

УДК 821.112.2-312.4.091 П.Зюскінд:7.094

## КОНЦЕПТ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В РЕЦЕПЦІЇ РОМАНУ ПАТРІКА ЗЮСКІНДА “ПАРФУМЕР”

Мар’яна Ільчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська 1, Львів, 79000, Україна;  
e-mail: svitlit@lnu.edu.ua*

Досліджено інтермедіальну трансформацію роману Патріка Зюскінда “Парфумер” в результаті його екранізації, показано вплив перекодування сюжету з твору літератури в твір кінематографа на його рецепцію. Проаналізовано типологію літературної екранізації та її зв’язок з інтермедіальними дослідженнями. Проведено порівняння оповідної основи роману та кіноверсії на рівнях часопросторової структури, розвитку дії, зображення персонажів, оповідної перспективи та мотивів.

*Ключові слова:* інтермедіальність, Патрік Зюскінд, літературна екранізація, інтермедіальна трансформація сюжету.

Взаємозв’язки літератури та кіно є одним із найпродуктивніших напрямів співпраці медіа і, відповідно, одним із найбільш досліджуваних предметів сучасного літературознавства. Засобам нового мистецтва, кіноестетиці та літературній естетиці в екранізаціях, літературним героям та їх екранним втіленням присвячені сотні робіт, адже екранізація перебуває на межі двох мистецтв і досліджується кінознавцями і літературознавцями. Головним у цих дослідженнях залишається питання про місце літературної екранізації: екранізація – це новий вид мистецтва чи ще одне втілення літературного твору? З появою теорії інтермедіальності літературна екранізація як яскравий зразок взаємодії мистецтв вийшла на новий рівень дослідження в контексті нової теорії. Постає також і нове питання: чи відрізняється сприйняття того самого сюжету у зв’язку з переходом у нове медіа?

Серед відомих науковців, які досліджували літературні екранізації – Франц-Йозеф Альберсмайєр [3], Зіґрід Баушінґер [4], Анна Боненкамп [5], Альфред Естерман [6], Вольфганг Ґаст [7], Вальтер Гагенбюхле [8], Маркус Кун [9], Ірмела Шнайдер [11].

Предмет нашого дослідження – інтермедіальна трансформація роману Патріка Зюскінда “Парфумер” в результаті його екранізації 2006 року в режисерському вирішенні Тома Тиквера. Мета дослідження – вивчити аспекти впливу перекодування сюжету з твору літератури в твір кінематографа на його рецепцію.

### **Інтермедіальність літературної екранізації**

Екранізація літературного твору увійшла в теорію інтермедіальності, ставши одним із найяскравіших прикладів для численних типологій інтермедіальних зв’язків. Німецький дослідник Єнс Шрьотер [12] виділяє чотири варіанти розуміння інтермедіальності: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну та онтологічну. Екранізації літературних

творів розглядаються ним як предмет трансформаційної інтермедіальності, оскільки трансформаційна інтермедіальність досліджує процес репрезентації одного медіа іншим. На його думку, трансформаційна інтермедіальність відбувається тоді, коли одне медіа не містить, а репрезентує інше, коли існує безпосереднє посилання на медіа, що репрезентується. Репрезентація одного медіа іншим передбачає перекодування інформації з одної знакової системи в іншу. Саме такий процес можна спостерігати при перекодуванні літературної першооснови в екранізацію. Схожу думку знаходимо і в Іріні Раєвскі [10], яка вписує екранізацію у свою типологію інтермедіальності, називаючи її одним із прикладів трансформації медіа або медіатрансферу – одного з типів інтермедіальних відношень, що передбачає перекодування матеріалу з однієї семіотичної системи в іншу, вираження змістового матеріалу твору певного виду мистецтва засобами іншого мистецтва. В результаті досліджень літературної екранізації було розроблено її типологію, найбільш детальне опрацювання якої можемо прочитати в Гельмута Кройцера [7, с. 27–31].

