

УДК 821.111-31:791

DOI 10.58423/2786-6726/2026-3-318-347

ISSN 2786-6726 (Online), ISSN 2786-6718 (Print)

Надійшла до редакції: 20.06.2026

Схвалено до друку: 05.08.2026

Опубліковано: 30.10.2026

Клименко (Синьоок) Ганна

Кіноадаптації роману Емілі Бронте «Буремний перевал» як інтермедіальний дискурс: на перетині англійської літератури XIX століття та візуальної культури

1. Формулювання проблеми

Взаємодія літератури й кіномистецтва слугує одним із аспектів інтермедіальності як відгалуження компаративістики. Позаяк в основі кінематографу лежать рух (динаміка) і зображення, кіно належить до візуальної культури, поміж царин якої вирізняють також живопис, фотографію, телебачення, медіа в контекстах мистецтва, реклами, новин, науки та права (Sturken–Cartwright, 2025). Тим часом М. Ремплі пропонує розширене розуміння візуальної культури, залучаючи до її горизонтів не лише зображення, а й інші візуальні медіа та форми вираження – архітектуру, моду, дизайн і навіть людське тіло (Rampley, 2005). А. Л. Бойлен схиляє до думки, що візуальна культура є важливою сучасною мовою (Бойлен, 2021). Не можемо не помітити, як візуальну культуру наділяють суб'єктністю, коли «програмують» її на дослідження зображень та візуальних репрезентацій, які формують розуміння довколишнього світу, а також на студіювання способів, якими «візуальна комунікація впливає на наші сприйняття, переконання та поведінку» (URL1). Цілком логічно, що межі візуальної культури розгортатимуться, тож актуальність студій, які більше чи менше торкаються означеного поняття, лише увиразнюватиметься. Поширення освітніх курсів, з'ява книг у полі теми «література й візуальна культура» підтверджують актуальність і перспективність.

Acta Academiae Beregsiensis, Philologica 2026/3: 318–347.

Разом із тим варто зауважити, що кіно розглядають не лише як феномен візуальної культури, а і як аудіовізуальне мистецтво, яке синтезує візуальний і акустичний компоненти.

Англійський жіночий прозопис XIX століття, зокрема романи представниці «регентської доби» (*Regency Era*) Джейн Остен, сестер-вікторіанок Бронте, ба навіть життєписи цих та інших (хай навіть менш відомих) авторок постають привабливим матеріалом для творців кінематографу. У попередніх студіях ми звертали докладнішу увагу на байопіки про родину Бронте, екранізації роману Шарлотти Бронте «Джейн Ейр». Не менш вдячним видається роман Емілі Бронте «Wuthering Heights» (українською «Буремний перевал» або «Грозовий перевал»). Це потверджують десятки (понад 30) кіноверсій за мотивами твору. У липні 2024 року режисерка Еміральд Фіннелл заявила про свій задум щодо створення сценарію та нової екранізації, вихід якої відбудеться у лютому 2026 року. Отже, крапку в цій історії кіноадаптацій годі ставити: роман Емілі Бронте й досі викликає інтерес як читачів, так і митців, критиків і науковців.

Принципово важливо наголосити, що п'ять обраних для аналізу кіноадаптацій 1939, 1970, 2009, 2011, 2022 років розглядаємо передовсім як кінематографічні інтерпретації та медіатрансформації літературного першотексту. Водночас кожен екранізацію трактуємо і як самостійний аудіовізуальний твір, акцентуючи увагу на специфічно кінематографічних засобах творення смислу: композиції, операторській роботі, візуальних і звукових деталях, жанрових кодах, акторських типажах, режисерських стратегіях. Такий підхід дає змогу увиразнити мистецьку своєрідність кожної кіноадаптації. Поєднання компаративної та інтермедіальної перспектив забезпечує комплексний аналіз і відповідає методологічним засадам дослідження. Кожна кіноадаптація розглядається не лише як індивідуальна режисерська інтерпретація, а й як художній документ своєї культурної доби.

2. Аналіз останніх досліджень і публікацій

Література й візуальна культура з різних перспектив є об'єктом дослідницької уваги Дагні Кріст'янсдоттіра (Kristjánsdóttir, 2006), яка ставить за мету віднайти нове розуміння взаємодії та єдності образу й тексту в сучасну добу.

Проблема інтермедіальності здобула широкий резонанс як у вітчизняному, так і зарубіжному наукових ареалах. Теоретиками інтермедіальності позиціонують Вернера Вольфа (розробив типологію інтермедіальності), Ірину Раджевські (систематизувала форми інтермедіальності, важливі для аналізу адаптацій; запропонувала концепцію «medial transposition»), Ларса Еллестрьома (розвинув теорію медіумів і медіатрансформації). В. Вольф,

зокрема, вдається до дефініції «інтермедіальний злам» (Wolf, 2014). На думку дослідника, така трансформація властива гуманітарним наукам, передовсім літературознавству. Саме медіальність та інтермедіальність – ключові поняття зламу такого кшталту й рівночасно релевантні питання в царинах літературної компаративістики й культурних студій. Разом із тим В. Вольф запевняє, що літературознавство не має перетворюватися на медіа- чи культурологію. І. Раджевські розглядає інтермедіальність як невід’ємний компонент сучасного наукового дискурсу про літературу, інші види мистецтва та медіа. Попри «відносний консенсус» щодо її широкого розуміння, дослідниця наголошує на складності чіткого формального розмежування, а також конкретизації та визначення окремих концепцій інтермедіальності. Враховуючи новітні підходи, І. Раджевські виокремлює три її підкатегорії – медіатрансформацію (*medial transposition*), медіакомбінацію (*media combination*) та інтермедіальні референції (*intermedial references*). У цій науковій розвідці особливо продуктивною є категорія «*medial transposition*», яка дає змогу осмислювати кіноадаптацію як перенесення літературного твору з одного медіуму до іншого, що супроводжується трансформацією його художньої форми, способів репрезентації та смислотворення (Rajewsky, 2005).

Ченчжоу Хе та Йорген Брун під інтермедіальністю розуміють гібридні та змішані медіальні практики комунікації; інтермедіальні студії позиціонують академічною галуззю, до того ж відносно новою і такою, що розвивається в гуманітаристиці: йдеться про дослідження взаємин і взаємодії між усіма формами комунікативних медіатипів, причому акцент падає на художні медіатипи (He-Bruhn, 2023). Ч. Хе та Й. Брун оперують двома пов’язаними термінами (трансмедіація та медіатрансформація) на позначення процесів, коли «аспекти форми та/або змісту одного медіапродукту передаються в інший медіапродукт: так відбувається, коли наукові результати переносяться з наукової статті в документальний фільм, або коли роман перетворюється на фільм (чи ж навпаки), або коли найпопулярніші атракціони в парку розваг адаптуються в комп’ютерну гру» (He-Bruhn, 2023). У книзі есеїв авторства А. Петьо (Pethő, 2011) поняття «інтермедіальність» подане як одне з найскладніших у медіатеорії, але про брак таксономій і дефініцій, далєбі, не йдеться. Дослідниця оскаржує традицію осмислення інтермедіальності через аналогію з інтертекстуальністю й має на меті перевизначити інтермедіальні зв’язки (Pethő, 2011).

В українському науковому вимірі Г. Савчук артикулює інтермедіальність не тільки як культурне явище, а й методологію літературознавчого аналізу, опертого на типологію міжмистецьких зв’язків (Савчук, 2019, с. 17). Натомість В. Просалова позиціонує інтермедіальні дослідження напрямом

інтертекстуального аналізу, спершу звужуючи розуміння студій такого кшталту до «висвітлення літературою інших видів мистецтва», а згодом звертаючи увагу на розмитість поняття «інтермедіальність», що потребує конкретизації. Дослідниця відзначає, що, з одного боку, інтермедіальність – це «спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва», а з іншого – ще й «методологія порівняльного аналізу художнього твору і культури загалом» (Просалова, 2013, с. 47). Г. Приходько, О. Приходченко, Р. Васирина позиціонують інтермедіальний метод аналізу міждисциплінарним і вважають його таким, який успішно взаємодіє з іншими методами сучасної лінгвістики, розробленими в структуралізмі, наратології, семіотиці, теорії комунікації (Prihodko та ін., 2024, с. 95). «Інтермедіальна техніка дозволяє виявляти специфіку літературного тексту, зосереджуючи увагу на взаємодії творів різних видів мистецтва, особливостях стилю конкретного автора чи національної літератури певного періоду, не втрачаючи зв'язку із загальними законами розвитку літератури й мистецтва загалом» (Prihodko та ін., 2024, с. 95). Дослідники артикулюють інтермедіальність концептом і водночас методологічним інструментом, що дозволяє «аналізувати світ сучасних творів мистецтва, який сьогодні не відає кордонів»; переконують, що інтермедіальність «охоплює мультисенсорний досвід і не обмежується лише візуальним простором, як у традиційних мистецьких сферах, а відкриває можливість ширшого визначення того, що є мистецтвом» (Prihodko та ін., 2024, с. 95). Оперуючи поняттям «семіотична співмірність» (або співрозмірність), Г. Приходько та ін. висновують: «Завдяки зовнішньому семіотичному середовищу семіосфери та запозиченим кодам літературний текст постійно реконструює й активно розширює свою інтермедіальну організацію, корелюючи з іншими знаковими системами» (Prihodko та ін., 2024, с. 99).

Що ж до наукових візій діалогу «література – кіно», то, приміром, О. Пуніна увиразнює вплив кінематографічного мистецтва на словесне, акцентує потребу прокреслити демаркаційну лінію між «кінематографічністю прози» та «кінематографічністю в прозі» (Пуніна, 2012). Ю. Пушак розглядає кінотранскрипцію як процес і результат перенесення літературного твору на кіноекран; в аспекті типології кінотранскрипцій надає перевагу класифікації Е. Дадлі; артикулює транскрипцію як симптом сучасної культури (Пушак, 2011).

