

УДК 821.134.2.09Сервантес:791.633-051(73)Орсон Веллс  
DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2023.33.22>

Ольга Шестопап, канд. філол. наук, доц.  
ORCID: 0000-0003-4194-334X  
e-mail: [olgashestopal78@gmail.com](mailto:olgashestopal78@gmail.com)

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

## КІНЕМАТОГРАФІЧНА ТРАНСПОЗИЦІЯ КОДУ СЕРВАНТЕСА У ФІЛЬМІ "ДОН КІХОТ" ОРСОНА ВЕЛЛСА

*Присвячена проблемі транспозиції коду Сервантеса в кінематографічній адаптації роману "Дон Кіхот" Орсона Веллса (1957–1992). Фокус дослідження спрямований на виявлення та розкриття естетичної й ідеологічної спорідненості кіноадаптації американського режисера із твором іспанського письменника, а також здійснення аналізу способів і механізмів актуалізації тематико-проблемних, структурно-композиційних та наративних аспектів Сервантесового роману на різних рівнях поетики Веллсового кінотексту. Веллс зберігає властивий Сервантесу "інтелектуальний" скептицизм, проте виявляє більшу спорідненість із романтичною традицією прочитання цього тексту, яка тоді домінувала в кінематографічному та науково-критичному дискурсі. Актуалізація анахронізму Дон Кіхота як одного із ключових тематичних кодів роману Сервантеса здійснюється за рахунок перенесення дії роману у сучасну йому франкістську Іспанію й розгортається в самій структурі фільму, відтворюючи сюжет здебільшого на основі першого тому. Працюючи в "манері Сервантеса", автор кінематографічної адаптації демонструє широкий спектр ігрових прийомів, метатекстуальних та метаоповідних технік, які засвідчують "авто-рефлексивність" його тексту. До того ж, Веллсова адаптація "Дон Кіхота" транспонує мовні та стиліові коди роману іспанського автора за допомогою кінематографічних технік монтажу, зйомок під косим кутом і стилізованої мізансцени (глибинної), що, своєю чергою, демонструє властиву їй спорідненість із бароковим стилем другого тому. Веллс демонструє амбівалентність, притаманну тексту Сервантеса: він критикує модерність, але використовує її досягнення (зокрема, кінематограф) заради втілення своєї утопічної культурної програми нового лицаря кіномистецтва. Обраний за об'єкт дослідження фільм Веллса сутнісно й естетично залишається "вірним" оригіналу та водночас сприяє глибшому розумінню коду Сервантеса у сучасному медіапросторі та культурі зокрема. Він розкриває здатність коду Сервантеса пристосовуватися до сучасних комунікативних технологій і змін життя (кінематограф, реклама, туризм), які не лише представляють Дон Кіхота і Санчо Пансу як анахронізми, а й забезпечують їхню безсмертя, доводячи слушність думки Веллса, що вони є героями на всі віки.*

*Ключові слова:* Орсон Веллс, "Дон Кіхот", код Сервантеса, кінематографічна адаптація, транспозиція, актуалізація, анахронізм, метатекст, оповідні техніки.

**Вступ.** Скарбниця світового кінематографу нараховує понад 200 адаптацій славнозвісного роману Мігеля де Сервантеса "Дон Кіхот" ("Д. К."). Серед них особливе місце займає стрічка визначного американського режисера Орсона Веллса, яка є однією з найцікавіших і найбільш інтригуючих інтерпретацій твору іспанського генія та водночас є одним із яскравих прикладів репрезентації коду Сервантеса в мистецтві кіно та інтермедіальної взаємодії літератури й кінематографу зокрема.

Орсон Веллс, визнаний більшістю критиків великим режисером, талановитим актором і сценаристом, є одним з найбільш універсальних представників мистецтва адаптації в різноманітних засобах масової інформації – радіо, кіно, телебаченні. Ним адаптована значна частина доробку Вільяма Шекспіра, а також інших творів художньої літератури, зокрема "Серце п'їтми" Дж. Конрада, "Процес" Ф. Кафки, "Мобі Дік" Г. Мелвілла. Та попри це, його режисерський здобуток є одним з найбільших комерційних провалів в американській кіноіндустрії, особливо через велику кількість незавершених проєктів, цінність яких останнім часом привертає все більше уваги дослідників. Обраний за об'єкт дослідження фільм "Дон Кіхот" – яскраве цьому підтвердження. Адже сервантесівський проєкт, до якого Веллс підійшов із великим ентузіазмом, але дуже скрутним бюджетом, як і більшість його адаптацій, так і залишився незавершеною, "фантомною" кіноверсією класичного твору. Водночас, глибоке розуміння і відчуття літературного тексту в поєднанні з оригінальним режисерським задумом та імпровізаційним, модернізаторським підходом зумовило неабиякий інтерес до Веллсової адаптації роману Сервантеса не лише з боку кінематографістів і кінознавців, а й у сфері сучасних літературознавчих досліджень. Зокрема, про це свідчить чимало праць, статей і рецензій, що за останні десятиліття з'явилися в західному науково-критичному дискурсі. Серед них можна виокремити працю американського дослідника Роберта Стема "Ре-

алізм, магія та мистецтво адаптації" [9], а також статті Хорхе Волпі [10], Карлоса Ередеро, Адальберто Мюллера [7], Джонатана Розенбаума [8].

