

УДК 791.2 / 3

ББК 85.37

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-332-361

Лабузная Валерия Юрьевна

Аспирант, кафедра экранных искусств, ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» (ИПК работников телевидения и радиовещания), Россия, Москва

ORCID ID: 0000-0003-3603-1389

labuznaivaleria@gmail.com

Ключевые слова: хронотоп, детектив, замок, жанр, романтизм, поэтика, диегезис, экранизация, загадка, лабиринт.

Лабузная Валерия Юрьевна

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка

Статья посвящена компаративному анализу экранизаций романа Дафны Дюморье «Ребекка»: кинокартин А. Хичкока (1940) и Б. Уитли (2020), а также телефильма Р. Милани (2008). Сопоставление нарративно-дискурсивных техник, использованных данными авторами, имеет целью рассмотреть проблему отображения на экране оригинального художественного пространства-времени романа. Предметом изучения становится фильмический образ поместья Мэндерли, его воздействие на диегезис, сюжет и символику киноадаптаций «Ребекки». Мэндерли как эстетический комплекс соответствует хронотопу «замка» в интерпретации М. Бахтина. Как следствие, анализ операций, производимых с ним, позволяет выявить специфику данной формально-содержательной категории в применении к произведениям с детективной компонентой. «Замок» как пространственно-временная структура, очерчивающая внешние границы и задающая внутренние законы диегезиса; роль «замка» в механизме «тайны» и развитии детективной интриги; «замок» как сюжетообразующий принцип и метаперсонаж — автор задается вопросом, в какой мере эти ипостаси могут быть раскрыты средствами кинематографа.

Для цит.: Лабузная В.Ю. Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка // Художественная культура. 2021. № 4. С. 332-361. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-332-361>.

For cit.: Labuznaya V. Yu. Comparative Study of Daphne du Maurier's Rebecca Film Adaptations. Chronotope of a "Castle". *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 332-361. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-332-361>. (In Russian)

Labuznaya Valeriya Yu.

Post-graduate Student, Department of Screen Arts, Academy of Media Industry, Russia, Moscow

ORCID ID: 0000-0003-3603-1389

labuznaivaleria@gmail.com

Keywords: chronotope, detective, castle, genre, romanticism, poetics, diegesis, film adaptation, mystery, labyrinth.

Labuznaya Valeriya Yu.

Comparative Study of Daphne du Maurier's *Rebecca* Film Adaptations. Chronotope of a "Castle"

The article performs the comparative study of Daphne du Maurier's *Rebecca* film adaptations. It investigates motion pictures by A. Hitchcock (1940), R. Milani (2008) and B. Wheatley (2020). The analysis of the narrative-discursive techniques used by these authors aims to consider the problem of screen representation of the *Rebecca*'s specific spacetime model. The main investigated subject is the screen image of Manderley estate, its impact on diegesis, plot and symbolism in these movies. Manderley as an aesthetic complex corresponds to the chronotope of the "castle" in the interpretation of M. Bakhtin. Accordingly, the comparative study of the operations performed with it reveals the most important characteristics and traits of this spacetime model and shows how it applies with the detective genre or plots with a detective component. The "castle" as a spacetime structure that outlines the external boundaries and sets the internal laws of diegesis; its role in the "mystery" logics and the development of detective intrigue; "castle" as a plot-forming principle and meta-character — all these questions concerned in terms of screen arts.

«Прошлой ночью мне снилось, что я вернулась в Мэндерли» [13, с. 3], — так начинается роман Дафны Дюморье «Ребекка». С момента публикации в 1938 году книга неоднократно переиздавалась и экранизировалась [33, р. 163]. Из всех кино- и телеадаптаций произведения наибольшее внимание публики привлекли первая и последняя [39]: классический фильм Альфреда Хичкока «Ребекка» (1940) и поставленная для платформы Netflix одноименная картина Бена Уитли (2020). По многим параметрам, начиная с нарративно-дискурсивной модели и заканчивая свободой обращения с литературным первоисточником, с ними контрастирует менее известный телефильм Риккардо Милани (2008). Сопоставление подходов разных авторов к решению общей задачи — поиска оптимальной экранной формы для романа Дафны Дюморье — позволяет не только вынести обоснованные суждения относительно формально-содержательных качеств конкретных постановок, но и рассмотреть проблему отображения на экране оригинального художественного пространства-времени «Ребекки».

Формальная завязка романа Дюморье сочетает элементы мелодраматического и «мистического» повествования: малообеспеченная девушка, имя которой не называется, выходит замуж за богатого вдовца Максима де Винтера. Молодожены селятся в родовом поместье де Винтеров — Мэндерли, где годом ранее при невыясненных обстоятельствах погибла первая жена Максима, Ребекка. Главная героиня берется за расследование тайны ее смерти. Несмотря на наличие детективной интриги, «жанровая принадлежность... романа вызвала разногласия: в разное время в нем усматривали элементы любовного романа, психологического детектива, интеллектуального триллера» [6, с. 125]. При всех трудностях с жанровой классификацией «Ребекки», вызванных наличием черт, принадлежащих к разным сюжетно-стилевым комплексам, в качестве важной художественной детерминанты неизменно выделялась особая «атмосфера», «настроение», «аура» текста. «Исключительное обилие и пространность пейзажных вставок» [19, с. 178], «вещный образ поместья» [10, с. 110], мистика места, разлитое в воздухе ощущение тайны, одухотворенность предметного мира, сказочные мотивы и тропы — все это характеристики диегезиса, имеющие непосредственные хронотопические коннотации. Причем «слияние пространственных и временных примет в осмысленном конкретном целом» [2, с. 341] осуществляется в «Ре-

бекке» именно посредством усадьбы Мэндерли. Чарующий и вместе с тем вызывающий смутную тревогу образ старинного английского дома, окруженного роскошным садом, аллеями с рододендронами, сетью извилистых троп, петляющих среди густых кустарников, не просто визуально напоминает «настоящий заколдованный замок» [13, с. 307], но и выполняет соответствующую функцию в сюжете. «Замок» как хронотоп задает систему координат внутри художественной вселенной, определяет специфику «неразрывной связи» ее измерений и очерчивает внешние границы диегезиса.

С точки зрения жанрового генезиса, «замок» главным образом связан с готическим романом, его мистицизмом, гротеском и фантазмагорией [7, с. 93]. Именно в этом литературном течении «таинственные и сумрачные, соборы и замки [становятся] фоном драматических, ужасных событий» [7, с. 241]. «Замок» апеллирует к романтическому мироощущению [1, с. 33], динамизму стихийных сил, дихотомии «безобразного» и «прекрасного», категории «возвышенного» и поэтике руин, «развалин, вызывающих воспоминания о давно ушедшем идеальном мире» [7, с. 242]. По определению Михаила Бахтина, пространство «замка» «насыщено временем исторического прошлого, <...> в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений» [2, с. 492]. Внутри каменных стен эпохи и судьбы накладываются друг на друга пластами: в «замке» историческое время спрессовывается с биографическим временем его обитателей так плотно, что реальное становится неотличимо от вымысла, тусклое воспоминание от предания, а факт от легенды. Вес прошлого «давит» на пространство, заставляя его деформироваться, покрывая мрамор трещинами, а зеркала — черными пятнами и пылью. Века и десятилетия оставляют видимые отпечатки на вещах и предметах, проявляются «в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах» [2, с. 492]. Но они же присутствуют в замковом пространстве незримо, наполняя его тусклым светом, запахом плесени, боем старинных часов. Так «дух» времени «населяет» место бестелесными сущностями — химерами, фантомами и призраками — и вместе с тем воплощается «в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав» [2, с. 492].