Тамар Какхетелідзе відзначає, що трансформація літературного твору у фільм пов'язана зі складнощами перетворення сюжетів, адже в ході екранізації «часто-густо відбуваються зміни щодо оригінального тексту, які пояснюються різними причинами» (Kakhetelidze, 2024, с. 412). Дослідниця звертає увагу на два чинники: 1) скорочення дії під час створення фільму (йдеться про редукацію окремих сюжетних ліній та епізодів, що залишає

глядачеві простір для самостійної інтерпретації лакун); 2) масштабність літературного твору і насупроти так званий принцип економності, який нерідко «призводить до скорочення або змін окремих пасажів, що викликає у глядача відчуття, ніби «книга гірша за фільм»» (Kakhetelidze, 2024, с. 413). Т. Какхетелідзе торкається відмінностей рецептивного потенціалу літератури й кінематографу. На думку авторки, кіномистецтво надає ширші можливості для візуалізації художнього світу, оскільки «певні образи стають наочними, і глядач бачить їх прямо, що посилює ефект уяви» (Kakhetelidze, 2024, с. 413). Водночас дослідниця наголошує й на перевагах літератури: її сила полягає в тому, що «читач може створювати власні образи», тоді як кінематограф пропонує глядачеві художньо переконливе аудіовізуальне втілення авторського задуму (Kakhetelidze, 2024, с. 413). Окрім того, Т. Какхетелідзе виокремлює способи кінематографічної репрезентації подій (через перспективу камери, монтаж і часово-просторову організацію) та розрізняє дві основні форми адаптації літературного твору: пряме перенесення сюжетних елементів і персонажів із подальшою їх візуалізацією та інтерпретаційну трансформацію (Kakhetelidze, 2024, с. 413). Водночас співвідношення рецептивних можливостей літератури й кіномистецтва не має однозначного розв'язання, адже кожен із цих медіумів реалізує власні способи художньої репрезентації та взаємодії з реципієнтом.

Знаковою для осмислення феномену адаптації вважаємо працю Лінди Гатчен «A Theory of Adaptation», у якій дослідниця розглядає адаптацію не як виняткове явище кінематографу, а як універсальний культурний механізм переходу творів між різними медіумами. Апелюючи в передмові до культурних практик XIX століття, Л. Гатчен звертається саме до вікторіанської доби, сучасницями якої були сестри Бронте. На думку дослідниці, ця епоха «вирізнялася схильністю адаптувати майже все й у найрізноманітніших напрямках»: сюжети поем, романів, п'єс, опер, картин, пісень, танців і навіть «живих картин» (*tableaux vivants*) перманентно переходили з одного медіуму в інший, а згодом знову поверталися до попередніх форм (Hutcheon, 2006, с. 11). Відтак кіноадаптації роману Емілі Бронте постають не як ізольоване явище, а як закономірне продовження тривалої традиції міжмедійних трансформацій художніх творів.

У контексті нашої теми мають цінність візії французького кінокритика й теоретика кіно Андре Базена, який зіставляв літературу й кіномистецтво, не оскаржуючи унікальності жодної з двох царин. А. Базен розвивав теорію адаптації, заперечував копіювання як метод інтерпретації, схилиючи до творчого переосмислення (Bazin, 2022). До того ж А. Базен нам цікавий і як автор відгуків на екранізації, зокрема за мотивами романістики сестер Бронте. Так, на думку кінокритика, адаптації «Буремного перевалу» (1939,

реж. Вільям Вайлер) і «Джейн Ейр» (1943, реж. Роберт Стівенсон) не є абсолютно вдалим – навпаки такими, що здатні посіяти розчарування.

Книга В. В. Газетт «Wuthering Heights on Film and Television» (Hazette, 2016) у культурологічному просторі виконує функцію першого глобального аналізу кіно- й телеадаптацій роману Емілі Бронте. Йдеться про історичне й транснаціональне студювання адаптацій, розгляд «постжиття» твору як низки культурних подорожей, фокусування уваги не лише на драмах, а й читачах, кінорежисерах, глядачах. Автор охоплює широкі адаптаційні овиди: британський німий фільм, французькі, мексиканські, японські версії, британські телесеріали тощо.

У дисертації С. Катанії (Catania, 1996) реалізовано спробу «відновити баланс на користь екранізацій» роману Емілі Бронте. Науковицею здійснено компаративний аналіз відповідних кіносцен і літературних аналогів, досліджено перспективи «Буремного перевалу» на екрані шляхом оцінки «деяких кінематографічно недорозвинених аспектів ключових пташиних епізодів» Емілі Бронте та «імпліцитного інцестуального мотиву», який зазвичай ігнорується в кіноінтерпретаціях взаємин Кетрін і Гіткліфа (Catania, 1996). Поміж п'яти екранізацій С. Катанія надає перевагу фільмам Луїса Бунюеля, Йосішіге Йошіди та Пітера Космінскі як таким, що більшою мірою, послідовніше відповідають тексту. Авторка іншої дисертації Гіла Шахар (Shachar, 2009) ще дужче звужує об'єкт свого дослідження – до чотирьох кіноадаптацій (1939, 1985, 1992, 2003), що дозволяє їй зосередитися на деталях кожної з них. Науковиця оперує терміном «вікторіанське постжиття», запозиченим зі збірки критичних есеїв «Victorian afterlife: Postmodern culture rewrites the nineteenth century» (Kucich–Sadoff, 2000), адже роман Емілі Бронте теж має багату «постжиттєву» долю: зазнав багатьох адаптацій для кіно, телебачення, театру, пісні, опери й балету, породивши тим самим «численні романістичні похідні» (Shachar, 2009). У контексті студювання репрезентації маскулінності в телеадаптаціях романістики сестер Бронте (Шарлотти й Емілі) Е. Феннінг спирається, зокрема, на двосерійну версію 2009-го (режисер Кокі Гідройк) і висновує зі своїх спостережень, що в телеверсіях ХХІ століття Гіткліф наділений більшою свободою «виражати чутливі емоції», які дослідниця схильна трактувати не як вияв слабкості чи тим паче безсилля, а навпаки як позитивну силу маскулінності (Fanning, 2017). Більше того, Е. Феннінг наполягає, що подібні адаптації «беруть участь у ширших ідеологічних дискусіях про становище чоловіків у постфеміністичному світі» (Fanning, 2017), а відтак виконують ширшу культурологічну програму. Науковиця вважає здобутком, що образ Гіткліфа як готичного антигероя чи розбійника нарешті зруйновано і глядач має змогу чи то шанс відчувати співчуття до персонажа. Йдеться також про

центральне розташування на екрані, пом'якшення контурів вікторіанської маскулінності, що мали місце в попередніх адаптаціях. Е. Феннінг відстоює думку, що «поведінка героїв (мовиться не лише про Гіткліфа, а й Рочестера з роману Шарлотти Бронте – Г. К.-С.) переосмислюється як предмет співпереживання, що певною мірою послаблює хмару антипатії, яка зазвичай переслідувала їх на екрані» (Fanning, 2017).

Моніка Петжак-Франгер, апелюючи до «стриманої» екранізації «Буремного перевалу» 2011 року (реж. Андреа Арнольд), відзначає поетику скла та риторику віконних композицій. Резюмує: «Хоча така зміщена перспектива могла стати причиною невдоволення рецензентів поміркованістю фільмів, вона також підкреслює наші смаки та сформовані уявлення про те, якою має бути адаптація вікторіанського тексту» (Pietrzak-Franger, 2012). Аналізуючи й зіставляючи думки кінокритиків, М. Петжак-Франгер акцентує інноваційний, нестандартний, оригінальний, ба навіть приголомшливий підхід А. Арнольд.

С. Гул, Т. Лагарі, А. Р. Ланджвані ставлять за мету визначити розбіжності між романом «Буремний перевал» та кіноверсією 2012 року (тут варто додати примітку, що, вочевидь, йдеться про адаптацію 2011-го); аналізують процеси редуції, доповнення та модифікації літературного тексту у фільмовій адаптації, що за спостереженнями науковців зумовили трансформацію низки внутрішніх компонентів у художніх творах – першотексті й кіноінтерпретації (Gul та ін., 2023).

Безперечної уваги заслуговують студії Патсі Стоунмана (Stoneman, 2018) та Патрісії Інгем (Ingham, 2006). П. Стоунман звертає увагу на динаміку культурних значень у різні історичні періоди (Stoneman, 2018). Тим часом П. Інгем досліджує взаємодію адаптацій із культурними та соціальними контекстами свого часу (Ingham, 2006).

Як шедевр зарубіжного письменства XIX століття, вужче – вікторіанської доби, роман Емілі Бронте «Буремний перевал» досі постає у фокусі уваги науковців світу. Причому йдеться і про його художню цінність як самостійного та довершеного літературного твору, і про численні адаптації. Зосібна Дж. Джордано аналізує романістику Шарлотти («Джейн Ейр») і Емілі Бронте («Буремний перевал») у світлі фрейдівської теорії (Giordano, 2020). Про популярність твору на орієнтальному терені свідчить стаття Цінцін Чжан, Чаріті Лі, Хузайни Абдул Халім, де однією з причин успіху роману в Китаї артикульовано поширення кіноадаптацій, яке стартувало 1939 року (Zhang та ін., 2023). Як висновують авторки, екранізації «Буремного перевалу» дозволяють «отримати сутність оригінального тексту за кілька годин, сприяючи його поширенню: після перегляду фільму

чимало глядачів починають читати оригінал або проводити академічне дослідження на його основі» (Zhang та ін., 2023, с. 381).

3. Мета й завдання дослідження

Представлена студія є продовженням статті на тему «Сув'язь літератури й кіно: атмосфера доби й динаміка візій (на матеріалі життєпису й романістики сестер Бронте)», об'єктом якої постали біографічні кінострічки про родину Бронте, екранізації роману Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» у межах 1934–2011 років.

Тож тут маємо на меті зосередити увагу на п'яти відомих екранізаціях роману Емілі Бронте «Wuthering Heights» («Буремний перевал»), здійснити компаративний аналіз кінорецепцій, визначити спільні та специфічні риси кіноадаптацій, що дозволить увиразнити культурно-естетичні тенденції часу їх створення та особливості режисерських візій.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань: 1) окреслити теоретико-методологічні засади вивчення взаємодії літератури й кіномистецтва як одного з аспектів інтермедіальності та специфіки кіноадаптацій літературного твору; 2) простежити місце роману Емілі Бронте «Буремний перевал» у контексті візуальної культури та адаптаційних практик XX – початку XXI століть; 3) проаналізувати особливості репрезентації сюжетної структури та образної системи роману Емілі Бронте в кіноадаптаціях 1939, 1970, 2009, 2011 і 2022 років; 4) здійснити компаративний аналіз режисерських інтерпретацій образів Кетрін і Гіткліфа; 5) звернути увагу на специфіку відтворення атмосфери доби, готичних мотивів, психологізму та візуально-акустичних засобів у кіноверсіях; 6) визначити спільні й відмінні риси досліджуваних екранізацій та окреслити основні тенденції сучасного переосмислення роману Емілі Бронте засобами кіномистецтва.

