в досягненні власної переваги, для них гра – тільки заради гри, задоволення – тільки заради задоволення. Філософія лібертинажу тут поступилася місцем пустошам «золотої молоді» [16].

Перші кадри картини відкривають вид на цвинтар, тим самим передбачаючи трагічний фінал фільму. Потім над кладовищем розсувається панорама Нью-Йорка – мегаполісу, сповненого небезпек і спокус. Головний герой з'являється в кадрі за кермом ексклюзивного колекційного автомобіля, на сусідньому кріслі лежить його щоденник у шкіряній палітурці.

«Ти не винен. Юність дуже складна пора. І без хорошого виховання все може вийти з-під контролю. Ти маєш піднятися над помилками батьків» [14], – такими словами намагається заспокоїти Себастьяна його психотерапевт. Примітно, що ці перші фрази, вимовлені у фільмі, співзвучні ідеям Ж.-Ж. Руссо, який першим із просвітителів порушив тему юнацького виховання та його значення. Психолог дарує Вальмону свою книгу під назвою «Як виростити ідеальну дитину». Після того, як Себастьян пішов, доктор дізнається телефоном від своєї дочки, що в Інтернеті з'явилася її книга, але під

назвою «Як виростити ідеальну повію» з фотографіями оголеної дочки лікаря. Стає зрозуміло, що сеанси психотерапії – всього лише чергова розвага для Себастьяна.

Сесіль вступає до манчестерського коледжу, де навчаються герої-інтригани. Раніше вона навчалася в закритих школах для дівчаток – сучасна альтернатива монастирському вихованню романної Сесіль де Воланж. Мати Сесіль, місіс Колдуелл просить Кетрін стати наставницею своєї дочки, допомогти їй адаптуватися в новому навчальному закладі [17].

Зав'язка фільму відбувається у сцені, де Кетрін пропонує братові спокусити свою наперсницю Сесіль як помсту колишньому коханому, який мав необережність кинути першу красуню вищого нью-йоркського світу і закохатися в юне дитя. Вальмон, своєю чергою, розповідає про те, що його розум вже зайнятий побудовою маневрів зі взяття більш неприступної фортеці – дочки нового директора коледжу. Завдання надзвичайно привабливе тим, що жертва має бездоганну репутацію. На підтвердження того Вальмон надає Кетрін речовий доказ – журнал, у якому опубліковано інтерв'ю з Аннет «Маніфест незайманої: чому я вирішила почекати».

На відміну від романної Турвель, героїня фільму – незаміжня дівчина, (Вальмон дивується: «може, ти наречена Христа?») вона мила, сентиментальна і дотримується суворих принципів, що відрізняють Аннет від героїв-інтриганів, які абсолютно безпринципні.

Брат і сестра укладають парі: якщо Себастьяну вдасться спокусити Аннет – Кетрін пустить його у своє ліжко, якщо фортеця вистоїть – спокусник розпрощається зі своєю шикарною машиною Jaguar XK140. Єдине, що цікавить Себастьяна крім переможного володіння – слава: «Уявляєш, як це підніме мою репутацію – переспати з донькою директора ще до початку навчального року» [19]. Романний Вальмон також дбав про свою «репутацію»: «Я й не думаю про те, щоб розтрошити забобони, що бентежать її! Вони тільки збільшать моє щастя і мою славу».

Герої Шодерло де Лакло в цій кінокартині позбавлені масштабу особистостей розпусників XVIII століття, носіїв світоглядної системи лібертинажу. Через два століття історія тонких інтриг розігрується двома представниками привілейованої молоді. Це всього лише примхливі діти, що перебувають на піку юнацького максималізму і заперечення цінностей, що бавляться людськими долями, немов іграшками.

Вальмон Роджера Камбла, за визнанням самого героя, «всього лише нещасний багатенький татків синочок». Це розпечений, що виріс у розкоші та вседозволеності марнотратник життя. Позбавлений справжньої батьківської любові, Себастьян не вірить в існування щирих почуттів. Незважаючи на юний вік, він напускає на себе зайву серйозність, не дозволяючи собі навіть сміятися, боячись проявити слабкість і дитячість [16].

Філософський лібертинаж знижується, але, тим не менш, зберігаються його риси. Наприклад, лібертенська позиція спостерігачів проявляється в кількох сценах: прихована камера під час першого побачення Сесіль і Рональда, спостереження Вальмона за Аннет, яка читає, підглядання Кетрін за уроком музики.

У «Жорстоких іграх» присутні й інші романні прийоми небезпечних ігор спокусників. Себастьян, так само, як і Вальмон Лакло, звертає на свою користь секрети інших. У романі Азолан видобував інформацію, вступивши у зв'язок із служницею Турвель, у фільмі Камбла поплічник Вальмона перебуває в гомосексуальному зв'язку з близьким другом дитинства Аннет, Грегом.

Епістолярна форма роману позначається у фільмі: юні чутливі герої пишуть одне одному листи. Саме з листа від «друга» Аннет дізнається про пригоди Себастьяна. Сесіль зберігає любовні послання від вчителя музики Рональда в ляльковий будинок. «Як я повідомлю її про свої почуття? У Сесіль немає окремого телефону, а я не знаю адреси електронної пошти». «Рональд, це шлях збоченців та педофілів. Будь романтиком – напиши їй лист» [46].

Але головний документ кінокартини – щоденник Себастьяна, де він описує свої любовні пригоди та все, що з ними пов'язане, і де розкриває порочну сутність зведеної сестри, докладно описуючи її пастки і хитрощі.

Крім рукописних джерел інформації у кінокартині активно використовуються сучасні технічні пристрої. Кетрін записує побачення Сесіль і Рональда на приховану камеру, Вальмон вперше бачить Аннет на фотографії в журналі, одна з інтриг розпусника реалізується за допомогою мережі Інтернет.

Образ Кетрін представляється в цій екранізації найбільш сильним і розробленим. За аналогією з романною маркізою, блискучою красою та розумому великосвітському паризькому товаристві, Роджер Камбл прописує образ сучасної розпусниці – керівниці жорстоких ігор. В очах суспільства вона справжня леді, найкраща студентка коледжу, та, з якою прийнято брати приклад. «Можливо це старомодно, але коли я відчуваю непереборну спокусу, я звертаюся до Бога і він допомагає мені знайти вихід» [13], так відповідає Кетрін на питання про успіхи, демонструючи зворушливій публіці ланцюжок з розп'яттям. Однак варто їй зачинити двері за гостями, Кетрін розкриває механізм у нагрудному хресті і приймає дозу кокаїну, що зберігається всередині.

Сучасна спокусниця не знає міри у своїх забавах. Навіть у той момент, коли у Вальмона виникають сумніви: «За нами і раніше водилися брудні справи, але це? Адже ми губимо безневинне дівчисько», – його сестра не знає меж дозволеного [20].

Подібно до того, як маркіза де Мертей у романі розкриває свою життєву філософію у листі 81 до віконту де Вальмону, ключовою сценою у розкритті образу Кетрін стає її самовикривальний монолог: «Таким, як ви з Кортом все можна, але коли хочу відірватися я, то мене кидають заради невинних овечок типу Сесіль. Заради Бога! Я впевнена в собі та обожною секс. Ти думаєш, я отримую задоволення від того що повинна поводитися як мала Мері з

усмішкою до вух і бути справжньою леді? Ні, я її сестра лиходійка і іноді мені хочеться здохнути. Такий психоаналіз, доктор Фрейд» [56].

Ім'я Зигмунда Фрейда з'являється у визнанні Кетрін не випадково. Подібно тому, як романна Мертей спиралася у побудові життєвих установок на роботи філософів свого століття, героїня цієї екранізації звертається до одного з найвідоміших вчених ХХ століття, який сформулював теорію психосексуального розвитку особистості.

Модернізацію діалогів режисером втілено принаймні – у наслідувальну манеру молодіжному лексикону. Мова персонажів рясніє підлітковим сленгом та ненормативною лексикою.

Сесіль є гіпертрофованим образом юної жертви з роману. Вона виховувалась у найкращих школах, навчається грі на контрабасі, зустрічається з найпопулярнішим хлопцем коледжу, будучи закохана в учителя музики, залишається при цьому абсолютною інфантильною дитиною. Її характеризує незручність у рухах, невгадливість реплік і міміки, відсутність будь-якої самостійності.

Тема вчитель-учениця розвивається режисером «Жорстоких ігор». Сесіль стає коханкою та вдячною, часом навіть ненаситною, ученицею Себастьяна. Сюжет фільму слідує за «Небезпечними зв'язками»: Кетрін на правах наперсниці прищеплює Сесіль «правильні» форми поведінки в сучасному суспільстві – як «можна любити одного, а спати з іншим» [54].

«Але тоді я буду повією, - заперечує Сесіль. Всі цим займаються, просто ніхто про це не говорить» [8].

Додатковою про-американською особливістю є те, що герой Дансені – екранний Рональд – темношкірий, таким чином, щастя Сесіль стає неможливим не за соціальними, а за расовими мотивами. У сцені скандального вигнання вчителя музики Рональд йде, вигукуючи: «Мавр забирається! Негр йде!» [13].

Образ Аннет, як і романної Турвель, очевидно контрастує з героями-розпусниками. Аннет переїжджає у велике місто з провінційного Канзасу, в

ній немає снобізму, вона щира, весела, сентиментальна, чутлива, мрійлива. Інтригани, що вирости в найдорожчому районі Нью-Йорка, виглядають поруч із нею занадто серйозними і пихатими.

Себастьян виграє парі, він спокушає безневинну Аннет, проте ціною своєї свободи – він відчайдушно закохався. Кетрін, контролюючи хід жорстокої гри, вміло обертає любовне почуття Себастьяна проти нього самого: «Дозволь нагадати тобі, що люди не змінюються. Ми з тобою однієї породи. У мене хоча б вистачає сміливості це визнати. Ти міг би стати легендою коледжу, а станеш посміховиськом» [50].

Після сцени розриву Кетрін розкривається повною мірою перед Себастьяном і реалізує тему перемоги маркізи над Вальмоном: «Я перемогла не її, а тебе. Ти відмовився від тієї кого справді полюбив, бо це загрожувало твоєї репутації. Ти так і не зрозумів. Ти іграшка, Себастьяне. Моя кохана іграшка. А її ти ніколи не повернеш. Це найсумніша історія на світі», – героїня фільму обрушується на голову поваленого розпусника осучасненими словами маркізи з романного листа 145.

Розв'язка картини посилена жертвним трагізмом – Себастьян гине у вуличній сутичці з Рональдом, рятуючи від смерті кохану. У фіналі ми бачимо Аннет, яка сама навчилася грати у жорстокі ігри. Вона розтиражувала щоденник під назвою «Жорстокі ігри. Щоденник Себастьяну Вальмона», з якого про злочини Кетрін дізнався весь коледж. Головна інтриганка залишається зганьбленою перед своєю вдячною аудиторією – елітним коледжем [51].

Картина композиційно закріплена, закінчується загальним планом Аннет, що віддаляється на машині, поряд з якою лежить щоденник «Жорстоких ігор». На задньому плані лишається панорама великого небезпечного міста.

Ця екранізація є цікавим рішенням створення на основі класичного твору суто комерційного кіно, спрямованого на отримання прибутку за рахунок найчисленнішої – молодіжної аудиторії. У гонитві за касовими

зборами режисер вдається до таких провокаційних прийомам, як поцілунок Кетрін і Сесіль. Ця сцена згодом отримує премію популярного каналу MTV за найкращий поцілунок, продовжує своє життя в численних пародіях, цитується в низькопробних молодіжних комедіях, таких як "Недитяче кіно" (2001).

Критики сприйняли цю стрічку негативно. З рецензії оглядача Нью-Йорк-Таймс: «Почуття нудоти з'являється від розуміння, що все це просто продуманий трюк, а в даному випадку – експлуататорський трюк. Фільм «Жорстокі ігри» сценариста та режисера Рождера Камбла, є четвертою і, безумовно, найслабшою екранізацією епістолярного роману Лакло» [48].