#### Типологія літературної екранізації за Гельмутом Кройцером

1) Присвоєння літературного матеріалу	Фільм переймає вибрані елементи дії, персонажів, мотиви літературного твору, які підходять для використання в автономному кіноконтексті. Така екранізація, по суті, вже не є екранізацією, а просто фільмом з певними мотивами літературного твору.
2) Ілюстрування	У цьому типі екранізації використовуються не лише перебіг дії, зображення персонажів, а також діалоги та текст всезнаючого оповідача, який озвучується голосом з-за кадру. Найпоширенішою помилкою в цьому типі екранізації є те, що новий твір переймає надмірну кількість літературних прийомів, не береться до уваги специфіка нового медіа, що негативно впливає на якість власне фільму.
3) Інтерпретуюча трансформація (нім. – <i>interpretierende Transformation</i> )	У цьому типі екранізації актуальний зміст екранізації передається без особливих відхилень від літературної першооснови, окрім тих, що спричинені процесом трансформації. Допускається певне переосмислення змісту на користь нового медіа.
4) Трансформаційне опрацювання	У цьому типі екранізації зміни сюжету спричинені не процесом трансформації, а новою інтерпретацією першооснови. Цей тип містить нечіткі межі з попереднім типом, оскільки часто неможливо визначити чи є зміни змісту лише результатом переходу в нове медіа, чи швидше новою інтерпретацією літературної першооснови.
5) Документація	Включає записи театральних вистав для телетрансляції та нові інсценізації, які призначені спеціально для екрану і реалізують “екранізований театр”.

Найбільш вдалими типами екранізацій прийнято вважати інтерпретуючу трансформацію та трансформаційне опрацювання, оскільки вони опрацьовують, актуалізують літературну першооснову, проте не ставлять у залежність від неї за-

соби кіно, використовують весь арсенал кінозасобів, що дозволяє екранізації стати високоякісним твором кіномистецтва.

### **Відмінності сюжету роману “Парфумер” та його трансформації в екранізації Тома Тиквера**

Порівнюючи роман з екранізацією, аналізуємо насамперед спільну для обох наративну основу, виражену в першому випадку вербально, в другому – вербально та аудіовізуально, тобто розглядаємо обидва медіа як оповідні тексти. Для порівняння оповідної основи роману та кіноверсії варто розглянути такі спільні для обох медіа аспекти, як часопросторова структура, розвиток дії, зображення персонажів, оповідна перспектива, мотиви.

#### *Часопросторова структура*

Як у романі так і в фільмі використана пролепса – в наративній теорії один із засобів впливу на читацькі очікування, а саме “забігання наперед”, натяк на майбутні події, про які далі йтиметься в тексті, для того, аби спонукати читача до подальшого читання та пробудження цікавості.

У романі “Парфумер” це згадування головного героя Жана-Батиста Гренуя разом з такими злими геніями, як де Сад, Сен-Жюст, Фуше, Бонапарт, ніби натяк на те, що вчинки Гренуя, про які далі йтиметься, не поступаються в жахливості вчинкам його знаменитих співвітчизників і запевнення читача в тому, що про Гренуя жодних достовірних розповідей, крім цієї, не залишилося.

На початку фільму “Парфумер” глядачам подається сцена виголошення судового вироку, тобто перед глядачами постає нібито кінець історії. Глядач отримує враження, що він дивиться детективну історію, яка розвивається зі зворотної перспективи – від винесення вироку до передумов здійснення злочину. Проте, коли після розгортання всіх подій, фільм знову приводить глядача до тієї самої сцени виголошення вироку, глядач розуміє, що це зовсім не кінець, історія розвиватиметься далі зовсім іншим шляхом, аніж можна було передбачити в початковій сцені, і це пробуджує ще більший інтерес до наступних подій.

Оповідь в романі ведеться лінійно, на противагу цьому, екранізація часто перериває основну дію напливом з зображенням попередніх подій або фантазій, зокрема це спогади Гренуя про свою першу жертву – дівчину з мірабеллю, а також фантазії Гренуя про можливі любовні стосунки з нею.

Мандри крізь простір також є одним з ефектів для передачі феноменального нюху Гренуя в екранізації. Особливо яскраво це виражено в фільмі у сцені, де Гренуй за допомогою нюху визначає напрям, яким Лаура Ріші тікає з Граса. Через застосування зуму та ефект пришвидшеного польоту камери над ландшафтом глядач має враження, що Гренуй здатний мисленно здолати простір за допомогою нюху.