4. Матеріал дослідження

Матеріалом дослідження стали 5 кіноадаптацій роману Емілі Бронте «Wuthering Heights/Буремний перевал», а також літературний першотекст в оригіналі (URL2) та українськомовному перекладі Елли Євтушенко (Бронте, 2018).

Для аналізу обрано кіноадаптації 1939, 1970, 2009, 2011, 2022 років, які репрезентують різні етапи розвитку кіномистецтва та охоплюють майже дев'ять десятиліть екранної рецепції твору Емілі Бронте. Вибір зумовлений кількома критеріями: художньою значущістю й резонансністю екранізацій, їх належністю до різних часових відтинків, відмінністю режисерських стратегій, а також доступністю фільмів у належній технічній якості. Така вибірка не

претендує на вичерпне охоплення всіх кіноадаптацій роману, однак дає змогу простежити основні тенденції його інтермедіальної рецепції.

Чотири обрані кіноадаптації (1939, 1970, 2009, 2011) проаналізовано в українському озвученні (офіційний дубляж або багатоголосе закадрове озвучення залежно від конкретного фільму), тоді як екранізацію 2022 року – мовою оригіналу (англійською), позаяк на момент підготовки дослідження українськомовної версії цієї кіноадаптації виявити не вдалося. Ймовірно, це пов'язано з обмеженням міжнародним прокатом стрічки та специфікою її дистрибуції. Водночас предметом дослідження є не особливості аудіовізуального перекладу, а інтермедіальні трансформації літературного першотексту, тому мовна версія не впливає на результати дослідження. Щоправда, наявність українськомовної версії робить стрічку доступнішою для української аудиторії, що також було враховано під час формування корпусу дослідження.

5. Методи дослідження

Методологічну основу наукової студії становить *інтермедіальний підхід*, який дозволяє розглядати кіноадаптацію як результат взаємодії літературного й аудіовізуального медіумів. Для реалізації поставленої мети застосовано комплекс взаємодоповнювальних методів: 1) *порівняльно-типологічний* (для зіставлення роману Емілі Бронте з його кіноверсіями, а також із метою виявлення спільних і відмінних рис між екранізаціями різних років); 2) *історико-культурний* (для осмислення кіноадаптацій у контексті культурно-естетичних тенденцій відповідних часових відтинків, що дало змогу простежити еволюцію режисерських інтерпретацій і способів репрезентації образів та атмосфери твору); 3) елементи *наратологічного аналізу* (для дослідження особливостей трансформації сюжетної структури, системи персонажів і наративних стратегій під час переходу від літературного тексту до кіно); 4) *семіотичний метод* (для інтерпретації візуальних, акустичних і символічних кодів кінотексту). Також застосовано *описовий метод*, який уможливив систематизацію спостережень та формулювання висновків щодо специфіки режисерських інтерпретацій роману Емілі Бронте «Буремний перевал».

6. Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів

Емілі Бронте, як і її сестри Шарлотта й Енн, увійшла в літературний світ під чоловічим псевдонімом (Ellis Bell/Елліс Белл) і оскаржила патріархальну консервативну візію про виняткову «чоловічість» (маскулінність)

мистецтва слова. Її єдиний роман «Буремний перевал» був виданий 1847 року й отримав неоднозначні оцінки. Побутувала думка, що автором твору може бути не Емілі, а її брат Бренвелл, проте згодом цю версію було оскаржено.

За кількістю екранізацій «Буремний перевал» перевершив роман Шарлотти Бронте «Джейн Ейр»: за його мотивами створено десятки (понад 30) кіно- й телевізійних адаптацій.

Попри стовідсоткову «дорослість», складну психологічну проблематику й виразну готичну образність роману, його нерідко рекомендують до читання вже у старшому підлітковому віці (близько 16 років). Написаний жінкою, твір виходить за межі канону так званої «жіночої» літератури. «Буремний перевал» викликає полярні читацькі оцінки, що, ймовірно, стало одним із чинників його тривалого культурного життя й обумовило численні екранізації. Порівняно з романом Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» «Буремний перевал» характеризується значно складнішою системою персонажів і драматичних конфліктів. На тлі всього цього увиразнюються двоє – Catherine/Кетрін (Кейт, Кеті, Катрина) і Heathcliff/Гіткліф. Їхні дикі й вільні душі не можуть бути роз'єднані ніким і нічим. Зв'язок між ними виявляється сильнішим за просторові, часові й навіть смертні межі.

Оповідач (наратор) містер Локвуд (Mr. Lockwood), орендар маєтку «Thrushcross Grange» / Трашкрос-Ґрейндж («Гніздо дрозда»), опиняється в будинку Гіткліфа (найменування садиби відповідає назві роману) і не розуміє застережень економки Зілли (Zillah) щодо кімнати, в якій йому доводиться зупинитися на ніч у зв'язку з негодою (снігова буря). Видряпані на підвіконні написи, нотатки на сторінках книг, що нагадують щоденникові записи, вкрай зацікавлюють містера Локвуда. Чоловік не вірить у містику, аж доки крізь сон чи марення не відчує на руці чийсь крижані пальці й не розчує благальний жіночий голос.

Історія з вуст місіс Дін/Mrs. Dean (Неллі/Nelly, рідше Еллен/Ellen) як «вбудований сюжет» (сюжет у сюжеті) видається стрижневою – такою, що розкриває інтригу, розв'язує драматичний вузол «Буремного перевалу» і примушує цілком зануритися у чтиво – свіже, як англійський північний буревій, вогненне, як блискавка, холодне, як злива, магічне, як вересове пустище.

Два роди, Ерншоу/Earnshaw і Лінтони/Linton, переплітаються дивним чином. Якось містер Ерншоу привозить додому з Ліверпуля маленького хлопчика, схожого на циганча. Біологічний батько двох дітей, сина Гіндлі/Hindley і доньки Кетрін, бере на виховання «підкидька», якого згодом наділяють іменем Гіткліф: «так звали сина, який помер у дитинстві, і відтоді це було його іменем і прізвищем» (Бронте, 2018, с. 45). Якщо Гіндлі відразу сприймає Гіткліфа як чужинця-конкурента, нерівню собі, то Кетрін навпаки (хоча й поступово) зближується з хлопчиком, заступається за нього.

Після смерті містера Ерншоу ситуація для Гіткліфа різко погіршується, адже господарем дому стає Гіндлі.

Твердження про інцестуальний мотив у романі видаються дискусійними, позаяк Кетрін і Гіткліф не перебувають у кровній спорідненості: йдеться радше про символічний інцестуальний мотив, адже герої лише соціумом сприймаються як представники однієї родини, але ні генетично, ні юридично такими не є. Щодо інших персонажів, то тут можемо говорити про трансгенераційне повторення: проєктування Гіткліфом своєї травми на Гертону/Hareton Ерншоу – сина Гіндлі; примусове одруження Кетрін молодшої з Лінтоном Гіткліфом – сином Гіткліфа та Ізабелли Лінтон; моделювання історії кохання Кетрін і Гіткліфа у взаєминах Кеті (доньки Кетрін) і Гертона (останні, між іншим, є кузенами, але це не фіксація інцесту, радше в романі має місце тенденція до ендогамії), Зрештою, фінальний союз Кеті Лінтон і Гертона Ерншоу символізує завершення трансгенераційного конфлікту.

Кетрін Ерншоу й Гіткліфа єднає почуття, значно потужніше за земне, щось насправду замежове, як буревій на вересовому пустищі. Тож не дивно, що саме їхня історія слугує ядром усіх екранізацій, попри суб'єктивні візії режисерів, що передбачають деякі різночитання або відмінні акценти.

Особливо цікаво простежити, як трансформується Гіткліф: від високого чорнявого хлопчини/чоловіка (1939) до типажу Тарзана (1970). Особливо привертає увагу те, що в кіноадаптації 2011 року образ Гіткліфа втілює темношкірий актор («dark-skinned»), попри подану в першотексті характеристику малого знайди: «black-haired child», «gipsy brat» (оригінал) – «чорняве дитинча», «циганське щеня» (переклад). Разом із тим репліка містера Ерншоу («it's as dark almost as if it came from the devil» – «хоч воно й таке чорне, наче сам диявол його прислав») могла стати своєрідним імпульсом до расово маркованого кастингового рішення в екранізації 2011 року. Водночас ця цитата в першотексті виконує іншу функцію: насамперед маркує демонізацію Гіткліфа, окреслюючи його як «чужого» й носія потенційної загрози. Саме тому репліка активно вербалізується в більшості кіноадаптацій, хоча в інтерпретації Андреа Арнольд набуває додаткового смислового виміру, пов'язаного з расовою інакшістю героя. Саме з'ява Гіткліфа як соціокультурного Іншого виконує в романі функцію конфліктотворчого чинника, визначаючи подальший розвиток драматичних колізій.

Милосердний вчинок містера Ерншоу обертається для його дітей втратою обіцяних дарунків. Гіткліф дослівно з першої миті стає жертвою ненависті з боку Гіндлі й Неллі. Первинна антипатія Кетрін поступово переростає у симпатію, далі дружбу, а в період юнацтва обох охоплює одержимість одне одним, почуття, що виходить за межі традиційної романтичної любові.

Літературно-кінематографічні мандри пропонуємо розпочати з чорно-білої **екранізації 1939 року**, що вийшла під однойменною з літературним першотекстом назвою «Буремний перевал» (реж. Вільям Вайлер, США, 104 хв.; у дослідженні використано українське багатоголосе закадрове озвучення). Головні ролі виконують Мерль Оберон (Кетрін) і Лоуренс Олів'є (Гіткліф).

Екранізація 1939 року демонструє медіатрансформацію роману «Буремний перевал», за якої літературний наратив набуває нової аудіовізуальної форми зі збереженням ключових смислових домінант.

Якщо порівняти кіноадаптації романів Емілі Бронте й Шарлотти Бронте 1930-х років, то «Буремний перевал» залишає більш виразне художнє враження й надовго закарбовується в пам'яті. Більше того, серед численних екранізацій роману Емілі Бронте ця версія не лише не губиться, а й помітно вирізняється навіть на тлі новітніх інтерпретацій, попри значно ширші технічні й виражальні можливості сучасного кіномистецтва. Невипадково стрічка була відзначена премією «Оскар». Високий художній рівень фільму забезпечила злагоджена робота режисера В. Вайлера та оператора Грегга Толенда, чия операторська майстерність відіграла важливу роль у визнанні кінострічки. Єдину премію «Оскар» фільм здобув саме за операторську роботу Г. Толенда, що засвідчує винятковий рівень її візуального вирішення.