Так чи інакше, цей фільм є самостійним твором по мотиву роману «Небезпечні зв'язки». Режисер, спираючись на історію двох блискучих лібертенів XVIII століття, порушує питання, актуальні у суспільстві рубежу XX-XXI століть: проблеми золотої молоді, наркотики, расове питання, сексуальна вседозволеність, гомосексуалізм і створює кінопродукт популярної культури.

Французький драматичний фільм «Небезпечні зв'язки» (фр. *Les Liaisons dangereuses*) від відомої американської платформи Netflix вийшов у 2022 році, режисером виступила Рейчел Суїсса (Rachel Suissa). Основний наголос був зроблений на сучасних технологіях, які повинні були замінити нам ідею написання та передачу листів від руки та на великій відстані, і те, як вони впливають на наше повсякденне життя та наше уявлення про багатих людей, представників так званої «еліти», у ролі яких виступають сучасні підлітки [7].

Початок фільму розкривається голосом Трістана Бадіола, який втілює образ Вальмона у фільмі. Саме він задає глядачу риторичні запитання, які задають тон усьому фільму надалі: «На що ви готові заради слави? Аби входити до еліти? Еліта 200 років тому – це люди королівського походження. Аристократія. Двадцять років тому еліта – багаті. Зараз титул чи гроші не заважають тобі бути невдахою. Зараз влада – це слава. Коли скуштуєте її... зробіть все, щоб уберегти. Навіть помрете» [43].

Мотив влади, також відомий як потреба у владі, означає бажання або рушійну силу людини впливати на інших та своє оточення (Fodor та ін., 2012; Winter, 1973). Основна вимога полягає в тому, що люди прагнуть впливати на емоції, думки та дії інших, тим самим здобуваючи репутацію, статус і престиж (McClelland, 1970; Winter, 1973) [61]. Не слід також забувати й про той факт, що це вільна адаптація однойменного роману П'єра Шодерло де Лакло, дія якого відбувається у 2020-х роках [7].

Соціальна нерівність між представниками аристократії і іншими підлітками, які стають маріонетками двох маніпуляторів та кумирів мільйонів, якщо вірити їх підписникам, видно неозброєним оком. На противагу, захоплюючись читанням романів, постає юна Селен, головна героїня фільму, яку грає втілює непохитну віру у всемогутність справжнього кохання, уникаючи обмежень віртуального зв'язку, повсюдно поширеного в сучасному суспільстві. Переїхавши з галасливих вулиць сучасного Парижа на спокійні береги Біарріца разом зі своїм батьком, вона намагається на відстані розібратися в складнощах у своїх стосунках на відстані з її нареченим П'єром. У розкішному середовищі своєї нової школи Селен зустрічає втілення соціальної значущості – Ванессу Мертей, колишню дитячу зірку, чие життя розгортається на цифровому полотні соціальної мережі Instagram і подібних платформ, та Трістана Бадіола, втілення чоловічої привабливості, серфера, чия естетична досконалість полонить усіх, хто перетинає його шлях. Про те, що Селена, яка тільки переїхала аби посупити до ліцею, де працює її дядько, вибивається зі звичної групи таких людей, як Ванесса і Трістан свідчить дія несприйняття Селен соціальних мереж: «Мені є чим зайнятися, окрім публікації свого життя в соцмережах» [43].

Селена, на відміну від книжного характеру Сесіль Воланж, не наївна дівчина, і бачить усі спроби Трістана зблизитися з нею, навіть коли в знак доброго жесту він дарує їй антикварну книгу Пруста. Його наміри стають нам зрозумілі, коли він, запрошуючи її на вечірку «близького кола друзів», насправді запрошує її до вечірки, де зібралася «еліта» шкільного суспільства.

При цьому, робить він це продумано та підступно, не присилаючи їй запрошення через інтернет мережу, а написавши справжнього листа від руки, таким чином підсилюючи інтерес до себе, як справжній герой-зваблювач:

«Шановна пані де Ріва, 31-го числа я влаштовую невеличку вечірку. Там буде кілька друзів зі школи, якщо хочеш, можеш прийти як деуспі. Я познайомлю вас з ними. З повагою, Трістан де Бадіола» [43].

Проте на самій вечірці Бадіола залишає Селену та її кузину самих, заради розваг з «друзями» та Ванессою Мертей. Тому вона натомість заводить розмову із таким же аутсайдером на ім'я Тао. Він у місцевій ієрархії спілкується з усіма, не зважаючи на «статус», і саме він розкриває їй підноготну соціальної піраміди аристократії, яка тримає владу у своїх руках, розкриваючи ще більше персонажів, пов'язаних між собою у інтригах:

«Ми у 1782 році у Версалі. На вершині піраміди – король і королева. Сертифікований король Бадіола й королева Мертей. Нижче – герцоги та герцогині, які впливають згідно з королівськими постановами. Тоді йдуть лицарі, які мають нав'язувати закон. Є блазні короля та королеви. Їхня робота – залучати більше підписників. Потім йдуть слуги, а внизу – селяни» [43].

Якщо взяти відомий вислів «час – це гроші» і переформувати його на манеру сьогодення, то вийде, щось на кшталт: «увага – це гроші», що чудово підходить для опису людей для яких соцмережі стали ніби сенсом їхнього життя. Так можна описати й Ванессу Мертей, вона – королева, а усі інші її піддані. Такі собі інструменти, за допомогою яких вона виконує свої брудні справи.

У фільмі присутній й момент зговору заради зваблення. На вечірці Ванесса та Трістан хваляться своїми перемогами у звабленні і укладають парі, аби останній звабив Селену. Це стає викликом для Трістана, бо дівчина заручена і по-справжньому вірить у любов:

«Це буде мій особистий виклик. Хочу, щоб вона забула всю цю нісенітницю про кохання та вірність шлюбу. І, якщо я чогось вартий, я так виверну їй мозок, що вона сама благатиме мене з нею переспати» [43].

Він придумує план, за яким допомагає Селені влаштувати шкільний мюзикл і, таким чином, допомогти її батьку, що знаходиться у скрутному становищі, нарешті знайти собі роботу режисера-постановника. Проте по мірі зближення, Селен та Трістан закохуються і проводять разом ніч. У день вистави Ванесса вітає Трістана з перемогою і вимагає кинути Селену. Трістан ж, навпаки, визнає свою поразку і хоче розірвати стосунки з Мертей, незважаючи на свою кар'єру та шантаж, він каже їй: «У цій війні загинемо ми обоє. Перечитай контракт» [43].

І справді, вони знають одне про одного більше за всіх. Але Мертей погрожує розказати все Селені і викласти відео, де Трістан і Селена разом. Аби не розбивати Селені серце ще більше, Трістан розриває з нею стосунки прямо на сцені. Під пильним поглядом Мертей. Глядачі ж у залі сприймають все як частину спектаклю. Після цього Мертей зізнається Трістану: «Я не збиралася спати із тобою. Я тільки що перемогла у своєму ж змаганні. Ти ніколи не закохувався, а закохавшись вперше, сам же і згубив свою велику історію про кохання. І до речі, замарно» [43]. Мертей оприлюднює запис з ночі Трістана і Селени у мережі і виставляє жертвою себе. На що Трістан відплачує їй тіє же монетою, розкриваючи всю правду. У розв'язці Мертей гублять власні слова про справжнє ставлення до своєї публіки. Замість того, аби стати жертвою зради, вона стає жертвою цькування серед своїх же підписників. Селена возз'єднується з Трістаном, перед цим звертаючись до своєї власної публіки у мережі: «Світ пробачить, якщо мова йде про справжню любов» [43].

Фільм, орієнтований більш на підліткову аудиторію, був сприйнятий прохолодно критиками і глядачами [7], доречніше порівнювати його з «Жорстокими іграми». Музична композиція в основному будується із реп-виконавців, що являється популярним трендом серед молоді.

Фільм сам по собі доволі слабкий, не йде стежкою першоджерела, в нього скоріше закладена ідея гіперболізації суспільства і того середовища, яким живуть підлітки. Так, у «Небезпечних зв'язках» Суїси використовується сучасний лексикон, порушуються теми підліткового кохання, помсти, зради, і

другорядні теми, такі як фемінізм і крайня зацикленість людей на соціальних мережах.

2.3. Стилiстичні прийоми у кiноадаптацiях як засобiв вiзуалiзацiї

Кiноадаптацiї роману «Небезпечнi зв'язки» характеризуються багатством вiзуальних i стилiстичних прийомiв, спрямованих на вiдтворення атмосфери XVIII столiття та передання духу твору. У стрiчцi Стiвена Фрiрза 1988 року ключовим елементом є акцент на розкiшних деталях костюмiв та iнтер'єрiв, якi пiдсилюють естетику епохи. Камера часто фокусується на текстурах тканин, грi свiтла на коштовностях, зображаючи аристократичну вишуканiсть. Сцени, побудованi на контрастах свiтла i тiнi, вiдтворюють iнтимнiсть будуарiв i велику залу французької знатi, створюючи вiдчуття спостереження за життям привiлейованих осiб. Фiльм розпочинається з крупних планiв листiв i туалетних ритуалiв героiв, що символiзує iнтриги та соцiальнi iгри, якi є основою сюжету [31].

У центрi уваги також дзеркала, що виступають як важливий вiзуальний образ. Вони символiзують самозамилування героiв, вiдображають подвiйнiсть їхнiх намирiв та природу iнтриг. Паралельний монтаж у сценах ранкових зборiв Мертей i Вальмона пiдкреслює рiвнiсть цих персонажiв у манiпуляцiях, а їхнi вчинки стають нiби театральною виставою, де кожна деталь має значення.

Екранiзацiя Мiлоша Формана «Вальмон» (1989) натомiсть надає бiльшiй уваги психологiї персонажiв та використовує гумор як iнструмент для зображення життєлюбства аристократiв. СтилЬ Формана вiдрiзняється меншою формальнiстю, сцени набувають пасторального характеру, що знижує трагiчнiсть оповiдi. Танцi у фiльмi перетворюються на метафору взаємин: енергiйнi рухи Сесiль вiдображають її невиннiсть, у той час як стриманий танець Турвель демонструє її внутрiшнiй конфлiкт. Простота

діалогів компенсується багат шаровістю візуального ряду. Форман створює естетичну цілісність завдяки відтворенню деталей побуту XVIII століття, таких як меблі, музичні інструменти, ринок у Парижі [40].

Таким чином, обидві адаптації демонструють різні підходи до візуальної мови та стилістики: Фрірз надає перевагу відтворенню автентичності роману, підкреслюючи розкіш і драматизм, тоді як Форман осучаснює атмосферу твору, додаючи легкість та іронію.

Продовжуючи аналіз візуальних і стилістичних прийомів у кіноадаптаціях роману «Небезпечні зв'язки», важливо розглянути способи передачі основних ідей твору через художні засоби. У роботі Стівена Фрірза центральною є ідея соціальної гри, яка досягається не лише через деталі костюмів та інтер'єрів, але й через символіку листування. Епістолярна форма роману втілюється в частих крупних планах листів, які герої читають, пишуть чи знищують. Листи стають не лише засобом комунікації, а й інструментом маніпуляцій, визначаючи долі персонажів. Ця увага до листування додає інтригуючого напруження, коли кожен жест чи погляд може змінити перебіг подій [50].

Особливу роль відіграє колористика. Теплі тони, що домінують у сценах світського життя, контрастують із темними, насиченими відтінками інтимних моментів. Такий підхід підсилює драматизм і підкреслює емоційний стан героїв. Дзеркала у фільмі слугують метафорою самопізнання і відображення прихованих намірів героїв. Вони буквально і символічно віддзеркалюють двозначність, властиву лібертенам, та їхню залежність від зовнішнього сприйняття [49].

