

PROIECTE DIDACTICE / DIDACTIC PROJECTS

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА СЕМИНАРА «ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИХ ЭКРАНИЗАЦИЯ» (КУРС «ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА»)

Екатерина НИКУЛЧА,

Преподаватель,

Бэлцкий Государственный Университет им. Алеку Руссо, Республика Молдова

Abstract

In the article, the author proposes a scenario of a seminar on the comparative and contrastive study of the literary works and their screen versions.

Rezumat

În articol, autoarea propune un scenariu de seminar, axat pe studiul comparat și contrastiv al operelor literare și ecranizărilor acestora.

Вступление

При подготовке к лекционным и семинарским занятиям по курсу «История зарубежной литературы», а так же при изучении национальных литератур студенты неоднократно обращаются не к текстам первоисточников, а выбирают более легкий путь: они предпочитают смотреть экранизации произведений, указанных/предложенных им преподавателем в списке для обязательного прочтения.

Подобная подмена одного вида искусства – литературы, другим – кинематографом, лишь отдаляет студентов от понимания произведения, эстетических идеалов автора, от проникновения в его поэтику, в следствии чего у обучающихся проявляется абсолютное неприятие пройденного материала.

Формирования неверного отношения к литературному тексту можно избежать при подготовке литературного семинара на тему «Художественные произведения и их экранизация». Открытое занятие по предлагаемой проблеме позволяет рассматривать и литературное творение и его экранизацию, как два отличных произведения искусства, со сходной или идентичной сюжетной канвой.

Материал изучения:

избранные художественные произведения и их экранизации: «Библия» – «Страсти Христовы» Мэла Гибсона, «Хоэфоры» Эсхила – «Электра» Михалиса Какояниса, «Гамлет» Шекспира – «Гамлет» Франко Дзеффирелли, «Гордость и предубеждение» Дж. Остин – «Гордость и предубеждение» Саймона Лэнгтона, «Капитанская дочка» А.С.Пушкина – «Капитанская дочка» Владимира Кашлуновкого, «Белый клык» Дж. Лондона – «Белый клык» Рэндла Клайзера, «Безымянная звезда» М. Себастьяна – «Безымянная звезда» Михаила Козакова, «Номо Faber» М. Фриша – «Номо Faber» Фолькера Шлэндорффа.

Цели семинара:

Практическая – формирование умений и навыков по отбору информации, ее систематизации, основанной на анализе данных, а также по подготовке доклада, включающей умение правильно разделить его на вступление, основную часть и заключение.

Образовательная – ознакомление с наиболее известными произведениями выдающихся представителей национальных литератур Европы и Америки, начиная от истоков художественного творчества и включая современный период, и их современными экранизациями.

Развивающая – развитие способности подмечать различия в

	<p>трактовке одной и той же фабулы и развитие умений оценивать достоинства и недостатки как литературного произведения, так и кинематографической постановки.</p> <p><i>Воспитательная</i> – воспитание уважения к взглядам, убеждениям и мнению авторов и режиссеров, даже если они более не кажутся актуальными и противоречат собственному суждению.</p>
Оснащение семинара:	фрагменты видеозаписей кинофильмов «Страсти Христовы», «Электра», «Гамлет», «Гордость и предубеждение», «Капитанская дочка», «Белый клык», «Безымянная звезда», «Homo Faber».
Опорные языки:	Румынский, русский, английский, немецкий.
Семинар рассчитан	на студентов 1-го и 2-го курсов филологических факультетов.
Продолжительность семинара:	80 минут
Ход семинара:	<p>1. <i>Начало семинара.</i> (5 минут)</p> <p>1.1. Приветствие.</p> <p>1.2. Сообщение темы и основной цели семинара.</p> <p>2. <i>Основной этап семинара.</i> (65 минуты)</p> <p>2.1. Общая характеристика специфических особенностей кинематографа. (5 минут)</p> <p>2.2. Детализация при описании страданий Иисуса в экранизации библейских мифов. (8 минут)</p> <p>2.3. «Сладость» и бремя мести в трагедии Эсхила «Хоэфоры» и фильме «Электра». (7 минут)</p> <p>2.4. Противоречивость толкования образа Гамлета в трагедии Шекспира и американской экранизации 1999 г. (8 минут)</p> <p>2.5. Монотонность существования и приземленность интересов провинциального общества в романе Дж. Остин «Гордость и предубеждение» и его экранизации. (8 минут)</p> <p>2.6. Верность долгу и соблюдение законов чести в романе и художественном фильме «Капитанская дочка». (7 минут)</p> <p>2.7. Близость к природе – лейтмотив повести и фильма «Белый клык». (7 минут)</p> <p>2.8. Скоротечность счастья и безрадостное существование периферийного/заштатного городишки в драме «Безымянная звезда» М. Себастьяна и ее экранизации. (7 минут)</p> <p>2.9. Бессмысленность существования, полностью подчиненного рассудку, в романе Макса Фриша «Homo Faber» и одноименной экранизации. (8 минут)</p> <p>3. <i>Заключительный этап семинара.</i> (10 минут)</p> <p>3.1. Проведение викторины.</p> <p>3.2. Подведение итогов. Выводы.</p>

1. Начало семинара.

Преподаватель: Тема нашего литературного семинара называется: **«ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИХ ЭКРАНИЗАЦИЯ».** **Цель занятия** заключается в сравнительном анализе художественных произведений и их наиболее известных экранизаций. При этом особенное внимание обращается на те модификации, которые происходят в художественном произведении, так как кинематограф обладает особым набором изобразительных средств отличным от

стилистических приемов литературных текстов. Для этого мы обратимся не только к произведениям, в основу которых легли события, происходившие тысячелетия тому назад и несмотря на это продолжающие волновать нас, но и к текстам современных авторов, а так же к их экранизациям американскими, греческими, английскими, русскими и немецкими режиссерами. Итак, в центре нашего семинара: «Библия», «Хоэфоры» Эсхила, «Гамлет» Шекспира, «Гордость и предубеждение» Дж. Остин, «Капитанская дочка» А.С.Пушкина, «Белый клык» Дж. Лондона, «Безымянная звезда» М. Себастьяна, «Homo Faber» М. Фриша. Каждое из этих произведений было экранизировано, некоторые из них многократно.

2. Основной этап семинара.

Преподаватель: В чем же заключается специфика киноискусства, его возможности и его пределы в сравнении с художественными произведениями?