Якщо екранізація роману Шарлотти Бронте 1934 року зорієнтована передусім на відтворення основної сюжетної канви, а перша й друга частини твору істотно скорочені (редуковані), то адаптація «Буремного перевалу» 1939 року вирізняється значно послідовнішим відтворенням композиційної логіки першотексту. На відміну від багатьох пізніших екранізацій, вона зберігає експозицію з містером Локвудом, яка вводить читача й глядача в художній світ роману та обрамлює подальшу розповідь про появу Гіткліфа в родині Ерншоу. Водночас фільм увиразнює низку деталей — природні стихії (заметіль, дощ), атмосферу епохи, побутові реалії (зокрема павичів на подвір'ї, костюми Кетрін та Ізабелли), а також психологічні колізії персонажів.

Екранізація 1939 року відступає від першотексту, демонструючи, що містер Ерншоу привозить дітям подарунки. Натомість у романі поява Гіткліфа фактично позбавляє Кетрін і Гіндлі обіцяних дарунків, що підсилює конфлікт між новоприбулим хлопчиком і дітьми Ерншоу. Згідно з першоджерелом Гіткліф з'являється в домі як своєрідний заміник очікуваних презентів, а відтак постає ще й джерелом утрати й розчарування. У кіноадаптації В. Вайлера цей психологічний акцент помітно згладжено, тим-то з'ява Гіткліфа сприймається як менш конфліктна. Такі нюанси засвідчують, що екранізація не лише відтворює сюжет роману, а й переакцентує окремі смислові домінанти першотексту. Помітними є й інші трансформації: прагнення Гіндлі відібрати у Гіткліфа коня (в романі

навпаки Гіткліф постає ініціатором обміну кінями), а також заміна епізоду, в якому Гіндлі жбурляє в нього залізну гирю, сценою з каменюкою.

Показовими є окремі репліки персонажів, які поглиблюють їхню психологічну характеристику, підсилюють напругу. Так, погроза Гіткліфа: «Я засиплю вас руїнами цього будинку» – засвідчує деструктивну силу його помсти, тоді як звернення до Ізабелли: «Чом твоє волосся не пахне вересом?» – увиразнює нездатність героя позбутися емоційної залежності від Кетрін. Прикметно, що в цій кіноінтерпретації особливо виразно акцентовано і взаємну ворожість Ізабелли та Кетрін.

В екранізації 1939 року образ Зілли зазнає редукції, натомість функціонально посилено образ Джозефа. Порівняно з літературним першотекстом Гіткліф на початку фільму демонструє більшу стриманість і тактовність у спілкуванні з орендарем містером Локвудом. Однак після нічного епізоду з привидами Кетрін (чи то сну, чи марення) його поведінка різко змінюється, набуваючи виразних ознак агресії. Якщо в романі ініціатором оповіді про родини Ерншоу й Лінтонів постає містер Локвуд, то в кіноадаптації не лише наративну функцію, а й ініціативу перебирає на себе Неллі Дін. Редукції зазнає й образ місіс Ерншоу, тоді як смерть містера Ерншоу стає окремим драматичним епізодом. Після смерті містера Ерншоу аналізована кіноадаптація посилює акцент на жорстокому ставленні Гіндлі до Гіткліфа, підкреслює соціальну дистанцію між Кетрін і Гіткліфом.

М'який характер Едґара Лінтона суголосний задуму Емілі Бронте, проте рання характеристика персонажа як плаксивого хлопчика в екранізації відсутня. Важливу композиційну роль у кіноадаптації, на відміну від першотексту, виконують сцени балів, які увиразнюють соціальне розмежування персонажів. Натомість відповідно до задуму Емілі Бронте родини Ерншоу і Лінтонів живуть у відносній ізоляції на йоркширських пустищах. Навіть більш заможні Лінтони не ведуть такого світського життя, як лондонська аристократія. Танці згадуються радше як домашня розвага, а не офіційні бали. Отже, бал – це винятково інтерпретаційне доповнення сценаристів, що наближає кіноадаптацію до традиції костюмних мелодрам. Деталі на кшталт вишивання Кетрін янголяти чи гри Ізабелли на фортепіано поглиблюють характеристику героїнь і відтворюють атмосферу англійського побуту зламу XVIII–XIX століть.

Попри драматизм і трагічний патос, екранізація 1939-го, як і кіноадаптація «Джейн Ейр» (1934), зберігає виразну романтичну домінанту. Її формують образ вересового пустища, яке в уяві закоханих постає палацом, їхні взаємні обіцянки, а також останній діалог Кетрін і Гіткліфа перед смертю героїні. Романтичне забарвлення має й фінал стрічки, попри його виразний трагізм. «Вони лише почали жити...» – мовить Неллі, прощаючись із обома. Час від

часу у фільмі звучить голос нараторки Неллі (тут – Еллен) Дін. На відміну від роману Неллі в кіноадаптації 1939 року достоту симпатизує Кетрін і Гіткліфу. Особливо це увиразнюється у фіналі, коли вона фактично благословляє їхнє посмертне возз'єднання, що надає кінцівці баладного звучання.

У кіноверсії 1939 року акцентовано соціальну відстань між Кетрін і Гіткліфом: перша її настійно підкреслює репліками і вчинками, рівночасно відчуючи внутрішній конфлікт між почуттям і статусом. Стосунки Кетрін і Гіткліфа вибудовуються як перманентне коливання між емоційною близькістю та соціальним дистанціюванням. Кульмінацією стає репліка Кетрін: «Я і є Гіткліф», яка символічно стирає межу між героями. Водночас Гіткліф не чує цих слів, усвідомлюючи їхній сенс лише після смерті Кетрін. «Тепер вона моя», – мовить гірко. І читає молитву, як прокляття: «Не залишай мене в цій пітьмі, в якій я тебе не зможу знайти...». Прикметно, що лише в цій екранізації і всупереч першотексту Гіткліф б'є Кетрін по обличчю «парою брудних рук».

Причини хвороби Кетрін у романі Емілі Бронте чітко не окреслені: можна говорити радше про нервову виснаженість, психосоматичний розлад або поступове згасання героїні (щось подібне стається з Ізабеллою). Вагітність також не подається як безпосередня причина смерті. Натомість у кіноадаптації 1939 року сценаристами конкретизовано діагноз: Кетрін помирає від запалення легень. Разом із тим сюжетна лінія вагітності і пологів повністю редукована, що зумовлює завершення історії смертю героїні – без переходу до другого покоління персонажів. Окрім того, редукції зазнає мотив помсти Гіткліфа. Така медіатрансформація генерує гуманізацію образу героя: порівняно з першотекстом він утрачає демонічні риси й постає значно менш деструктивною постаттю.

Епізод із Кетрін і Гіткліфом на вересовому пустищі виконує функцію своєрідного рефрену, композиційно єднаючи ключові смислові вузли оповіді. Обрамлення нарації зимовими пейзажами – кінематографічний прийом, який посилює емоційний та символічний ефект кіноадаптації.

Екранізація 1970 року (реж. Роберт Фуест, Велика Британія, 104 хв.; у дослідженні використано українське багатоголосе закадрове озвучення) репрезентує режисерське прочитання роману, в якому відчутні жанрові уподобання Р. Фуеста. Позаяк останній працював переважно у жанрах фентезі, горору та саспенсу, у стрічці можна простежити елементи кожного з них. Виконавцями головних ролей постають Анна Колдер-Маршалл (Кетрін) і Тімоті Далтон (Гіткліф).

Композиційно екранізація 1970 року подібна до багатьох інших повнометражних кіноадаптацій роману «Буремний перевал»: сюжет охоплює шлях від з'яви хлопчика-чужинця в родині Ерншоу до трагедії –

смерті Кетрін, а згодом і відходу Гіткліфа. Водночас режисер удається до композиційного порушення хронології, вводячи своєрідну преамбулу: церемонія прощання з Кетрін, раптова поява на горизонті вершника на коні. Такий прийом не лише руйнує лінійну послідовність подій, а й одразу задає трагічний тон усій кінострічці. Разом із тим це не надто суперечить роману, адже в ньому нелінійна нарація також визначає спосіб розгортання подій. Особа вершника в аналізованій кіноадаптації розкривається лише згодом, що створює ефект інтриги.

Певні композиційні відступи видаються цілком умотивованими: екранізація зазвичай вимагає «ущільнення» тексту, увиразнення окремих моментів. Згідно з літературним оригіналом Гіткліфу випадає жити у тривалих душевних муках після втрати коханої, а тут усе стається стрімко: одна трагедія зумовлює іншу.

Історія родини Ерншоу та кохання Кетрін і Гіткліфа розгортається з оповіді Неллі Дін одразу після сцени прощання з Кетрін і пролового епізоду з вершником. На відміну від екранізації 1939 року, тут редуковано сцену з містером Локвудом. Містер Ерншоу, суголосно сюжетній канві роману, не ошчасливорює дітей дарунками, а привозить Гіндлі зламаної скрипки, чим викликає вибух синового гніву й посилює неприйняття малого прибульця. У цій екранізації збережено образ місіс Ерншоу, яка не лише стає на рішучий захист родини й дому від чужинця, а й прямо звинувачує чоловіка у зраді, натякаючи, що хлопчик є не прибудою, а втіленням його гріха (натяк на позашлюбні зв'язки містера Ерншоу вербалізовано і в екранізації 2009 року). Таке трактування можна розглядати як результат сценарної медіатрансформації, що конкретизує походження Гіткліфа, залишене Емілі Бронте навмисно невизначеним. Акцентовано також особливий зв'язок Гіндлі й Неллі: у літературному першотексті вони є «молочними» братом і сестрою. Щоправда, після повернення Гіндлі додому з дружиною вже в ролі господаря, по смерті містера Ерншоу, Неллі фактично прирівнюється до звичайної прислуги й не отримує жодних привілеїв. Відхід містера Ерншоу постає одним із виразних драматичних епізодів стрічки. Це передовсім переживання втрати Гіткліфом, хоча в романі батька оплакує й Кетрін. У кіноадаптації сльози Гіткліфа стають знаком передчуття майбутньої життєвої трансформації, зумовленої домінуванням Гіндлі. Останній виявляє гостру агресію до Гіткліфа, переносячи на нього образ за батькове нехтування, а після смерті Френсіс (образ дружини Гіндлі в цій екранізації не редукований) узагалі прагне звільнити свій простір від жіноцтва.