У фільмі Мілоша Формана гумористичний підтекст з'являється через введення додаткових персонажів та акцент на побутових деталях. Зокрема, сцени ринку чи традиційних застіль створюють ефект автентичності, але також додають стрічці життєвості й легкості. Пасторальні пейзажі, які часто стають фоном для романтичних сцен, підсилюють ідею природи як символу спокою, що контрастує зі складними інтригами героїв. Такий підхід робить

адаптацію менш формальною, ніж у Фрірза, але водночас менш вірною першоджерелу.

Обидва фільми також використовують динаміку камери для розкриття сюжетних ліній. У сценах спокушання крупні плани підкреслюють інтимність моменту, водночас деталі інтер'єру чи костюма акцентують на контексті дії. Форман, на відміну від Фрірза, додає більше відкритих сцен на природі, створюючи ефект свіжості і простору, що підкреслює юність і недосвідченість деяких персонажів, таких як Сесіль [28].

Завдяки таким прийомам візуальна мова обох адаптацій не лише доповнює, а й унікально інтерпретує ідеї роману Лакло, надаючи новий вимір його персонажам та інтригам.

Висновки до розділу 2

Аналіз кіноадаптацій роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» демонструє різноманітність підходів до відтворення літературного тексту у форматі кіно, кожен із яких по-своєму розкриває дух і основні ідеї першоджерела. Режисери Стівен Фрірз і Мілош Форман створили стрічки, які суттєво відрізняються за стилістикою, акцентами та загальною інтерпретацією роману.

Стівен Фрірз у своїй роботі зробив акцент на відтворенні автентичності XVIII століття, використовуючи розкішні костюми, детальні інтер'єри та візуальну символіку, що відображає естетику і суспільні ритуали епохи. Його адаптація зберігає максимальну близькість до оригінального тексту, підкреслюючи інтриги через символічні деталі, такі як листи, дзеркала чи колористику сцен. Зображення героїв витримане в межах канонічної форми: Мертей і Вальмон представлені як ідеальні лібертени, чиї взаємини будуються на маніпуляціях і домінуванні. Фільм Фрірза захоплює своєю драматичною глибиною та емоційною насиченістю.

Мілош Форман, у свою чергу, робить акцент на пасторальній легкості та комічних нотах. Його «Вальмон» демонструє менш жорстку ідею

лібертенства, зосереджуючись на юності, романтичності та навіть наївності персонажів. Танці, гумористичні сцени та живописні пейзажі створюють атмосферу, яка віддаляє стрічку від трагізму та тяжкості оригінального роману. У його версії історія виглядає менш формальною, але водночас втрачає частину глибини філософських концептів твору Лакло.

Таким чином, обидві адаптації ілюструють багатогранність роману «Небезпечні зв'язки» та його здатність адаптуватися до різних інтерпретацій. Стрічка Фрірза ближча до літературного першоджерела, акцентуючи на його трагізмі та соціальному підтексті, тоді як Форман додає легкості, роблячи історію доступнішою для сучасного глядача. Ці адаптації підтверджують універсальність роману Лакло, здатного викликати різні емоційні та інтелектуальні відгуки через століття після його створення.

РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ РОМАННОЇ ФОРМИ У ДРАМАТУРГІЮ НА ПРИКЛАДІ «НЕБЕЗПЕЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ»

3.1. Адаптації роману «Небезпечні зв'язки» у драматургії

Роман «Небезпечні зв'язки» та його драматургічні адаптації користуються великою популярністю на театральних сценах світу. Така увага режисерів і драматургів до класичного роману Лакло є наслідком загальної тенденції в театральному мистецтві.

Таким чином, сцена знайшла ще одне джерело натхнення – прозовий текст, а інсценування стало природною й повноправною частиною театального процесу. За останні сорок-п'ятдесят років постійно збагачується новими тенденціями та смислами сам процес сценічної адаптації недраматичних текстів, виявляючи найбільш несподівані сценічні можливості різножанрової прози. Все частіше з'являються режисери та драматурги, чия творчість головним чином пов'язана з втіленням повістей, романів або оповідань (зокрема, автори сценічних адаптацій «Небезпечних зв'язків» Мюллер, Гемптон), багато і плідно інсценізується класика [11].

Попри тенденцію сучасного мистецтва до популярності адаптації епічної форми для театральної сцени, теорія інсценування досі систематично не розроблена. Універсального методу успішної реалізації постановки за романом немає, існують лише два підходи:

1. Режисерська інсценізація – адаптація першоджерела режисером та сценаристом для створення унікального театального твору.
2. Драматургічна інсценізація – написання на основі прозового твору самостійної п'єси.

У нашій роботі ми звертаємося саме до самостійних драматургічних творів, створених на основі «Небезпечних зв'язків», хоча в нашій країні часто використовується текст самого роману для постановки на сцені.

Під час адаптації прозового матеріалу для театральної сцени драматурги стикаються з низкою проблем. Великоформатні твори у повному обсязі надто громіздкі для театральної постановки, обмеженої середньою тривалістю вистави. Драматург опановує художній простір твору, залежно від мети адаптації здійснюючи авторський відбір ключових сюжетних ліній, кількості персонажів та рівня деталізації. Однак основна складність перекладу епічного твору в драматургічний полягає у фундаментальній опозиції голосу (слухання) та письма (читання), у різниці між діалогічним принципом драми та монологічним принципом завершеної істини в епосі [37].

Проте жанрова специфіка роману Шодерло де Лакло дозволяє пом'якшити це початкове протиріччя. «Небезпечні зв'язки» – роман епістолярний. Головні герої обмінюються листами, у яких описуються найважливіші події, психологічні портрети та мотиви дійових осіб. Таким чином, сама форма епістолярного роману виглядає специфічно діалогічною, що дозволяє знайти точки дотику романної форми з драматургічними канонами. Порядок листів у романі відповідає процесу обміну репліками між персонажами драми.

Перенесення сюжету з описуваного в романі простору (місто, село, кімната) в умовний (місто, село, кімната на сцені) означає, що все зображуване втрачає реальність і перетворюється на умовність. Декорації на сцені покликані лише наслідувати фон, на якому розгортаються події. У випадку з епістолярною формою роману також можна говорити про імітаційну модель оповіді. Дії, репліки героїв, їхня зовнішність подаються автором не у прямому зображенні, а крізь призму сприйняття самих персонажів. Таким чином, подійний та образний світ епістолярного роману набуває своєї буттєвості лише в інтерпретації героїв. Будь-яка описувана подія в романі є заздалегідь умовною, поданою читачеві в контексті світосприйняття певного героя [24].

Ще один важливий стилістичний аспект драми, який притаманний епістолярному роману, — це дискретність. Драматичний твір передає реальність через сценічні епізоди, що відтворюють лише окремі, часово

розірвані моменти життя. Аналогічно, епістолярне оповідання висвітлює лише ті події, які є важливими для їхнього автора. Така форма наративу сприяє драматургічній трансформації тексту, оскільки кожен персонаж у романі має свій унікальний голос та погляд на описувані події [59].

Роман «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло, який входить до репертуару світових театральних сцен, вже підтвердив свою здатність до успішної художньої адаптації у драматургічну форму. На прикладах робіт трьох різних за художнім методом драматургів – Гайнера Мюллера та Крістофера Гемптона – можна простежити, як епістолярний роман XVIII століття був переосмислений і перетворений на самостійні драматичні твори.

3.2. Постмодерністська драма Г. Мюллера

Гайнер Мюллер (нім. Heiner Müller, 1929–1995) – один із найвизначніших драматургів другої половини XX століття, театральний режисер. Народився та більшу частину свого життя провів у Східному Берліні.

Його ранні п'єси про побудову соціалізму в НДР викликали невдоволення влади та були заборонені. Однак їх популярність і численні постановки в Європі та Америці, разом із твердою марксистською позицією самого автора, привели до «легалізації» Мюллера на батьківщині. Незважаючи на опозиційність режиму, драматург ніколи не хотів емігрувати. Він був нагороджений найвищими літературними відзнаками обох німецьких держав: Премією Георга Бюхнера та Національною премією НДР [39].

Гайнер Мюллер написав близько 40 п'єс, а також вірші та невеликі прозові твори. Його п'єси здебільшого є обробками відомих сюжетів, зокрема античних міфів («Тиран Едіп», «Філоктет», «Геракл 5»), п'єс Шекспіра («Макбет», «Гамлет-машина», «Анатомія. Тит. Падіння Риму»), а також творів німецької літератури («Маузер», «Місія»).

Оригінальних сюжетів у Мюллера значно менше: зазвичай вони присвячені кризовим моментам німецької історії, які так чи інакше торкаються теми «німецької провини» або розвінчання тоталітарного міфу. Серед них – прокляття Нібелунгів і крах Веймарської республіки, постать Гітлера та відносини Східної Німеччини з Радянським Союзом («Битва», «Німеччина. Смерть у Берліні», «Німеччина 3»). Головні теми його творчості: протистояння людини і влади, диктатура держави, неможливість співіснування «людського, надто людського» і політичного ідеалу, а також привабливість і приреченість революції. Його вважають однією з найбільших постатей німецького театру після Бертольта Брехта [57].

Незадовго до смерті Гайнер Мюллер став художнім керівником театру «Берлінер Ансамбль», заснованого Бертольтом Брехтом у 1949 році. У цьому театрі Мюллер поставив свій найзначніший і останній спектакль – «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» (1995).

«Квартет» – п'єса Мюллера, написана у 1980–1981 роках і вперше опублікована в журналі «Фільмкритик» (ФРН), а лише через сім років – у НДР. Заплановану постановку в Дойчес Театр заборонив уряд, аргументуючи це тим, що «Мюллера інколи потрібно оберігати від нього самого» [54].

Сьогодні ця п'єса є однією з найпопулярніших у творчості Мюллера. Прем'єра «Квартету» відбулася в бохумському Шаушпільхаузі у 1982 році (режисер Б. К. Трагален), а в НДР – у Театрі у Палаці Республіки (1989, режисер Б. Пешке). Серед найбільш відомих постановок п'єси – роботи Роберта Вілсона, який назвав «Квартет» свого роду «мильною оперою» (1977, Штутгартський державний театр), Патріса Шеро (1985, Нантер), самого Гайнера Мюллера, який ставив свою п'єсу двічі (1991, Дойчес Театр; 1993, Берлінський ансамбль із Маріанною Хоппе та Мартіном Вутке). У 1993 році в Токіо одночасно було показано постановки чотирьох режисерів під назвою «Four Quartet Meeting – Quatro “Quartetto”». Драматург скептично зауважив: «Чотири рази “Квартет”. Хіба три вже не забагато? Як убити драматурга?

Найкраще чотирма пострілами прямо в серце» (26.07.1993, архів Мюллера, Берлін) [20].

Ідея написати п'єсу за мотивами роману у листах «Небезпечні зв'язки», що вийшов у 1782 році, з'явилася у Мюллера ще у 1950-х роках. Роботу над п'єсою він розпочав в Італії; за його словами, роман Лакло він жодного разу так і не дочитав до кінця – його, як завжди, у новому матеріалі цікавив лише «скелет» [21]. На формування задуму вплинули передмова Генріха Манна до перекладу французького роману німецькою мовою (1950) та постановка «Маузера» (1980) режисером Крістофом Нелем, у якій були максимально загострені стосунки насильства між чоловіком і жінкою.

Суть «Квартету» драматург визначив як «рефлексію на тему тероризму... на матеріалі, що зовні не має з нею нічого спільного», «спробу розкрити заснований на насильстві сенс стосунків між статями», «зруйнувати кліше істинного змісту» [29]. Боротьба статей супроводжує всю історію людства. У п'єсі розглядається структура та руйнування людських зв'язків, таку п'єсу, за словами драматурга, цілком можна вважати «історичною». В іншому інтерв'ю Мюллер зазначив: «Мій головний імпульс у роботі – руйнування... Я вірю в необхідність негативних імпульсів» [40]. На розвиток задуму Мюллера проливає світло також знайдена в його архіві цитата Ш. Бодлера – читача роману Лакло: «Революцію здійснюють розпусники... Книги про розпусту коментують і пояснюють революцію» [46].