1-ый студент: Киноискусство, род искусства, произведения которого создаются с помощью киносъёмки реальных, специально инсценированных или воссозданных средствами мультипликации событий действительности. В киноискусстве синтезируются эстетические свойства литературы, театрального и изобразительного искусств, музыки на основе собственно лишь ему присущих, выразительных средств, из которых главными являются фотографическая природа изображения, позволяющая с предельной достоверностью воссоздавать любые картины действительности, и монтаж. Наглядность воплощаемых на экране образов и доступность фильмов широким массам в совокупности со всеми другими возможностями киноискусства определяют значение киноискусства как важнейшего из всех искусств в современном обществе. Обращенное к огромной массовой аудитории, создающее иллюзию реальности воплощаемых в фильмах событий, киноискусство является важным средством формирования зрительских представлений о действительности, этических взглядов, эстетических вкусов. Подвижность киноаппарата и разнообразие применяемой при съёмке оптики дают возможность представить в кадре огромные пространства и большие массы людей (общий план), небольшие группы людей в их взаимоотношениях (средний план), человеческий портрет или отдельную деталь (крупный план). Благодаря этому в границах кадра могут быть выделены наиболее существенные, эстетически значимые стороны изображаемого объекта. Соединение кадров в монтаже служит выражением мысли автора, создаёт непрерывность развития действия, организует зрительное повествование, позволяет путём сопоставления отд. планов метафорически истолковывать действие, формирует ритм фильма. Создание произведения киноискусства, как правило, сложный творческий и производственный процесс, в котором объединяется работа деятелей искусства разных специальностей: кинодраматурга (автора сценария); режиссёра, определяющего истолкование и реализацию замысла и руководящего работой остальных участников постановки; актёров, воплощающих образы действующих лиц; оператора, характеризующего действие средствами композиционной, светотональной и цветовой трактовки кадров; художника, находящего изобразительную характеристику среды действия и костюмов действующих лиц (а в мультипликации и внешнюю характеристику

персонажей); композитора и др.

За время развития киноискусства сформировались 4 основных его вида: **художественная** (игровая) кинематография, воплощающая средствами исполнительского творчества произведений кинодраматургии или адаптированные произведения прозы, драматургии, поэзии; **документальная** кинематография, являющаяся особым видом образной публицистики, основывающаяся по преимуществу на непосредственной фиксации на плёнку реальной действительности; **мультипликационная** кинематография, «одушевляющая» графические или кукольные персонажи; **научно-популярная** кинематография, использующая средства этих 3 видов для пропаганды научных знаний.

Отметим, что художественной кинематографии доступны возможности эпоса, лирики и драмы, но в кинопроизведениях, имеющих повествовательный характер, всегда присутствуют черты, сближающие их с драмой, в частности драматический конфликт.

Новаторские устремления деятелей кино обуславливают сочетание в одном произведении черт, характерных для прозы, драмы, лирики. Проблема чистоты или смешения жанров связана также с творческой индивидуальностью, эстетическими воззрениями режиссёра, кинодраматурга и др. создателей фильма.

Преподаватель: Режиссеров и постановщиков, костюмеров и не в последнюю очередь актеров привлекают не только фильмы, основывающиеся на реальных событиях из современной действительности, но и сюжеты, берущие начало в глубокой древности и допускающие вследствие этого неоднозначное толкование. Такой книгой была и остается «Библия».

2-ой студент: Ni se propune spre vizionare una dintre ultimele ecranizări ale miturilor biblice. Biblia este una dintre cele mai străvechi cărți, ale cărei rădăcini rămân încă o taină pentru toți.

Încercarea de a aduce pe ecran, în detalii, ultimele douăsprezece ore din viața lui Hristos constituie tema filmului care ni se propune spre vizionare. Acțiunea începe în grădina Ghetsimani, unde Iisus a mers să se roage după cina cea de taină. Iisus rezistă ispitelor, cărora îl expun forțele răului. Vândut de Iuda Iscarioteanul fariseilor, Iisus este arestat. El este adus înapoi în Ierusalim și acuzat de blasfemie. Judecata fariseică îl condamnă la moarte. Iisus este adus la Pilat, care ascultă acuzațiile fariseilor cu privire la Fiul lui Dumnezeu. Înțelegând bine că motivul arestării lui Iisus nu este decât unul politic, Pilat transmite cazul spre examinare regelui Irod. Irod îl trimite pe Iisus înapoi la Pilat și acesta propune mulțimii să facă o alegere între Iisus și tâlharul Baraba. Mulțimea îl grațiază pe Baraba și îl condamnă la moarte pe Iisus. Iisus este dat pe mâna soldaților romani pentru a fi biciuit. Mutilat într-un hal fără de hal, Acesta este adus din nou la Pilat, care, arătându-l mulțimii, o întrebă: „Oare asta nu este de ajuns?” La care mulțimea răspunde că nu. Pilat poruncește să se procedeze așa cum dorește mulțimea. Lui Iisus i se pune în spate o cruce grea și i se ordonă să o ducă pe străzile Ierusalimului până la Golgota. Acolo, Iisus este răstignit. Dar înainte de aceasta, trece prin ultima sa ispită, strigând: „Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, de ce M-ai părăsit” (Marc, 15: 34). El înfruntă teama morții, privind la mama sa Maria (vezi și la Ioan, 19: 25).

Unii teologi menționează că filmul „Patimile lui Iisus” se deosebește esențial de textul evanghelic. Astfel, în filmul în cauză, Iisus este ispitit de forțele răului în livada Hefsimanului. În Evanghelia după Luca însă, „un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea” în această livadă (Luca, 22: 43). În film, împăratul

Irod Antip este prezentat ca homosexual, pe când în Evanghелии, nu se menționează nimic cu privire la acest fapt. În film, la întrebarea lui Pilat: „Ce voi face deci cu Cel despre Care ziceți că este Regele Iudeilor?” (Marc, 15: 12), răspunde Caiafa. În Biblie, la această întrebare răspunde mulțimea. În film, Iisus este lovit de un ostaș pe Golgota. În Evanghелии, acest episod lipsește. Despre corbul care îi scoate, în film, un ochi hoțului care râde de Iisus, în textele evanghelice, nu se spune nimic. Reprezentantul forțelor răului care merge, în film, împreună cu Iisus pe drumul patimilor și stă alături de El la locul de execuție, nici nu este pomenit în textul Bibliei.

În continuare, vă propunem spre vizionare un fragment din acest film. E vorba de scena în care Iisus se adresează ucenicilor săi, învățându-i să-și păstreze sufletul curat și mărinimos, deschis spre iertare și dragoste pentru apropiații lor.

3-ий студент:

Filmul „Patimile lui Iisus” este produs în S.U.A., în 2004, de către actorul și regizorul american Mel Gibson. El aparține genului dramatic.