Тема наследия для «Ребекки» — одна из центральных. Вокруг права распоряжаться поместьем выстраивается конфликт, направ-

ляющий развитие романного действия. В завязке главная героиня получает приглашение «поехать посмотреть Мэндерли» [13, с. 71], за эвфемистической формулировкой которого скрывается предложение о замужестве. Стремление соответствовать статусу хозяйки родового имени и налагаемым вместе с этим обязательствам формирует у нее болезненный интерес к персоне Ребекки, к реконструкции обстоятельств ее жизни и, как следствие, к выяснению причин ее смерти. И, наконец, в кульминационный момент выясняется, что мотив преступления был напрямую связан с вопросом о том, кто унаследует Мэндерли. Уже этот пример демонстрирует, в какой значительной степени «замок» как хронотоп и сопряженные с ним символические коннотации и семантические поля воздействуют на нарратив и поэтику романа, обуславливают ключевые сюжетные события и выбор выразительных средств.

Поиск адекватного экранного воплощения Мэндерли стал одной из ключевых задач для режиссеров, взявшихся за адаптацию «Ребекки». Уже на уровне чистой изобразительности работа над конструированием визуального облика поместья представляла богатейший



Ил. 11. Мэндерли. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер А. Хичкок, 1940

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье.
Хронотоп замка



Ил. 12. Мэндерли. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер Р. Милани, 2008



Ил. 13. Мэндерли. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер Б. Уитли, 2020

материал для генерации киногении, формирования эстетической, знаковой и дискурсивной системы фильма.

При этом каждый автор располагал особым, отличным от других набором технических ресурсов и ограничений. Для Хичкока «Ребекка» стала «первой американской картиной» [12, с. 71], с которой началась его работа в рамках студийной системы Голливуда. Организация кинопроцесса тех лет [3, с. 102] предполагала преимущественно павильонные съемки с готовыми декорациями, контролируемым освещением и сравнительно статичной камерой. Для Мэндерли на студии Дэвида Селзника переоборудовали съемочную площадку «Унесенных ветром» [37], декорировали две дюжины интерьеров, имитирующих роскошные залы, вестибюли, парадные лестницы и коридоры. Характерно, что для демонстрации внешнего вида особняка использовали макет — миниатюру, построенную на столе [40]. Лишь несколько эпизодов фильма, изображающих территорию поместья, были сняты на натуре в Северной Калифорнии.

Уитли располагал несравнимо большим числом опций для проработки внутреннего убранства особняка и полномасштабного моделирования экстерьера. Архитектура и ландшафт составили развернутую живописную панораму английской усадьбы, пригодную для любого типа погружения — движения камеры, выбора ракурса, приближения и укрупнения значимых элементов, кадрирования. Фильмический Мэндерли был скомпонован из восьми реальных исторических зданий, некоторые из которых уже оказывались в зоне воображаемого [41]. В эту категорию, например, попал дворец Хэтфилд-хаус, где, с одной стороны, селились представители британской королевской семьи, а с другой — располагались съемочные площадки таких кинокартин, как «Влюбленный Шекспир» (1998), «Шерлок Холмс» (2009) и «Гарри Поттер» (2011) [34]. Экранный пейзаж также был смонтирован из массива видовых съемок, сделанных в лучших британских садах и парках. Иными словами, создатели «Ребекки» 2020 года задались целью возвести Мэндерли до уровня почти платоновской идеи — «той, что можно увидеть не иначе как мысленным взором» [22, с. 319], или своего рода схоластической универсалии, воплощающей абстрактную, а потому абсолютную сущность английского загородного дома.

Группа под руководством Милани работала для «малого экрана» и уже в силу формата — двухсерийного телефильма — задачи

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье.
Хронотоп замка

достичь визуального и стилистического совершенства перед собой не ставила. Однако итальянские кинематографисты не пренебрегли историко-культурным контекстом, заданным литературным первоисточником. Определенную «английскость» сеттингу был призван придать неоготический замок Мирамаре, отсылающий к фигуративным формам и традициям шотландского средневекового зодчества [36]. На некоторых общих планах роль Мэндерли также сыграл «висящий» на отвесной скале замок Дуино, чей возраст превышает полтысячелетия. Но сам факт, что все натурные съемки проходили в солнечном Триесте, сказался на общей атмосфере и тональности картины: красоты адриатического побережья все же отличаются от окутанных промозглой мглой британских островов.

Хронотоп «замка». Художественный мир

Сравнение найденных изобразительных решений демонстрирует, что в вопросе оформления экранного пространства нет прямой корреляции между техническим оснащением и художественным качеством. Хичкок превратил дефицит «натуры» в прием: использовал стесненность съемочных павильонов для придания диегезису таких ключевых признаков замкового хронотопа, как замкнутость, герметичность, изолированность. Режиссер отмечал: «Я инстинктивно чувствую, что страх можно усилить, обособив дом, так что некуда будет обратиться за помощью» [23, с. 71]. Например, в сцене прибытия молодоженов в Мэндерли солнечный свет сменяется грозowymi тучами по мере приближения к особняку, лес становится гуще, а темнота — непроглядней. В конце туннеля из сросшихся древесных крон проступает силуэт замка. Он еле виден сквозь залитое дождем лобовое стекло машины: кажется, его можно стереть одним движением автомобильного дворника. Подобные находки позволили Хичкоку создать впечатление, что «особняк так удален от людей, что никто даже не знает, какой тут ближайший город», обострить «чувство оторванности от мира» и поддержать «ауру таинственности <...> туманом и музыкой, навевающими мысли о призраках» [23, с. 70]. Внешняя закрытость, труднодоступность, почти непроницаемость пространства Мэндерли 1940 года сочеталась с намеренно запутанным и головоломным

внутренним устройством. Вереницы роскошно обставленных залов и анфилады заполненных антиквариатом комнат, хитросплетения устланных толстыми коврами коридоров, лестниц, переходов препятствовали получению ясных представлений как о конфигурации пространства, так и о течении времени, провоцировали дезориентацию, паранойю, блуждания по кругу. За хронотопической моделью «замка» проступала описанная Умберто Эко логическая структура «замкового лабиринта», «напоминающего собой древо» с «множеством тупиковых ветвей» и лишь одним верным путем к выходу [26, с. 54]. «Замковый лабиринт» как «карта мышления» описывает «trial-and-error process» [25, с. 630] и соответствует жанровой формуле [14, с. 33] классического детектива *per se* (как загадке с несколькими вероятными вариантами решения, из которых истину заключает только один [9, с. 123]) и механизму детективной интриги в «Ребекке» Дафны Дюморье в частности.

Уитли во многом заимствовал методы Хичкока. Сходство режиссерских решений, подобие ряда сцен и мизансцен (порой граничащее с кадровой пересъемкой), повторение отдельных фрагментов сюжетопостроения были восприняты многими критиками как результат осознанного ремейка, хотя авторы подобные предположения отвергали [35]. Так или иначе, именно в части оформления художественного пространства между экранизациями прослеживаются существенные расхождения.