**Методологія дослідження.** Ураховуючи запропоновані в цих розвідках підходи, а також спираючись на сучасні теоретико-методологічні засади вивчення кіноадаптації літературного твору як комплексного феномену, що розглядається з різних перспектив (кіноадаптація як кінцевий продукт; як процес створення та рецепції) і відповідно осмислюється в різних термінах ("перекладу" / "перекодування" – "інтерпретації" – "інтертекстуальності") [6, с. 40–41], ставимо собі за мету дослідити особливості кінематографічного "прочитання" роману Сервантеса у фільмі "Дон Кіхот" Орсона Веллса з вище окреслених позицій. Фокус дослідження спрямований на виявлення й розкриття естетичної та ідеологічної спорідненості кіноадаптації американського режисера із твором іспанського письменника, а також здійснення аналізу способів і механізмів транспозиції сервантесівського коду на різних рівнях поетики Веллсового кінотексту. З огляду на це, предметом цього дослідження є тематико-проблемні, структурно-композиційні й наративні аспекти інтермедіальної взаємодії кіноадаптації Веллса з літературним джерелом.

**Результати дослідження.** Робота Веллса над "Дон Кіхотом" – це складний, але захопливий процес, сповнений, як зазначає іспанський дослідник Карлос Ередеро, "несамовитих пригод у постійній боротьбі з вітряками кіноіндустрії та грошей". Та це не завадило йому стати, як далі наголошує автор, "найкіхотичнішою, найсмівливішою та, безсумнівно, найбільш сервантесівською з усіх адаптацій історії про лицаря з Ла-Манчі, здійснених за час існування кінематографу" [цит. за: 7].

Це також зазначає Роберт Стем у розвідці "Реалізм, магія та мистецтво адаптації":

Процес створення Веллсом свого "Дон Кіхота" певним чином гомологізував процес написання Серванте-

© Шестопап Ольга, 2023

сом свого роману [...] Проект режисера сам був кіхотичним, оскільки в ньому він переслідував неможливу мрію адаптації славнозвісного твору з дуже обмеженим ресурсом. [...] його низькобюджетний підхід певним чином нагадує власну шляхетну бідність Кіхота та його скромний авантюризм" [9, с. 47].

Сам Веллс також неодноразово говорив про спорідненість свого досвіду з іспанським письменником:

Я пройшов шлях, подібний до того, який пройшов Сервантес; так само, як він розпочав "Дон Кіхота" з написання новели, а закінчив романом, я розпочав з короткометражного телепроекту, а закінчив повнометражним кінофільмом... Адаже персонажі Дон Кіхота та Санчо Панси тебе полонять, і ти залишаєшся з ними назавжди [цит. за: 10, с. 172].

Проект мав вийти під назвою "Коли ж ви нарешті прикінчите Дон Кіхота?", яку Веллс надав жартома, оскільки це питання часто ставили журналісти. Утім, така назва дозволяла підняти важливу проблему. Ідеться про Іспанію, її чесноти та вади, але особливо чесно, які винищуються "модернізацією" країни. Як зазначає сам Веллс:

Сервантес створив комічну фігуру – людину, яка збожеволіла від читання старих романів – а закінчив написанням історії про справжнього лицаря. Дочитуючи "Дон Кіхота", розумієш, що йдеться про найдосконалішого лицаря, який колись боровся з драконом. Та знадобився туризм, сучасні технології, комунікації, і, можливо, навіть демократія, щоб знищити його, а якщо не знищити, то хоча б розбавити цю надзвичайну іспанську рису [цит. за: 10, с. 172].

Зйомки фільму розпочались у 1957 р. у Мексиці і ще протягом 25 років проходили в різних країнах (Франція, Італія та Іспанія) з постійними затримками та переробками в "кочових" кабінетах редакції Веллса. Дослідники його творчого доробку зазначають, що у цього фільму були, принаймні, чотири версії: (1) проби, що знімалися у Парижі; (2) кадри, зняті у Мексиці; (3) епізоди, зняті в Італії та (4) Іспанії. Згадаємо ще кіноесе про Іспанію, у якому режисер порушує філософське питання про демократію, яка знищила Людину з Ла-Манчі.

Відзнятий матеріал був лише посмертно зібраний із величезної кількості кадрів і години записаного на плівку закадрового тексту, який звучав голосом режисера. Веллс планував бути єдиним оповідачем, він озвучував сам навіть діалоги між Кіхотом і Пансою. За свідченням Луїса Бунюеля, який працював асистентом режисера на зйомках фільму у Мексиці, Веллс "застосував досконалий оксфордський акцент для голосу Дон-Кіхота, надавши Санчо Пансі особливо грубого американського акценту" [цит. за: 8]. Після 18-місячних пошуків і збирання з кіноплівок на двох континентах матеріал був нарешті змонтований асистентом Веллса, іспанським режисером Хесусом Франко. Більш-менш завершена версія стрічки була представлена на Всесвітній виставці у Севільї (1992) під назвою "Дон Кіхот Орсона Веллса".