Особливостями пізніх робіт Мюллера є фрагментарність, тяжіння до відкритої драматичної форми, відмова від фабули як зв'язуючого елемента та перевага вільного поєднання сцен. Інтерес драматурга до такого типу побудови п'єс пояснюється прагненням вирішити художні завдання, безпосередньо пов'язані із його задумом, – ефективніше впливати на глядача. Німецький театрознавець Ганс-Тіс Леман визначає такий тип драматургії як «постдраматичний». Він описує його як театр, у якому дія відбувається «по цей бік драми», а його час визначається як час, що «наступає» після часу, заданого драматичною парадигмою. Це не передбачає ні заперечення, ні

ігнорування драматичних традицій. «Наступне» означає лише, що структури драми відтворюються у вигляді полегшених, адаптованих форм «нормального» театру.

«Постдраматичний театр» характеризується:

1. Відходом від послідовно розвиваючогося сюжету та лінійного способу оповіді.
2. Відмовою від однорідних зображувальних засобів.
3. Дисонансом між сюжетом і формою.

Усі ці характеристики виявляються у тексті «Квартету» [22].

Фрагментарна структура п'єс Мюллера, метафоричність авторської мови та складна система організації мовлення персонажів визначається як форма «тотальної драми». В основі «тотальної драми» лежить ідея синтезу мистецтв. Можливими джерелами «тотальної драми» є міфологічний сюжет, інтерпретація творів літературних попередників або сучасників. У цьому випадку Мюллер використовує класичний твір – роман кінця XVIII століття «Небезпечні зв'язки».

Основний структурний елемент «тотальної драми» – прихований діалог, у якому текст будується за принципом монтажу. У «Квартеті» Мюллер дійсно монтує простір драми з розчленованого епістолярного тексту Лакло [47].

«Квартет», текст якого не прямо, а відсторонено, у дусі «постдраматичного театру», пов'язаний із сюжетом і типажми роману Лакло, містить велику кількість цитат і ремінісценцій. На це вказують такі дослідники, як Норберт Отто Еке («Хайнер Мюллер. Апокаліпсис і утопія», Падеборн, 1989) та Катаріна Кайм («Театральність пізніх драм Хайнера Мюллера», 1989).

«Тотальна драма» Мюллера тяжіє до методу психоаналізу, який драматург використовує через прийом роздвоєння особистості. Герої «Квартету» звільняються від законів, що тяжіють над ними від суспільства й моралі та відчувають своє справжнє «я». У вишуканій словесній перепалці

маркіза де Мертей і Вальмон віддаються цинічному аналізу любовного бажання. Вони змагаються на сцені розмитого просторово-часового шару, відкритого й хаотичного [35].

«Квартет», як і інші п'єси Хайнера Мюллера, вирізняється невеликим обсягом, який укладається в кілька сторінок, проте глибина оповіді не поступається романній. Автор виокремив із «Небезпечних зв'язків» дві основні інтриги й ретельно опрацював психологічні портрети головних героїв. Скорочення тексту першоджерела та розширення відтворюваних епізодів є характерним прийомом травестування.

Французький літературознавець Жерар Женетт у своїй монографії «Палімпсести» визначає для бурлескної травестії кілька характерних рис, які можна знайти в «Квартеті» Мюллера.

Передусім суть травестії полягає у перекладі високого твору в знижену форму. Цей переклад у Мюллера проявляється на рівні лексики. Травестувати означає перенести стиль з «піднесеного до манери оповіді й мови персонажів, яка є фамільярною чи навіть вульгарною» [37]. Високородні герої Лакло в п'єсі висловлюють свої думки максимально відверто та вишукано: «засунувши голову в газову плиту, я знатиму, що ви стоїте за мною з однією лише думкою, як увійти в мене, а я, я цього забажаю в той момент, коли газ розриватиме мої легені» [28].

Травестія також проявляється у багатослівності – Вальмон і Мертей обмінюються об'ємними монологами, описуючи кожен емоцію, смакуючи почуття, перескакуючи з однієї думки на іншу. Текст Шодерло де Лакло трансформується не лише на рівні лексики, а й на структурному рівні п'єси, її синтаксисі – часто зустрічаються називні речення: «Привілегії сліпих. <...> Кохання каміння. <...> Сльози. <...> Покинутий коханець. <...> О рабство плоті» [18].

Ще один важливий аспект бурлескної травестії – гра анахронізмами, яка полягає у «принципі нескінченного оновлення епохи». Дія п'єси відбувається як у салоні кінця XVIII століття, так і після Третьої світової війни.

Анахронізми осучаснюють першоджерело, актуалізують його, роблять його ближче до глядача, усуваючи неминучу тимчасову дистанцію з класичним твором.

Незважаючи на те, що хронотоп відсутній як такий, основні сюжетні лінії роману Мюллер передає, хоч і в гранично стислому варіанті, керуючись лише кульмінаційними точками, послідовно з'єднуючи які драматург викреслює чотирикутник: Вальмон та Мертей представлені давніми коханцями, богобоязлива Турвель та невинна Сесіль стають жертвами спокушання Вальмона. Невеликі сюжетні зміни полягають у тому, що у тексті Мюллера Сесіль – племінниця Мертей, а Жеркур є заклятим ворогом для Вальмона через те, що відбив у нього коханку [38].

Глибина психологічного пласта роману Лакло, в якому персонажі розкривають свою сутність у вигляді одкровенень особистого листування, розширюється до прірви неймовірних розмірів за допомогою прийому мовної маски, мовної гри. У сцені падіння президентки Мертей грає роль Вальмона, Вальмон виступає від імені Турвель.

Поряд із жонгливанням масками, ігровий початок подається через пародію. У монологів Мертей та Вальмона, які грають інших персонажів, відверто простежується критичний початок. Герої змагаються у риторичній мальовничості у перерахуванні пороків один одного.

«Мертей (Вальмон): Чи повірите, що в цих грудях після стільки благочестивих тижнів у вашому суспільстві гніздяться нецнотливі думки. Зізнаюся, я був іншим до того, як мене вразили ваші блискучі очі.

Вальмон – підкорювач сердець. Я розбиваю серця найстійших гордючок.

Вальмон (Турвель): Я не премину розповісти моєму чоловікові про те, що небеса обрали його могильником всіх моїх отворів... Я не дура, Вальмоне, як вам завгодно вважати. Я не принесу вам задоволення і не стану зброєю вашої збоченої пристрасті» [53].

Риторичний маскарад розкривається самими героями, які відверті один з одним у своїй нечесній грі.

«Вальмон: мені здається, я міг би звикнути до того, щоб бути жінкою, маркіза.

Мертей: хотілося б мені це зуміти.

Вальмон: Так що ж. Продовжимо гру... Високошанована діво, чарівне дитя, чарівна племінниця» [28] - за першими словами Вальмона стає ясно, що це сцена спокуси Сесіль, а юну монастирську ученицю гратиме Мертей.

Мертей (Сесіль): що шукає батьківська рука на тих ділянках мого тіла, торкатися яких заборонила мені матінка-настоятельниця» [29].

Хайнер Мюллер підкреслює монастирське виховання Сесіль, вкладаючи в уста розпусника біблійні цитати як аргумент до дії: «не добре бути людині одному» [35] - цитата зі Старого Завіту (Бут., 2, 18).

У сцені спокушання Сесіль, юна жертва прописана двома короткими репліками. Вона у повній владі спокусника, Мюллер вторить Шодерло де Лакло, Сесіль де Воланж якого виявилася дуже податливою і допитливою ученицею знатного розпусника. У чутливу душу недосвідченого створіння Вальмон холоднокровно вторгається за допомогою цитат німецького романтизму: «хвилина-скоба, блаженство – безконечно» [39] (Ф. Шиллер «Орлеанська діва», V.14), «у тісній хижині просторно» (Ф. Шиллер «Юнак біля струмка»). На прикладі Сесіль Лакло демонстрував небезпеку привабливих спокус юності та недоліків монастирського виховання, незнання, в якому тримали на той час юних дівчат, це ж стверджує

Мюллер: «Найглибше падіння в пекло – з невинності» [48]. Моральне падіння юної вихованки констатує, виходячи з образу, винувата Мертей: Знищення племінниці. Давайте зжеремо один одного, Вальмон, щоб покінчити з усім, перш ніж ви втратите смак [48].

Таким чином, реальний квартет проявляється у дуєті. Мюллер грає разом з масками, механізмами дистанціювання та дзеркалами. Образ дзеркала у Мюллера – один із найкрасномовніших. Які маски не приміряли б герої п'єси, в які б ігри не грали, в дзеркалі неодмінно буде відображатися їх справжня сутність. Дзеркало як холоднокровний суддя – воно невблаганне показує

протягом часу, скупаючись на компліменти. У «Квартеті» дзеркалами один одного є і самі учасники гри, вони демонструють самі собі характерні риси у вигляді відбиття, імітації внутрішнього відбиття.

Вальмон: Чи думаєте ви іноді про смерть, маркіза. Що каже ваше дзеркало. Звідти щоразу дивиться хтось інший. Його то ми шукаємо, пробиваючись крізь чужі тіла, намагаючись уникнути самих себе. Можливо, не існує ні того, ні іншого, лише Ніщо в нашій душі, у якого одна турбота – аби пожерти [44].

Драматург відкриває світ підсвідомості героїв, такий же непізнаваний, як і зовнішній світ, але більш привабливий своєю таємничістю для персонажів, тому відмінною рисою героїв є звернення до свого внутрішньому "я", що виражається в об'ємних монологів. Їх красномовство невичерпно, герої настільки ж балакучі, як і сластолюбні.

У романі Лакло минулі любовні стосунки між Вальмоном та Мертею залишаються між рядками, герої не обговорюють свій зв'язок, хоча винятковість у зв'язку з цим очевидна з перших листів. У п'єсі Мюллер, навпаки, звертає увагу на детальний, психоаналітичний аналіз природи почуттів коханців. Персонажі знаходяться на межі духовного краху та єдине, що їх тимчасово утримує – це пристрасть, виняткові тілесні насолоди один одним.

Мертей: І, мабуть, краще говорити про хвилини, коли ви саме ви, досяг такого мистецтва в поведінки з моєю фізіологією, потрібні були мені, щоб відчутти щось, що у моїй пам'яті живе як відчуття щастя. Ви не забули, як поводитися з цією машиною? [29].

Машина – один із ключових образів творчості Мюллера. Його п'єса «Гамлет-машина» (1977) є свідченням кризи віри драматурга в сучасне йому революційне Просвітництво, віри в істинність соціалістичної утопії. Цей зухвалий демонтаж шекспірівської трагедії сягає двох німецьких традицій розуміння образу Гамлета: брехтівської, Гамлет як ідеаліст, що став циніком, і ніцшеанської, Гамлет як діонісійська людина, погляду якої відкрився

жахливий руйнівний Механізм сучасної історії. Машина Мюллера – це механізм, це безжальна конструкція, яка існує за фізичними законами та не підвладна законам моральним. Як показує сам драматург у післямові до п'єси: «Гамлет-машина», написана за перекладом шекспірівського Гамлета для одного з берлінських театрів, може бути прочитана як памфлет, спрямований проти ілюзії, що у нашому світі можна залишатися невинним». Руйнування ілюзій, холодне препарування механізмів людської душі – цим Мюллер займається у своїх п'єсах.