Filmul înglobează scene impresionante, legate de trădarea lui Iisus, drumul crucii și crucificarea Acestuia. Dialogul din film este purtat doar în limbile originale: aramaică, latina și ebraică. Un aspect deosebit și, totodată, controversat al acestui film este violența șocantă care îl face, probabil, unul dintre cele mai violente filme din istoria cinematografului mondial. Astfel, criticul de film Roger Ebert de la „Chicago Sun-Times” susține: „Acesta este cel mai violent film pe care l-am văzut vreodată”. Durerea capătă dimensiuni suprarealiste în acest film: carnea este sfâșiată cu biciul de metal de pe corpul omenesc, sângele curge șuvoaie, omul suportă o durere infernală, care însă produce o plăcere patologică soldaților-călăi romani. Crucificarea este arătată în detalii (deși cuiele, în film, se bat la încheietura brațului și nu în palme, cum scriu evangheliștii).

La prima vedere, în film, totul pare hiperbolizat, chiar și violența. În realitate însă, chinurile Mântuitorului au fost mult mai groaznice, decât cele prezentate în film.

Преподаватель:

До сих пор поражают трагизмом ситуаций, монолитностью, цельностью характеров произведения Эсхила, признанного еще при жизни одним из величайших драматургов античности, названного «отцом трагедии». Не случайно Диоскорид писал о нем: «О, поистине был ты// Кем-то из полубогов, все превозмогший певец!»

4-ый студент:

«Хоэфоры» – это вторая трагедия из трилогии «Орестея», написанная Эсхилом в 459 году до н. э. Ее второе название – «Жертва у гроба». Главные действующие герои трагедии – Электра, дочь царя Агамемнона, ее брат Орест, их мать, царица Клитемнестра, и ее любовник Эгисф. Значимую роль в трагедии играет хор плакальщиц, который везде следует за Электрой.

Сюжет трагедии незамысловат: Клитемнестра и Эгисф убивают царя Агамемнона с целью захвата трона и власти в след за чем следует изгнание Электры из дворца.

(Эпизод, в котором Электра покидает со своим мужем дворец)

В трагедии автор не останавливается на этих событиях, но в фильме показана вся драматичность происходящего. В экранизации короткие волосы становятся символом позора, которому царица-мать подвергает свою дочь, и в то же время знаком траура по убитому отцу. Электру выдают замуж за простого пастуха, и она, дочь царя, уходит жить в его бедную хижину. Лишь одно чувство живет в ее сердце, лишь одна мысль

не дает ей покоя. Месть.

Ореста, наследника трона, после убийства отца приютил скромный пастух, спасая его тем самым от смерти. Спустя годы Орест находит Электру. Момент их встречи в трагедии и в кинофильме показан по-разному. В трагедии она происходит на могиле отца, где Орест сразу же признается Электре, что он ее брат. В фильме события представлены иначе.

(Эпизод, в котором Орест беседует с сестрой после долгой разлуки).

Из диалога брата с сестрой следует, что Орест намерено скрывает свое имя. Он испытывает Электру. Он хочет узнать ее истинные чувства, мотивы, желания, стремления. И только убедившись в искренности и правдивости ее слов, Орест открывает Электре свое имя, и они вместе обдумывают план мести – убийство Клитемнестры и Эгисфа. Но и в этих сценах мы находим расхождения между трагедией и фильмом. В трагедии Орест прибывает во дворец, как путник, и говорит о том, что принес весть об Оресте, сыне Агамемнона, изгнанного из дворца. Во время доклада Эгисфу Орест осуществляет свой чудовищный замысел. После расправы с подлым и жестоким царем, Орест убивает и свою мать.

Но и в литературном произведении, и в экранизации переданы сомнения Ореста: прав ли он, приняв это страшное решение. Орест не хочет убивать женщину, вскормившую его. Любовь к отцу оказывается сильнее и молодой царевич приходит к выводу, что предательницу-мать, повинную в смерти его отца, должна постичь законная кара. В кинофильме эти сцены происходят не во дворце, а под открытым небом. Орест убивает Эгисфа на сельском празднике, а Электра заманивает царицу к себе в хижину, сообщив ей о рождении сына. Мать не могла не поздравить дочь с таким событием.

(Эпизод, в котором царица приезжает к дочери).

Сочетание трагизма ситуации с удовлетворением от содеянного подчеркивает значимость этой сцены. Плач хора, кружащие вороны, опустевшая колесница придают сцене напряженность. Женщины хора сопровождают Электру и всячески поддерживают ее. Они облачены в черные одежды – знак траура, но вместе с тем это и традиционная одежда актеров греческой трагедии. Плакальщицы жалеют Электру, они, как и молодая царевна надеются на торжество справедливости.

И в трагедии и в экранизации неоднократно обнаруживается боль Электры, ее переживания, душевное беспокойство, страдания из-за потери отца, предательства матери и тоска по брату. Развитие действия в фильме построено таким образом, что события, сменяющие друг друга, создают не менее сильный накал, чем в литературном произведении.

На эту особенность трагедий Эсхила указывает античный поэт Диоскорид:

*Не были тонкой ручною работой стихи его,
Но как лесные ручьи, бурно стремились они.*

Преподаватель: Интерес к личности, стоящей на пороге решающих событий не только для личной судьбы, но и для государства в целом, характерен и для зрелого творчества Шекспира: «пьесы Шекспира изображают людей деятельных, могучих, непокорных, не боящихся никаких опасностей. Каждый из них хочет полностью проявить себя, измерить все возможности жизни. В любви, в науке, на государственном поприще они не знают пределов своим стремлениям» (А. Аникст). Таков Гамлет, принц

датский, главное действующее лицо трагедии, впервые поставленной на сцене в 1601 году.

*й студент:

«Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение! Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность; все было мне ново, неведомо, и непривычной свет причинял боль моим глазам. Час за часом я научался видеть». Таким воспринял творчество английского драматурга эпохи Возрождения немецкий поэт, прозаик, драматург Иоганн Вольфганг Гёте.

Самой таинственной из всех трагедий Шекспира критики ... признают трагедию «Гамлет», повествующую о злой судьбе наследника датского престола. Почему образ Гамлета так привлекателен для актеров и режиссеров? Шекспир – король театра. «Гамлет» – его главная пьеса. Сыграть Гамлета – приобщиться к великому.

1990 год. Итальянский режиссер, непревзойденный мастер классических экранизаций пьес Уильяма Шекспира («Укрощение строптивой», «Ромео и Джульетта», «Отелло»), обладатель двух номинаций на премию «Оскар» Франко Дзеффирелли представил свою версию бессмертного «Гамлета».

Маэстро обыграл именно первооснову «Гамлета». Он удалил действие примерно в XI век и решил тем самым ряд проблем, встающих перед режиссером. Дзеффирелли остался далек от спецэффектов: призрак в замке XI века очень естественен. Он появляется с непринужденностью званого гостя.

Режиссер чувствует и знает стиль эпохи. Он воссоздал средневековую Европу века с ее приземистыми замками, хмурыми аркадами, гобеленами на стенах.