#### *Розвиток дії*

Порівнюючи книгу з фільмом на рівні розвитку дії, слід зауважити, що деякі сюжетні лінії та пов’язані з ними персонажі не були перенесені в екранізацію. Насамперед, це перша годувальниця Гренуя Жанна Бюсьє та отець Тер’є, які першими зауважили відсутність в дитини власного запаху. За сюжетом фільму немовля Гренуй одразу потрапляє до сирітського притулку мадам Гайяр.

У книзі вже дорослий Гренуй прямує в місто парфумерів Грас разом з рекомендаційним листом від Бальдіні, щоб стати помічником на мануфактурі з виготовлення парфумів і навчитися техніки енфлюражу, але не потрапляє одразу в Грас, а проводить сім років в печері абсолютно без запахів, виявивши так відсутність власного запаху. Після семи відлюдних років Гренуй потрапляє в місто Монпельє, де стверджує, що його весь цей час утримували в земляній ямі розбійники. Дослідник маркіз де ла Тайяд-Еспінас ставить Гренуєві діагноз “отруєння земляним газом” і намагається довести свою теорію летальних газів на піддослідному Гренуєві. Гренуй створює собі запах зі старого сиру, котячих екскрементів, оцту та деяких ефірних масел, який повністю імітує людський запах з приємним відтінком, щоб бути прийнятним в суспільстві, та випробовує його вплив на публіці, що прийшла послухати доповідь маркіза. Присутні, вдихнувши створений ним аромат, стають прихильними до Гренуєва та з захватом приймають теорію летальних газів маркіза. Сюжетна лінія міста Монпельє, разом з маркізом, в екранізації повністю відсутня, оскільки вона важлива для розуміння характеру Гренуєва, проте не вносить нічого нового в розвиток головної ідеї та подальшого розвитку подій. Тобто в екранізації був застосований еліпсис – випускання подій з оповіді для прискорення оповідного темпу. Отже, щоб поєднати час перебування Гренуєва в печері та події в Грасі, в фільм було введено додатковий елемент – проїзд по дорозі карети Лаури Ріші, за якою розноситься її прекрасний аромат, що змушує Гренуєва йти вслід за каретою. Тепер Гренуєва подорож до Граса отримує ще одну мету: крім навчання нової техніки консервування запаху – енфлюражу, Гренуй бажає здобути запах Лаури Ріші. В романі на запах прекрасної Лаури він натрапляє вже будучи помічником підмайстра в Грасі, випадково проходячи повз сад, в якому вона бавиться, проте два роки чекає, доки Лаура подорослішає і її запах досягне максимальної сили.

#### *Зображення персонажів*

Фільм намагається показати Жана-Батиста Гренуєва героєм, якого люди відштовхують через його іншість, через нетиповість, незрозумілість. Він, бажаючи здобути їхню любов, йде на злочини, не маючи уявлення про ціну життя та смерті, жодного поняття про добро і зло. Гренуй у фільмі виступає не холоднокровним вбивцею, а людиною з метою, яка намагається завоювати повагу і любов людей, яких вона ніколи не мала. Зовнішньо головний герой викликає в читача більшу огиду, ніж у глядача фільму: актор Бен Вішоу викликає відчуття невинності і одночасно злочинності, кіногерой позбавлений кульгавості, яка асоціює романного героя з нечистою силою, рубців на обличчі, опіків.

Перше вбивство Гренуєва – удушення дівчинки з мірабеллю – різниться в фільмі та книзі через мотивацію Гренуєва. В романі перед читачем постає Гренуй одержимий ідеєю отримати запах дівчинки будь-якою ціною, тому що інакше його життя не матиме більше сенсу. Гренуй у фільмі не хотів вбивати дівчини, він наблизився, щоб насолодитися її ароматом, проте дівчинка перелякалася, почала кричати, і Гренуй затулив їй рота рукою, щоб не почули люди, які саме наближалися. В паніці, не розрахувавши сили і перекривши дівчинці доступ повітря, він задушив її. У книжці перед нами холоднокровний вбивця, в фільмі Гренуй не навмисно вбиває дівчину. Це доводить і додатково введена режисером сцена з фільму, коли Гренуй намагається законсервувати запах повії. Він зовсім не збирається вбивати її, а платить їй і намагається домовитися

з нею, щоб вона дозволила намастити себе жиром і зняти запах за допомогою тканини. Коли ж вона пручається і намагається втекти, Гренуй оглушує її ударом по голові. Так режисер показує, що Гренуй не з самого початку був вбивцею, спершу він намагався уникнути злочину.