Дослідникам роману "Небезпечні зв'язки" образ машини відомий по роботах філософа-матеріаліста Ламетрі (1709-1751), з лібертенськими поглядами якого можна пов'язати філософію розпусників Вальмона та Мертей. Трактат Ламетрі «Людина-машина» (1747) дає більш глибоке, ніж суто механістичне розуміння людської істоти: «Людське тіло – це машина, що заводиться сама себе, живе уособлення безперервного руху» [29]. Для Ламетрі людське тіло – це машина, яка визначається, з одного боку, соками, які її живлять, з іншого боку, вихованням. «Без виховання навіть найкраще організований розум позбавляється всієї своєї цінності». Ламетрі вважає, що людина від природи є віроломною, хитрою, небезпечною і підступною твариною, що люди народжуються злими. Цей трактат був написаний у період розквіту епохи Просвітництва і філософ був вірний ідеалам просвітителів, Лакло ж писав свій роман вже на заході культу людського розуму, тому в його романі лібертени – Вальмон і Мертей, безжальні рушійні механізми суспільства, в яких культ розуму виховав виключно гедоністичний підхід до використання інтелекту. Роман Лакло, як і п'єса Мюллера, спрямовано руйнування ілюзій.

Гедонізм романних лібертенів примітивізується Мюллером, який наголошує на фізіологічності, натуралістичності описів плотських відносин між героями. Інтелектуальний лібертинаж героїв «Небезпечних зв'язків» зійшов нанівець для персонажів «Квартету», вони впиваються розпустою. Тут пристрасть, хіть подається як примітивне тваринне почуття: «потрімося

шкурками один об одного», «шкірі... байдуже, якому звірові належить інструмент її похоті, рука чи лапа», «дівка зі скотарні», «вище щастя – щастя звіра», «вона ласий шматочок м'яса», «тигр у ролі комедіанта», «не чи завгодно ще один укус, ще один удар лапою», «я регочу над чужою мукою, як всякий наділений розумом звір». Вальмон у тваринному розумінні пристрасті уподібнюється гончею. Мертей звертається до нього: «Будьте ж добрим псом, Вальмон і беріть слід, поки він свіжий», «навіщо задирати ногу у церковного гуртка» [45]. Сам Вальман не заперечує свого звіриного початку: «я волію сам вибирати свою дичину. Або стовбик, біля якого я задираю ногу», «що мені дичину без солодкого захоплення цькуванням? Без холодного поту. Здавленого дихання, очей, що закотилися. Решта – процес травлення» [56].

Незважаючи на зниження позицій лібертинажу з роману XVIII століття, в цій п'єсі епохи постмодерну все ж таки простежуються його риси. Вальмон і Мертей мають єдину мету в житті – володіння, тотальну владу над чужими почуттями, над чужою плоттю. *Мертей*: «Ви стаєте розмазнішим, Вальмоне, раніше ви не були таким чутливим». Доброчесність – це інфекційна хвороба. Що таке наша душа? М'яз або слизова оболонка» [60], – ці слова, вимовлені сучасною маркізою, цілком підходять по філософській точці зору її романного прототипу – Мертей, яка була вихована на роботах матеріалістів століття Просвітництва.

Мюллер вільно грає з матеріалом Лакло і дозволяє своїм героям так само вільну гру. У трагічному романному фіналі маркіза переносить важку хворобу, яка спотворює її обличчя та засліплює на одне око. Це стає для всесильної, непереможної раніше прими паризьких салонів нещадною ганьбою. Її краса обернулася потворністю, ніби всі найтяжчі гріхи одночасно висвітлювалися на її колись блискучому обличчі, а сліпота стала результатом самовдоволеного засліплення власною перевагою. Ось що говорить про сліпоту Мертей у «Квартеті»: Привілей сліпих. Їм дістався найкращий жереб у лотереї кохання. Комедія супутніх обставин їх мине – вони бачать те, що ви хотіли. Ідеал - бути сліпим і глухонімим [34].

У романі Шодерло де Лакло головні герої-розпусники пишаються своїми любовними перемогами і змагаються у складності досягнення чергового трофею. Герої Мюллера настільки ж марнославні, вони перебирають у пам'яті успіхи своїх ігор спокушання, але виявляють їхню хиткість, неміцність, мертвість. Ці герої подібні до героїв Лакло, яким «задоволення приносить сам процес руйнування та осквернення» [38]. Мертей: Чудова думка – музей нашого кохання. У нас з вами, Вальмоне, зали були б битком набиті статуями наших зітлілих пристрастей. Мертві мрії, впорядковані за абеткою або розташовані за хронологічним принципом, вільні від випадковостей плоті, непідвладні більш жахам перетворення [37].

У «Квартеті» представлений мотив богоборства, який виявляється у романі в Листі 6 від віконту Вальмона: я наважився б відібрати її у самого бога, якого вона так полюбила [33]. Мюллер наділяє Вальмона диявольськими рисами, що виявляються на різних рівнях: у визнанні самого розпусника «я перетворюсь на диявола, який штовхне цю дитину до прокляття», у викритті Мертей «незліченні лики диявола. Нова маска. Вальмон?», на рівні сприйняття богобоязливої Турвель «Приберіть вашу руку, від неї несе тухлятиною» [39].

Фінал п'єси трагічний, у захопленні маскарадом герої підводять один одного до смерті. Бажаючи вбити глибоко ненависні їм образи, персонажі занапащають самі себе. Весь текст Мюллера з перших рядків просочений отрутою вже минулого розкладання, тому лібертени, спустошивши свої душевні можливості в іграх-роздвоєннях, беруть охоче свою долю. Їм більше нічого не залишається, їхній потенціал вичерпаний.

Остання репліка Мертей: Тепер ми – лише ракова пухлина, мій коханий, [23] – може бути трактована як констатація самознищення героїв, їх перетворення на одну суцільну рану, отриману в результаті духовного краху особистості. У більш широкому значенні поняття «ракова пухлина» можна сприйняти як констатацію небезпек тоталітаризму, спраги влади та тваринної похоті, як згубного для суспільства явища, як злякисне новоутворення, яке

важко піддається лікуванню та раптово захоплює і губить дедалі нові простори.

Фінал роману Лакло неоднозначний: трагедія наздогнала інтриганів та їх жертв, ні чеснота, ні порок не тріумфують – «смерть Вальмона і президентки, ганьба маркізи, відхід у монастир Сесіль мало що змінили у світі, звідки вони йдуть» [49]. Автор "Небезпечних зв'язків" полемізує з епохою, він підбиває сумні підсумки епохи Просвітництва. Мюллер, навпаки, прагне показати тенденцію свободи вдач, розбещеності, що послідувала за Сексуальна революція. Тому кінцівка Мюллера прямолінійна і однозначна – Герої гинуть, вони вичерпані своєю ненаситністю і нежиттєздатністю.

Таким чином, драматург у розмитому, фрагментарному просторі-часу «Квартету» синтезує психологічні портрети героїв Шодерло де Лакло, роздвоюючи особи розпусників Вальмона та Мертей до проживання ними трагедій своїх жертв. Ця п'єса за мотивами «Небезпечних зв'язків» являє собою квінтесенцію естетичних та жанрових форм, яку можна охарактеризувати як синтез «постдраматичного театру» та «тотальної драми». Так, Хайнер Мюллер на класичному романному фундаменті твори Шодерло де Лакло розмістив експериментальний майданчик постмодерністського театру для ретельного препарування людської душі у відносинах любові та влади.

3.3. «Небезпечні зв'язки» Крістофера Хемптона

Крістофер Гемптон (*Christopher Hampton*, нар. 26 січня 1946 р.) — англійський драматург, поет, сценарист. Член Королівського літературного товариства. Написав понад 20 п'єс і більше 30 оригінальних та адаптованих сценаріїв для кіно, серед яких найвідоміші — «Небезпечні зв'язки» та «Керрінгтон».

Крістофер Гемптон народився у 1946 році на Азорських островах у родині англійців Бернарда Патріка Гемптона та Дороті Гемптон. У 1964 році

вступив до New College в Оксфорді, де вивчав французьку та німецьку мови. Під час навчання Гемптон приєднався до Драматургічного товариства Оксфордського університету, на сцені якого була поставлена його перша п'єса «When did you last see my mother?» («Коли ти востаннє бачив мою маму?») [15]. Тематика його першої драматургічної роботи — пошуки молодих людей, підлітків, їхнє прагнення знайти своє місце в житті, пізнати себе, туга за дружбою, людським теплом та духовною близькістю.

У 1966 році п'єсу поставили в театрі *Royal Court*, що зробило двадцятирічного Гемптона наймолодшим сучасним автором для лондонських театрів. Відомі постановки його п'єс «Повне затемнення» (1967), яка розповідає про взаємини двох французьких поетів Верлена та Рембо, та «Філантроп» (1969), спектакль, який приніс Гемптоні першу нагороду — премію Джеймса Джефферсона, що вручається за високі досягнення у театральному мистецтві за рішенням непрофесійного журі [23].

У 1970-х роках Гемптон у своїй творчості наполегливо розмірковує над питанням сенсу письменницької діяльності та місця літератури в житті західного суспільства. Водночас він значну увагу приділяє переосмисленню класичних сюжетів минулого, досліджуючи, як могли б розв'язатися «вічні конфлікти» в наш час. У цей період драматург також пробує свої сили в адаптації класичних романів для кінематографічного виробництва: власний переклад і сценарій до п'єси Ібсена «Ляльковий дім» для однойменного фільму, що вийшов у 1973 році [19].

На початку 1980-х років Гемптон зосередив свою увагу на перекладах та адаптаціях творів класичних і сучасних авторів. Серед них: суперечлива драма Джорджа Стайнера «Доставка А. Г. до Сан-Крістобаля» (1982), що розповідає про вигаданий суд над Гітлером, який нібито вижив у 1945 році та переховувався в джунглях Амазонки, а також «Тартюф» Мольєра.

З цього часу сфера творчих інтересів драматурга переноситься у кінематограф. Його роботи включають: «Керрінгтон» (1994), «Повне

затемнення» (1995), «Мріючи про Аргентину» (2003), «Спокута» (2007), «Небезпечний метод» (2011).

Драматург Гемптон реалізує найрізноманітніші творчі проєкти, але у всіх його роботах простежується живий інтерес до внутрішнього світу виняткових особистостей. Наприклад, у «Повному затемненні» він досліджує суперечливі стосунки між двома великими французькими поетами – Верленом і Рембо, а в «Небезпечному методі» – розвиток уявлень про природу людської психіки у працях Фрейда та Юнга. Роман «Небезпечні зв'язки» вважається блискучим шедевром психологічної прози, саме тому він так зацікавив Гемптона [20].

Одна з найвідоміших лондонських театральних агентів, Пеггі Ремсі, запропонувала Крістоферу Гемптону написати адаптацію «Небезпечних зв'язків», роману Шодерло де Лакло. Однак Національний театр опирався постановці епістолярного роману XVIII століття, передбачаючи касовий провал. «Я вважав, що це неможливо» [31], – сказав режисер Говард Девіс, який зрештою поставив п'єсу. Попри негативну реакцію, драматург не зупинився і надав сценарій, який моментально захопив режисера. «Це було так просто і жорстоко, так шокувало» [57], – зізнався він.

Вистава, що з'явилася у 1984 році з Аланом Рікманом у ролі Вальмона та Леслі Дункан у ролі Мертей, стала міжнародною сенсацією, отримавши низку нагород; п'єса ставилася на Бродвеї. Кіноадаптація режисера Стівена Фрірза, випущена у 1988 році, була номінована на нагороди Кіноакадемії у семи категоріях і здобула три з них, включно з призом Гемптона за найкращий адаптований сценарій. Таким чином, драматична адаптація блискучого роману XVIII століття була визнана успішною не лише на театральній сцені, але й на екрані.

«Небезпечні зв'язки» Гемптона – це п'єса у трьох актах. Просторово-часові характеристики цієї драматичної адаптації найбільш близькі до оригіналу. Дія, як зазначено в ремарках автора, відбувається восени та взимку середини 1780-х років у вітальнях і спальнях різних маєтків і замків Парижа

та його околиць, а також у Венсенському лісі. Саме там Дансені призначає дуель Вальмону «між восьмою та дев'ятою годиною ранку біля воріт Венсенського лісу неподалік села Сен-Манде» у романі. Там же розгортається трагічна розв'язка п'єси в сьомій сцені: «Туманний грудневий ранок у Венсенському лісі. Світає. В одному кінці сцени Вальмон і Азолан, в іншому – Дансені та його слуга. Вальмон, не поспішаючи, обирає шпаги, зважаючи їх у руці» [60].