Количество интерпретаций трагедии и особенно характера ее главного героя огромно. Исходной точкой для непрекращающейся и по сей день полемики, стало суждение, высказанное героями И.В. Гете в ... «Годы учения Вильгельма Мейстера», где прозвучала мысль о том, что Шекспир хотел показать «великое деяние, тяготеющее над душой, которой порой такое деяние не по силам... здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначение было лелеять в своем лоне только нежные цветы».

(248)

Дзеффирелли представляет Гамлета мужчиной, скорее хитрецом, чем воином. Он почти антиинтеллектуал. В раздражении он выдирает пучками страницы из книг, где одни лишь «слова, слова, слова». По режиссерской задумке прочтение монологов должно сломать стену между современным зрителем и текстом Шекспира.

(Эпизод, когда Гамлет читает монолог после встречи с актерами)

Но Гамлет, в исполнении Мэла Гибсона, слишком ретив и «безумен». В Гамлете кипит яростная жажда мести, гнев, отчаяние, ненависть, но он вынужден сдерживать себя. Но что же видит зритель на экране? Рыдания, яростный ор, припадочный смех, рык.

Колоритно подан образ принца: засаленная неряшливая одежда, мешки под глазами, резкие морщины, неухоженная борода. Это все свидетельствует о том, что ему нет дела до своей внешности, его полностью поглотили жажда мести и скорбь: «Я мог бы замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны.»

Хочется подчеркнуть: колорит эпохи, эмоциональный надрыв и гнетущее желание отомстить, злость подчиняющая разум доминирует в экранизации, оставляя колебания, раздумья и первоначальную неуверенность Гамлета без внимания.

Гамлет погиб, но погиб он физически, духовно же он будет жить. И жив он будет ровно до тех пор, пока человек находится в поиске истины, решая вечный вопрос: «Быть или не быть?».

Преподаватель: Жизненная правда, не сглаженная авторским вмешательством, а наоборот подчеркиваемая эксплицитным авторским комментарием/присутствием, комизм, граничащий с гротеском: таковы основные черты романов английской писательницы Джейн Остин.

***й студент:** Jane Austen is a well-known and much-loved English author. Her prose is focused on common people, describing the subtlest work of human mind and emotions in everyday life. She herself said that her writing was like carving on small ivory plaques. Her plots are very simple, formed upon the most rigid view of probabilities, excluding everything romantic or surprising, or calculated to produce a very powerful emotion, and including only such events as occur in everyday life. No novelist perhaps ever employed more unpromising materials, and by none have those materials been more admirably treated. In 1795 she had started writing the book we now know as "Pride and Prejudice".

"It is a truth universally acknowledged, that a single man of a good fortune must be in want of a wife"¹. This is the first sentence of the book, a very modest-looking statement that sums up the chief conflicting forces in the book. What we read is the opposite – a single woman must be in want of a man with a good fortune – and at once we are inducted into Austen language, the ironical Austen attack, and the energy, peculiar to an Austen novel. Her blend of ironic wit and drama may be seen in its simplest form in the first chapter of the novel, in the dialogue between Mr. and Mrs. Bennet on the topic of Mr. Bingley's leasing Netherfield Park.

Instead of the whole interest of the tale hanging upon one or two characters, as is generally the case in novels, the fair author of this novel introduces us, at once, to a whole family, every individual of which excites the interest, and very agreeably divides the attention of the reader. Mr. Bennet, the father of the family, is represented as a man of abilities, but of a sarcastic humour, and combining a good deal of caprice and reserve in his composition. Mrs. Bennet is "a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she is discontented, she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married, its solace was visiting and news."

Since the advent of motion pictures, her novels have been turned into films. Transforming Jane Austen's intricate, subtly satiric novels into suitable screen fare is not an easy accomplishment, but the five-hour BBC version of her most-loved work makes the transition from page to screen brilliantly. Jennifer Ehle perfectly captures Elisabeth's lively sense of humour and keen intelligence, while Colin Firth (as Mr. Darcy) persuasively portrays a man whose surface reserve masks violent emotions. It is rare to find a Jane Austen dramatisation that comes so near to being perfect on every level and that stays so true to the original novel. It is its faithfulness to the original that makes this drama so good. Its series of climaxes make the novel difficult to put down; just as one plot-line reaches its climactic conclusion, another is building. The greater part

¹Austen, 1998.

of the dialogue in the series is Jane Austen's own and every scene is included and follows the same chronological order.

The drama departs from the novel in only two instances. In order to extend our knowledge of the characters of Darcy (Colin Firth), and Mr. Collins (David Bamber), two scenes are added; to demonstrate that Darcy is not just an effete aristocrat but a real man worthy of Elizabeth's love we are shown him indulging in manly pursuits; fencing, and swimming in his private lake and to demonstrate that Mr. Collins is an idiotic, narrow-minded prude we are shown him trembling with embarrassment and horror when he happens to come across Lydia.

And the duel of wits and sharp dialogue between Darcy and Elizabeth (Jennifer Ehle) as they get to know each other is entrancing. And then comes that moment. She is at the piano befriending Darcy's sister, Georgiana (Emilia Fox), when he holds her gaze with a silent declaration of his love and admiration. This involved a fine piece of editor-timing; a split second either way, either too long or too short, and the poignancy of that moment would have been lost. Worth noticing is that one of the most common verbs in the novel is "observe". It means both "to gaze attentively" and "to make a verbal pronouncement". The text is hypersensitive to the gaze or the averting of the gaze, to the inadvertent movement of the eyes or the deliberate stare. These moments of visual perception are remarkably well showed in the film.

There is also another version: the 2005 Knightley version, but it felt like a drama, while Jane Austen's writing is meant to be light, humorous and satirical, with a dose of excellently handled complex themes woven in. The main female character seemed to be silly and teenagerish next to the Ehle's deeper performance. Moreover she did not behave in an extremely "ladylike" manner, which is of course one of the traits of Elisabeth in the novel. This version is a much condensed one and a lot of details and scenes are left out. The 1995 version released by BBC is the best one to watch. Since it's a miniseries, not a movie, it is much longer.