Развернутая панорама территории поместья в картине Уитли составлена из множества плоскостных пространств — идеально ровных газонов, широких грунтовых дорожек, плавной береговой линии, морской глади. Вкупе с обилием воздуха, света, чистого неба в кадре это создает ощущение отнюдь не замкнутости, а простора, свободы, открытости. Ухоженность и рукотворность окружающего ландшафта отсылает скорее к рациональности и упорядоченности «регулярных» парков, «подчиняющих природу законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности» [17, с. 106], чем к «естественному беспорядку», причудливости, таинственности и меланхоличности садов романтизма [17, с. 204, 255–260]. Свет вместо тени, ровные линии вместо кривых, викторианская умеренность вместо готической эксцентрики рисуют картинку «идеальной» Англии,

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка

будто сошедшей со страниц туристического каталога. Но рекламный буклет имеет мало общего с выморочностью кошмарного сна.

В свою очередь, внутренние помещения особняка своим масштабом и объемом превзошли простые «человеческие» измерения настолько, что связь между героями и окружающими их объектами физически не могла возникнуть. Высокие, выходящие за края экрана потолки, монументальные лестницы, широкие коридоры всей своей величием выражают состояние покоя и непоколебимости. Размер и роскошь предметов обстановки практически исключают возможность их утилитарного, бытового использования: кровати слишком велики для заурядного ночного отдыха, кресла — необъятны, исполинский обеденный стол пересекает кадр по диагонали и уходит за пределы видимости. Это не мебель, а памятники гигантомании, замкнутые на самих себя. Циклопичность элементов интерьера, «самой своей грандиозностью вызывающих холодное и отталкивающее впечатление» [15, с. 10], нивелировала все усилия по их детализации и декорированию: гостиные, спальни и кабинеты Мэндерли слишком совершенны и безупречны, чтобы выглядеть подавляющими и угрожающими. Они слились в прекрасный, но безразлично-нейтральный фон, не вызывающий сильной эмоциональной реакции, будь то восхищение, благоговение или страх. Фактическое отсутствие точек соприкосновения между домом и его обитателями исключило паранойю и клаустрофобию, с одной стороны, и препятствовало развитию гаптического типа перцепции [28, с. 235], с другой. Камера, несмотря на всю свою подвижность, не стала «органом тактильного зрения». Она осталась сугубо оптическим аппаратом, неспособным преодолеть парадигму окулоцентричности. То есть осуществить переход от обозрения к «приближенному смотрению, позволяющему двигаться по поверхности объекта и ощущать текстуру глазом» [28, с. 383]: открывая новые и новые пространства для осмотра, она оставляла их неосязаемыми, не находя ни трещин, ни шероховатостей, ни рельефа.

В итоге при всей живописности и эстетизме Мэндерли 2020 года по выразительности, экспрессии и киногении не превзошел глянцевой открытки или музейной витрины, остался декорацией, существующей отдельно от экранного действия. Платоновская идея обернулась делезовской калькой, «всегда отсылающей к тому же самому» [11, с. 22], контуром лабиринта, лишённого глубины и объема.

Пространственной модели, предложенной Милани, также недостает качеств герметичности, закрытости и изолированности. Но причина разомкнутости диэгезиса заключается главным образом не в стилевом и визуальном решении, а в сценарном. Пусть итальянский Мэндерли лишен теней и наполнен светом, расположен на возвышенности и окружен открытым морем, но с точки зрения анализа топоса гораздо более значимо, что он попросту перенаселен: в поместье параллельно идет бурная жизнь господ и слуг, они курсируют между «замком» и внешней средой свободно, не встречая на своем пути преград. Границы проницаемы и условны, место действия строго не очерчено, эффекта обособленности не возникает.

Сцены с участием второстепенных персонажей не работают на развитие действия, а выполняют служебную дескриптивную функцию — уточняют генеральную линию экранного повествования. Это располагает к генерации, в первую очередь, мелодраматической сюжетике и гораздо в меньшей мере способствует развертыванию детективной интриги и нагнетанию саспенса. Место цепочек аргументов и умозаключений, свойственных детективу, или темпо-ритмических сдвигов, характерных для триллера, занимают риторические формы мильерной оперы. Все опрощается: драма теряет возвышенный тон, надрызгивает пафос. Конфликт из области экзистенциального переходит в поле сентиментального. Из-за этого итальянский Мэндерли предстает моделью «разомкнутого лабиринта», ходы и коридоры которого скорее обозначают прозаические переплетения судеб, чем полный опасностей путь героя к разгадке тайны жестокого преступления.

Объект — хранитель тайны. Детективная интрига

Образ Мэндерли в экранизациях «Ребекки» тем более принципиален из-за того, что в детективном жанре (и шире: хорроре, триллере, произведениях с детективной компонентой) «замок» выступает не только как хронотоп, но и как объект — хранитель тайны. То есть заключает в себе не только материальное наследие рода и хронику его существования, но и *место* и *время* преступления. В рамках жанра это означает автоматический перенос истоков, мотивов и даже исходного

драматического события в прошлое. Время преступления приобретает «историческое» измерение, отличается продолжительностью и протяженностью, укорененностью в былом и минувшем. Пространство служит своеобразным «музеем смерти», архивом улик, изобличающих виновника трагедии, и вместе с тем объектом, их скрывающим. «Зло» в «замке» выдерживается и вызревает долго, преступление приобретает характер предопределенности и исторической закономерности, раскрытие тайны невозможно без погружения в хроники или хотя бы омут биографической памяти.

Специфическая пространственно-временная конфигурация, заданная «замковым» хронотопом, выступающая в детективном сюжете в качестве объекта — хранителя тайны, определяет характер *движения* героя-расследователя. В «Ребекке» эта роль отведена второй жене Максима де Винтера. Оказавшись в «замковом лабиринте» Мэндерли, она — на уровне пространства — принуждена ошибаться и терять ориентиры, попадать в развилки и тупики, порой ходить по кругу, но искать среди ложных маршрутов единственно верный путь к разгадке. На уровне времени — блуждать между прошлым и настоящим, пытаться отделить факт от вымысла внутри чужой памяти, посредством исследования «исторических» артефактов производить операции ретроспекции и реконструкции, то есть *возвращаться туда, где никогда не бывала*.

В романе Дафны Дюморье эффект погружения в Мэндерли как в «хранилище тайны» достигается посредством внутренней фокализации. Повествование ведется от первого лица, то есть «сферы существования нарратора и персонажа идентичны» [21, с. 449]. Конгруэнтность усиливается за счет того, что главная героиня лишена имени. Это маркированный элемент текста, «значимое отсутствие» [18, с. 44]. Безымянность задает особые условия восприятия произведения: устанавливает тождество между персонажем и читателем, моделирует «неофитскую», наивную точку зрения на происходящие события и ограничивает возможности их интерпретации. При этом на семантико-семиотическом уровне «чтения» романа таким образом постулируется «ничтожность» второй леди де Винтер по сравнению с первой, чьим именем отмечено все, — Ребеккой.

Хичкок и Уитли в выборе режима повествования последовали за Дюморье. В картинах 1940 и 2020 года зритель познавал Мэндерли

через призму главной героини, оставленной без имени. Известно, что Хичкок намеревался назвать ее «Дафной», но данное гипертекстуальное решение было отвергнуто [23, с. 70]. Тем не менее режиссеру удалось существенно обогатить и усложнить природу интеракций между героем-расследователем и объектом — хранителем тайны за счет инкорпорирования в нарративно-дискурсивную модель фильма мифологических архетипов и сказочных мотивов. «Ребекка» Хичкока — это «сказка о Золушке, в которой что-то пошло не так» [23, с. 71].