Подібно до дискусій, що велися навколо роману Сервантеса стосовно зв'язків між двома його частинами, адаптація Веллса була трампліном для посмертних дебатів щодо того, як сам Веллс змонтував би свій фільм. Більшість критиків зійшлись на думці, що спроба молодого режисера реконструювати фільм вчителя була катастрофічно невдалою. Зокрема, на думку мексиканського дослідника Хорхе Волпі,

проект Х. Франко, парадоксально названий "Дон Кіхот Орсона Веллса", – це все що завгодно, але не адаптація твору: незграбне накопичення епізодів, які в найкращому разі схвалюють талант його наставника, але знову і знову зраджують проект, деталізований Веллсом у десятках статей та інтерв'ю [10, с. 173–124].

Така оцінка перегукується з думкою авторитетного американського критика Джонатана Розенбаума, згідно з якою «внесок» Франко полягає в тому, що він більше зробив для того, щоб спотворити матеріал Веллса, ніж будь-хто інший" [8]. Проте, варто зазначити, що залучення кадрів із телефільму Веллса 1964 р. "На землі Дон Кіхота" у франківській редакції "Дон Кіхота" замінило невключений матеріал, знятий Веллсом у Мексиці (доступу до якого Франко не мав через непорозуміння з правонаступниками режисера) і допомогло створити оригінальну наративну рамку.

Оскільки фільм Франко є поки що єдиною доступною для глядача версією Веллсового "Дон Кіхота", саме нею ми послуговуємось під час нашого аналізу. Також ми залучаємо ще один фрагмент, дуже важливий із погляду актуалізації сервантесівського коду. Ідеться про те, як Дон Кіхот пошматував екран під час перегляду в кінотеатрі одного голлівудського фільму. На жаль, цей епізод не ввійшов до іспанської редакції, адже належав до забороненої іспанському режисеру "мексиканської" плівки, проте став доступним для нас завдяки інтернет-мережі. Окрім цього, існує ще так звана "робоча копія" фільму Орсона Веллса, що була вперше продемонстрована на Канському МКФ у 1986 р., і на основі якої Франко здійснив свій монтаж. Решта ж фрагментів, відзнятих Веллсом, становить більш ніж 8000 метрів кіноплівки, які зберігаються як "недосяжні" негативи у таємних архівах Риму.

Отже, перше питання, яке ставить перед нами кінотекст під назвою "Дон Кіхот Орсона Веллса", стосується проблеми авторства та зв'язків, що встановлюються: 1) між похідним текстом – незавершений проект Орсона Веллса – та оригіналом – роман "Дон Кіхот" Сервантеса; 2) між оригіналом – "Д. К." Сервантеса і "Д. К." Веллса – і "підробкою" – "Д. К." Авельянеди та монтаж-на версія Франко. Розгляд цієї проблеми, з одного боку, відсилає нас до Х. Л. Борхеса, який у творі "П'єр Менар, автор «Дон Кіхота»" ставить питання, хто є автором "Дон Кіхота", коли він переписаний точнісінько тими ж словами чотири століття по тому. Це метафізичне питання дозволяє сприймати всю сукупність існуючих версій і матеріалів Веллсового "Дон Кіхота", як його власний "сад доріжок, що розходяться".

Водночас ситуація, що склалась навколо стрічки Веллса, нагадує сервантесівський прийом віднайдення та перекладу "втраченого рукопису", а відповідно й містифікації самого Сервантеса з багатьма авторами: Сід Ахмед Бенінхалі, перекладач моріск, сам Сервантес, а також його епігон Авельянеда зі своєю апокрифічною версією другої частини роману. З огляду на це, склеєна нашвидкуруч версія іспанського режисера корелює з "підробленим" текстом Авельянеди, вона є неправильною та недосконалою порівняно навіть з "робочою версією" Веллса – Сервантеса. Та водночас, її можна потрактувати як алюзію на іспанський переклад моріском (національність режисера тут говорить сама за себе) рукопису араба (в нашому випадку американця Орсона Веллса). Адаже, незважаючи на огріхи у склеюванні фрагментів, а також очевидні нашарування, внесені рукою іспанського режисера, у цій версії проглядаються чіткий задум і виразна концепція автора.

Розуміння кіноадаптації літературного твору як його перекладу запропонував ще у свій час Андре Базен у класичній розвідці "Адаптація, або кіно як дайджест" (1948). Більшість розвідок, присвячених цій проблемі, слідували його шляхом. Роберт Стем, приміром, розглядає кінотекст Веллса з погляду "перекладу і діалогізації" за Бахтіним. Згідно з дослідником, Веллс знімає