Some notes concerning the differences and similitudes between the book and the film:

- The dialogues, in which Jane Austen excelled, are wonderfully represented in the film. Her spirited conversations are never bookish – they are just what might have been said, and they are eminently characteristic. Every thing that is said, however short and simple, belongs peculiarly to the person by whom it is uttered, and it is indicative of their situation, or turn of mind.
- The movie portrays Elizabeth as being musically deficient. She says she plays very poorly, refuses to play for Lady Catherine, etc. In the book, she plays and sings towards the beginning. She's not amazing, but she's not "poor" either. That's one minor difference.
- The Wickham-Elizabeth-Darcy triangle has a lot more focus in the book.
- Mary plays a bit of a bigger role in the book, but not by much. She's basically just a plot device to show the moral implications of the situation. She doesn't really do that in the movie, but the movie does do a good job of showing the juxtaposition between Mary's personality and the personalities of Lydia and Kitty.
- The movie didn't show the gardens of Netherfield where most of the talking took place, or the gardens of Langbourn.
- Near the end of "Pride and Prejudice", Elisabeth discusses with Darcy an important document in their shared history: his letter to her, in which he finally unmasked Wickham's treachery and suggested some painful truths

about her family. This part is missing from the film, that ends with the marriage of the two sisters. In this way the ending of the film in particular creates a sense of graceful ease and lightness which tempts one, as comedy so often does, to believe that all is unproblematically resolved.

But *Pride and Prejudice* is not an unproblematical novel, in spite of its superficially glittering surface. It opens up questions of great complexity, it was even interpreted as a Bildungsroman.

I recommend to all of you to enjoy both the novel and the ecranization. I hope you'll be lured into its magic.

Преподаватель: Исторические события легли в основу произведения А.С. Пушкина «Капитанская дочка». На их фоне развиваются характеры главных героев, они совершенствуются или становятся носителями разрушительного начала. В романе показано влияние исторической действительности на судьбы людей, в особенности оказавшихся вовлеченными в них как по своей воле так и вопреки ей. Взаимодействие исторических процессов и личной/частной судьбы и связанных с ними нравственных вопросов решается писателем-реалистом в пользу законов совести, а не государственного долга.

***й студент:** Русские писатели всегда обращались в своих произведениях таких как «Война и мир», «Тихий дон», «Судьба человека», «Последний день Ивана Денисовича», «А зори здесь тихие» и др. к проблеме чести и морали. Можно пережить многие беды и невзгоды, но, пожалуй, ни один народ на земле не смирится с разложением нравственности. Об этом свидетельствует роман Александра Сергеевича Пушкина «Капитанская дочка».

В напутствии сыну Гринёв-старший особенно подчёркивает необходимость соблюдения чести: «Служи верно, кому присягаешь, слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду». Следует подчеркнуть, что режиссер опустил момент прощания отца с сыном, который показывает какое воспитание получил Пётр в отчем доме, кто его родители, а в частности отец, который сыграл решающую роль в формировании взглядов сына. Это напутствие отца Гринёв запоминает на всю жизнь и оно помогает ему не сбиться с правильного пути. Так, отец Гринёва и его верный слуга Савельич, воспитали в Пётре дворянина, не считающего для себя возможным изменить присяге и перейти на сторону врага, ради своего блага.

Первый раз Пётр Гринёв поступил согласно законам чести, вернув карточный долг, хотя Савельич уговаривает его уклониться от расчёта. Но благородство взяло верх. Казалось бы, ничем не примечательный случай, но именно такие моменты особенно важны для формирования характера и убеждений личности. Человек чести всегда добр и бескорыстен в своих начинаниях. Так, Пётр Гринёв, несмотря на недовольство Савельича, отблагодарил бродягу за услугу, подарив ему заячий тулуп. Этот поступок в будущем спас им обоим жизни. (*Эпизод, в котором Пётр отдаёт тулуп незнакомцу*).

Однополчанин Гринёва Швабрин — его полная противоположность. Он — человек корыстный и неблагодарный. Ради личных целей Швабрин готов совершить любой бесчестный поступок. Это проявляется во всём. Так, во время поединка он не погнушался воспользоваться ситуацией и

наносит противнику подлый удар.

(Эпизод, в котором Петр сражается со Швабриным на шпагах).

В конце романа, когда главного героя осуждают, Швабрин говорит, что он служил Пугачеву и был его шпионом, глядя ему в глаза, раскрывая тем самым всю низость своей натуры.

(Эпизод, в котором Петр со Швабриным в камере).

Следовательно, внешняя культура мало говорит о личности и характере человека. Ведь Швабрин был образованнее Гринёва: он читал французские романы, слыл умным собеседником. Именно Швабрин пристрастил Гринёва к чтению. Очевидно, что важное значение имеет и тот факт, в какой семье воспитывался человек.

В решающий момент перед героями стоит выбор: «С честью пойдешь по жизни — умрёшь. Против чести пойдешь — жив будешь». Решение именно этой задачи автор предоставляет обитателям крепости, в том числе Гринёву и Швабрину. Во время Пугачёвского бунта особенно ярко проявились высокие нравственные качества одних героев романа и низость других. Капитан Миронов и его жена предпочли смерть, но не сдались на милость восставших. Швабрин перешёл на сторону Пугачёва, но сделал это не по идейным убеждениям: он рассчитывал сохранить свою жизнь, надеялся в случае успеха Пугачёва сделать при нём карьеру. Гринёв, в отличие от своего бывшего друга, предпочел смерть. Такое решение героя обусловлено его возвышенными моральными идеалами. Гринёв не мог преступить правил кодекса чести и довольствоваться участью предателя.

Пугачёв в равной степени оценил в Гринёве его благородство и верность долгу. Ведь и сам предводитель народного восстания ставил перед собой благородные цели — освобождение крепостных крестьян и борьбу за их личную независимость. Поэтому приходим к выводу, что Пугачёв не был чужд понятиям чести. Вот что он думает о Гринёве: «А ведь он прав! Он человек чести. Не важно, что он ещё молод, а главное, он не по детски оценивает жизнь!» Существенным доказательством верности Гринёва долгу представляется его беседа с Пугачевым. Когда «царь» бунтовщиков предлагает Петру Андреевичу служить под его началом, так как тот человек достойнейший, человек со стержнем и человек чести, Гринёв отказывает предводителю народного восстания, рискуя своей жизнью.

(Эпизод, в котором Петр беседует с Пугачевым о долге дворянина).

В фильме не показано продолжение данного диалога. Прежде чем отпустить Гринёва Пугачев спрашивает его следующее: «А коли отпущу так обещаешься ли по крайней мере против меня не служить?» «А как могу тебе обещаться? Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, делать нечего». Этот момент в очередной раз показывает насколько сильно у Гринёва развито чувство чести и долга.

Экранизация повести 19... как нельзя лучше передает содержание, а самое главное идею и настроение произведения А.С. Пушкина. Конечно же, хотелось бы видеть и те несколько моментов, которые были опущены режиссером фильма, но все же нужно отдать должное тому, что актеры не просто сыграли, а прожили и прочувствовали все невзгоды и радости своих героев. Не зря этот фильм удостоен первой премии «Золотой парус» на XII Международном кинофестивале в Локарно (Швейцария, 1959) и дипломов на III Международном кинофестивале в Ванкувере и IV Международном кинофестивале в Монреале (Канада, 1960).