Проте і в романі, і в фільмі через вбивство дівчини з мірабеллю Жан-Батист розуміє своє призначення – стати найвизначнішим парфумером усіх часів, перевернути уявлення про парфуми та створити запах такий же досконалий, як запах дівчинки з де Маре, щоб не тільки довести іншим своє існування, але й змусити їх полюбити його. Том Тиквер і Бернд Айхінгер сходяться на думці, що книга стала настільки популярною через тему, яка певною мірою хвилює кожного – бажання виділитися з юрби, бажання здійснити вчинок, що виділить нас серед однакових людей, тема самотності людини в світі.

Трактування ключової сцени в книзі-першооснові та в екранізації суттєво змінене. В романі “Парфумер” під час сцени масової оргії читач бачить Гренуя, який не відчуває жодного задоволення від свого тріумфу. Він “вкрав” запахи дівчат і уникнув кари. Він показав людям свою владу, і навіть ті, що хотіли вбити його, проголосили його ангелом. Народившись серед покидьків, він досягнув любові людей, власною наполегливістю створив собі “божественну іскру, неперевершену ауру, якої досі не мав ніхто з людей” [1, с. 325]. Проте, переживши найбільший тріумф свого життя, вселивши людям любов до себе, не відчув від цього жодного задоволення, тому що не зміг полюбити їх сам, а лише відчувати відразу та ненависть до них. Він не міг бути сприйнятим у своїй істинній суті, не міг отримати від людей відклик на те єдине почуття, яке вони в нього викликали – на ненависть, тому що був замаскований найкращими у світі парфумами. Безмежна влада не могла дати йому власного запаху, власної ідентичності, він так і не зміг дізнатися хто він такий. Гренуй чинить самогубство, виливши на себе весь флакон чудодійних парфумів та віддавши себе в руки збожеволілих жебраків. Том Тиквер йде далі не лише в інтерпретації образу Гренуя, але й осмисленні цього епізоду, ввівши додатково сцену, в якій Гренуй кидає хусточку в юрбу. В фільмі Гренуй виступає людиною з почуттями, з психологічними переживаннями. Він отримав любов людей, проте ця любов не є справжньою любов’ю до нього як до особи, а лише любов’ю до маски, до ілюзії, яку створює прекрасний аромат. Він розуміє це в той момент, коли кидає напарфумлену хусточку в юрбу. Публіка раптом стає захопленою вже не ним, а хусточкою. Хустинка спричиняє масову оргію серед публіки: кожен шукає собі об’єкт любові, і лише Гренуй, володіючи безмежним впливом, залишається сам. Навіть той вплив, яким він тепер володіє, не може дати йому простої людської любові. В його пам’яті виринає вбита ним дівчина з мірабеллю. Він уявляє як би міг цілувати її, проте одночасно розуміє неможливість здійснення свого бажання. У книзі Гренуй показаний істотою, прийнятою ненавистю до людей, без почуттів, без здатності любити, в фільмі ж він шукає визнання та любові, проте розуміє, що навіть здобувши цю ілюзорну славу та любов, залишається глибоко нещасним та самотнім.

Варена Люкен у ввідній статті до книги “Парфумер: від книги до фільму” висвітлює відмінності в зображенні образу Гренуя в романі та в екранізації: “Завдяки віртуозному володінню стилем Зюскінд вмовив нас не відвертатися одразу від його героя, позбавленого будь-яких яскравих рис характеру, такого, що досконало володів лише одним,