Шодерло де Лакло виявив себе як блискучий стиліст, індивідуалізуючи кожного персонажа через його листи. Перед Гемптоном стояло завдання відтворити цих же героїв на рівні усного мовлення та мізансцен.

Крістофер Гемптон зберігає всіх головних дійових осіб у повному складі: віконт де Вальмон, маркіза де Мертей, пані де Турвель, мадам де Воланж, Сесіль Воланж, Дансені, тітонька Розмонд, Азолан, Емілія та слуги. Дансені у Гемптона — спочатку прихильник Сесіль, а не вчитель музики, хоча, як зазначає Мертей, «вони навіть іноді співають дуетом».

Основні сюжетні лінії роману Лакло зберігаються драматургом у сценічній адаптації: давній романтичний зв'язок між маркізою де Мертей і Вальмоном, спокушання Вальмоном пані де Турвель, його інтрига з юною Сесіль і паралельна інтрига Мертей з кавалером Дансені.

В епістолярному романі читач має можливість дізнатися про зовнішність і внутрішній світ героїв через судження та відгуки інших персонажів, створити їхній образ, зіставляючи різні точки зору. Більше того, персонажі роману розкриваються автором у міру розвитку сюжету, вони змінюються, їхні образи динамічні. У драматичному творі Гемптона персонажі статичні, їхні характеристики однозначно прописані автором, чітко й лаконічно вказані у ремарках.

- Маркіза — видна пані, вдова зі статками.

- Сесіль — миловидна струнка блондинка років п'ятнадцяти, яка розсіяно спостерігає за грою матері та зрідка прикриває позіхання долонею.
- Розмонд і Турвель: перша, попри свої вісімдесят чотири роки та артрит, жвава, розумна, співчутлива; друга — двадцяти двох років, красива, і, всупереч зауваженню Мертей, одягнена в елегантну просту сукню.
- Кавалер Дансені — лицар Мальтійського ордена, палкий молодий чоловік років двадцяти, з привабливою зовнішністю.

Їхні початкові портрети створюють готовий шаблон, задалегідь задані координати, від яких дію розгортають передбачувано та визначено.

Гемптон детально аналізує роман Лакло, переносячи до п'єси чимало епізодів, що так чи інакше демонструють психологічні характеристики персонажів. Наприклад, епізод із чоботарем, описаний Лакло в Листі 1 від Сесіль Воланж до Софі Карне, включено до першої сцени п'єси й представлено як доказ недосвідченості Сесіль у спілкуванні з чоловіками.

«Воланж. Я їй кажу: «Сиди й мовчи, доки тебе про щось не запитують». А то все не до ладу. Учора вирішила, що чоботар прийшов до нас обідати.

Сесіль. Навіщо ви так, маман? Просто він мене налякав: упав на коліна та як схопить за ногу!

Мертей. А ти вже подумала, що він збирається зробити тобі пропозицію» [48].

У ньому віконт, відверто розважаючись, пише пристрасне послання Турвель, використовуючи як підставку для паперу спину своєї коханки Емілії. Ця сцена, яка є дуже показовою, в драматичній адаптації Гемптона відображається ремаркою до третьої сцени першого акту.

Епістолярність переходить із структуроутворюючої характеристики роману в його драматургічну адаптацію. Гемптон переймає традиції особистого листування, намагаючись максимально зберегти дух будуарної культури Франції XVIII століття на сучасній сцені. Незважаючи на глибоко

діалогічний характер драми, у п'єсі деякі сюжетні повороти вирішуються через цитування листів персонажів один одному. Вальмон засипає Турвель чуттєвими посланнями, Дансені та Сесіль мають можливість спілкуватися виключно через листи, а пані де Воланж через лист попереджає Турвель про порочні сторони виконта.

Гемптон дотримується максимальної деталізації ключових моментів історії «Небезпечних зв'язків», які він переписує практично слово в слово. Наприклад, епізод із пропозицією Мертей щодо інтриги з Сесіль, описаний у романі в Листі 2 від маркізи де Мертей до виконта де Вальмона:

«Вам відомо його безглузде упередження на користь монастирського виховання й ще більш сміховинний забобон щодо якоїсь особливої скромності блондинок. Я, їй-право, готова побитися об заклад: хоча у маленької Воланж шістдесят тисяч ліврів доходу, Він ніколи б не наважився на цей шлюб, якби вона була брюнеткою та не отримала монастирського виховання» [41]. Це судження дослівно цитується у п'єсі, в першій сцені:

«У нього була сміховинна теорія, що блондинки від природи скромніші та гідніші поваги, ніж інші дівчата. А ще він беззастережно віддавав перевагу монастирському вихованню. І ось він знайшов ідеальну пару. Запевняю вас, якби вона була брюнеткою і без монастирської освіти, він навіть не подивився б у її бік. Зрозумійте, для нього головне — гарантована доброчесність» [45].

Драматург вкладає тексти листів із роману в уста героїв своєї п'єси, не відходячи від оригінальної стилістики Лакло, адже його цікавить не стільки мова персонажів, скільки психологія їхніх реакцій. Саме в авторських ремарках Гемптон реалізує свій психоаналітичний інтерес, задаючи героям ті чи інші почуття. Автор адаптації прагне пропустити історію великих лібертинів будуарної епохи через свідомість сучасного глядача другої половини ХХ століття.

Культура масових комунікацій тяжіє до мінімізації дій, спрощення форм і стандартизації. Тому в своїй адаптації Гемптон концентрує увагу на двох головних героях — Вальмоні та Мертей, а інших персонажів використовує

лише як демонстративний матеріал для психологічної гри «Небезпечні зв'язки».

Віконт де Вальмон, охарактеризований Гемптоном у ремарці як «він надзвичайно елегантний» [50], помітно пом'якшує свій образ у порівнянні з героєм Лакло.

У романі це розбещений, бездушний егоїст, який сприймає весь навколишній світ лише як засіб досягнення своїх цілей — безкінечних задоволень для власного самолюбівання. Будь-яка крайність характеру, прояв чуттєвості — це його слабкість, яка приводить Вальмона до внутрішньої кризи, до трагедії марнославства. Віконт намагається дотримуватись головного принципу лібертина — «не потрапити під владу тих законів, які ...керує звичайною людиною, щоб не стати жертвою почуттів і не підкоритися обману чуттєвості» [56]. У своїх листах віконт із роману постає перед читачем то як цинічний мізантроп, то як фальшивий романтик. Але і перше, і друге — це крайні прояви його особистості. Про справжні рухи його душі ми можемо дізнатися між рядками, через сприйняття його іншими персонажами.

У п'єсі ж Вальмон значно прозоріший і більш уразливий. Наприклад, уже в одній із початкових сцен він майже зізнається маркізі де Мертей у своїх почуттях:

Вальмон: Я б попросив вас добирати вислови. Ви говорите про жінку, яку я...

Мертей: Так?

Вальмон: Якою я захоплений. Після вас я вперше так сильно захоплений... Що ж, якщо любов — це коли ти думаєш про свій об'єкт із ранку до вечора і мрієш про нього з вечора до ранку, то, мабуть, я закоханий [57].

Водночас, попри м'якшу зовнішність, суть його особистості залишається незмінною: блискучий плід світської та інтелектуальної культури з незмінно гнилою сутністю.

Воланж: ...так уже він влаштований, що, перш ніж відкрити рот, обов'язково подумає, у кого б вистрілити запасом своєї отрути... він знатний,

багатий і надзвичайно ввічливий... багато хто побоюється мати його за ворога. Ніхто не відчуває до нього найменшої поваги, однак усі поводяться з ним вкрай гречно [56].

У п'єсі Вальмон зображений як азартний гравець, захопленість якого часто впливає на результати розіграшу його партій. Гемптон описує його живі дитячі реакції на самохвальство: він «кривляється», «задоволений собою», «розряджається сміхом». Він легковажніший порівняно зі своїм романним прототипом, але не менш успішний у практиці зваблення та використання інших людей. Вальмон майстерно маніпулює почуттями Турвель, користується допомогою свого вірного слуги Азолана, не відмовляє собі в задоволенні спілкування з куртизанками і разюче легко стає сексуальним «вчителем» для юної Сесіль. Упродовж п'єси віконт не шкодує зусиль на брудні справи, розважаючись і насолоджуючись своєю безкарністю. Але в ключові моменти драматург залишає Вальмону право на каяття [48].

Так, у сцені розриву з мадам де Турвель Вальмон використовує формулу, підказану йому Мертей: «Я нічого не можу із собою зробити». Повторюючи це у відповідь на кожне питання Турвель, він ще раз демонструє майже дитячу слабкість, яка насправді дивує настільки тонкого психолога. Моральне падіння віконта Хемптон фіксує за допомогою ремарки:

Вальмон прямує до виходу. Мить торжества на його обличчі змінюється болісною, скорботною гримасою. В очах страх і розкаяння [45].

Такі ненависні для Вальмона поразки йдуть одна за одною: розрив із Турвель, провал на дуелі з Дансені. Як і в романі, у фінальному передсмертному зізнанні Вальмона його каяття звучить уже від нього самого:

«Я радий померти, бо життя без неї неможливе. Скажіть їй, що якщо я коли-небудь був по-справжньому щасливий, то тільки з нею» [48].

Герої Лакло — представники лібертинажу, чия поведінка визначається звичаями вищого світу. Вони свідомо плетуть "Небезпечні зв'язки", розуміючи всю глибину свого падіння. Герої Хемптона продовжують цю філософську традицію:

Вальмон: Ви неймовірна. Ви у сто разів гірші, ніж я можу стати. З того часу, як ми взяли за цю невинну затію, ви навернули до нашої віри вже стільки язичників, що я зі своїми скромними успіхами почуваюся недосвідченим семінаристом.

Мертей: Саме так [50].

Маркіза де Мертей жодним чином не відрізняється від своєї героїні з роману — вона вправно спрямовує майстерні інтриги «Небезпечних зв'язків» у візок власного самолюбства. У п'єсі маркіза, значна дама, вдова зі статками, позбавлена блискучої партії, розіграної в романі з Преваном, але продовжує вигадувати собі не менш захопливі розваги. Лицемірство — головна барва всіх її ігор. Вона блискуча акторка, і Хемптон наголошує на цій рисі ремаркою: після виходу Воланж її тон голосу стає зовсім іншим.

Мертей насолоджується своєю владою і, як і романна розпусниця, отримує задоволення від усвідомлення власної переваги та безкарності. У Лакло, Лист 6:

«Він назвав би мене «зрадницею», а це слово завжди приносило мені задоволення. Після слова «жорстока» воно для жіночого слуху найбільш приємне» [18].

Так і в п'єсі її визначальна риса — жорстокість — підтверджується словами самої героїні:

«Невже «зрада» — не ваше улюблене слово?»

Мертей: «О, ні... «жорстокість». У ньому я чую справжню шляхетність» [33].

Жорстокість маркізи — почуття, яке є не стільки природженим, скільки навмисно набутиим. У романі Шодерло де Лакло розкриває читачам природу особистості маркізи через її власну рефлексію у Листі 81, де Мертей чітко визнає початкову цілеспрямованість своїх душевних прагнень до інтелектуальної та вольової переваги над іншими. Про цю ретельно виховану в собі лібертинажну жорстокість маркіза розповідає Вальмону у діалозі першої сцени другого акту:

«Рік мого трауру я присвятила завершенню своєї освіти. Моралісти навчали мене, як поводитися у світі, філософи — що варто думати, романісти — як вийти з будь-якої ситуації. Після такої школи мені залишалося лише відшліфувати свою майстерність» [29].