Мэндерли целенаправленно конструировался как «заколдованный замок», все предметы внутри которого имеют свою изнаночную, оборотную, «волшебную» и пугающую сторону. Канцелярские принадлежности и текстильные изделия с монограммой «Р», рукописи, статуэтки, платки со следами помады имманентно принадлежат двум мирам. В «рациональном» механизме детективной интриги они служат уликами, вещественными доказательствами преступления. Но также обнаруживают иррациональную сообщенность с миром трансцендентного и сверхъестественного, в качестве своего рода «магического компаса» указывают путь в инобытие (подобно хлебным крошкам Гензеля и Гретель или брошенной туфельке Золушки). Аналогично, нежилое западное крыло дома — не что иное, как вариация на тему тайного чулана Синей Бороды. В «сказочную» логику у Хичкока встраивается и специальным образом атрибутированная фигура «темного проводника» или «мрачного привратника», чья сила поддерживается посредством «символической взаимосвязи с [главным] злодеем» [8, с. 93]. Позицию архетипического «стража порога» [16, с. 67] в Мэндерли занимает персонаж миссис Дэнверс — экономки, фанатично преданной своей покойной хозяйке Ребекке. Дэнверс намеренно «почти ни разу не показана в движении. Если она входит в комнату героини, то женщина сначала слышит звук шагов, а затем перед ней вырастает идеально прямая фигура вездесущей дамы. В этих эпизодах ситуация показывается с точки зрения героини; для нее появление миссис Дэнверс всегда неожиданно, и это само по себе ужасно» [23, с. 70]. «Темный привратник» в лице Дэнверс служит «проекцией содержания бессознательного» [16, с. 67] и потому вызывает страх. В ее образе происходит диалектическое «совмещение противоположностей» [16, с. 75] — любви, воплотившейся в скрупулезном поддержании Мэндер-

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка

ли в неизменном состоянии, и ненависти к каждому, кто попытается нарушить статус-кво.

Благодаря этим разнонаправленным импульсам «объект — хранитель тайны», заключивший в себе время и место преступления, трансформируется еще и в фетишистское святилище, где каждая вещь приобретает сакральное значение реликвии, то есть так называемого «семиофора — носителя знака, не зависящего от материальной ценности» и «отсылающего к чему-то иному, к прошлому, к некоему экзотическому бытию, к невидимому миру» [27, с. 170].

Уитли репродуцирует творческие находки великого предшественника современными техническими средствами. Внутренняя фокализация поддерживается «интимной камерой» [38]. В экранном повествовании возникают схожие сказочные мотивы и паттерны: печальный принц, зачарованный замок, магические предметы с монограммой «Р». Конструктивные и декоративные элементы, составляющие объемный образ поместья — от цветовой гаммы до заведенного повседневного распорядка, — по идее призваны культивировать, возвращать в главной героине «синдром самозванки», ежесекундно напоминая, что вовсе не она является подлинной хозяйкой Мэндерли. И те же компоненты — но уже в качестве фрагментов информации — должны развивать детективную интригу, указывать на бреши в «официальной» версии гибели Ребекки, задавать ход расследования. Однако на практике «конституирования тайны как таковой, то есть акцентирования загадочности возникающего смысла» не происходит [29, с. 76]. Из-за того что пространство-время Мэндерли в версии Уитли не соответствует хронотопической модели «замкового лабиринта», оно бессильно принять форму «архитектурного двойника тела» [30, с. 84], стремящегося к еще большей мультипликации и испытывающего «острую потребность в... наращивании референций» [29, с. 76]. Напротив, все предметы, призванные составлять детективную морфологию Мэндерли как «хранилища тайны», утрачивают способность хоть к чему-то отсылать. «Семиофоры» деградируют до ирреферентных образов — симулякров, «очищенных от всякой угрозы смысла» [5, с. 53]. Пустые, глянцевые оболочки вызывают лишь «завороженность, являющуюся результатом нейтрализации и имплозии смысла» [5, с. 116], и, соответственно, не побуждают героиню к действию: декодированию вещного мира Мэндерли как криминального

ребуса. Все закономерности, призванные воздействовать на диегезис имплицитно, в «Ребекке» Уитли находятся на поверхности: «подтекст выводится в текст» [32]. Логические и метонимические связи, метафоры, ассоциации и коннотации не «вшиваются» в материю сюжета и не встраиваются в дискурсивную форму фильма. Все показывается и высказывается прямо. Намеки превращаются в декларации, скрытые угрозы — в явные. Лишенная собственной тайны, миссис Дэнверс утрачивает архетипические черты: в ней не остается ни «скрытого демонизма» «мрачного привратника» [8, с. 94], ни переменчивости, неуловимости и темного магнетизма «оборотня» [8, с. 105], ведь оборотнем не может быть тот, у которого нет обратной стороны. Как результат, противостояние главной героини и экономки лишается напряжения, поливалентной «заряженности», питаемой иррациональными импульсами и фрейдистскими мотивами.

Типичный пример — сцена в будуаре Ребекки, где Дэнверс демонстрирует нижнее белье своей возлюбленной хозяйки. Если у Хичкока описание интимных деталей жизни погибшей женщины пусть и носило оттенок эротизма, но оставалось деликатным, то



Ил. 2.1. Фетиш. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер А. Хичкок, 1940



Ил. 2.2. Фетиш. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер Р. Милани, 2008



Ил. 2.3. Фетиш. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер Б. Уитли, 2020

у Уитли оно превращается в вульгарный сеанс душевного эксгибиционизма. Сексуально-агрессивные жесты Дэнверс вкупе с воспоминаниями о близости («Мне нужна только ты, Дэнни») носят подчеркнута девиантный характер, а сдерживаемая враждебность переходит в открытую конфронтацию. Разрывается связь между фигурой экономки и «областью неизведанного», предполагающей «угрозу насилия и воображаемое опасное наслаждение» [16, с. 51]. Буквализм разрушает как мифологическую схему, так и детективную механику: вместо того чтобы быть «хранилищем тайны», Мэндерли превращается в «открытую книгу» — на уровне структуры возникает не корень, не дерево, а прямая стрела с единственным направлением и единственным смыслом.

Как следствие, в пассивную позицию ставится и герой, и зритель, а экранное произведение лишается целых пластов семиотических значений, выхолащивается и опустошается. Картонная декорация в виде «заколдованного замка» в лучшем случае принадлежит умиротворяющему и одномерному миру диснеевской сказки, но отнюдь не мрачной готической новелле в духе Эдгара По. Мэндерли Уитли не генерирует «жуткое», не будоражит, не вызывает смутения: не обладая качествами референта, не достигает жанровой сверхзадачи триллера как «погружения в бездну умножающихся, бесконечных отражений, дробящихся до тех пор, пока они не сольются в ничто» [28, с. 158].

В постановке Милани режим повествования кардинально изменен — в угоду мелодраматичности и серийности. Главная героиня получает имя — Дженнифер, но оно произвольно и выполняет сугубо номинативную функцию, помогая зрителю идентифицировать персонажа. Экранное действие дробно и дискретно, внутренняя фокализация чередуется с внешней, сцены, показанные с ракурсов разных персонажей — Дженнифер, Максима де Винтера, миссис Дэнверс, — соседствуют с нулевыми «демиургическими» планами. Подобная смена модальности, с одной стороны, придает нарративу «динамичность и актуализирует смыслы» [21, с. 450], но с другой — лишает его связности и цельности. Соответственно, Мэндерли из монолитного «объекта — хранителя тайны» превращается в множество отдельных «тайников».