Редукція другого покоління персонажів (Ерншоу і Лінтонів) засвідчує, що для режисерів і сценаристів важить передовсім сюжетна лінія «Кетрін –

Гіткліф», яка набуває рис шекспірівської моделі трагічного кохання, що зближує її з історією Ромео і Джульєтти. Це стосується й кіноадаптації 1970 року.

Не можемо не звернути уваги на явні паралелі з екранізацією 1939-го на кшталт репліки Кетрін «Я і є Гіткліф» (в романі – розділ 9) або молитви-прокляття Гіткліфа (звісно, не йдеться про запозичення – лише про спільні акценти у прочитанні). Однак є чимало й розбіжностей. Так, на відміну від кіноадаптації 1939 року, де фізичне насильство Гіткліфа щодо Кетрін обмежене легкими ляпасами, у версії 1970 року його поведінка набуває виразнішої бруталності. Разом із тим епізод у конюшні засвідчує не агресію щодо Кетрін – радше стихійність і нестримність його натури. Так кіноінтерпретація перегукується з романом, де містер Ерншоу неодноразово наголошує на дикій вдачі Кетрін, спорідненій із внутрішньою природою Гіткліфа.

І все ж дехто закидає виконавцю ролі Гіткліфа надмірне благородство, яке, на думку критиків, суперечить літературному образу з його різкою трансформацією після його трирічної відсутності. Натомість акторська гра виконавиці ролі Кетрін отримує схвальні відгуки. Попри критичні оцінки, «тарзанський» типаж Гіткліфа виявляється художньо вмотивованим. По-перше, циганська зовнішність відповідно до задуму Емілі Бронте не оскаржена, по-друге, його гарячий погляд у новому амплуа змушує героїню жалкувати про вчинок (заміжжя з некоханим). Така інтерпретація сприяє більшому співпереживанню Гіткліфові. На відміну від першотексту, де фізична близькість Кетрін і Гіткліфа майже не вербалізована, екранізація 1970 року увиразнює інтимний вимір взаємин Кетрін і Гіткліфа, проте він позбавлений відвертої еротизації й підпорядкований розкриттю емоційного зв'язку героїв. Не менш промовистими, ніж сцени їхньої близькості, постають словесні баталії Кетрін і Гіткліфа.

Екранна інтерпретація образу Ізабелли в обох екранізаціях, 1939 і 1970 років, суголосна авторському задуму Емілі Бронте. Образ сестри Едгара Лінтона розкриває амбівалентність її натури: від романтичної закоханості до емоційних зривів, ревнощів і відвертої ненависті. Джерелом такої психологічної нестабільності стає її почуття до Гіткліфа. Втеча Ізабелли з Гіткліфом спричинює нервовий зрив Кетрін. Рівночасно лікар Кеннет (Dr. Kenneth) повідомляє Едгарові про вагітність дружини та загрозу її життю. Саме ця сюжетна лінія відрізняє кіноадаптацію 1970 року від попередньо проаналізованої екранізації 1939 року.

Ще одна відмінність полягає в тому, що у стрічці Р. Фуеста увиразнено руйнування ілюзій Ізабелли щодо шлюбу з Гіткліфом, що зближує цю медіатрансформацію з першоджерелом.

Якщо в адаптації 1939-го увиразнено гру Кетрін із Гіткліфом, то тут гру останнього з Ізабеллою: Гіткліф вистрибує з балкона будинку Лінтонів, на

ходу цілує Ізабеллу й вискакує на коня, що є одним із прийомів романтизації образу. Едгар Лінтон спершу демонструє більше занепокоєння дверима кімнати, ніж станом дружини, аж доки не дізнається про її вагітність. Попри тугу за Гіткліфом, Кетрін обіцяє Едґарові Лінтону подарувати щастя. Роль останнього виконує Іан Огілві.

Епізод, коли Гіткліф головою б'ється об стовбур дерева, дізнавшись про смерть коханої, стає одним із найсильніших візуальних засобів репрезентації його відчаю. Сила його дикого крику – як доказ невимовних страждань, втрати сенсу буття. Хоча сенс життя Гіткліф утрачає значно раніше – після почутого уривка розмови Кетрін і Неллі. Той епізод присутній і в аналізованій вище адаптації 1939 року, і в низці інших кіноверсій.

У кіноадаптації 1970 року мають місце готичні мотиви, зокрема сцена розривання голіруч могили Кетрін Гіткліфом (це один із тих епізодів, який викликає неоднозначні оцінки). У розділі 29 роману Емілі Бронте з розповіді Неллі дізнаємося, що Гіткліф вирішує підкупити гробаря, який копає могилу для Едґара Лінтона, аби той відкрив труну Кетрін, а потім просить його відсунути домовину з думкою про співбуття з коханою бодай по смерті. У день прощання з Кетрін Гіткліф, як зізнається він згодом Неллі, справді йде на цвинтар і вирішує розкопати могилу коханої, але робить це не голіруч, а заступом. Така медіатрансформація посилює фізичний вимір трагедії, тоді як роман акцентує психологічний драматизм епізоду. Читацька уява масштабує описані події, тож драматизм літературного епізоду не поступається кінематографічному.

Наголосимо, що в екранізації Р. Фуеста смерть Гіткліфа ніби «розмита»: чутно постріл, однак що саме сталося, залишається незрозумілим, вивільняючи простір для глядацьких домислів. Така невизначеність перегукується з першотекстом, у якому причина смерті Гіткліфа також не конкретизована й оповита містичним серпанком. У фільмі є лише привид Кетрін, за яким сліпо й божевільно слідує Гіткліф, намагаючись торкнутися коханої. Здається, Кетрін допомагає Гіткліфу вивільнитися з тілесної оболонки. Кінцівка романтизує мотив посмертного возз'єднання героїв, міфологізуючи їхню історію кохання, що загалом відповідає першотексту.

З'ява вершника у фіналі формує кільцеву композицію стрічки, повертаючи глядача до її початкової сцени та завершуючи історію символічним обрамленням.

Кіноадаптація 2009 року (реж. Кокі Гідройк, Велика Британія, 137 хв.; у дослідженні використано українське двоголосе закадрове озвучення) реалізована у форматі мінісеріалу, що складається з двох серій. Екранізація здобула численні схвальні відгуки, чому значною мірою сприяли акторські роботи Тома Гарді (Гіткліф) і Шарлотти Райлі (Кетрін). Після інтерпретації екранізації 1970 року, де Гіткліф постає високим чорнявим чоловіком,

рецепція Тома Гарді може видатися несподіваною: його герой світловолосий і нижчий на зріст. Однак саме ця відмінність формує індивідуальність кінообразу й засвідчує прагнення режисера та сценариста запропонувати нове прочитання персонажа. Цікаво, що 2014 року Том Гарді й Шарлотта Райлі одружилися. Цей позакадровий факт нерідко згадують у контексті обговорення їхньої екранної взаємодії.

Поміж переваг адаптації 2009 року – вихід за межі історії Кетрін і Гіткліфа. До сюжетної канви повноцінно введено друге покоління Ерншоу і Лінтонів. Така медіатрансформація розширює смисловий горизонт твору, актуалізуючи проблему трансгенераційного повторення, циклічності людських доль та успадкування травматичного досвіду.

Зачіска Гіткліфа (Тома Гарді), його в'юнке довгувате волосся все ж допомагають герою вирізнитися в середовищі, а отже, цей типаж стає «родзинкою» кінострічки, унікальністю рецепції. Це ще раз засвідчує, що кожна екранізація формує власний екранний типаж Гіткліфа. У кожному разі циганська вдача Гіткліфа виявляється і в особливому поводженні з кіньми, і в ореолі забобонної демонізації (репутація людини, здатної наврочити, накликати прокляття).

На відміну від вище аналізованих екранізацій, кіноадаптація 2009 року починається епізодом із Гіткліфом, який у напівбожевільному стані, зі свічкою в руках, прикликає Кетрін. Повернення до цього мотиву у фіналі створює ефект композиційного обрамлення, підкреслюючи циклічність нарації та незавершеність духовного зв'язку між героями.

Далі розгортається мотив помсти: Гіткліф прагне одружити свого сина Лінтона Гіткліфа з Кеті молодшою. Неллі передає Кеті роман «Айвенго» як материнський спадок і рівночасно знаковий текст доби романтизму. Уже в експозиції наголошено на драматичному збігові смерті Кетрін і народження Кеті, що стає одним із композиційних маркерів трансгенераційного повторення, наскрізного для цієї кіноадаптації.

Після прологу розгортається сюжетна лінія дитинства і юності Гіткліфа й Кетрін. Неллі виявляє особливу прихильність до Гіткліфа й не виправдовує знущань Гіндлі – свого «молочного» брата. Якщо в екранізаціях 1939 і 1970 років акцентована соціальна дистанція між закоханими, то кіноадаптація 2009 року зміщує акцент на проблему особистісної й соціокультурної ідентичності. Це, зокрема, стосується і походження Гіткліфа, і трансформації Кетрін під впливом Лінтонів. «Я пам'ятаю іншу Кеті, але ти на неї не схожа <...> Тієї маленької дикунки більше немає, а я кохав її», – заявляє Гіткліф. Вербалізована в кожній кіноадаптації репліка Кетрін «Я є Гіткліф» також слугує прямим виразом тотожності. Окрім того, юний Гіткліф в екранізації 2009 року наділений свободолюбністю. Тому його вчинки вже не

імпульсивні вияви, а результат пригнічення чи загрози втрати свободи. Кетрін теж підкреслює власне зневолення. «Тільки твоя [клітка] золота», – відказує Гіткліф. Саме в цій кіноадаптації Кетрін озвучує причину одруження з Едгаром безпосередньо Гіткліфу, однак це не нівелює конфлікту між ними двома – радше навпаки.

На відміну від попередніх екранізацій тут заторкнуто питання гендеру. Коли Гіткліф неодноразово спонукає Кетрін до втечі і заявляє про свою неготовність ділити її з іншим (тут передовсім про загрозу зміни ідентичності – місіс Лінтон), героїня мовить: «Я ризикую своєю репутацією. А без неї жінка ніщо». У такий спосіб сценаристи актуалізують гендерний аспект роману, акцентуючи залежність соціального статусу жінки від її репутації.

Як і в екранізації 1970 року, в кіноадаптації 2009 року присутній інтимний вимір. Він стосується не лише взаємин Кетрін і Гіткліфа, але й Ізабелли та Гіткліфа, причому з елементами еротизації.

Порівняно з першотекстом посилюються готичні мотиви, що дає підстави говорити про медіатрансформацію жанрової домінанти роману в бік горору. Приміром, Гіткліф розкриває домовину Кетрін, що розходиться з літературним першоджерелом, але є безпосереднім виявом жанрової поетики горору.