"Дон Кіхота" не як "вірну" текстові Сервантеса костюмовану драму, а швидше як транспозицію та актуалізацію роману [9, с. 48]. Адальберто Мюллер, зі свого боку, розглядає це питання, послуговуючись термінами й думкою Вальтера Беньяміна ("Завдання перекладача"), який вважає, що перекладацька здатність становить невід'ємну якість певних творів, а переклади слугують "продовженням життя" (німецьке дієслово "fortleben") [7]. Якщо щось має "жити далі", додає Беньямін, воно обов'язково має пройти через трансформацію й оновлення: "жоден переклад не був би можливим, якби він у своїй вищій інстанції прагнув до схожості з оригіналом. "Адже у своєму подальшому житті, а воно не мало би права так називатися, якби не було метаморфозою і оновленням того, що живе, – оригінал знає змін" [1, с. 27]. Тому, як слушно зазначає дослідник, "Веллсова адаптація займає дуже важливе місце серед праць, написаних дослідниками сервантесівського доробку. У ній є те, чого бракує іншим адаптаціям роману іспанського письменника. Ідеться про спосіб "модернізації" роману Сервантеса, щоб робити його теми та прийоми "актуальними" [7]. З огляду на вищезазначене, спробуємо детальніше розглянути механізми актуалізації сервантесівського коду у фільмі Веллса.

Насамперед, варто наголосити, що Веллс, який до моменту реалізації "Дон Кіхота" вже встиг екранізувати чималу кількість творів класичної літератури, добре розумівся на справі "перекладача". На цей раз своє завдання він бачить у тому, щоб показати, що Дон Кіхот і Санчо – герої на всі часи. Про це він неодноразово зазначав у своїх інтерв'ю. Наприклад, у розмові з Пітером Богдановичем, на запитання колеги: "Чи полягає ідея фільму "Дон Кіхот" у тому, щоб зробити його нашим сучасником?" Веллс відповів:

Ідея полягає в тому, що він *ніколи* нічим сучасником не був. Ніколи. І все одно якимось чином продовжує жити і скаже Іспанією дотепер... Лицарські обладунки Дон Кіхота – анахронізм у часи Сервантеса – зараз не такий дивний, адже різниця між шістнадцятим та чотирнадцятим століттями для нас уже не така чітка. Я просто переклав цей анахронізм сучасною мовою. Мій фільм демонструє, що Дон Кіхот і Санчо Панса вічні [2, с. 162–163].

Веллс транспонує анахронізм Дон Кіхота за рахунок перенесення дії роману в сучасну йому франкістську Іспанію й розгортає цю тему у самій структурі фільму. Сюжет побудований здебільшого на основі першого тому: тут є і вітряки, і битва з вівцями, і заїжджий двір, і лист Дон Кіхота Дульсінеї, із яким він відправляє Санчо, і Біле братство, а також клітка, у яку ув'язнили хитромудрого ідальго – епізоди, із послідовністю яких, до речі, режисер дуже вільно поводить. До того ж, у фільмі присутній величезний документальний пласт дійсності, знятий у манері Дзиги Вертова – прихованою камерою.

На екрані виникає вуличне життя Іспанії 1960-х рр., у яке режисер органічно вмонтовує сюжет Сервантеса. Ми бачимо Дон Кіхота у середньовічних обладунках поруч з іспанцями в сучасних костюмах, лицарів на конях поруч із водіяма у машинах, на тлі присутності телебачення, по якому транслюють ролики про НАТО та запуск космічних ракет тощо. Герої роману говорять словами Сервантеса, тому їм подекуди навіть не вистачає словникового запасу, щоб назвати нові технології та комунікації, які вони здивовано відкривають для себе. Наприклад, у листі до своєї дружини Санчо пояснює, що таке радіо, називаючи його "співучою скринькою". А після перегляду репортажу про зйомки Орсона Веллса фільму "Дон Кіхот", Санчо Панса вибігає на вулицю і, пробіраючись крізь розпалений реальною

коридою і вином натовп, запитує перехожих, руками зображуючи форму телевізора, чи не бачили вони пана, якого показували "у маленькій скриньці". Реакція людей на нього – явно природна, спонтанна, над ним сміються, від нього відмахуються, деякі приймають його за вуличного аніматора, а дехто навіть намагається допомогти. Такий режисерський хід, з одного боку, сприяє розмиванню кордонів між вигадкою і дійсністю, а з іншого, – підсилює часовий і водночас світоглядний контраст між романною та сучасною Веллсу епохами. Адже мечі та обладунки Дон Кіхота, які сприймалися як анахронізм вже в добу пороку, стають ще більшим анахронізмом у світі радіо, телебачення, НАТО і космічних запусків.

Водночас, актуалізація проблеми анахронізму Дон Кіхота у стрічці Веллса, хоч і зберігає властивий Сервантесу скептицизм, який режисер цілком слушно називає "інтелектуальним", все ж виявляє більшу спорідненість з романтичною традицією прочитання цього тексту, яка в той час домінувала у кінематографічному та науково-критичному дискурсі.