Вместо единого континуума «замкового лабиринта» образуется сеть тропок, расходящихся в направлении персональных внутренних

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка

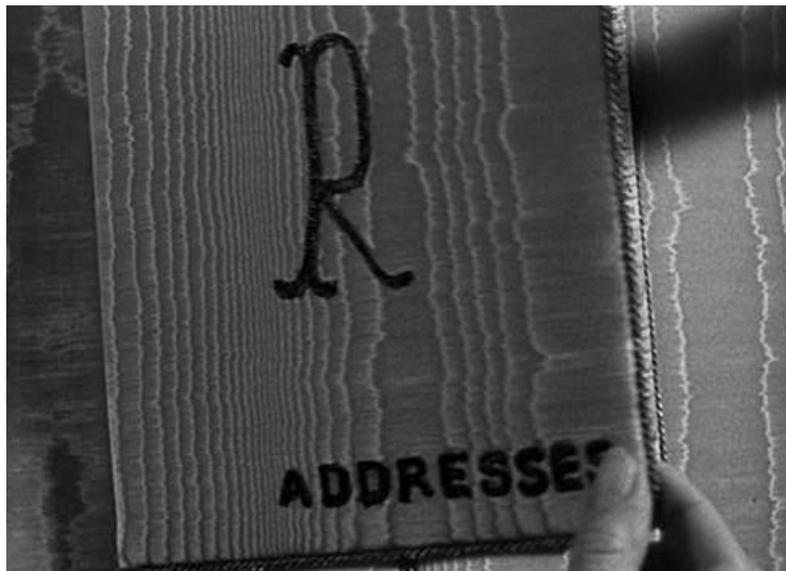
миров и секретов: ощущения собственной неуместности и «неполноценности» Дженнифер, маниакальности и аддиктивности миссис Дэнверс, вины и самобичевания Максима де Винтера. Таким образом, у Милани в куда большей степени, чем у Хичкока и Уитли, реализуется жанровая формула «готического романа», в «котором тайна служит лишь поводом для соединения потенциальных любовников» [31, р. 41]. Причем происходит гротескное удвоение любовных пар: дисфункциональность союза де Винтеров — суть редуцированное отражение непреодолимого разрыва между Дэнверс и Ребеккой. В результате образующейся аберрации все поступки и реакции персонажей получают утрированную эмоциональную окраску: налет экзальтированной чувственности, неконтролируемой ярости, отчаяния или одержимости. Кипящие страсти только подкрепляют перверсивную природу связи «стража порога» с «хозяином».

Дом в меньшей степени участвует в построении нарратива. Это сокращает роль Мэндерли в сюжете, но не вредит общей драматургической конструкции, во многом построенной по законам любовного жанра.

Метаперсонаж. Конфликт

В романе Мэндерли выступает по меньшей мере в трех значимых ипостасях: в качестве хронотопа «замка» очерчивает границы и задает внутренние законы художественного мира произведения; в качестве объекта — хранителя тайны участвует в формировании детективной интриги, консервирует время и место преступления; наконец, обладает свойствами метаперсонажа, а именно — является своеобразной проекцией, «астральным двойником» погибшей Ребекки. Неупокоенный и жаждущий отмщения дух убитой женщины материализуется в доме, «замок» становится эманацией, новым «телом» для формально отсутствующей героини. Именно этот трансгрессивный перенос выдвигает Мэндерли (а вовсе не миссис Дэнверс) на позицию главного антагониста, делает поместье ключевым драйвером сюжетного конфликта. Перед режиссерами также встает задача добиться слияния ипостасей: триединства между хронотопом, жанровой морфемой и актором, то есть найти способ наделить объект субъектностью.

Хичкок называл «дом одним из главных действующих лиц фильма» [23, с. 71]. Съёмочная группа Уитли характеризовала его как «massive character», сверхгероя [42]. Милани, напротив, отказался от претензий на тотальность Мэндерли и нашел альтернативный способ овестить дух Ребекки. При этом все авторы отталкивались от общей предпосылки: там, где литература предполагает активную работу воображения читателя, кино применяет синтетический язык аудиовизуальных образов. Хичкок для операции по «вселению» призрака в «замок» избрал опосредованные методы: помимо оригинальной иероглифической системы артефактов-«семиофоров», ничто не представляло Ребекку на экране. Но поскольку «умножение репрезентаций отрывает персонажей от заземленной реальности, расплывая ее в отражениях и символах» [29, с. 76], его подход вкупе с использованием мифологем и архетипов позволил сделать присутствие «злого духа» по-настоящему вездесущим. Превращение миссис Дэнверс в infernalного стража, стоящего на границе мира живых и мира мертвых, автоматически наделило Мэндерли свойствами сумеречной зоны, находящейся под контролем трансцендентной

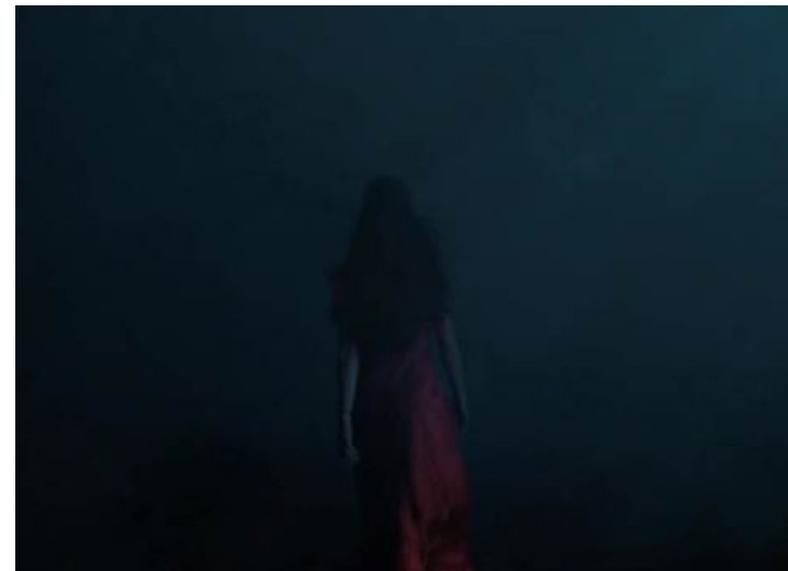


Ил. 3.1. Ребекка. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер А. Хичкок, 1940

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье.
Хронотоп замка



Ил. 3.2. Ребекка. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер Р. Милани, 2008



Ил. 3.3. Ребекка. Кадр из фильма «Ребекка», режиссер Б. Уитли, 2020

воли. Получившаяся гибридная конструкция воплотила сдвоенность «монстра» и «лабиринта», «мгновенно возникающего в том месте и в тот момент, где проявляется страх» [30, с. 70].

Системы репрезентации, созданные Уитли и Милани, отличала большая конкретизация. Например, в ленте 2020 года присутствует сцена сновидения, в которой главная героиня следует за фантомом женщины в красном платье. В иллюстративности данного решения виден тот же буквализм, что и во всем произведении. Тогда как в итальянском телефильме используется так называемый «портрет» Ребекки — монументальное полотно, изображающее первую леди де Винтер со спины. Фигура без лица полисемична: каждый из героев посредством личной призмы проецирует на нее свое бессознательное. Для Дэнверс она служит подтверждением невыразимости индивидуальности хозяйки. Для Дженнифер — болезненным напоминанием о собственной неполноценности. Для Максима — несмываемой печатью вины и угрозой разоблачения. Но в нарративно-дискурсивной системе всего произведения именно через «портрет» метаперсонаж являет себя как субстантивный феномен, поскольку посредством «удвоения героя в живописном изображении» «субстанция извлекается из реальности» и приобретает «„интелигибельный“ характер» [29, с. 60]. В результате подобной экстерииоризации персона Ребекки не только выводится в иное, надмирное измерение, но и получает превосходящую, сверхчеловеческую власть, подобную злему року или проклятию.