Добачаємо містичне як вияв жанрової домінанти фентезі: світи живих і мертвих взаємопроникають, що перегукується з медіатрансформацією в екранізації 1970 року.

Має місце відносний «happy end»: попри виразну демонізацію образу Гіткліфа, перед смертю він проживає своєрідний катарсис. Важливим імпульсом до внутрішньої трансформації стає, зокрема, його остання розмова з Гертоном, яка оприявнює абсурдність і безплідність помсти.

Якщо Гіткліф/Том досить органічно вписується в контекст кінця XVIII – початку XIX століть, попри певні вищезгадані розходження в зовнішності, більше того, йому вдається бути переконливим у демонстрації дивацтва, божевілля, ба навіть демонізації зрілого героя, то екранний образ Кетрін/Шарлотти тяжіє до сучасної естетики, що створює певний дисонанс із культурно-історичним середовищем роману. Утім, зі зміною зачіски, поступовим дистанціюванням від Гіткліфа (після перебування в будинку Лінтонів) Кетрін потроху адаптується до відповідної часової площини.

Звернемо увагу на ще одну важливу деталь. Молодша Кеті (донька Кетрін та Едгара Лінтонів) і Гертон (син Гіндлі й Френсіс Ерншоу, роль якої виконує Сіа Берклі) дивним чином нагадують відповідні типажі Кетрін і Гіткліфа з екранізації Р. Фуеста. Більше того, помилки першого покоління (бодай на цім світі) виправляють Кеті Лінтон і Гертон Ерншоу (виконавці ролей – Ребекка Найт і Ендрю Хоулі). Отже, саме друге покоління отримує шанс подолати руйнівний сценарій своїх попередників. У такий спосіб екранізація 2009 року,

подібно до роману Емілі Бронте, актуалізує перспективу розірвання трансгенераційного кола насильства, помсти і взаємного знищення.

Екранізація 2011 року (реж. Андреа Арнольд, Велика Британія, 129 хв.; у дослідженні використано українське багатоголосе закадрове озвучення) з усіх переглянутих чи не найдужче шокує (за винятком *horror*-мотивів із мінісеріалу 2009 року). Далєбі, не йдеться про руйнування логіки подій чи «переписування» сюжету. Тим паче немає підстав стверджувати, що твір Емілі Бронте зіпсовано чи спалюжено. Насамперед приголомшує образ Гіткліфа. Якщо мінісеріал 2009 року вже запропонував нетрадиційне прочитання цього персонажа, то кіноверсія 2011 року радикалізує такий підхід: тут персонаж постає темношкірим. Разом із Олівією Гітрід А. Арнольд постала також сценаристкою стрічки, тож відповідальність за таку кіновізію лежить передовсім на ній. Виконавцями головних ролей Кетрін і Гіткліфа є відповідно Кая Скоделаріо та Джеймс Гаусон.

Якщо в романі інакшість Гіткліфа має передусім соціокультурний характер, то в інтерпретації А. Арнольд вона набуває ще й виразної расової маркованості завдяки кастинговому рішенню. Така медіатрансформація радикалізує мотив відчуження героя: він стає чужим не лише через своє походження й соціальний статус, а й через колір шкіри. Унаслідок цього конфлікт зі середовищем набуває нових смислових вимірів, актуалізуючи проблематику расової дискримінації, яка не була експлікована в романі Емілі Бронте.

У ході перегляду кінострічки всі побоювання, застереження, упередження нівелюються. Ба більше, адаптація здобуває прихильність аудиторії. Саме ця екранізація видається напрочуд чуттєвою. Дехто закидає мінімалізм діалогів, додає так званий ефект німоти. Натомість стрічка вибудовує художню оповідь через систему зорових, слухових і тактильних деталей. Кожна макрозйомка щось увиразнює, надто завдяки повторам, тим самим фіксуючи увагу глядача на певному образі: вбитий заєць, підвішений за ошийник пес, гусяче пір'я, рукавички Гіткліфа, червона сукня Кетрін та її волосся, що розвіюється, дикий свист північного вітру, дзижчання комах, гра сонця перед зустрічю Гіткліфа з Кетрін після розлуки тощо.

Уже на початку стрічки, після появи Гіткліфа в будинку Ерншоу, А. Арнольд трансформує модель його поведінки. На відміну від мовчазного героя роману та попередніх екранізацій, він активно реагує на приниження, зокрема після того, як Кетрін плює йому в обличчя. Такий протест стає одним із перших маркерів опозиції «свій / чужий», яку режисерка послідовно розвиває впродовж фільму. Прикметно, що носієм приниження є не відвертий ворог, а та, котра згодом стане найближчою для нього людиною. Завдяки расовій маркованості образу конфлікт «свій / чужий» набуває більшої виразності та психологічної напруги.

На відміну від попередніх екранізацій, де після перебування Кетрін у будинку Лінтонів вона й Гіткліф з'являються вже дорослими, молодими людьми, у стрічці 2011 року герої ще залишаються підлітками. Саме така вікова рецепція найближча до авторського задуму Емілі Бронте й забезпечує більш органічне розгортання психологічної еволюції персонажів.

Щодо атмосфери, то вона напевно вишукана й оригінальна в кожній адаптації. Чи то заслуга тексту Емілі Бронте, чи то вміння команд (від режисера до акторського складу включно), але кожна кінострічка за мотивами роману «Буремний перевал» – особлива, жива, різнобарвна (навіть якщо чорно-біла), поліфонічна (насичена співом птахів, шумом вітру або дощу, дзенькотом води), а також унікальна сильними кадрами й експресивними епізодами. Так, якщо в екранізації 1970 року Гіткліф розриває могилу Кетрін голіруч, то в адаптації 2011-го кіногерой розкопує лопатою, намагаючись розкрити забиту труну, та це йому не вдається (близькість до авторського задуму й опозиція до медіатрансформації 2009 року). Дикий крик Гіткліфа повторює художню стратегію попередньої екранізації. Самоскалічення героя увиразнює граничний ступінь його душевних страждань.

Кінострічка А. Арнольд демонструє, що природа – не просто тло, а повноцінна учасниця нарації, тоді як у попередніх адаптаціях природа переважно романтизована. Екранізація 2011 року може слугувати тренінгом на тему «Вчимося інтерпретувати деталі» або «Коли промовляють деталі...». У кожному разі вона перевершує попередню (2009) за атмосферністю, чуттєвістю, хоча й поступається за частотою реплік і діалогів. Ніби закликає: вчіться бачити незриме й чути мовчазне. Саундтрек від гурту «Mumford & Sons» із вимовною назвою «The Enemy» («Ворог») множить констатовану чуттєвість.

В емоційному пориві Кетрін спроможна вискубти чуприну з голови Гіткліфа й розвіяти її вітром і рівночасно має дивовижну силу зцілювати рани на тілі коханого своїми вустами. Ця молода жінка може придавити черевиком обличчя Гіткліфа або дати йому ляпаса, але дослівно вмиратиме на руках коханого, символічно прокреслюючи перспективу їхнього посмертного возз'єднання.

Екранізація 2022 року (реж. Браян Феррітер, США, 154 хв.; у дослідженні використано англійськомовний оригінал) – наразі одна з найновіших адаптацій роману Емілі Бронте, що пропонує доволі своєрідне режисерське прочитання твору. Виконавцями ролей Кетрін і Гіткліфа є відповідно Джасмин Жандро і Браян Феррітер, який поєднав функції режисера й виконавця головної ролі.

Якщо в попередніх кіноадаптаціях відчутне прагнення максимально репрезентувати історичну епоху, то тут вона радше слугує тлом для

розгортання людських драм, конфліктів і психологічних трансформацій персонажів. Минуле інтерпретується крізь призму сучасності, а проблематика роману набуває універсального звучання. Внаслідок цього дія сприймається так, ніби вона розгортається не лише наприкінці XVIII – на початку XIX століть, а й у сучасному світі. Навіть будинок Лінтонів видається радше модерним простором із ледь помітним серпанком архаїки.

Як і екранізація Кокі Гідройк, кіноадаптація Б. Феррітера не зосереджується винятково на історії Кетрін і Гіткліфа, а відтворює також долі другого покоління родів Ерншоу та Лінтонів – Кетрін молодшої, Гертону, Лінтона Гіткліфа.

Початок кінострічки позначений рисами психологічного трилеру: містична атмосфера, приховане обличчя персонажа, музичний супровід, ненав'язливі спецефекти формують відчуття таємничості. Подальший розвиток психодрами Гіткліфа підтримує це враження якнайдовше.

Голос Неллі Дін як нараторки значною мірою перебирає на себе функцію оповіді, зменшуючи потребу в розлогих діалогах. Разом із тим активно задіяно музичний супровід, який генерує певний настрій. Кетрін і Гіткліф гармонійно поєднані зовнішньою експресивністю, що перегукується з традиційною інтерпретацією Гіткліфа як «циганкуватого» героя в романі. Шалик вересового відтінку на плечах героїні «заповнює» оголену порожнечу скелястого пустища.

Маємо підстави стверджувати, що адаптація 2022 року сконцентрована на образі Гіткліфа, його психодрами, яка і визначає композицію стрічки. Інші персонажі функціонують передовсім як засіб розкриття характеру й еволюції головного героя. Упродовж фільму Гіткліф переживає дві виразні внутрішні трансформації: вперше по смерті Кетрін, еволюціонуючи до руйнівника, який прагне помсти ворогам через посередництво їхніх дітей (Гертону, Лінтона, навіть Кеті-молодшої, народження якої символізує для нього смерть коханої); вдруге – наприкінці життя, коли усвідомлює, що помста, яка вже не приносить полегшення, втрачає своє первинне призначення (тут простежується певна аналогія з медіатрансформацією 2009 року).

Отже, попри деструктивну природу героя, відбувається його внутрішня еволюція – хай навіть запізніла. Відхід Гіткліфа в цій кіноверсії, з одного боку, набуває символічного звучання, а з іншого – фактично є найближчим поміж усіх аналізованих кіноадаптацій до літературного першоджерела (тиха смерть, розплющені очі, сцена дощу). Рецепція смерті Гіткліфа й легенди про нього та Кетрін демонструє одну з найточніших інтермедіальних репрезентацій авторського фіналу, зберігаючи відкритість смислів і властиву роману невизначеність між містичним і реальним.