найбільш абстрактним з усіх людських відчуттів, героя, що майже не розтуляв уст, героя, поряд з яким немає “візаві”, немає свідка, чийми очима ми могли б його побачити. Але як домогтися цього за межами тексту? Кіно побудоване на відмінних від літератури принципах, і один з цих принципів гласить: щось повинно відбуватися. Але в “Парфумері” майже нічого не відбувається. Герой зі самого початку такий який він є. Не проливаючи крові, швидко і діловито, він вбиває дівчат, обрізає їхнє волосся, загортає тіла в просочену жиром тканину, яка повинна ввібрати їхній аромат, потім розгортає, зішкрябує жир з трупів, до яких йому більше немає діла. Йому невідома інша насолода, окрім насолоди запахом. Його характер не розвивається, в нього немає ніяких почуттів; єдине почуття, яке заволоділо ним тоді, коли власне все вже було позаду, – це велике презирство, яке навалюється на нас, читачів, що йшли за ним до самого фіналу...” [2, с. 6]. Авторка підкреслює, що роман є таким притягаючим завдяки близькості до Гренуя, тому, адаптуючи роман для кіноверсії, режисер Том Тиквер та продюсер Бернд Айхінгер зрозуміли, що зберегти цю властивість роману для фільму може тільки одне: “Гренуй повинен був стати істотою, не позбавленою почуттів. Греную необхідні психологічні контури” [2, с. 8]. Головний герой фільму не міг залишитися “людиною без властивостей”, тому що фільм нічого не вартий без харизматичного, притягального героя. Гренуй в екранізації повинен був стати кіногероєм, отримати характер, якості, незважаючи на те, що він є вбивцею, він повинен був викликати певну прихильність глядачів, тому єдиний момент у романі, де згадуються почуття Гренуя – страждання через бажання заволодіти ароматом дівчини з мірабеллю та утримати його, стає для кіноверсії справжньою відправною точкою. Дівчина, яка в книзі є лише поштовхом до серії вбивств, власницею ідеального запаху, на який буде орієнтуватися Гренуй у своїх пошуках, стає в фільмі лейтмотивом, а ставлення Гренуя до неї набуває любовного відтінку, він стає героєм здатним на почуття, перетворюється на самотнього генія. “Це тема туги і пристрасного бажання, про яку говорить Тиквер, і в фільмі вона перетворюється на червону нитку, на якій Гренуй поведе за собою публіку.[...] Так рудоволоса дівчина з мірабеллю, на яку так подібні всі наступні жертви, перетворюється в велику і єдину любов Гренуя. Вона стає лейтмотивом, його любов’ю з першого вдиху. Від аромату до почуття – в цьому і полягає майстерність перекладу, здійсненого в душі Базена: ризик і велика свобода, з якою творці фільму взяли за цей роман. У фільмі історія вбивці перетворюється на трагедію самотньої істоти” [2, с. 15]. Отже, можна стверджувати, що майже всі сюжетні зміни, які були впроваджені в екранізацію, підпорядковані спільній меті – змінити сприйняття та інтерпретацію образу головного героя.

#### *Мотиви*

Легенда про дванадцять парфумних нот і тринадцяту увінчуючу ноту, яку Бальдіні розповідає учню Греную, була придумана і вставлена режисером дуже вдало. Тому стає зрозумілою мотивація Гренуя: для ідеальних парфумів йому потрібно дванадцять жертв і тринадцята жертва як увінчуюча нота. Так з’явилася можливість скоротити число жертв у фільмі з двадцяти п’яти до тринадцяти. Коробка з дванадцятьма пляшечками від парфумів отримує символічне значення, тому що глядач знає, що за кожною наповненою пляшечкою стоїть обірване людське життя. В епізодах наливання дистильованих запахів дівчат у пляшечки присутній мотив колекціонування та архівування.

Ще одним нововведенням режисера є сцена вечірки до дня народження Лаури Ріші. Сцена несе в собі естетику трилера, глядач відчуває наближення якоїсь небезпеки, чогось страшного, чому сприяють темрява, гострі обриси героїв, містичність гри в лабіринті. Ця сцена знайомить глядача з досі невідомими йому персонажами – графом, за якого Ріші згодом захоче видати свою доньку Лауру, та подругами Лаури – близнятками Альбіною та Франсуазою, які стануть наступними жертвами Гренуя.

Мотив сприйняття світу через запах, який так яскраво зображений у романі Зюскінда, переданий не лише через візуальне зображення предметів, які пахнуть, та музичний супровід, а й через детальний план зйомки носа Гренуя. Ніс зображений настільки детально, наскільки людина в реальному житті не в змозі його розглянути, що одразу надає важливості цьому символу. Глядач часто отримує враження того, що Гренуї намагається разом із запахами світу та персонажів, які його оточують, засмоктати і запах глядачів, відчувається близькість до персонажа.