У розумінні Веллса, за скепсисом Сервантеса "[...] криється найщиріша позиція людини, настільки закоханої у лицарство, як і сам Дон Кіхот. [...] А мій фільм ще щиріший за роман, завдяки відвертому захисту ідей лицарства, які зараз видаються куди більш застарілими, ніж у часи Сервантеса" [4, с. 72]. Утім, необхідно враховувати, що розуміння та ставлення до самої ідеї лицарства в епоху Сервантеса і в наступні історико-культурні періоди містять певні розбіжності. Якщо Сервантес з позиції притаманних ренесансно-бароковій добі підкреслює невідповідність високих ідеалів лицарства вимогам свого часу, Веллс, під впливом романтичних конвенцій, звеличує ідею лицарства, яка насамперед передбачає для нього прояв людяності, а також комплекс чеснот та ідеалів, і переводить проблему у площину конфлікту між "ідеалом і дійсністю" та водночас – свободою творчості кінематографіста і взагалі митця в умовах культурної індустрії, у яких він змушений працювати. Водночас у висвітленні цієї проблематики американський режисер демонструє амбівалентність, притаманну текстові Сервантеса.

Що стосується власне естетичних аспектів актуалізації коду Сервантеса, тут Веллс також залишається "вірним" оригіналу. "Сервантесівським" у цьому сенсі можна назвати широкий спектр різноманітних ігрових прийомів і нарративних технік, що їх відкриває нам фільм американського режисера.

Подібно до Сервантеса, який з'являється на сторінках свого твору, ми бачимо камею Веллса у фільмі: він фігурує в кадрах як людина з кінокамерою, чоловік із сигарою, людина, яка п'є пиво на стадіоні під час кориди, людина в автомобілі, людина, яка отримує медаль від місцевої влади Андалусії й ін. Схожими видаються і причини застосування цього прийому обома митцями: якщо Сервантесу бракувало визнання, Веллсу – розуміння з боку кінематографічного середовища. Проте, як засвідчують наведені вище приклади, у Веллса, на відміну від Сервантеса, відносно себе більше самоіронії. У фільмі звучить голос Веллса як закадрового оповідача, який висловлює своє захоплення Іспанією, романом Сервантеса, Дон Кіхотом і Санчо Пансою та водночас пропонує своє власне розуміння цих образів, а також чуємо його режисерські вказівки й бачимо сам процес зйомки.

Працюючи у "манері Сервантеса", Веллс вдається й до метатекстуальних і метаоповідних прийомів, які засвідчують "авто-рефлексивність" його тексту. Подібно до того, як у другому томі роману з'являються люди, які впізнають Дон Кіхота і Санчо, у фільмі Веллса з'явля-



ються персонажі, які говорять, що вже бачили їх особисто чи по телевізору. Водночас, як Сервантес розмірковує в романі або говорить про механічні процеси друку і публікації літературного твору, Веллс авторефлексивно тематизує перешкоди й небезпеки кіноробництва. До цього контексту можна віднести кадри, які демонструють пам'ятники, герби, офорти й інші репрезентації Дон Кіхота, а також згаданий вище епізод про телевізійний ролик, що анонсує адаптацію Орсона Веллса славнозвісного роману Сервантеса.

До того ж, Веллсова адаптація "Дон Кіхота" транспонує мовні та стильові коди роману іспанського автора за допомогою кінематографічних технік монтажу, зйомок під косим кутом і стилізованої мізансцени (глибинної), що, своєю чергою, демонструє властиву їй спорідненість із бароковим стилем другого тому. Вона залишається "вірною" словесному тексту роману, особливо у діалогах, але реконтекстуалізує слова за допомогою несподіваних візуальних зображень. Прикладом слугує епізод зіткнення Дон Кіхота з "інфернальною машиною", коли Дон Кіхот зустрічає на дорозі жінку, що їде на мотоциклі марки "Ламбрета". Отже, епізоди роману, у яких ідеться про різні форми "чар" і "чудес", у фільмі замінює "магія" кінематографа.

Для реалізації свого ідейного задуму, Веллс перетворює себе на персонажа – ненависного йому самому сучасного "антикіхота", який, на противагу жалюгідному портрету лицаря, виглядає у фільмі надто пихатим, повноцінним і заможнім туристом-янки. У фільмі є епізод, коли Санчо, змучений пошуками свого господаря, зустрічається із самим Веллсом на переповненій веселим натовпом вулиці Памплони. Він намагається дістатися вікна "Мерседеса", у якому сидить режисер, благаючи його сказати, де Дон Кіхот. У відповідь лунає: "На звалищі. Серед старого непотребу" [5]. Ця різка фраза відразу передає всю суть веллсівського розуміння проблеми витіснення у сучасному прагматичному світі високих ідеалів і цінностей на маргінесі історії.

І справді, саме на звалищі, вірний слуга, який на той момент ще був сповнений бажанням прославити своє ім'я і водночас заробити грошей на зйомках фільму Веллса (своєрідна альянція на губернаторство Санчо Панси в романі) знаходить свого господаря, зачиненого у клітці, і не вірить своїм очам. Перед ним постає людина, в очах якої – глибокий розпач і зневіра у своїй високій місії змінити світ на краще. Санчо намагається виправити ситуацію, повернути віру Дон Кіхота у його лицарські ідеали і тим самим вселити в нього надію на можливість їхньої подальшої реалізації. Він самотужки тягне клітку з Дон Кіхотом вулицями Памплони, а коли вони дістаються дому, несе свого пана на руках. Після чого відмиває його в діжці, садить на Росінанту, вручає в руки спис і таким чином повертає лицарю його призначення.