Створені у XXI столітті екранізації «Буремного перевалу» Емілі Бронте, як і роману Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», загалом меншою мірою

зосереджені на відтворенні сюжету, ніж низка адаптацій ХХ століття, натомість більше уваги приділяють психології персонажів, переосмисленню літературного першоджерела, історичної доби й сучасних культурних контекстів, відкриваючи широкий простір для творення нових смислів.

7. Висновки та перспективи дослідження

Проведене дослідження засвідчило, що кіноадаптації роману Емілі Бронте «Буремний перевал» не обмежуються відтворенням сюжетної канви першотексту, а репрезентують різні моделі його інтермедіальної рецепції. Кожна з проаналізованих екранізацій формує власну систему художніх акцентів, переосмислюючи композицію, характери персонажів, жанрову домінанту твору, символіку та психологічний вимір роману.

Екранізації ХХ століття, зокрема 1939 і 1970 років, переважно тяжіють до сюжетної концентрації навколо історії Кетрін і Гіткліфа, зберігаючи основні композиційні вузли роману, проте по-різному акцентують романтичний, драматичний або готичний складники першотексту. Уже в адаптації 1970 року помітне прагнення до психологізації персонажів і посилення візуальної експресії.

Натомість кіноадаптації ХХІ століття (2009, 2011, 2022) демонструють зміну рецептивної стратегії. Вони дедалі менше орієнтовані на буквально відтворення сюжету й дедалі більше — на психологічну рецепцію персонажів, жанрове перекодування роману, актуалізацію сучасних соціокультурних проблем, а також розширення простору для глядацької інтерпретації.

Показово, що саме екранізації ХХІ століття, на відміну від більшості кіноверсій ХХ століття, виходять за межі сюжетної лінії «Кетрін – Гіткліф», увиразнюючи представників другого покоління обох родів – Ерншоу і Лінтонів. Така медіатрансформація наближає кінорецепцію до композиційної моделі літературного першотексту, де історія дітей є не менш важливою, ніж трагедія їхніх батьків. Найпослідовніше ця тенденція реалізована в екранізаціях 2009 і 2022 років.

Компаративний аналіз дав змогу простежити, що режисерські візії змінюють не лише композицію чи систему персонажів, а й безпосередньо жанрову природу роману. В аналізованих кіноадаптаціях актуалізуються елементи романтичної драми, готичного роману, психологічної драми, горору, фентезі, психотрилеру. При цьому трансформації художніх деталей, кольорової символіки, звукового оформлення, просторової організації кадру та акторської гри стають важливими інструментами інтермедіального перекодування літературного тексту.

Перспективними видаються подальші студії, присвячені аналізу найновішої екранізації Еміральд Фіннелл (2026), а також орієнтовані на

розширення корпусу кіноадаптацій роману Емілі Бронте «Буремний перевал», на дослідження особливостей аудіовізуального перекладу українськомовних версій фільмів і його впливу на рецепцію твору. Цікавим напрямом може бути осмислення трансформації жіночих образів роману в різних кіноадаптаціях, зокрема в контексті еволюції уявлень про жіночу суб'єктність і гендерні моделі різних історичних епох.

Література

1. Бойлен Алексіс Л. 2021. *Візуальна культура*. Київ: ArtHuss.
2. Бронте Емілі 2018. *Буремний перевал* / пер. з англ. Елли Євтушенко. Київ: Знання.
3. Просалова Віра 2013. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст* 16: с. 46–53.
4. Пуніна Ольга 2012. *Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки XX століття)*. Донецьк: ДонНУ.
5. Пушак Юлія 2011. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? *Парадигма* 6: с. 49–58.
6. Савчук Григорій 2019. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»* 81: с. 15–18. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2019-81-02>
7. Bazin, André 2022. *André Bazin on adaptation: Cinema's literary imagination*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6tv3>
8. Catania, Saviour 1996. *A thematic-semiotic comparison of five "Wuthering Heights" film adaptations. Doctoral dissertation*. University of Malta.
9. Fanning, Sarah E. 2017. "A Soul Worth Saving": Post-feminist masculinities in twenty-first-century televised adaptations of *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. *Adaptation* 10/1: pp. 73–92. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apw043>
10. Giordano, Giuseppe 2020. The contribution of Freud's theories to the literary analysis of two Victorian novels: *Wuthering Heights* and *Jane Eyre*. *International Journal of English and Literature* 11/2: pp. 29–34. <https://doi.org/10.5897/IJEL2019.1312>
11. Gul, Sanobar – Laghari, Tania – Lanjwani, Abdul Razzaque 2023. Investigating the difference between novel and film 'Wuthering Heights': An ecranisation theory. *Journal of History and Social Sciences* 14/1: pp. 113–125.
12. Hazette, Valérie V. 2016. *Wuthering Heights on film and television: A journey across time and cultures*. Bristol: Intellect.
13. He, Chengzhou – Bruhn, Jørgen 2023. Introduction to re-considering intermediality across disciplines: New direction. *European Review* 31/1: pp. S1–S6. <https://doi.org/10.1017/S1062798723000467>
14. Hutcheon, Linda 2006. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
15. Ingham, Patricia 2006. *The Brontës (authors in context)*. Oxford: Oxford University Press.
16. Kakhelidze, Tamar 2024. Film adaptation of a literary work from the perspective of linguistics and intermediality. In: Ratiani, Irma ed. *Contemporary issues of literary*

- criticism. Literatures of small countries and challenges of the modern global world.* Kutaisi: TSU Press, pp. 412–417. <https://doi.org/10.62119/cils.17.2024.8800>
17. Kristjánsdóttir, Dagny 2006. *Literature and visual culture*. Reykjavík: Iceland University Press.
 18. Kucich, John – Sadoff, Dianne F. eds. 2000. *Victorian afterlife: Postmodern culture rewrites the nineteenth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 19. Pethő, Ágnes 2011. *Cinema and intermediality: The passion for the in-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
 20. Pietrzak-Franger, Monika 2012. Adapting Victorian novels: The poetics of glass in *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. *Adaptation* 5/2: pp. 268–273. <https://doi.org/10.1093/adaptation/aps019>
 21. Prihodko, Ganna – Prykhodchenko, Oleksandra – Vasylyna, Roman 2024. Intermedial relations in a literary text. *Cognition, Communication, Discourse* 28: pp. 91–101. <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2024-28-06>
 22. Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6: pp. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
 23. Rampley, Matthew ed. 2005. *Exploring visual culture: Definitions, concepts, contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
 24. Shachar, Hila 2009. *Wuthering Heights: screen adaptations and cultural afterlives. Doctoral dissertation*. University of Western Australia.
 25. Stoneman, Patsy 2018. *Bronte transformations: The cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Brighton: Edward Everett Root Publishers.
 26. Sturken, Marita – Cartwright, Lisa 2025. *Practices of looking: An introduction to visual culture (4th edition)*. New York: Oxford University Press.
 27. Wolf, Werner 2014. (Inter)mediality and the study of literature. In: Totossy de Zepetnek, Steven – Mukherjee, Tutun eds. *Companion to comparative literature, world literatures, and comparative cultural studies*. Foundation Books, pp. 205–216. <https://doi.org/10.1017/UPO9789382993803.016>
 28. Zhang, Qingqing – Lee, Charity – Halim, Huzaina Abdul 2023. The reception of *Wuthering Heights* in China: English–Chinese translation, dissemination, and adaptation. *World Journal of English Language* 13/2: pp. 374–383. <https://doi.org/10.5430/wjel.v13n2p374>
 29. URL1: *Visual Culture – Definition, Examples, History & More – Art Theory Glossary*. Visual Arts, 2026. <https://jerwoodvisualarts.org/art-theory-glossary/visual-culture/> (Дата звернення: 15.07.2026).
 30. URL2: Brontë, Emily 1996. *Wuthering Heights*. Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/ebooks/768> (Дата звернення: 20.05.2026).

References

1. Boilen, Aleksis L. 2021. *Vizualna kultura* [Visual culture]. Kyiv: ArtHuss. (In Ukrainian)
2. Brontë, Emily 2018. *Buremnyi pereval* [*Wuthering Heights*] / translated from English by Ella Yevtushenko. Kyiv: Znannia. (In Ukrainian)

3. Prosalova, Vira 2013. Intermedialnist yak yavyshche mystetstva i metod analizu [Intermediality as an artistic phenomenon and a method of analysis]. *Filolohichni seminar. Paradyhma suchasnoho literaturoznavstva: svitovyi kontekst* 16: pp. 46–53. (In Ukrainian)
4. Punina, Olha 2012. *Kinofikatsiia ukrainskoho literaturnoho dyskursu (20–30-ti roky XX stolittia)* [The cinematisation of Ukrainian literary discourse (1920s–1930s)]. Donetsk: DonNU. (In Ukrainian)
5. Pushak, Yuliia 2011. Literatura i kino: (ne)zalezhnist mystetstv? [Literature and cinema: The (in)dependence of the arts?]. *Paradyhma* 6: pp. 49–58. (In Ukrainian)
6. Savchuk, Hryhorii 2019. «Intermedialnist» yak katehoriia literaturoznavstva y mediolohii [“Intermediality” as a category of literary studies and media studies]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filolohiia»* 81: pp. 15–18. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2019-81-02> (In Ukrainian)
7. Bazin, André 2022. *André Bazin on adaptation: Cinema’s literary imagination*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6tv3>
8. Catania, Saviour 1996. *A thematic-semiotic comparison of five “Wuthering Heights” film adaptations. Doctoral dissertation*. University of Malta.
9. Fanning, Sarah E. 2017. “A Soul Worth Saving”: Post-feminist masculinities in twenty-first-century televised adaptations of *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. *Adaptation* 10/1: pp. 73–92. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apw043>
10. Giordano, Giuseppe 2020. The contribution of Freud’s theories to the literary analysis of two Victorian novels: *Wuthering Heights* and *Jane Eyre*. *International Journal of English and Literature* 11/2: pp. 29–34. <https://doi.org/10.5897/IJEL2019.1312>
11. Gul, Sanobar – Laghari, Tania – Lanjwani, Abdul Razzaque 2023. Investigating the difference between novel and film ‘Wuthering Heights’: An ecranisation theory. *Journal of History and Social Sciences* 14/1: pp. 113–125.
12. Hazette, Valérie V. 2016. *Wuthering Heights on film and television: A journey across time and cultures*. Bristol: Intellect.
13. He, Chengzhou – Bruhn, Jørgen 2023. Introduction to re-considering intermediality across disciplines: New direction. *European Review* 31/1: pp. S1–S6. <https://doi.org/10.1017/S1062798723000467>
14. Hutcheon, Linda 2006. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
15. Ingham, Patricia 2006. *The Brontës (authors in context)*. Oxford: Oxford University Press.
16. Kakhelidze, Tamar 2024. Film adaptation of a literary work from the perspective of linguistics and intermediality. In: Ratiani, Irma ed. *Contemporary issues of literary criticism. Literatures of small countries and challenges of the modern global world*. Kutaisi: TSU Press, pp. 412–417. <https://doi.org/10.62119/cils.17.2024.8800>
17. Kristjánsdóttir, Dagny 2006. *Literature and visual culture*. Reykjavík: Iceland University Press.
18. Kucich, John – Sadoff, Dianne F. eds. 2000. *Victorian afterlife: Postmodern culture rewrites the nineteenth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
19. Pethő, Ágnes 2011. *Cinema and intermediality: The passion for the in-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