Мотив смерті, яку несе зі собою Гренуї, у фільмі наголошений ще чіткіше ніж у романі – майже для всіх персонажів зустріч з Гренуєм стає фатальною. Мати Гренуя, яка народила його серед рибних покидьків і покинула на вірну смерть, була страчена як дітовбивця на Гревській площі. Мадам Гайяр продає Гренуя чинбарю Гремалю і за це жорстоко поплачується. В романі Мадам Гайяр, яка збирала на свою пристойну смерть все життя, втратила всі свої статки під час революції і померла в глибокій старості від раку так само прилюдно як і її чоловік в лікарні для бідняків. У фільмі вона отримує від продажу Гренуя ще менше вигоди – грабіжники перерізують їй горло лише за кілька метрів від місця продажу вихованця. Гремаль, продавши Гренуя парфумерів Бальдіні, падає п'яним в Сену і тоне. Бальдіні, відправивши свого підмайстра в Грас, гине під час обвалу власного будинку на мосту Міняйл, так і не встигнувши використати жодної з тих формул, які надиктував йому Гренуї. Дівчина з мірабеллю, яка своїм ароматом викликає в Гренуя вперше в житті відчуття щастя, випадково стає його жертвою, всі наступні дівчата стають черговим кроком до мети. Гренуї несе смерть кожному, з ким він взаємодіє.

Ще одним елементом, який вплинув на сприйняття історії містичного вбивці, є музичний супровід, що супроводжує візуальну передачу ідеального запаху. Музична тема любові вперше з'являється для позначення запаху дівчини з мірабеллю і повторюється при кожній згадці Гренуя про неї та її запах, а також при ароматах, які викликають у Гренуя те саме захоплення, як от запах Лаури Ріші, а також запах створеного ним парфуму. Найсильніше тема любові звучить в епізоді, коли Гренуї досягає своєї мети – створює ідеальний аромат, запах любові, адже йому вдалося перевершити запах дівчинки з мірабеллю та Лаури Ріші. Візуальна репрезентація запаху любові, доповнена музичним супроводом, не лише проводить асоціацію з виглядом дівчини з мірабеллю та Лаури, але й творить відповідне враження ідеального запаху в свідомості глядача.

Мотив відсутності власного запаху у Гренуя не так чітко наголошений в екранізації, як це можна спостерігати в романі. В романі Гренуї, зрозумівши, що люди не сприймають його не через презирство, а через те, що просто не помічають його існування, вирішує просто обманути їх, створює аромат, який імітував би людський запах та дозволив би йому почуватися серед людей своїм, ніби отримати власну тінь, право бути

сприйнятим. В екранізації мотив відсутності запаху наголошений тільки один раз через сон Гренуя, в якому дівчина з мірабеллю дивиться прямо на нього, проте не бачить його, він не існує для неї, тому що не має запаху.

*Оповідна перспектива*

Як в романі так і в фільмі з'являється оповідач, всезнаючий автор. В екранізації перспектива оповіді змінна: окрім аукторіального оповідача, який з'являється як голос з-за кадру, камера інколи переходить на перспективу героя, показуючи нам події очима Гренуя, наближаючи глядачів до героя.

Отже, проаналізувавши відмінності сюжету роману "Парфумер" та його трансформації в екранізації Тома Тиквера, можна стверджувати, що перед нами такий тип екранізації як інтерпретуюча трансформація, оскільки центральні сюжетні лінії роману не зазнали істотних змін, а скорочення та нововведення режисера викликані оповідними можливостями кіно та намаганням адаптувати сюжет до кіноестетики. Проте незначна трансформація сюжету вплинула, перш за все, на сприйняття образу головного героя – Жана-Батиста Гренуя. З холоднокровного вбивці, що не має ні властивостей, ні почуттів, лише ненависть та презирство до людей, Гренуй перетворюється на культового кіногероя, здатного викликати співчуття і прихильність глядачів, отримує психологічні обриси, почуття, характер, що розвивається, на відміну від статичного характеру романного персонажа. Він постає самотнім генієм, який навіть здобувши славу та любов людей, залишається самотнім.