Варто зазначити, що наведений вище епізод – один із найзворушливіших у фільмі Веллса – яскраво демонструє актуалізацію мотиву кіхотизації Санчо Панси, який є у Сервантеса і про який пише Унамуно у своєму філософському есе "Життя Дон Кіхота і Санчо". За допомогою майстерної акторської гри Акіма Тамірова, режисер дуже добре розкрив характер Санчо, який за час знайомства з Дон Кіхотом еволюціонував від недалекого, приземленого обивателя, що сипле народними прислів'ями, до мислячої, глибокої, чуйної людини, одержимої ідеєю лицарства не менш, ніж сам Дон Кіхот. Адже як стверджує Веллс:

Великий міф людства – це Дон Кіхот, але Санчо – великий персонаж. Персонаж дивовижний навіть у своїй неотесаності. Його дружба з Дон Кіхотом "пережила"

– і тут знаходимо завуальоване посилання на іспанського диктатора Франко [О.Ш.] – різні режими: разом вони пройшли через віки, репресії і тиранії [5].

Особливе місце в контексті аналізованої проблематики займає ще один епізод, у якому Дон Кіхот, подібно до того, як його літературний прототип напав на маріонеток майстра Педро, атакував і пошматував екран під час демонстрації фільму в кінотеатрі. Попри те, що цей епізод, як було зазначено вище, не ввійшов до іспанської редакції фільму, саме його, на нашу думку, можна вважати одним з найбільш вдалих у Веллсовій адаптації роману. Тож пропонуємо розглянути цей фрагмент і окреслити способи актуалізації в ньому як естетичних, так і смислових кодів роману, послугуючись ідеями "Роздумів про Дона Кіхота" Хосе Ортеґи-і-Гассета.

У своїй книзі Ортеґа розглядає сервантесівський епізод із вертепом майстра Педро в контексті естетизації дійсності в романі. На думку іспанського філософа, Сервантес, описуючи, що відбувається в душі Дон Кіхота, коли він дивиться лялькову виставу, чудово відтворив психологічний механізм, який спрацьовує в читача казкових історій, і який він потрактував як "новий порив авантюрної сили для вивільнення інертної реальності" [3, с. 149], як щось подібне до галюцинації, що на якусь мить дозволяє сприймати пригоду як дійсність. Лаштунки театру, де майстер Педро виставляє свій вертеп, згідно з Ортеґою, становлять взаємопроникну межу двох духовних континентів: фантастичного Всесвіту ("середовище пригод, фантазій, міфів", яким усередині обмежений вертеп) і дійсності (реальний простір заїжджого двору). "Водночас, – слідуємо за думкою автора, – сам цей заїжджий двір, уже в самій книзі, розташований в іншому вертепі, значно ширшому за перший" [3, с. 150], що власне дозволяє йому розглядати обидва простори (вертепу і заїжджого двору) як приклад залучення Сервантесом метатекстуальної техніки "mise-en-abyme" [3, с. 150–151].

Подібні психологічний та естетичний механізми взаємодії двох, за словами Ортеґи, "духовних континентів" спостерігаємо й у кінематографічній адаптації цього епізоду у стрічці Веллса. Транспонуючи сервантесівську техніку подвоєної репрезентації за рахунок залучення метакінематографічного прийому "фільму у фільмі", американський режисер трансформує художній простір роману відповідно до свого часу: із заїжджого двору дія переноситься до глядацької зали кінотеатру, а лялькову виставу замінює показ кінострічки. Водночас наявність двох взаємоперехідних світів залишається "сервантесівською", функцію межі між ними, у цьому випадку, виконує екран, на який проектується дещо схожа з історією дона Гайфероса сцена з костюмованого пригодницького фільму. Як і в романі Сервантеса, перед нашими очима розгортається подвійна дія: серед глядачів у залі кінотеатру ми помічаємо Санчо поруч із маленькою Дульсі (своєрідна проекція образу Дами серця лицаря в сучасності), яка є не дорослою селянкою, а міською дівчинкою, яка любить ходити в кіно. Вона пригощає свого щойно прибулого сусіда льодяником на паличці й навчає його, як з ним "поводитися". До того ж, вона відразу впізнала в кінотеатрі героїв Сервантесового твору, адже вже чула про них історію від одного американця на ім'я Орсон Веллс, із яким познайомилася в місті – знаковий момент, до якого ми нижче повернемося. Наступний кадр показує крупний план Дона Кіхота, який зайняв окреме місце, і напружено спостерігає за перебігом подій у фільмі. Коли події на екрані досягають найдраматичнішої точки, Дон Кіхот

підривається з місця й шалено кидається на екран, рубаючи його на шматки своїм мечем. Зауважимо, що дія, яка відбувається в кінозалі, зокрема реакція Дон Кіхот на побачене, як і в романі Сервантеса, є набагато важливішою за ту, що відбувається на екрані.