20. Pietrzak-Franger, Monika 2012. Adapting Victorian novels: The poetics of glass in *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. *Adaptation* 5/2: pp. 268–273. <https://doi.org/10.1093/adaptation/aps019>
21. Prihodko, Ganna – Prykhodchenko, Oleksandra – Vasylyna, Roman 2024. Intermedial relations in a literary text. *Cognition, Communication, Discourse* 28: pp. 91–101. <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2024-28-06>
22. Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6: pp. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
23. Rampley, Matthew ed. 2005. *Exploring visual culture: Definitions, concepts, contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
24. Shachar, Hila 2009. *Wuthering Heights: screen adaptations and cultural afterlives*. Doctoral dissertation. University of Western Australia.
25. Stoneman, Patsy 2018. *Bronte transformations: The cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Brighton: Edward Everett Root Publishers.
26. Sturken, Marita – Cartwright, Lisa 2025. *Practices of looking: An introduction to visual culture (4th edition)*. New York: Oxford University Press.
27. Wolf, Werner 2014. (Inter)mediality and the study of literature. In: Totosty de Zepetnek, Steven – Mukherjee, Tutun eds. *Companion to comparative literature, world literatures, and comparative cultural studies*. Foundation Books, pp. 205–216. <https://doi.org/10.1017/UPO9789382993803.016>
28. Zhang, Qingqing – Lee, Charity – Halim, Huzaina Abdul 2023. The reception of *Wuthering Heights* in China: English–Chinese translation, dissemination, and adaptation. *World Journal of English Language* 13/2: pp. 374–383. <https://doi.org/10.5430/wjel.v13n2p374>
29. URL1: *Visual Culture – Definition, Examples, History & More – Art Theory Glossary*. Visual Arts, 2026. <https://jerwoodvisualarts.org/art-theory-glossary/visual-culture/> (Accessed: 15.07.2026).
30. URL2: Brontë, Emily 1996. *Wuthering Heights*. Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/ebooks/768> (Accessed: 20.05.2026).

**Кіноадаптації роману Емілі Бронте «Буремний перевал»
як інтермедіальний дискурс: на перетині англійської літератури
XIX століття та візуальної культури**

Клименко (Синьоок) Ганна, кандидат філологічних наук, доцент. Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, кафедра української літератури та компаративістики, доцент. anna.syniook@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6962-1978.

У статті здійснено інтермедіальний аналіз п'яти кіноадаптацій роману Емілі Бронте «Буремний перевал / *Wuthering Heights*» (1939, 1970, 2009, 2011, 2022) у зіставленні з літературним першотекстом. Метою дослідження є зосередження уваги на п'яти відомих екранізаціях роману Емілі Бронте «*Wuthering Heights*»

(«Буремний перевал»), здійснення компаративного аналізу кінорецепцій, визначення спільних та специфічних рис кіноадаптацій, що дозволяє увиразнити культурно-естетичні тенденції часу їх створення та особливості режисерських візій. Авторкою виявляються особливості медіатрансформації художнього твору в кіномистецтві та визначаються режисерські стратегії рецепції роману впродовж майже дев'яти десятиліть. Методологічну основу становлять інтермедіальний, компаративний (порівняльно-типологічний), герменевтичний, наратологічний, семіотичний та історико-культурний підходи.

З'ясовано, що кожна екранізація пропонує власну модель прочитання роману, акцентуючи різні аспекти авторського задуму: романтичний, готичний, психологічний, соціальний чи екзистенційний. Простежено закономірну еволюцію кінорецепції: від переважно сюжетно орієнтованих адаптацій середини ХХ століття до психологізованих і концептуальних інтерпретацій ХХІ століття. Встановлено, що медіатрансформація охоплює композицію, систему персонажів, хронотоп, жанрову домінанту, характер конфлікту, символіку та систему художніх деталей. Особливу увагу приділено способам інтерпретації образу Гіткліфа, рецепції Кетрін, ролі другого покоління персонажів, трансформації готичних мотивів, опозиції «свій / чужий», а також специфіці фінальних сцен у різних кіноверсіях.

Доведено, що кіноадаптації не лише репрезентують роман іншими художніми засобами, а й формують самостійні смислові моделі, актуалізуючи проблематику ідентичності, пам'яті, травматичного досвіду та трансгенераційної спадковості. Практична цінність дослідження полягає у можливості використання його результатів у студіях з інтермедіальності, рецептивної поетики, історії екранізації та компаративістики.

Ключові слова: Емілі Бронте, «Буремний перевал», кіноадаптація, інтермедіальність, медіатрансформація, рецепція, екранізація.

Film adaptations of Emily Brontë's "Wuthering Heights" as intermedial discourse: at the intersection of nineteenth-century English literature and visual culture

Hanna Klymenko (Syniook), candidate of philological sciences, associate professor. Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies, associate professor. anna.syniook@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6962-1978.

The article presents an intermedial analysis of five film adaptations of Emily Brontë's novel "Wuthering Heights" (1939, 1970, 2009, 2011, 2022) in comparison with the literary source text. The aim of the study is to focus on five well-known screen adaptations of Emily Brontë's novel, to conduct a comparative analysis of their cinematic receptions, and to identify the common and distinctive features of the adaptations, thereby highlighting the cultural and aesthetic tendencies of the periods in which they were produced as well as the specific characteristics of the directors' visions. The study examines the particularities of the media transformation of a literary work into cinema

and identifies the directorial strategies employed in the reception of the novel over a period of almost nine decades. The methodological framework combines intermedial, comparative (comparative-typological), hermeneutic, narratological, semiotic, and historical-cultural approaches.

It is established that each film adaptation offers its own model of interpreting the novel, foregrounding different aspects of the author's conception: romantic, Gothic, psychological, social, or existential. A consistent evolution of cinematic reception is traced, from the predominantly plot-oriented adaptations of the mid-twentieth century to the more psychological and conceptual interpretations of the twenty-first century. It is demonstrated that media transformation encompasses composition, the system of characters, chronotope, genre dominance, the nature of the conflict, symbolism, and the system of artistic details. Particular attention is paid to the ways in which Heathcliff is interpreted, the reception of Catherine, the role of the second generation of characters, the transformation of Gothic motifs, the opposition between "self" and "other", and the distinctive features of the final scenes in different film versions.

The study demonstrates that film adaptations not only represent the novel through different artistic means but also construct independent models of meaning, bringing to the fore issues of identity, memory, traumatic experience, and transgenerational inheritance. The practical significance of the study lies in the possibility of applying its findings to research on intermediality, reception poetics, the history of film adaptation, and comparative literary studies.

Keywords: *Emily Brontë, Wuthering Heights, film adaptation, intermediality, media transformation, reception, screen adaptation.*

Emily Brontë „Üvöltő szelek” című regényének filmadaptációi mint az intermedialis diskurzus példái: a 19. századi angol irodalom és a vizuális kultúra metszéspontján

Klymenko (Syniook) Hanna, a filológiai tudományok kandidátusa, docens. Cserkaszi Bohdan Hmelnyickij Nemzeti Egyetem, Ukrán Irodalmi és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, docens. anna.syniook@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6962-1978.

A tanulmány Emily Brontë „Üvöltő szelek” című regénye öt filmadaptációjának (1939, 1970, 2009, 2011, 2022) intermedialis elemzésére irányul, összevetve azokat a szépirodalmi forrásszöveggel. A kutatás célja Emily Brontë regénye öt ismert filmadaptációjának vizsgálata, filmes recepciójuk összehasonlító elemzése, valamint az adaptációk közös és sajátos vonásainak feltárása, ezáltal pedig a keletkezésük időszakára jellemző kulturális és esztétikai tendenciák, továbbá az egyes rendezői látásmódok sajátosságainak bemutatása. A kutatás az irodalmi mű filmművészeti médiumba történő transzformációjának sajátosságait vizsgálja, és feltárja a regény közel kilenc évtizedet átfogó recepciójának rendezői stratégiáit. A kutatás módszertani alapját az intermedialis, komparatív (összehasonlító-tipológiai), hermeneutikai, narratológiai, szemiotikai és történeti-kulturális megközelítés együttes alkalmazása képezi.

A vizsgálat megállapítja, hogy minden filmadaptáció a regény sajátos értelmezési modelljét kínálja, és a szerzői koncepció eltérő aspektusait – romantikus, gótikus, pszichológiai, társadalmi vagy egzisztenciális vonatkozásait – helyezi előtérbe. Jól kirajzolódik a filmes recepció következetes fejlődése: a 20. század közepének túlnyomórészt cselekményközpontú adaptációitól a 21. század pszichologizálóbb és konceptuálisabb értelmezései felé. A tanulmány rámutat arra, hogy a mediális transzformáció kiterjed a kompozícióra, a szereplők rendszerére, a műfaji dominanciára, a konfliktus jellegére, a szimbolikára és a művészi részletekre. Kiemelt figyelmet kap Heathcliff alakjának értelmezése, Catherine recepciója, a szereplők második generációjának szerepe, a gótikus motívumok átalakulása, a „saját-idegen” oppozíció, valamint a különböző filmváltozatok zárójeleneteinek sajátosságai.

A kutatás igazolja, hogy a filmadaptációk nem csupán más művészi eszközökkel jelenítik meg a regényt, hanem önálló jelentésmoделleket is létrehozhatnak, előtérbe állítva az identitást, az emlékezetet, a traumatikus tapasztalat és a transzgenerációs öröklődés problémaköreit. A kutatás gyakorlati jelentőségét az adja, hogy eredményei felhasználhatók az intermedialitás, a recepciópoétika, a filmadaptáció-történet és az összehasonlító irodalomtudomány területén végzett kutatásokban.

Kulcsszavak: *Emily Brontë, Üvöltő szelek, filmadaptáció, intermedialitás, mediális transzformáció, recepció, megfilmesítés.*