По мере развития действия сопряженность дома с отсутствующим героем у Дюморье только усиливается, конверсия и изоморфизм прогрессируют, достигая апогея в эпизоде гибели Мэндерли. Значение этого события для всей структуры сюжета нельзя переоценить: оно следует за развязкой, в которой выясняется, что Ребекка была вовсе не утонченной леди, эталоном аристократизма и светскости, а коварной, развращенной и пресыщенной хищницей, стремящейся унижить и уничтожить законного мужа, лишив его наследия. В романе Максим де Винтер убивает Ребекку, когда та заявляет, что беременна от своего брата и именно этот ребенок будет хозяином Мэндерли. Инцестуальная связь выглядит высшим проявлением необузданной жадности Ребекки к приращению, воспроизводству, копированию самой себя. Но это ее желание парадоксальным образом находит удовлетворение только

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье.
Хронотоп замка

в смерти. Призрак завладевает пространством и временем «замка», пропитывает Мэндерли от фундамента до последнего кирпича. В финале миссис Дэнверс уничтожает поместье полностью, чтобы оно не принадлежало никому, кроме Ребекки, и исчезает где-то на территории горящей усадьбы. Недосказанность открывает простор для интерпретации: огонь стирает грань между существом и сущностью, они сливаются и исчезают, как и положено призракам.

Авторы экранизаций от открытого финала отказались. В фильме Хичкока во время пожара в Мэндерли на миссис Дэнверс падают горящие перекрытия. Смерть в руинах, в традиции романтизма связанных с «преходящим характером жизни вообще» [7, с. 242], — не только символический, но и предельно брутальный, физиологический акт. Он разыгран как фукольдская казнь [24, с. 23]: фатальное сценическое действие, зрелищно воплощающее идею высшей кары и триумфа правосудия. Экономку настигает возмездие по извращенному принципу талиона, она гибнет от того, что больше всего любила. Подобное драматургическое решение с неизбежностью влечет за собой этические коннотации: наказание «зла» и торжество «добра». Ригоризм финала укладывается в требования цензурного кодекса Хейса [3, с. 62], определяющего границы дозволенного для Голливуда в те годы. Следуя общим правилам, Хичкок изменил линию Максима де Винтера, превратив его из убийцы в жертву обстоятельств, а преступление — в несчастный случай. «Ребекка» стала единственной работой великого режиссера, удостоившейся премии «Оскар» [12, с. 71], но сам он не был доволен результатом [20, с. 165].

Уитли ушел от текста романа еще дальше и развел сцены пожара в Мэндерли и гибели миссис Дэнверс. Пока особняк горит, экономка произносит патетическую речь и бросается со скалы в море. В параллельном монтаже виден колористический контрапункт — «мажорные», энергично-алые, оранжевые и желтые языки пламени противопоставлены «минорной» маринистической гамме: меланхолическим оттенкам синего, бирюзового, голубого. Однако именно здесь визуальный перфекционизм и одержимость совершенством кадра приводят к окончательному драматургическому провалу. Ирреферентные образы обнаруживают свою зияющую пустоту. Море, чьи воды больше не скрывают останки Ребекки, на данном этапе экранного повествования уже не относится ни к хронотопу, ни к тайне,

ни к метаперсонажу. Соответственно, поступок Дэнверс не имеет ни логического, ни символического обоснования. Это в худшем смысле слова «театральный» жест, не влекущий за собой подлинного драматического события. Чары «заороженности» наконец развеиваются, оставляя лишь разочарованность. Поскольку «подделка работает лишь с субстанцией и формой, а не с отношениями и структурами» [4, с. 117], стремление следовать «презумпции идеальной поддельности мира» [4, с. 116] приводит к дегенерации сюжетного конфликта и авторского высказывания как такового.

Милани, напротив, в данном эпизоде поднимается от мелодраматической коллизии к принципиально неразрешимому конфликту трагедии. Гибель Мэндерли поставлена как архетипическая сцена жертвоприношения, «иконой», то есть референтом «бога», внутри которой служит тот самый «портрет» Ребекки. Миссис Дэнверс церемониально зажигает перед ним свечи — жест, вызывающий ассоциации с церковными таинствами и мистическими обрядами. А потом использует одну из них, чтобы устроить пожар. Языки огня, уничтожающие картину, поглощают и ее собственное лицо. Пламя оставляет от замка лишь пепелище. Так, через самоотречение, «самоотверженное подчинение своему долгу» как «стража порога» и «освобождение от эго» [16, с. 17, 55] миссис Дэнверс достигает абсолютного слияния со своим идолом — Ребеккой, — которое можно трактовать и как спиритический, и как чувственный акт. Другими словами, только в версии Милани происходит финальное раскрытие ипостаси Мэндерли как сверхгероя (пусть и опосредованное портретом) — в качестве метафизической монструозной сущности, требующей человеческих жертв. Мистерия жертвоприношения обеспечивает для нее интеракцию сопоставимого макроскопического порядка, тем самым разрешая драматический конфликт.

Проведенный анализ показывает, что в киноадаптациях «Ребекки» именно Мэндерли как сложносоставной художественно-смысловой комплекс закладывает важнейшие закономерности развертывания экранного повествования и предопределяет ключевые сюжетные события. «Замок», будучи пространственно-временным слепком чужой памяти, воспроизводит образы и события прошлого, но не имеет будущего. Участвуя в формировании детективной интриги в качестве «объекта — хранителя» тайны, он утрачивает реферативную



Ил. 4.1, 4.2. Жертвоприношение. Кадры из фильма «Ребекка», режиссер Р. Милани, 2008

функцию в момент раскрытия преступления. И, наконец, «изгнание духа» — материализовавшейся в «замке» сверхъестественной сущности — обрекает его на гибель. Триединство хронотопа, жанровой морфемы и метаперсонажа предоставляет режиссерам огромные возможности для художественного наполнения диэгега (генерации изобразительности, выразительности и киногении), но накладывает существенные ограничения на нарративно-дискурсивную модель и семантико-символическую систему произведения, исключает произвольность обращения со значимыми элементами и снижает степень свободы авторского высказывания.

Пространство-время «замка» в сочетании с детективной интригой автоматически актуализирует в сюжете тему рода (родового проклятия), дурного наследия, старых грехов, укорененного в прошлом зла. Ключи к разгадке преступления также находятся в прошлом; расследование, поиск истины ведется не только в лабиринтах времени, но и в лабиринтах памяти. Погружение в пространство чужих, порой враждебных воспоминаний добавляет в механизм «тайны» мистицизм и психологизм иррационального и бессознательного. Манипуляция большими временными пластами вкупе с «непостоянством памяти» сообщает свойственной детективному жанру неоднозначности романтический характер: качества призрачности, неуловимости, текучести и изменчивости. Хронотоп «замка» сталкивает логоцентризм и прогрессивизм детективного жанра с «уродством и мглой, кошмаром и смертью в системе образов романтического искусства, знаменующих... неприятие мира с позиции возвышенного гуманистического идеала» [7, с. 96], возникает гносеологический и аксиологический конфликт, исход которого волен определять только автор.