Преподаватель: Описания красот дикой природы Севера, а вместе с тем и опасностей

таящихся в этом крае поражают своей конкретностью в повести американского писателя Дж. Лондона «Белый клык». Но не только поэтичность описания природы, но и «очеловечивание» животных, обитающих среди скал и льда, волнует читателя и зрителя фильма, появившегося впервые на экране в 1991 году.

***й студент:**

«Белый Клык» – повесть, в которой рассказывается о судьбе прирученного волка-полукровки. При этом довольно большая часть повести показана глазами животных и в частности самого Белого клыка, которому пришлось пройти через многое, как через любовь и материнскую ласку, так и через боль, причиненную людьми, и подчинение им.

Повесть была множество раз экранизирована. Для сопоставления повести и экранизации, обратимся к экранизации 1991 года, которая была снята в США режиссером Рэдлием Клайзером.

«Белый Клык» – не блокбастер, не боевик, не фильм ужасов, но фильм с душой. Он переносит зрителя туда, где он ощущает себя беспомощным перед жестоким законом природы – в Аляску, край необъятных снежных пустынь, безмолвных гор и дремучих лесов. Здесь, в этом смертельно опасном месте, люди сумели приспособиться к жизни, чтобы добывать золото – источник многих человеческих радостей и несчастий. Многие из них, движимые стремлением накопить как можно больше ценного металла, теряют человеческие качества и становятся рабами золота. Но, к счастью, в мире встречаются и хорошие люди. И среди них герой фильма – юный золотоискатель Джек Конрой и друг его покойного отца Алекс Парсон, мужественный, но несколько угрюмый человек.

Популярность фильма свидетельствует о великолепной режиссерской работе, хотя можно проследить множество расхождений с текстом повести Джека Лондона. С первых минут просмотра картины замечаем, как различно представлено начало действия в фильме и в книге.

Книга: „Dark spruce forest frowned on either side the frozen waterway. The trees had been stripped by a recent wind of their white covering of frost, and they seemed to tean toward each other, black and ominous, in the fading light. A vast silence reigned over land. The land itself was a desolation, lifeless, without movement, so lone and cold that the spirit of it was not even that of sadness. There was a hint in it of laughter more terrible than any sadness – a laughter that was mirthless as the smile of the Sphinx, a laughter cold as the frost and partaking of the grimness of infallibility. It was the masterfull and incommunicable wisdom of eternity laughing at the futility of life and the efford of life. It was the Wild, the savage, frozen-hearted Northland Wild.

But there *was* life, abroad in the land and defiant.“ [London, 99]

(Эпизод: пейзаж и появление главного героя)

В представленной сцене выведены главные герои фильма: человек Джек Конрой и животное Белый Клык.

В книге в качестве главного героя выведен Белый Клык. Постепенное возмужание волка-полукровки в Северной глуши с первых дней его жизни

В книге в качестве главного героя выступает Белый Клык. Так же в произведении показано, как происходит взросление и развитие волка-полукровки в Северной глуши с первых дней его жизни. В начале он – щенок, беззащитный, не приспособленный к жизни, но жестокие условия обитания диктуют свои суровые законы и, повзрослев, волк-полукровка

приобретает навыки необходимые для выживания.

Главным законом для Белого Клыка стал закон добычи: «Цель жизни — добыча. Суть жизни — добыча. Жизнь питается жизнью. Все в мире делится на тех, кто ест, и тех, кого едят. И закон этот говорил: ешь или съедят тебя самого».

Этот момент является одним из наиболее важных в повести. Но в фильме режиссер опускает его и не акцентирует внимание зрителя на периоде усвоения законов выживания в дикой природе.

Перечислим еще несколько формальных различий между экранизацией и художественным произведением:

- Не сходятся имена героев. Исключения составляют имена вождя индейского племени Серого Бобра и главного героя Белого Клыка.
- В произведении мать Белого Клыка — Кичи, появляется в своре собак до его рождения, а в фильме целью этих походов является еда для волчонка.
- В фильме главный герой Джек появляется в первых кадрах, а в произведении автор представляет его нам в середине повести.
- Мать Белого Клыка Кичи умирает от руки человека, а в повести у Кичи после Белого Клыка рождается еще несколько выводков.
- В книге Белый Клык пришел к людям сам, а в фильме его поймали в капкан.

Важным эпизодом в повести и в экранизации является знакомство Джека с Белым Клыком. Но и в здесь прослеживаются расхождения:

Во-первых, в книге Скотт или в фильме Джек спасает Белого Клыка от смерти в бое с бульдогом, а в фильме Джек знакомится с Белым Клыком, когда тот был еще щенком.

Во-вторых, Джек и Белый Клык спасают друг другу жизни, но в книге и в фильме эти сцены воспроизведены/представлены по-разному.

Связь человека и природы является важнейшей темой произведения. Это утверждение подтверждает жизнь Кичи и Белого Клыка в индейском племени, их повиновение людям, которые были для них «богами» несмотря на их внутренний зов, зов природы. В фильме же режиссер перечеркнул эту связь, когда была убита Кичи. Этим он показал, что человек властен над природой.

Все же в конце фильма связь человека и природы, которая воплотилась в дружбе Джека и Белого Клыка, возобновляется. Джек не может расстаться с природой, в частности с Белым Клыком, и все стремления к богатству становятся для него ничтожными по сравнению с притягательной силой природой.

(Эпизод, в котором Белый клык возвращается к Джеку)

Но режиссер не развивает сюжетную линию Белого Клыка, он ставит на этом точку. В то время, как для Джека Лондона важно показать привязанность, благородство, верность волка-полукровки, которые зарождаются в сердце животного под влиянием доброты его хозяина, и вновь пробуждающуюся ненависть, при виде преступника, замышляющего недоброе.

Преподаватель: Жизненно верно передан колорит маленького провинциального румынского городка в пьесе «Steaua fără nume» («Безымянная звезда»). Маленькие радости, ограниченные интересы, неизменная, ставшая невыносимой монотонность и установившаяся размеренность жизни захолустья пронизывают атмосферу города, расположенного на пути следования поезда «Бухарест — Синая». Невозможность сохранить

счастье и любовь надолго предвещает драматическую развязку.

*й студент:

Stingându-se din viață la numai 38 de ani, Mihail Sebastian a dat literaturii române o operă publicistică masivă, proze valoroase și lucrări dramatice.

Piesele lui M. Sebastian sunt niște „farse intelectualizate”, de o implicație socială și morală profundă, în care evadarea din realitatea plată într-o lume iluzorie, a imaginației, devine soluția – chiar numai vremelnică – pentru salvarea condiției umane individuale.