З огляду на те, що цей епізод зберігся у вигляді окремого фрагменту з робочої версії фільму, він залишився нічим, навіть без закадрового тексту, що з одного боку демонструє яскравий приклад кінематографічної візуалізації літературного тексту, а з іншого – сприяє підсиленню інтерактивного компоненту – пробуджує увагу глядача й таким чином залучає його до того, що Ролан Барт назвав "грою зі створення смислів". Та водночас відсутність звуку в екранізації однієї з найбільш емоційних сцен роману не знижує психологічної напруги, навпаки, підсилює її "кричущою" тишею зображених на екрані бойовничих спроб безумного гідальго побороти зло і відновити справедливість, бодай у фантастичному світі кінематографічної ілюзії. Сцена завершується кульмінаційною "перемогою" Дон Кіхота над ворожими силами, що намагались захопити в полон прекрасну принцесу з кінофільму. Після того, як Дон Кіхот пошматував екран, він повертається до глядачів і з гордістю підіймає голову на знак перемоги. У цю мить уцілілий клаптик кіноекрану зображує щасливе возз'єднання принцеси зі своїм лицарем, а також – фігуру Дон Кіхота, яка завдяки тіншовій проєкції збільшується в розмірах, що надає його образу величності і водночас демонструє злиття світу пригод і дійсності. Дорослі глядачі, обурені й налякані побаченим, посліхом залишають залу кінотеатру. Натомість залишається його вірний слуга Санчо, шокована і водночас схвилювана Дульсі, а також діти, які бурхливими оваціями вітають Дон Кіхота підкидаючи вгору свої капелюхи, – сцена, яка є дуже важливою для розуміння творчого задуму режисера. Адже дитяча свідомість, на противагу дорослій, ще не обтяжена стереотипами дійсності, їхня увага може легко перетинати кордони всіляких умовностей, а сприйняття мистецтва – чисте, безпосереднє. Недаремно Веллс знімав свій фільм як історію про Дон Кіхота, яку він сам розповідає маленькій дівчинці на ім'я Дульсі. Тому, як це демонструє режисер, саме діти стають єдиною запорукою реальності Дона Кіхота та надією на збереження і відновлення справжніх цінностей, чеснот, ідеалів, краси у жорстокому, цинічному світі, який перетворив справжнього Лицаря всіх часів на жалюгідне посміховисько, непотріб, "відпрацьований матеріал", якому місце на звалищі чи в кращому випадку в рекламі Кока-коли.

У своєму прагненні відстояти ці ідеали режисер навіть планував відправити своїх героїв на Місяць. Проте після того, як астронавти фактично вже там побували, відмовився від цієї ідеї – тому що у світі, де панують механічні апарати, навіть такий поетичний образ як Місяць, втрачає свій чарівно-романтичний зміст. В одному з епізодів, вже наприкінці фільму, Веллс вкладає свою думку в уста Дон Кіхота, який промовляє, що він не проти прогресу і модернізації, а також тих ракет, що полетять на Місяць. Однак, що турбує його і в чому він бачить загрозу – це люди, які стають рабами цих мерзенних машин. Тим самим Веллс демонструє амбівалентність, притаманну тексту Сервантеса: він критикує модерність, але використовує її досягнення (зокрема, кінематограф) заради втілення своєї утопічної культурної програми нового лицаря кіномистецтва.

Тож, героям не залишається іншого виходу, як продовжувати прокладати шляхи до світу пригод, фантазій і мрій і здобувати лицарську славу, долаючи простір, епохи й режими, екранні та цифрові технології, кітч, рекламу, культурні індустрії. Фінальні кадри фільму показують, як натовп радісно вітає Дон Кіхота і Санчо, які залишають місто і прямують назустріч вічності.

**Висновки.** Отже, підсумовуючи результати нашого дослідження можна сказати, що попри недосконалість кінцевого кінематографічного продукту, який виникав за таких складних умов і внаслідок був завершений людиною, яка не до кінця розуміла задум режисера, "Дон Кіхот" Орсона Веллса є одним із найцікавіших кінематографічних прочитань роману Сервантеса. Він сутнісно й естетично залишається "вірним" оригіналу і водночас сприяє глибшому розумінню коду Сервантеса в сучасному медіапросторі та культури зокрема. Адже Веллс, попри власне бажання, розкриває здатність коду Сервантеса пристосовуватися до сучасних комунікативних технологій і змін життя (кінематограф, реклама, туризм), які не лише представляють Дон Кіхота і Санчо Пансу як анахронізми, а й забезпечують їхнє безсмертя, доводячи слушність думки Веллса, що вони є героями на всі віки.