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье. Хронотоп замка

Список литературы:

- 1 Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Проблема жанра: Межвуз. сборник научных трудов / Отв. ред. Н.А. Чугунова. Иваново: ИВГУ, 1994. С. 21–46.
- 2 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340–512.
- 3 Беленький И.В. История кино: киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина Паблишер, 2019. 405 с.
- 4 Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
- 5 Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. 240 с.
- 6 Борисова Е.Б., Палойко Л.В. Образ главной героини романа Д. Дю Морье «Ребекка» как предмет лингвопоэтического изучения // Вестник Вятского государственного университета. 2012. Т. 3. № 2. С. 123–128.
- 7 Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
- 8 Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина-нон-фикшн, 2017. 476 с.
- 9 Вольский Н.Н. Загадочная логика: Детектив как модель диалектического мышления // Вольский Н.Н. Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск: НГПУ, 2006. С. 5–126.
- 10 Гусева Е.В. Особенности категории воспринимаемости художественного текста с символической составляющей // Международный научно-исследовательский журнал. 2014. № 1. С. 108–110.
- 11 Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
- 12 Дьяконова К.О. Фильмы Альфреда Хичкока, оказавшие наибольшее влияние на кинематограф // Культура. Духовность. Общество. 2016. № 23. С. 70–74.
- 13 Дюморье Д. Ребекка. М.: Издательство АСТ, 2018. 512 с.
- 14 Кавелли Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. Т. 22. С. 33–64.
- 15 Канетти Э. Гитлер по Шпеееру. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 64 с.
- 16 Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2017. 352 с.
- 17 Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. М.: Согласие; Тип. «Новости», 1998. 469 с.
- 18 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 138 с.
- 19 Луценко Р.С. Лингвокультурологические основы работы над текстом художественного произведения (на примере реализации концепта «Пейзаж» в английской литературе XIX–XX вв.) // Интеграция образования. 2006. № 3. С. 176–179.
- 20 Михина А.М. «Образ-переживание», «образ-действие», «образ-ментальность» в кинотекстах А. Хичкока (философско-антропологический анализ) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. Т. 2. № 1. С. 157–166.

- 21 Петрова Е.В. Фокализация как средство моделирования смыслов в тексте // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: Сборник статей. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2014. С. 448–452.
- 22 Платон. Диалоги. Книга вторая. М.: Эксмо, 2008. 1360 с.
- 23 Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Библиотека «Киноведческие записки», 1996. 224 с.
- 24 Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 416 с.
- 25 Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 1998. 685 с.
- 26 Эко У. От древа к лабиринту: исторические исследования знака и интерпретации. М.: Академический проект, 2016. 559 с.
- 27 Эко У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово / Slovo, 2017. 408 с.
- 28 Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино: Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
- 29 Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.
- 30 Ямпольский М.Б. Демон и Лабиринт: диаграммы, деформации, мимесис. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.
- 31 Cawelti J.G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago and London: University of Chicago Press, 1976. 335 p.
- 32 Clifford M. "Rebecca" is Another Bland Remake // The Triangle. URL: <https://www.thetriangle.org/entertainment/rebecca-is-another-bland-remake/> (дата обращения 17.05.2021).
- 33 D'Monte R. Origin and Ownership: Stage, Film and Television Adaptations of Daphne du Maurier's "Rebecca" // Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities / Ed. by R. Carroll. London: Continuum, 2009. P. 163–173.
- 34 Filming at Hatfield House. URL: <https://www.hatfield-house.co.uk/filming-at-hatfield-house/> (дата обращения 17.05.2021).
- 35 Hornaday A. Netflix's "Rebecca" is a Pale Specter of Hitchcock's Original Film // The Washington Post. URL: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/rebecca-movie-review/2020/10/20/c074c4db-0f56-11eb-8a35-237ef1eb2ef7_story.html (дата обращения 17.05.2021).
- 36 "Rebecca": Il Primo Ciak a Trieste // Il Piccolo. URL: https://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2007/06/19/NZ_14_REBE.html (дата обращения 17.05.2021).
- 37 Rebecca: Movie locations. URL: <http://movie-locations.com/movies/r/Rebecca.php> (дата обращения 17.05.2021).
- 38 Rivera J. Netflix's Rebecca Flattens a Classic // The Verge. URL: <https://www.theverge.com/2020/10/24/21531089/netflix-rebecca-review-hitchcock-disney-remake> (дата обращения 17.05.2021).
- 39 Shaw-Williams H. Rebecca: Why The Netflix Remake's Reviews Are So Negative. URL: <https://screenrant.com/rebecca-2020-movie-reviews-bad-negative-reason/> (дата обращения 17.05.2021).
- 40 Turner G. Du Maurier + Selznick + Hitchcock = Rebecca // American Cinematographer. URL: <https://ascmag.com/articles/du-maurier-selznick-hitchcock-rebecca> (дата обращения 17.05.2021).
- 41 Where Netflix's "Rebecca" Found Its Manderley // Los Angeles Times. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-10-21/rebecca-netflix-manderley-location> (дата обращения 17.05.2021).
- 42 Zemler E. Inside the Uncompromising, Rich Production Design of "Rebecca" // Observer. URL: <https://observer.com/2020/10/rebecca-netflix-production-design-sarah-greenwood/> (дата обращения 17.05.2021).

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье.
Хронотоп замка

References:

- 1 Ancyferova O. Yu. Detektivnyj zhanr i romanticheskaja hudozhestvennaja sistema [Detective Genre and Romantic Art System]. *Nacional'naya specifika proizvedenij zarubezhnoj literatury XIX–XX vekov: Problema zhanra: Mezhdvuz. sbornik nauchnyh trudov* [National Specificity of Works of Foreign Literature of the 19th–20th Centuries: The Problem of Genre: Interuniversity Collection of Scientific Papers], ed. N.A. Chugunova. Ivanovo, IvGU Publ., 1994, pp. 21–46. (In Russian)
- 2 Bahtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane [Forms of Time and Chronotope in the Novel]. Bahtin M.M. *Sobranie sochinenij. T. 3: Teoriya romana (1930–1961 gg.)* [Collected Works. Vol. 3: The Theory of the Novel (1930–1961)]. Moscow, Jazyki slavjanskikh kul'tur Publ., 2012, pp. 340–512. (In Russ.)
- 3 Belen'kij I.V. *Istorija kino: kinos'emki, kinopromyshlennost', kinoiskusstvo* [Cinema History: Filming, Film Industry, Cinematography]. Moscow, Al'pina Publisher Publ., 2019. 405 p. (In Russian)
- 4 Bodrijar Zh. *Simvolicheskij obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. 387 p. (In Russian)
- 5 Bodrijar Zh. *Simuljaky i simuljaccii* [Simulacra and Simulation]. Moscow, Postum Publ., 2015. 240 p. (In Russian)
- 6 Borisova E.B., Palojko L.V. Obraz glavnoj geroini romana D. Dyu Mor'e "Rebekka" kak predmet lingvopojeticheskogo izucheniya [The Image of the Main Character of D. Du Maurier's Novel "Rebecca" as a Subject of Linguistic and Poetic Study]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, vol. 3, no. 2, pp. 123–128. (In Russian)
- 7 Vanslov V.V. *Eстетика романтизма* [The Aesthetics of Romanticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 397 p. (In Russian)
- 8 Vogler K. *Puteshestvie pisatelja: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers]. Moscow, Al'pina-non-fikshn Publ., 2017. 476 p. (In Russian)
- 9 Vol'skij N.N. Zagadochnaja logika: Detektiv kak model' dialekticheskogo myshlenija [Mysterious Logic: The Detective as a Model of Dialectical Thinking]. Vol'skij N.N. *Legkoe chtenie: Raboty po teorii i istorii detektivnogo zhanra* [Easy Reading: Works on the Theory and History of the Detective Genre]. Novosibirsk, NGPU Publ., 2006, pp. 5–126. (In Russian)
- 10 Guseva E.V. Osobennosti kategorii vosprinimaemosti hudozhestvennogo teksta s simvolicheskoj sostavlyayushchej [The Specific Perception of a Literary Text with a Symbolic Component]. *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*, 2014, no. 1, pp. 108–110. (In Russian)
- 11 Delez Zh., Gvattari F. *Tsytacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg, U-Faktorija Publ., Moscow, Astrel' Publ., 2010. 895 p. (In Russian)
- 12 D'jakonova K.O. Fil'my Al'freda Hichkoka, okazavshie naibol'shee vliyanie na kinematograf [Alfred Hitchcock's Most Influential Films]. *Kul'tura. Duhovnost'. Obshhestvo*, 2016, no. 23, pp. 70–74. (In Russian)
- 13 Dymor'e D. *Rebekka* [Rebecca]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2018. 512 p. (In Russian)
- 14 Kavelti D. Izuchenie literaturnykh formul [The Study of Formula Stories]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, vol. 22, pp. 33–64. (In Russian)
- 15 Kanetti E. *Gitler po Shpeeru* [Hitler by Speer]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 64 p. (In Russian)
- 16 Kempbell Dzh. *Tysyachelikij geroj* [The Hero with a Thousand Faces]. St. Petersburg, Piter Publ., 2017. 352 p. (In Russian)