„Steaua fără nume” este cea mai solidă lucrare din teatrul lui M. Sebastian – o construcție clasică simplă și sobră, care propune totdeauna un spectacol ușor și grațios. Inteligența subtilă, spiritul ascuțit și calitățile poetice ale scriitorului au creat o comedie spirituală, în care nu se recurge, nici pentru un moment, la lucruri și locuri comune, la frivolități sau vulgarități – cum le cere, uneori, genul de comedie-farsă.

Piesa se impune prin atmosfera de lirism pastelat, umor cu sclipiri ironice, înscenări cuceritoare și jocuri cu măști ale iluziei, în care realul tern este contrazis printr-un ideal poetic, cotidianul este travestit oniric, iar salvarea din prizonieratul existenței telurice se împlinește prin aventuri ale gândirii.

În piesa lui M. Sebastian, apar și alte personaje cu existențe ciuntite într-o lume prozaică fără orizont: ratatul profesor de muzică Udrea, domnișoara Cucu, bătrână și rea, care are – mai ales către final – momente de umanizare, de efuziune tragică, apoi – o eleva „de-a șasea”, mereu terorizată de rigoriile școlii – existențe mărunte, care nu îndrăznesc să ridice ochii spre cerul înstelat al vreunui vis frumos.

Filmul pe care Mihail Kozacov l-a produs în acord cu piesa lui M. Sebastian, este o operă deosebit de sensibilă, lipsită de orice artificialitate, și străină de orice exagerare. Preocupat de respectarea tonului piesei, M. Kozacov a preferat dialogul viu și tactul unei flecăreli distractive și unor șiretlicuri de punere în scenă.

Drama profesorului de matematică Miroiu (jucat de actorul Igor Kostolevschi) se consumă în decorul cenușiu și apăsător al unui târg din zona „locurilor unde nu se întâmplă nimic”. Această scânteie de frumusețe umană – profesorul visător și mistuit de năzuința nobilă a cunoașterii – este amenințată permanent să aibă soarta comună a concetățenilor săi: afundarea în malul banalității și deznădejzii, proprii unei lumi populate de automatisme, ridicolă și tragică incompatibilitate cu adevărul, frumosul și aventura imaginației. Miroiu este urmărit, suspectat, bârfit și chiar dușmănit pentru inadaptibilitatea sa la o existență comună, pentru spiritul de dăruire frumosului și ideilor înalte.

Privirile șpioane din dosul perdelelor, atacurile domnișoarei Cucu, reproșurile moralizatoare ale șefului de gară nu-l pot împiedica, totuși, să se avânte, iremediabil, în fiecare noapte, în cutezătoare și emoționante călătorii ale gândului în spații, comunicând cu stelele, înălțându-și cugetul deasupra lumii searbede din jurul său. În această insulă de puritate și gândire, sosește, pe neașteptate, Mona (jucată de Anastasia Vertinscaia), „naufragiată” din marea stătută și fără limanuri a înaltelor cercuri aristocratice bucureștene.

(Epizodul: Mona este coborâtă din tren)

Aspirând la puritate, Mona este adversara declarată a suficienței și a vidului întenor al universului saturat și insipid al Capitalei. Astfel, ea se lasă cucerită și amețită de farmecul fantasticei evaziuni în lumea de miracole a profesorului Miroiu. Cei doi evadați se întâlnesc în Ursa Mare, pentru că ambele lumi – a târgului sordid și a Capitalei insipide – agresează egal existențele lor, înfruntând tentativele încrâncenatei domnișoare Cucu și ale ușuratecului

seducător Grig de a se opune încercărilor lor de a sfărâma gratiile sufocante ale unei existențe lipsite de frumusețe și idealuri. Cei doi trăiesc, fascinați, o noapte de vis și de dragoste, dar lumina zilei aduce destrămarea magiei, prin sosirea lui Grig. Căzută ca o stea în banalul imens al vieții lui Miroiu, al grădinii sale cu flori de pastârnac, „steaua fără nume” îi luminează o singură noapte, dar nu are curajul să se desprindă pentru totdeauna de „galaxia” unei lumi fără ieșire și optează pentru continuarea legăturii cu mondenul Grig, poetizând acest deznodământ: „Nici o stea nu se abate din drumul ei”.

Finalul lasă perspectiva întreținerii iluziei în suflete, ca o luminiță tainică sau un fir de balsam existențial.

(Epizodul: *Mona își ia bun rămas de la Miroiu*)

Astfel, poezia este spulberată, sublimul este sacrificat, evadarea este descoperită și sancționată ca atare, impunând concluzia că ea este, totdeauna, imposibilă. Visul de o noapte al astronomului amator Miroiu nu se concretizează, pentru că traiectoriile stelelor și ale oamenilor nu pot fi modificate niciodată.

Преподаватель: Неестественно-неправдоподобной кажется читателю цепь трагических событий, описанных швейцарским писателем Максом Фришем в романе «Homo Faber». Но глубоко прочувствованными героями восхищение перед прекрасным, созданным руками человека, утрата близкого, нестираемое чувство вины и неспособность повернуть время в спять.

***й студент:** Max Frisch, romancier, dramaturg și arhitect elvețian, unul dintre cei mai reprezentativi scriitori de limbă germană, a dezvoltat, în opera sa, criza spirituală a societății contemporane, nesiguranța și lipsa de sens ale existenței umane.

Ceea ce i-a adus lui Max Frisch un renume mondial, sunt cele trei romane ale sale: *Eu nu sunt Stiller* (1954), *Homo faber* (1957) și *Numele meu fie Gantenbein* (1964).

Romanul „Homo Faber” aduce, în prim plan, eroul rațional, a cărui viziune tehnicistă a lumii îl împiedică să vadă că viața se compune din întâmplări care scapă, deseori, legilor logicii. Personajul principal Walter Faber, un arhitect elvețian de vreo 50 de ani, consideră că „epoca romantică demult s-a terminat”, iată de ce „homo faber”-ul, adică omul creator, devine idealul său. Walter Faber se descrie în felul următor: „Sunt inginer și m-am deprins să văd lucrurile așa cum sunt”. Însă după un accident de avion, o întâlnire incredibilă cu fratele celui mai bun prieten al său, câteva săptămâni în Mexico și îndrăgostirea târzie, Faber realizează că lucrurile se prezintă în alt mod, mai cu seamă, după ce călătoria planificată în detalii își schimbă mersul, iar fata de care se îndrăgostește nu este altcineva decât fiica lui, despre care nu știe nimic. Evenimentele enumerate mai sus, care par să țină de domeniul romanului de aventuri, arată cum Walter Faber încearcă să trăiască astfel, cum viața lui se eliberează de logică, în timp ce succesiunea de întâmplări incredibile lasă impresia de un „așa i-a fost soarta”: “Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen. Wieso Fügung? Ich gebe zu: Ohne die Notlandung in Tamaulipas (26. III.) wäre alles anders gekommen; ich hätte diesen jungen Hencke nicht kennen gelernt, ich hätte vielleicht nie wieder von Hanna gehört, ich wüsste heute noch nicht, dass ich Vater bin. Es ist nicht auszudenken, wie anders alles gekommen wäre ohne diese Notlandung in Tamaulipas. Vielleicht würde Sabeth noch leben. Ich bestreite nicht: Es war mehr als ein Zufall, dass alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von

Zufällen. Aber wieso Fügung? Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir“.