#### Список використаних джерел

1. Бенджамін Вальтер. Завдання перекладача // В. Бенджамін. Вибране ; пер. з нім. Юрій Рибачук, Наталя Лозинська. – Львів : "Літопис", 2002. – С. 23–38.
2. Знакомьтесь – Орсон Уеллс = This is Orson Welles / Орсон Уеллс и Питер Богданович ; пер. с англ. С.Б. Ильина. – Москва : Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2011. – 496 с.
3. Ортега-и-Гассет Хосе. Роздуми про Дона Кіхота / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. з ісп. Галини Верби. – Київ : Дух і літера, 2012. – 216 с.
4. Уэллс об Уэллсе ; пер. с англ., фр.; предисл. К. Разлогова; коммент. Н. Цыркун. – Москва : Радуга, 1990. – 448 с.
5. Don Quijote de Orson Welles. Jesús Franco (Dir.). El Silencio Producciones, 2005. – 118 min.
6. Hutcheon Linda. From Page to Stage to Screen: The Age of Adaptation / Linda Hutcheon. – The University Professor Lecture Series. University of Toronto, 2003. – pp. 39–52.
7. Müller Adalberto. Orson Welles, author of Don Quijote [Electronic resource]. – From: Cinema Journal, Volume 56, Number 1, 2016. – P. 43–62. – URL: <http://www.academia.edu/4580628>
8. Rosenbaum, Jonathan. When Will – and How Can – We Finish Orson Welles's DON QUIXOTE? – URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2005/06>
9. Stam Robert. Literature through Film: realism, magic, and the art of adaptation / R. Stam. – Peking University Press, 2006. – 394 p.
10. Volpi Jorge. La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote [Electronic resource]. – Estudios públicos, №. 100, 2005. – P. 169–192. – URL: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-voz-orson-welles-y-el-silencio-don-quiote>

#### References

1. Benjamin, Walter (2002). *Zavdannia perekladacha* [The Task of the Translator]. Vybrane. L'viv, Litopys, p. 23–38. (In Ukr.).
2. *Znakom'tes' – Orson Uells* [This is Orson Welles] (2011). Orson Welles i Peter Bogdanovich. M, Rosebud Publishing, Post Modern Technology. (In Russ.).
3. Ortega i Gasset, José (2012). *Rosdumy pro Dona Kikhota* [Meditations on Quixote]. Kyiv, Duh i Litera. (In Ukr.).
4. *Uells ob Uellse* [Welles about Welles] (1990). M, Raduga. (In Russ.).
5. Don Quijote de Orson Welles (2005) [Film]. Jesús Franco (Dir.). El Silencio Producciones.
6. Hutcheon, Linda (2003). From Page to Stage to Screen: The Age of Adaptation. The University Professor Lecture Series. University of Toronto, p. 39–52.
7. Müller, Adalberto (2016). Orson Welles, author of Don Quixote. Cinema Journal, Volume 56, Number 1, pp. 43–62. – URL: <http://www.academia.edu/4580628>
8. Rosenbaum, Jonathan (2015). When Will – and How Can – We Finish Orson Welles's DON QUIXOTE? – URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2005/06>
9. Stam, Robert (2006). Literature through Film: realism, magic, and the art of adaptation. Peking University Press.
10. Volpi, Jorge (2005). La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote. Estudios públicos, № 100, pp. 169–192. – URL: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-voz-orson-welles-y-el-silencio-don-quiote>

Надійшла до редколегії 16.11.22

Olga Shestopal, PhD (Philol.), Associate Prof.  
ORCID: 0000-0003-4194-334X  
e-mail: olgashestopal78@gmail.com  
Taras Shevtchenko National University of Kyiv, Ukraine

### CINEMATOGRAPHIC TRANSPOSITION OF CERVANTES'S CODE IN DON QUIXOTE BY ORSON WELLES

*The article is dedicated to the problem of transposition of the Cervantes's Code in the cinematographic adaptation of the novel Don Quixote by Orson Welles (1957–1992). The study focuses on identifying and revealing the aesthetic and ideological kinship of the film adaptation of the American director with the work of the Spanish writer, as well as on the analysis of methods and mechanisms of actualization of the main thematic, problematic, structural and narrative aspects of the novel of Cervantes at various levels of the Welles's cinematic poetics. Welles retains the "intellectual" skepticism of Cervantes, but demonstrates a greater affinity with the romantic tradition of reading this text, which at his time dominated the cinematic and scientific-critical discourse. The actualization of the anachronism of Don Quixote as one of the key thematic codes of Cervantes's novel is carried out by transferring the action of the novel to the Francoist Spain. The structure of the film reproduces the plot mostly on the basis of the first volume. Working in the "manner of Cervantes", the author of the cinematic adaptation uses a wide range of ludic, metatextual and metanarrative techniques that reveal the "auto-reflexivity" of his text. In addition, Welles' adaptation of Don Quixote transposes the linguistic and stylistic codes of the Spanish author's novel by using the cinematic montage techniques, oblique angle shots, and stylized mise-en-scène (in-depth). Those features, in turn, demonstrate the inherent kinship with the baroque style of the second volume. Welles stresses the ambivalence inherent in Cervantes's text: he criticizes modernity, but uses its achievements (especially the cinema) to implement his own utopian cultural program of the new knight of cinema. Welles's film chosen as the object of our study essentially and aesthetically remains "faithful" to the original and at the same time contributes to a deeper understanding of the Cervantes's code in the modern media space and culture in particular. The film reveals the ability of Cervantes's code to adapt to modern communication technologies and changes in life (cinema, advertising, tourism) that not only present Don Quixote and Sancho Panza as anachronisms, but also ensure their immortality, proving the validity of Welles's idea who states that they are heroes for all ages.*

**Keywords:** Orson Welles, Don Quixote, Cervantes's Code, film adaptation, transposition, actualization, anachronism, metatext, narrative techniques.