Компаративный анализ экранизаций романа «Ребекка» Дафны Дюморье.
Хронотоп замка

- 17 Lihachev D.S. *Poeziya sadov: K semantike sadovo-parkovyh stilej: Sad kak tekst* [Poetry of Gardens: On the Semantics of Garden and Park Styles: Gardena as a Text]. Moscow, Soglasie, Tipografiya "Novosti" Publ., 1998. 469 p. (In Russian)
- 18 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin, Eesti raamat Publ., 1973. 138 p. (In Russian)
- 19 Lucenko R.S. Lingvokulturologicheskie osnovy raboty nad tekstem hudozhestvennogo proizvedeniya [Linguocultural Foundations of Work with the Fiction Text]. *Integracija obrazovaniya*, 2006, no. 3, pp. 176–179. (In Russian)
- 20 Mihina A.M. "Obraz-perezhivanie", "obraz-dejstvie", "obraz-mental'nost'" v kinotekstah A. Hitchkoka ["Image-experience", "Image-action", "Image-mentality" in A. Hitchcock's Films]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*, 2014, vol. 2, no. 1, pp. 157–166. (In Russian)
- 21 Petrova E.V. Fokalizaciya kak sredstvo modelirovaniya smyslov v tekste [Focalization as an Instrument of Modeling Meanings in the Text]. *Aktual'nye voprosy filologicheskoy nauki XXI veka: Sbornik statej* [Topical Issues of Philological Science of the 21st Century: Collection of Articles]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo universiteta Publ., 2014, pp. 448–452. (In Russian)
- 22 Platon. *Dialogi* [Dialogues]. Book Two. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 1360 p. (In Russian)
- 23 Truffaut F. *Kinematograf po Hitchkoku* [Cinema According to Hitchcock]. Moscow, Biblioteka "Kinovedcheskie zapiski" Publ., 1996. 224 p. (In Russian)
- 24 Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie tyur'my* [To Discipline and Punish: The Birth of a Prison]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 416 p. (In Russian)
- 25 Eco U. *Imya rozy* [The Name of the Rose]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 1998. 685 p. (In Russian)
- 26 Eco U. *Ot dreva k labirintu: istoricheskie issledovaniya znaka i interpretacii* [From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2016. 559 p. (In Russian)
- 27 Eco U. *Vertigo: krugovorot obrazov, ponyatij, predmetov* [Vertigo: The Cycle of Images, Concepts, Objects]. Moscow, Slovo / Slovo Publ., 2017. 408 p. (In Russian)
- 28 El'zesser T., Hagen M. *Teoriya kino: Glaz, emocii, telo* [Cinema Theory: Eye, Emotions, Body]. St. Petersburg, Seans Publ., 2018. 440 p. (In Russian)
- 29 Yampol'skij M.B. *Pamyat' Tiresiya: Intertekstual'nost' i kinematograf* [The Memory of Tiresias: Intertextuality and Cinema]. Moscow, RIK "Kul'tura" Publ., 1993. 464 p. (In Russian)
- 30 Yampol'skij M.B. *Demon i Labirint: diagrammy, deformacii, mimesis* [The Demon and the Labyrinth: Diagrams, Deformations, Mimesis]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 335 p. (In Russian)
- 31 Cawelti J.G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1976. 335 p.
- 32 Clifford M. "Rebecca" is Another Bland Remake. *The Triangle*. Available at: <https://www.thetriangle.org/entertainment/rebecca-is-another-bland-remake/> (accessed 17.05.2021).
- 33 D'Monte R. Origin and Ownership: Stage, Film and Television Adaptations of Daphne du Maurier's "Rebecca". *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, ed. R. Carroll. London: Continuum, 2009, pp. 163–173.
- 34 *Filming at Hatfield House*. Available at: <https://www.hatfield-house.co.uk/filming-at-hatfield-house/> (accessed 17.05.2021).
- 35 Hornaday A. Netflix's "Rebecca" is a Pale Specter of Hitchcock's Original Film. *The Washington Post*. Available at: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/rebecca-movie-review/2020/10/20/c074cdb4-0f56-11eb-8a35-237ef1eb2ef7_story.html (accessed 17.05.2021).
- 36 "Rebecca": Il Primo Ciak a Trieste. *Il Piccolo*. Available at: https://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2007/06/19/NZ_14_REBE.html (accessed 17.05.2021).
- 37 *Rebecca: Movie locations*. Available at: <http://movie-locations.com/movies/r/Rebecca.php> (accessed 17.05.2021).
- 38 Rivera J. Netflix's Rebecca Flattens a Classic. *The Verge*. Available at: <https://www.theverge.com/2020/10/24/21531089/netflix-rebecca-review-hitchcock-disney-remake> (accessed 17.05.2021).
- 39 Shaw-Williams H. *Rebecca: Why The Netflix Remake's Reviews Are So Negative*. Available at: <https://screenrant.com/rebecca-2020-movie-reviews-bad-negative-reason/> (accessed 17.05.2021).
- 40 Turner G. Du Maurier + Selznick + Hitchcock = Rebecca. *American Cinematographer*. Available at: <https://ascmag.com/articles/du-maurier-selznick-hitchcock-rebecca> (accessed 17.05.2021).
- 41 Where Netflix's "Rebecca" Found Its Manderley. *Los Angeles Times*. Available at: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-10-21/rebecca-netflix-manderley-location> (accessed 17.05.2021).
- 42 Zemler E. Inside the Uncompromising, Rich Production Design of "Rebecca". *Observer*. Available at: <https://observer.com/2020/10/rebecca-netflix-production-design-sarah-greenwood/> (accessed 17.05.2021).