У п'єсі Хемптона маркіза постає як найбільш самодостатня особистість, тверда та вірна своїм ідеалам.

Хемптон розвиває ігровий аспект роману Лакло, пов'язаний із підслуховуванням і підгляданням. Наприклад, Азолан стежить за Турвель, а Мертей влаштовує цілі вистави, залучаючи до них інших персонажів без їхнього відома. Так, у другому акті вона пропонує Вальмону подивитися «певну сценку». Вона приймає у себе мадам де Воланж, тоді як віконт ховається за ширмою. Можна уявити, наскільки комічно це виглядає на театральній сцені. Таким чином, і тут Мертей не припиняє грати чужими долями.

Головне для маркізи в цих нечесних іграх — тотальна перемога. У романному листі 145 від маркізи де Мертей сказано:

«Відверто зізнаюся, що ця перемога лестить мені більше за всі, які я будь-коли здобувала. Ви, можливо, вважаєте, що я надто високо оцінюю цю жінку, яку раніше так недооцінювала? Аж ніяк. Адже перемогу я здобула зовсім не над нею, а над вами» [35].

Сцена розв'язки між Вальмоном і Мертей майже дослівно переписана з цього листа:

Вальмон: Ніщо не приносить жінці такої радості, як перемога над іншою жінкою.

Мертей: Так, але моя перемога, віконтє, була здобута не над нею.

Вальмон: Не над нею? Над ким же?

Мертей: Над вами [29].

Протистояння двох сильних особистостей, які в гонитві за перевагою розставляють мережива небезпечних зв'язків, завершується оголошенням війни та неминучою трагедією.

У п'єсі головні інтригани Вальмон та Мертей представлені пропорційно своїй присутності в романі Лакло, а ось решта персонажів, хоч і збережені, але прописані дуже умовно.

Наприклад, пані де Турвель. Ця героїня Лакло має масу характеристик, що демонструються в романі, від підкреслено-стриманої, часом фанатично релігійної та аскетичної, вірної обов'язку дружини до пристрасної жінки, здатної беззавітно віддати своє чисте серце коханій людині. Її образ у всій повноті розкривається саме у коханні. Душевна сила, схильність до самопожертви - ті риси, які яскраво виділяють її на фоні блискучів злодіїв.

У Хемптона ж Турвель прописана досить схематично. Насправді вона з'являється лише тричі, але її появи глибоко продумані (зав'язка, кульмінація, розв'язка): у замку мадам де Розмонд (друга сцена другого акту), сцені спокуси (друга сцена третього акту) та сцені розриву (п'ята сцена третього акта). Її репліки небагатослівні, багаті на подихи і придихання. Ремарки автора скромно однозначні: «Турвель, мертвенно бліда, відкинулася в шезлонгу; Турвель близька до непритомності; Турвель істерично кричить» [57].

Цей образ подається Хемптоном тільки як приклад маріонетки у руках досвідчених ляльководів. Автор віддає данину трагедії цієї героїні лише в фінальній сцені:

Воланж: Ми запитали, хто з нашого оточення більше за інших щасливий і гідний заздрості. І в один голос сказали: мадам де Турвель [56].

Подібно до чисто жертвовного образу Турвель, небагатослівний і образ юний Сесіль, який подається у п'єсі досить односторонньо.

У романі Лакло Сесіль, що спочатку була лише недосвідченим наївним створінням, у міру виховання, що викладається Вальмоном та Мертею, розкривається у своїй індивідуальності. Вона відкриває несподівані для такої героїні риси характеру – спритність, недосвідчену хитрість, приховані порочні бажання та пристрасний темперамент. Ще дивовижнішим здається її рішення піти в монастир після трагедії, що розігралася.

Цей образ Шодерло де Лакло розробив гранично правдиво, від чого отримував на свою адресу звинувачення в аморалізмі по відношенню до юного покоління.

У Хемптона Сесіль з'являється лише у трьох сценах і має дуже поверхневий образ. У перший свій вихід – позіхає, нудьгує і відразу засинає в гостях у Мертей, чим гіпертрофує у своїй простоті початковий образ цієї скромної вихованки монастиря. Потім, вона, не терзаючись зайвими сумнівами, робиться спільницею Вальмона: передає через нього листи, робить ключ від своєї кімнати. Все це відбувається в її житті так, ніби вона піддається течії, без присутності будь-якої внутрішньої боротьби. Хоча у романі Шодерло де Лакло всі ці дотепні прийоми коштували Вальмону серйозних зусиль через душевні коливання героїні, вихованої за жорсткими моральним канонам.

Ця героїня Хемптона не має права на власний голос та глибокі переживання. Драматург надто легковажною поведінкою недосвідченої дівчини демонструє юнацьку неспроможність у зіткненні з жорстокою дійсністю. У фіналі п'єси Сесіль знову опиняється у монастирі, але питання її долі залишається відкритим – мадам де Воланж подумує навіть віддати її за Дансені.

Якщо в романі крах розбещеної філософії обрушується просто на голову своїм прихильникам, спотворюючи і принижуючи Мертей, то в п'єсі вона до кінця залишається вірною собі. Саме слова маркізи, зачинальниці небезпечних мереж зв'язків, що стають завершальними в цій зловісній партії: Що ж, продовжимо гру.

Хемптон до останніх рядків п'єси в ремарках запевняє читачів у невичерпної силі жорстокості: «Слова Мертей діють на обох дам умироутворююче. Гра поновлюється, все дихає спокоєм. Світло повільно гасне, на заднику проступають виразні контури гільйотини» [54]. І лише фінальна ремарка автора дає зрозуміти, що трагедія маркізи настане вже після завіси. За рахунок цього драматургічного вирішення почуття трагізму посилюється,

адже історія продовжується після завіси, вона не завершена, але точно визначена у своєму безнадійному завершенні.

Таким чином, у п'єсі Крістофера Хемптона «Небезпечні зв'язки» персонажі зберігають початкове сюжетне та смислове навантаження, задуману автором роману, щоправда, дещо стандартизовано. З одного сторони, це спрощення образів пояснюється специфікою драматургічного твору, де все має зображуватись досить умовно. З іншого боку, завдання Хемптона - розглянути психологію рухів героїв на статичній сцені, продемонструвати типові людські слабкості та вади: спрагу влади, ненаситність, лицемірство, егоїзм, пихатість.

Робота Хемптона може розцінюватися не як інтерпретація «Небезпечних зв'язків» для сучасників, а як блискучий переклад цього твору з романної форми в драматургічну, із збереженням стилістики першоджерела і «вічності» питань, що порушуються Лакло у своєму романі. Тому театральні герої навіть у заплених костюмах XVIII століття виглядають сучасно та поза часом.

Висновки до розділу 3

Розгляд драматургічних адаптацій роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» виявив глибокий потенціал епістолярного тексту для сценічної трансформації, попри суттєві жанрові відмінності між літературою і театром. Особливості адаптації продемонстровані на прикладах п'єс Гайнера Мюллера та Крістофера Гемптона, які по-різному інтерпретували роман, зберігаючи його ідейний та емоційний стрижень.

Гайнер Мюллер у своїй п'єсі «Квартет» використовує постмодерністські прийоми, такі як фрагментарність, багатошаровість діалогів і синтез різних естетичних форм. Його адаптація відходить від сюжету роману, зосереджуючись на екзистенційному аналізі людських взаємин, влади і пристрастей. Через травестію, гру з часовими рамками та інтелектуальну

глибину Мюллер переосмислює роман Лакло як універсальну драму про деградацію людської душі.

Крістофер Гемптон, навпаки, зберігає традиційні рамки класичної драматургії. Його адаптація максимально близька до тексту роману: вона зберігає основні сюжетні лінії, розкриває психологію героїв та зосереджується на динаміці їхніх взаємин. Гемптонова п'єса, насичена інтригами та блискучими діалогами, демонструє багатогранність персонажів і відтворює атмосферу французького суспільства XVIII століття.

Порівняння цих адаптацій дозволяє зробити висновок, що роман Лакло є універсальним матеріалом для театральних експериментів, адже кожен автор, працюючи з ним, може знайти унікальні способи передачі ключових ідей твору. Мюллер пропонує радикальне переосмислення тем любові, влади і людських пристрастей у постмодерному контексті, тоді як Гемптон створює витончену драму, яка залишається вірною літературному джерелу та зберігає його історичну специфіку. Обидві інтерпретації підкреслюють універсальність роману Лакло і його здатність залишатися актуальним для театральної сцени в будь-яку епоху.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши переклад роману «Небезпечні зв'язки» у простір драматургії, кінематографа та образотворчого мистецтва, можна виділити стійкі компоненти змісту та форми першоджерела, що зберігаються у творах різних видів мистецтва, незалежно від жанру, країни та епохи створення адаптації. Ці компоненти проявляються на таких рівнях:

Сюжетний рівень. Історія спокушання чутливих жертв залишається основною у всіх п'єсах та фільмах за мотивами «Небезпечних зв'язків», а також виражається у формі наративної ілюстрації дії, характерної для іконографії роману.

Образний рівень. Образи головних героїв реалізуються через:

- Психологічний рівень. Видатні особистості лібертенів, наділені навичками маніпуляцій і спрямовані на самовираження, відображаються у всіх драматургічних і кінематографічних втіленнях Вальмона та Мертей, незалежно від вікових та національних характеристик конкретного персонажа.
- Соціальний рівень. Унікальне становище світських інтриганів у суспільстві підкреслюється всіма драматургами та кінорежисерами (французька аристократія, американська «золота молодь», корейська знать та китайська буржуазія), а також акцентується ілюстраторами через контраст між розкішню інтер'єрів лібертенів та бідністю кімнат слуг.
- Культурологічний рівень. Вільні звичаї французького суспільства кінця XVIII століття, яке перебувало напередодні революції, знаходять відповідності в інших культурологічних пластах (повоєнна Франція, Корея XVIII століття, Китай початку XX століття, США кінця XX століття).

- Філософський рівень. Ідея про зв'язок інтелектуальної свободи, сексуальної розкнутості та морального розкладу виражається на різних рівнях глибини у всіх адаптаціях «Небезпечних зв'язків».
- Епістолярний рівень. Структурна характеристика епістолярного роману обов'язково використовується всіма авторами адаптацій як спосіб нарації (цитування листів у тексті п'єси, листи та їхні еквіваленти як засіб комунікації кіногероїв, зображення листів в ілюстраціях).

Водночас можна виділити змінні компоненти епічного художнього твору, які легко піддаються варіаціям залежно від часу і країни створення адаптації. Це компоненти таких рівнів:

1. Стилiстичний рівень. Стилiстика кожної конкретної адаптації залежить від панівного художнього стилю епохи, відповідно до якого оформлюється інтер'єрний і предметний світ твору.
2. Просторово-часовий рівень. Історія двох лібертенів та їхніх чутливих жертв із французького роману XVIII століття переноситься Гайнером Мюллером у час після Третьої світової війни, а численними кінематографістами — у Корею XVIII століття, Францію початку XIX століття та 50-х років XX століття, Китай 30-х років XX століття, США кінця XX століття. У кожній адаптації присутні часові маркери, які виражаються через предмети побуту, музичний супровід та лексику, характерну для конкретної епохи.

Таким чином, роман «Небезпечні зв'язки» є багаторівневим твором, що дозволяє на його основі створювати різноманітні художні адаптації у сфері драматургії, кінематографа та образотворчого мистецтва.

До тих пір, поки існує людство, герої Вальмон і Мертей будуть знову і знову з'являтися у різних втіленнях на кіноекранах, театральних сценах і живописних картинах, адже риси, властиві цим персонажам, неможливо

викорінити з людської природи. А боротьба добра і зла далеко не завжди завершуватиметься перемогою добра. Більше того, багато авторів ХХ–ХХІ століть доводять і демонструють, наскільки легко зло здобуває перемогу.