Більшість змін у сюжеті та мотивах були введені для уможливлення цього перетворення. Насамперед це надання другорядному персонажу роману – дівчині з мірабеллю – значення лейтмотиву, єдиного кохання Гренуя, зміна мотивації першого вбивства Гренуя з навмисного злочину до випадкового нещасного випадку, надання Греную приємнішого зовнішнього вигляду. Важливою зміною є також нова інтерпретація сцени масової оргії під дією ідеального аромату. Вселивши людям любов до себе екранний Гренуй не відчуває презирства та ненависті до людей, як його романний прототип, він не відчуває жодної насолоди через розуміння того, що їхня любов є любов'ю до його маски, що він ніколи не відчує звичайної людської любові, а завжди буде самотнім. Близькість романного Гренуя до читача забезпечується в екранізації переходом перспективи оповіді з аукторіальної на перспективу Гренуя та детальним планом зйомки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Зюскинд П. Парфюмер / Патрик Зюскинд ; пер. с нем. Э. В. Венгеровой. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 343 с.*
2. "Парфумер" : От книги к фильму / Пер. с нем. Т. Заславской, В. Харитоновой. – СПб. : Издательский дом "Азбука-классика", 2007. – 112 с.
3. *Albersmeier Franz-Josef, Roloff Volker. Literaturverfilmungen / Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff. – Frankfurt : Suhrkamp, 1994. – 566 S.*
4. *Bauschinger Sigrid. Film und Literatur: literarische Texte und der neue deutsche Film : [dreizehntes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur, 1981]. – Franke, 1984. – 240 S.*
5. *Bohnenkamp Anne. Interpretationen : Literaturverfilmungen/ Anne Bohnenkamp. – Stuttgart : Reclam-Verlag, 2005. – 368 S.*
6. *Estermann Alfred. Die Verfilmung literarischer Werke / Alfred Estermann. – Bonn, 1965. – 472 S.*



7. *Gast Wolfgang*. Literaturverfilmung / Wolfgang Gast. – Bamberg : Buechner, 1999. – 222 S.
8. *Hagenbuechle Walter*. Narrative Strukturen in Literatur und Film / Walter Hagenbuechle. – Bern: Lang, 1991. – 343 S.
9. *Kuhn Markus*. Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell / Markus Kuhn. – Berlin : de Gruyter, 2011. – 410 S.
10. *Rajewsky Irina O*. Intermedialität / Irina Rajewsky. – Tübingen : A. Francke, 2002. – 216 S.
11. *Schneider Irmela*. Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung / Irmela Schneider. – Tübingen : Niemeyer, 1981. – 316 S.
12. *Schröter Jens*. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL: [http://www.montage-av.de/pdf/072\\_1998/07\\_2\\_Jens\\_Schroeter\\_Intermedialitaet.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf)

*Стаття надійшла до редколегії 17.10.2013  
Прийнята до друку 10.01.2014*

## **КОНЦЕПТ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В РЕЦЕПЦІЇ РОМАНУ ПАТРИКА ЗЮСКІНДА “ПАРФЮМЕР”**

**Марьяна Ильчук**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
ул. Университетская 1, Львов, 79000, Украина;  
e-mail: svitlit@lnu.edu.ua*

Исследована интермедіальна трансформація роману Патрика Зюскінда “Парфюмер” в результаті його екранізації, показано вплив перекодування сюжету з вироблення літературного в вироблення кінематографа на його рецепцію. Проаналізована типологія літературної екранізації і її зв'язь з інтермедіальними дослідженнями. Проведено порівняння поведінкової основи роману і кінноверсії на рівнях часно-просторової структури, розвитку дії, зображення персонажів, поведінкової перспективи і мотивів.

*Ключевые слова:* інтермедіальність, Патрик Зюскінд, літературна екранізація, інтермедіальна трансформація сюжету.

## **CONCEPT OF INTERMEDIALITY IN THE RECEPTION OF PATRICK SÜSKIND NOVEL “PARFUME”**

**Mariana Ilchuk**

*Ivan Franko National University of L'viv,  
1 Universytets'ka St, L'viv, 79000, Ukraine;  
e-mail: svitlit@lnu.edu.ua*

In this article an intermedial transformation of Patrick Süskind's novel “Parfume” as a result of its film adaptation is investigated, and the influence of pen-to-film plot transcoding on its reception is shown. The film adaptation topology and its connection with intermedial researches are analyzed. Comparing of narrative base of novel and film at the levels of time-space structure, action, character description, narrative perspective and motive is carried out.

*Keywords:* intermediality, Patrick Süskind, film adaptation, intermedial plot transformation.