Deși personajul lui M. Frisch pare se fie un cinic rațional, care devine un om al slăbiciunii, o victimă, cinismul său nu e autentic de la început, tot așa cum evenimentele prin care trece nu îl schimbă radical. Aceste metamorfoze le putem urmări chiar și în filmul „Homo Faber”, produs, cu fidelitate, după lucrarea cu același nume, avându-l drept regizor pe Volker Schlöndorff.

Din filmul „Homo Faber” și din lucrarea literară cu același nume, reiese că omul creator nu este nimic mai mult decât o înduioșată ironie. Creator de circumstanțe, de obiecte, mai mult sau mai puțin necesare, creator de context sau creator de lumi, omul eșuează în a controla toate acestea.

Преподаватель: Для обобщения представленного материала предлагаем ответить на наши вопросы. Они помогут синтезировать знания, полученные на нашем занятии.

- *й студент:**
1. Мотивируйте сознательный отход режиссера от текста оригинала при постановке фильма по избранному произведению!
 2. Назовите в нескольких предложениях события, легшие в основу текстов евангелий!
 3. Укажите на ключевые моменты фильма «Страсти Христовы»!
 4. Назовите причину, побудившую Электру и ее брата Ореста к мести!
 5. Проанализируйте на примерах основные качества Гамлета, принца датского в трагедии Шекспира!
 6. Докажите на примерах, что в романе А.С. Пушкина исторический план обуславливает частную судьбу!
 7. Охарактеризуйте стиль писательницы Джейн Остин!
 8. Назовите один из главнейших принципов описания животных, использованного Джеком Лондоном в повести «Белый клык»!
 9. Назовите основные темы произведения «Безымянная звезда»!
 10. Обоснуйте несостоятельность личности Вальтера Фабера в произведении Макса Фриша «Homo Faber»!

Преподаватель: Наш семинар подошел к концу. В заключение хочу процитировать слова Дж. Лондона о кинематографе и сценаристах: «По мере того как кинематограф становился наиболее популярной формой развлечения во всем мире, запас фабул и интриг, накопленный мировой беллетристикой, стал быстро истощаться. ... поскольку на свете сотни кинокомпаний, нетрудно сообразить, как скоро они могут столкнуться с нехваткой сырья, из которого фабрикуют кинокартины.

... десятки тысяч сценаристов рыщут по литературе (как охраняемой авторскими правом, так и не охраняемой) и хватают журналы чуть ли не из машины, в надежде поживиться какой-нибудь новой сценкой, фабулой или историей, придуманной их собратьями по перу».

Сегодня мы убеждаемся в справедливости суждений американского писателя, но в тоже время приходим к выводу, что экранизации могут и становятся художественными шедеврами, если в них лейтмотивом прослеживается глубокая, общечеловеческая мысль, если им присущи единство формы и содержания, а также композиционная целостность и конечно же если в них проявляется высокое актерское мастерство.

Рекомендации:

- в рамках занятия целесообразно проанализировать также произведения французских писателей и режиссеров;

- при подборе фактического материала можно ограничиться художественными текстами и экранизациями одного временного плана/отрезка или произведениями литературными или режиссерскими, иллюстрирующими особенности одной национальной культуры.

Материалы подготовили: Гуменюк Ирина, Гуцу Дойна, Гуцу Кэтэлина, Драб Михаил, Енчу Николета, Кених Алина, Маркочь Эльвира, Паланча Анастасия, Скорпан Михаела, Урсу Мария, Чебан Ксения, Ярошенко Мария.

На семинаре присутствовали: д-р конф. В.П. Скиба, старший преподаватель О.В. Симак, преподаватель И.В. Черная, преподаватель Т.И. Гречка и преподаватель Т.Б. Кононова.

Использованная литература:

АНИКСТ, А. *Вильям Шекспир* // Вильям Шекспир. Трагедии. Сонеты. Москва: Худож. лит., 1968 [Аникст, 1968].

Античная лирика. Библиотека всемирной литературы. Т. 4. Москва: Худож. лит., 1968 [Античная..., 1968].

ГЕТЕ, И.В. *Годы учения Вильгельма Мейстера*. Собрание сочинений в 13 том. Т VII. Москва: Худож. лит., 1978 [Гете, 1978].

ГИНЗБУРГ, С. *Киноискусство*. // <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/061/240.htm> [Гинзбург].

ГОЛОВНЯ, В. *История античного театра*. Москва: Искусство, 1972 [Головня, 1972].

ЛОНДОН, Дж. *Избранное*. Кишинев: Государственное издательство «Картя Молдовеняскэ», 1960 [Лондон, 1960].

Особенности прозы Макса Фриша // <http://freesoch.com/sochineniya-po-avtoram/frish-m/osobennosti-prozy-maksa-frisha> [Особенности...].

Макс Фриш // http://ru.wikipedia.org/wiki/Фриш,_Макс [Макс Фриш...].

ЭСХИЛ. *Трагедии*. Москва: Худож. лит., 1971 [Эсхил, 1971].

AUSTEN, J. *Pride and Prejudice*. Oxford: Oxford University Press, 1998 [Austen, 1998].

Biblia. Chişinău: Complexul de Edituri al Bisericii Ortodoxe din Moldova, 2009 [Biblia, 2009].

BUTNARU, M. *Homo Faber* // <http://www.bookblog.ro/x-mihaela-butnaru/homo-faber/> [Butnaru, HF].

FRISCH, M. *Homo Faber*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2001 [Frisch, 2001].

Homo Faber // <http://chtivo.ru/book/1671162> [HF].

<http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/frisch/> [L].

Max Frisch // http://ro.wikipedia.org/wiki/Max_Frisch [MF].

LONDON, J. *The Call of the Wild. White Fang*. Moscow: Progress Publishers, 1976 [London, 1976].

// http://articole.famouswhy.ro/comentariul_operei_steaua_fara_nume_de_sebastian_mihail_-_prima_parte/#ixzz1JkbK2wb7 [SFN].

// http://articole.famouswhy.ro/comentariul_operei_steaua_fara_nume_de_sebastian_mihail_-_partea_a_doua/#ixzz1JkcE4L1j [SFN].

http://lib.ru/POEZIQ/GETE/gete_shakspeare.txt_with-big-pictures.html.