«Небезпечні зв'язки» подолали гравітацію Франції та ХVІІІ століття, зробивши стрибок у різні мистецтва, країни та епохи, які їх притягнули. У просторі-часі сталося дивовижне поєднання, в результаті якого збереглися впізнавані риси роману. Багата філософська проблематика та загальнолюдські мотиви, закладені у цьому класичному творі, роблять його позачасовим і завжди актуальним.

Попри те, що роман глибоко вписаний у контекст своєї епохи, його герої демонструють риси, які можуть бути приписані представникам іншого часу та ментальності.

Культурно-історична ситуація, що визначає світогляд і поведінку маркизи і виконта ХVІІІ століття, характеризується передусім кризою та зламом цінностей. Світова історія розвивається циклічно: за періодом піднесення і зростання неодмінно настає стагнація і криза, — отже, історія «Небезпечних зв'язків» знову і знову стає актуальною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранова Н. М. Етика та естетика : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 199 с.
2. Дебют: Збірник тез доповідей студентів факультету іноземних мов МДУ за результатами участі у Декаді студентської науки 2024 / За заг. ред. к.політ.н., проф. Трофименка М.В., д.е.н., проф. О.В. Булатової. Київ, 2024. 84 с.
3. Каірова Т. С. Ігровий аспект епістолярного тексту. Миколаївський університет. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/281cf10c-6748-47e8-8d07-de7ef9730e9d/content> (дата звернення: 10.12.2023)
4. Каірова Т.С. Щирість та обман в епістолярному романі Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки». Миколаївський університет. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/economy/2006/40-27-26.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)
5. Нікоряк Н. Рецептивна специфіка кіносценарію як автентичного літературного жанру. Мандрівець. 2013. №1. С. 55-59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2013_1_13 (дата звернення: 10.12.2023)
6. Орлова О. Сприйняття як літературознавча проблема. Стаття URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1574/1/Orlova.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)
7. Платформа кінокритики Rottentomatoos. Les Liaisons dangereuses. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/dangerous_liaisons_2022 [Дата звернення: 25.11.2024]
8. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. КІЇВ–2021

9. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019. 206 с.
10. Сінченко О.Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: Навчальний посібник. К.: Логос, 2015. 170 с.
11. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції. Київ, 2016 с.
12. Hampton Christopher, Frears Stephen, Kahane Éric. Les Liaisons dangereuses. Jade-Flammarion, 1989. 203 p.
13. Altachina V. Romans-sur-Scène ou Les métamorphoses du genre / V. Altachina// Le XVIII siècle aujourd'hui: présences, lectures et réécritures. – P.: Éditions Le Manuscrit, 2011. P. 137-148.
14. Ampère J.-J. Littérature et voyages: Allemagne et Scandinavie. Paris : Paulin, 2001. 488 p.
15. Bazin, Andre. Qu'est-ce que le cinema? (en 4 volumes). Editions du Cerf, collection Septieme Art, 1958-1962. 1 т.
16. Beardsley A. V. The later work of Aubrey Beardsley. New-York: Dover, 1967. 89 p.
17. Bluestone, George. Novels into Film. Berkeley: University of California Press, 1961. 237 p.
18. Bresson, Robert. Notes sur le Cinématographe. Paris: Gallimard, 1995. 140 p.
19. Bonnet, Jean-Claude. «Le XVIIIe siècle à l'écran». Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 4. № 1, 1993. P. 48-58.
20. Champion, P. La categorie de l'ennemi dans «Les liaisons dangereuses». Intern.j. of inform. management. Guildford, 1995. Vol. 15, № 1. P.105-123
21. Canérot, Laurent. L'adaptation cinématographique de Stephen Frears. Laclos Choderlos de. Les Liaisons dangereuses. Collection Folioplus classiques, Gallimard, 2008. P. 547-581.
22. Cazenobe, Colette. Le système du libertinage de Crébillon à Laclos. Oxford, The Voltaire Foundation, 1991. 469 p.

- 23.Ciment, Michel. Entretien avec Stephen Frears. Positif, №338, avril 1989. P. 9.
- 24.Cioni, F. Textual liaisons: Rewriting and adaptation in Christopher Hampton's «Les liaisons dangereuses». Europ. legacy. Cambridge (Mass.), 1999. Vol. 4, N 4. P. 77-93.
- 25.D`Ascenzo Federica. French epistolary novel. The Digital Encyclopedia of British Sociability in the Long Eighteenth Century [online], URL: <https://www.digitens.org/en/notices/french-epistolary-novel.html> [Дата відвідання 03.03.24]
- 26.D`Ascenzo Federica. Pierre-Ambroise François Choderlos de Laclos. Encyclopédie numérique de la sociabilité britannique au cours du long dix-huitième siècle [en ligne], ISSN 2803-2845, URL: <https://www.digitens.org/fr/notices/pierre-ambroise-francois-choderlos-de-laclos.html> [Дата відвідання 03.03.24]
- 27.Dangerous Liaisons. S. Frears Warner Bros. Picture. 1988
- 28.Delon Michel, Sajous D'oria Michèle. Laclos en images. Presses Paris Sorbonne, 2003. 113 p.
29. Delon, M. Le savoir-vivre libertin. Paris: Hachette littératures, 2000. 347 p.
30. Delon, M. Née pour venger mon sexe: a propos d'une formule de Mme de Merteuil. Apprendre a porter sa vue au loin: Hommage a Michele Duchet. Lyon, 2009. P. 247-255.
- 31.Delon, M. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dandereuses. Paris: Presses universitaires de France, 1986. 128 p.
- 32.Emotion in dialogic interaction: Advances in the complex. Ed. by Edda Weigand. Amsterdam: John Benjamins. 2004. 282p.
33. Faivre, J.-L. Les Liaisons dangereuses (1782). Laclos: Resume. Personnages. Themes. Paris: Hatier, 1996. 80 p.
34. Florenne, T. Figures de l'amour dans «Les liaisons dangereuses». Litterature. P., 1985. № 60. P. 48-55.

35. Friant-Kessler, Brigitte. Genre mineur, genre unique: illustration et représentation dans les gravures de Tristram Shandy. XVIII182XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. №58, 2004. P. 183-198.
36. Genette, G. Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 285 p.
37. Genette, G. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. – 574 p.
38. Griffiths, Kate. Emile Zola and the Artistry of Adaptation. London: Legenda, 2009. 200 p.
39. Griffith, James. Adaptations as Imitations: Films from Novels. London: Associated University Presses, Inc., 1997. 272 p.
40. Humbert, Brigitte E. De La Lettre à L'écran: Les Liaisons Dangereuses. Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2000. 268 p.
41. Laclos «Les liaisons dangereuses»: la passion amoureuse: Ouvrage collectif. P.: Marketing, 1991. 128 p.
42. Lee, Ji-soon. Scandal, une adaptation coréenne des Liaisons dangereuses. CinémAction (Cinéma d'Asie orientale), № 128, sept 2008. P. 38-42.
43. Les Liaisons dangereuses. Film by Netfli. France. 2022.
44. Lievre, Eloïse. Pierre Choderlos De Laclos. Les Liaisons Dangereuses. Rosny, Bréal, 2008. 160 p.
45. Martin, Christophe. Dangereux Suppléments. L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle (avant-propos d'Alain-Marie Bassy. Paris: Peeters, 2005, coll. La République des Lettres, № 24. 222 p.
46. Morency, Alain. L'adaptation de la littérature au cinéma. Horizons philosophiques, vol. 1, № 2, 1991. P. 103-123.
47. Mouronval, Chloé. Du roman aux films: Les liaisons dangereuses. Éditeur scientifique Université de Pau et des pays de l'Adour. UFR de Lettres, Langues et Sciences Humaines, 2010. 75 p.
48. Nouss, Alexis. Plaidoyer pour un monde métis. Paris: Textuel, 2005. 141 p.
49. O'Neill, Eithne. Stephen Frears. Paris: Éd. Payot et Rivages, 1994. 219 p.

50. Pomeau, René. *Laclos ou le Paradoxe*. Paris: Hachette, 1993. 260 p.
51. Poisson, Georges. *Choderlos de Laclos, ou, L'obstination*. Paris: Grasset, 1985. 525 p.
52. Serceau, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. Editions du CÉFAL, 1999. 200 p.
53. Seth, Catriona. Introduction. *Laclos. Les Liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011. 479 p.
54. Stewart, Philip. *Engraven Desire: Eros, Image & Text in the French Eighteenth Century*. Duke University Press, 1992. 380 p.
55. Tane, Benoît. Pour une approche du livre illustré au XVIIIe siècle. Entrer dans la fiction. *Interfaces*, Vol.32, 2011-2012. P. 33-48.
56. Tane, Benoît. Quand lire, c'est voir: Lettres et images dans le roman du XVIIIe siècle. *Fiction et vues imageantes: typologie et fonctionnalités*. Université de Tartu, Centre d'Etudes Francophones Robert Schuman, 2008. P. 107-124.
57. Tane, Benoît. Roman illustré du XVIIIe siècle et dispositif. *Les Liaisons dangereuses*. in *Penser la représentation II, Discours, image, dispositif*, Philippe Ortel dir., éd. de L'Harmattan, coll. Champs visuel, 2008. P. 85-95.
58. Vernisse, Caroline. L'illustration de l'oeuvre de Crébillon fils (XVIIIème-XXème siècle). *Le XVIIIe siècle aujourd'hui. Présences, lectures et réécritures*. Editions Le Manuscrit. 2011. P. 149-163.
59. Versini, Laurent. *Le Roman le plus intelligent: Les Liaisons dangereuses de Laclos*. Paris, H. Champion, Unichamp, 1998. 221 p.
60. Versini, Laurent. *Laclos et la tradition: essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. – Paris, Klincksieck, 1968. 796 p.
61. Wang Jianfeng, Dai Bing. The pursuit of fame at the expense of profit: The influence of power motive and social presence on prosocial behavior [J]. *Acta Psychologica Sinica*, 2020 (01): 55–65.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Ілюстрації до «Небезпечних зв'язків»
 Шарль Монне (Charles Monnet), А.-Е. Фрагонар (Alexandre-Évariste
 Fragonard) та Маргарит Жерар (Marguerite Gérard).



Une main étoit restée dans la mienne, le joli corps
 étoit appuyé sur mon bras.



«Vous comblez, je le vois, — il faut vous dire,
 à la fin! — Non, c'est-à-dire»





Arme de ma lanterne, sœur, j'ai rendu ma première visite à votre pupille.



Et je lui décode à ce titre une autre lettre sous ma dictée.

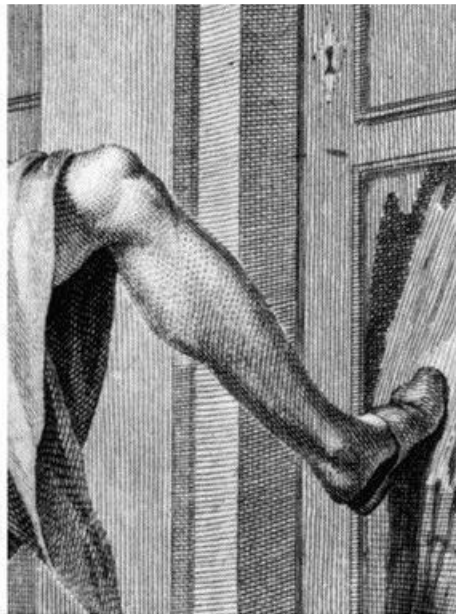




de vous ordonne d'avoir pour Monsieur, tous les regards
qu'un doit à un brave et galant homme.



Et nous courrâmes qu'un premier cri, j'enfonçâmes
la porte.







J'ai trouvé plaisant d'envoyer à ma belle dévoté une Lettre écrite du lit d'une fille.



O mon ami! lui dis-je,.... pardonne-moi mes torts, je veux les expier à force d'amour.

Andréa Verden Ponce





