

Прищеп Т. В.

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

**СУЧАСНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ КІНОМІФОЛОГІЇ
ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА**

У статті розглядаються візуальні інтерпретації твору М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». Зокрема, увагу зосереджено на більш сучасних адаптаціях роману. Огляд візуалізованих форм інтерпретацій роману доводить, що саме в них народжуються нові змісти історії про Франкенштейна, розкриваються нові змістові багатства самого роману, які так легко спроектувати на всі актуальні проблеми трьохсотлітньої історії. Досліджується творче бачення режисерів кіно та телебачення роману М. Шеллі, результатом якого є формування та укорінення Віктора Франкенштейна як культового героя. Акцентовано увагу на тому, що практично будь-які соціально-історичні теми пройшли через призму роману, тиражуючись вже в нових формах візуального мистецтва. Кіноміфологія в якійсь мірі набула до ХХІ ст. статусу суверенності від першоджерела. Помітними стають варіанти кінофранкенштейніани, які є новим переосмисленням не роману, а кіноісторії про Франкенштейна. Обігруючи шаблони фільмів про Франкенштейна та добре відомих героїв, режисери значною мірою спростили історію роману, втілюючи її в доступній для масового глядача формі. Аналіз візуальних інтерпретацій доводить, що ремейки стають однією з головних форм інтерпретацій роману. Так, головною відмінністю ремейків від іншої форми інтерпретації є те, що режисери опрацьовують чийсь погляд, додаючи деякі власні деталі до сюжету або до системи героїв. Все це сприяло подальшому розвитку кіноміфології та кінокліше, пов'язаних із постаттю вченого та його створінням. Відзначається, що високий смисловий потенціал роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» та його образів, створених за допомогою романтичної міфотворчості, дозволив адаптувати його до будь-якої епохи, спроектувати на свої вічні проблеми кожному новому поколінню людей. Це і є головною причиною звернення до нього творців різних країн та епох. У статті також зазначається, що кінофранкенштейніана мала важливе значення у тому, що Франкенштейн і його Істота запам'яталися глядачеві.

Ключові слова: візуальне мистецтво, інтерпретація, міф про Франкенштейна, кіно, культурний герой.

Постановка проблеми. Масова культура запропонувала митцям неймовірний фонд, до якого входили кінофільми, театральні постановки, картини та книжки, які базувалися на франкенштейнівському міфі. Із цього фонду можна було вибрати той чи інший варіант розвитку історії про Франкенштейна. Кіномистецтво породжує свої сюжети, у яких Франкенштейн запам'ятався як божевільний демонічний вчений, через що ім'я Монстра почали дуже швидко ототожнювати з іменем Віктора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ю. Б. Ідліс наголошувала на тому, що в цілому екранізація літературного твору не отримала належної уваги в рамках філологічної освіти [1]. Літературна критикиня зазначала, що досить часто для кінознавця предметом аналізу стає фільм, а літературний текст є необов'язковим додатком до нього, а літературознавець, навпаки, більш зацікавлений в аналізі тексту і не завжди

володіє потрібним інструментарієм та навичками для аналізу сценарію і фільму. Екранізація є площиною перетину різних комунікативних систем (літератури і кіно), а також авторських / читацьких / глядацьких стратегій і становить особливий інтерес саме як комплекс різномірних текстів, різна медійна природа яких породжує нові змісти [1]. Науковим підґрунтям дослідження є роботи Ю. Б. Ідліс, С. Г. Колесник, Н. Т. Пахсарьян, К. Вольфганга, Р. Р. Томаса, С.-Дж. Роланда, Т. Ендрю, Ф. Д. Лестера та інших.

Постановка завдання. Статтю присвячено розгляду варіантів інтерпретації роману Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» у сучасній кіноіндустрії. У межах даного дослідження нас буде цікавити взаємодія оригінального тексту роману з творчим баченням цієї класичної історії через призму режисерів кіно.

Виклад основного матеріалу. З початку 60-х у кінематографі намітилася тенденція переосмислити

фільми, що раніше мали популярність. Ремейки не завжди виходять вдалимими, що робить їх більш схожими на пародії. Багато режисерів і не приховують цього, пропонуючи такі кінокартини молоді, яка в захваті від чорного гумору і відвертих сцен. З іншого боку, ремейк – це такий же атрибут еволюції кінематографа, як прихід кольору або створення надлегких цифрових камер. Простежуючи сюжети, які найчастіше повторюються на екрані, можна наочно побачити те, як з роками змінювалися прийоми розповіді класичних історій та які нові змісти з'являлись у них. Зазначимо, що, заново осмислюючи чужий досвід, кінематографісти деколи здійснюють справжні відкриття, у тому числі й у своїй власній творчості [3]. Полісемантика роману М. Шеллі дозволяла наповнювати матрицю роману все новими і новими змістами. Практично всі виклики часу легко проектувались на історію про Франкенштейна.

Так, відчуття абсурдності буття 60-х років породжує гротескні форми втілення історії Франкенштейна. Режисери намагаються сполучити у фантастичній формі жахливе і смішне, потворне і піднесене, а також поєднати непоєднуване, переплести нереальне з реальним, сьогодення з майбутнім з єдиною метою – розкрити у фільмі протиріччя дійсності. Результатом цього стало те, що у гротеску за зовнішньою неправдоподібністю, фантастичністю розкривалося глибоке художнє узагальнення важливих явищ життя [6]. Прикладами всього цього можуть бути такі кінострічки: мексиканський ремейк фільму «Еббот і Костелло зустрічають Франкенштейна» з назвою «Франкенштейн, Вампір та компанія» («Frankenstein, el Vampiro y Cia», MEX 1962, prod. Guillermo Calderon); ремейк на кінокартину «Франкенштейн зустрічає Людину-вовка», де мова йде не про перевертня, а позаземних завойовників, з назвою «Франкенштейн зустрічає космічного монстра» («Frankenstein meets the Space Monster», USA 1965, prod. Robert Gaffney). У фільмі «Джессі Джеймс зустрічає дочку Франкенштейна» режисера Уїльяма Беудіна («Jesse James meets Frankenstein's Daughter», USA 1965, prod. William Beaudine) нащадок Франкенштейна проводить відповідні експерименти на Дикому Заході. Цей фільм є ремейком першого фільму-продовження «Син Франкенштейна».

Створюючи ремейки фільмів про Франкенштейна, режисери намагаються зберегти хоча б відголоски роману, його болючих проблем, які хвилювали авторку роману. Такими проблемами були трагічні наслідки науково-технічних відкриттів,

роз'єднаність людини і соціуму. Але, перероблюючи перероблене, вони залишають у них все менше ремінісценцій з проблемно-тематичного плану роману М. Шеллі. Зокрема, відбувається освоєння та розвиток міфології про Франкенштейна й Істоти, яка була створена потужною кіноіндустрією та суспільством масового споживання. У більшості кінокартин буде розповідатися про вже впізнаваного божевільного вченого з його гротескним створінням, що допоможе привабити масового глядача, для якого у фільмі головним є екшн та спецефекти.

Часи хіпі, сексуальних та інших революцій були теж відображені в серії кіноробіт про Франкенштейна. З 70-х рр. режисери вдавалися все частіше і сміливіше до зображення сексу чи до комедійного переспівування міфу про Франкенштейна, шукали альтернативні засоби приваблення аудиторії, застосовуючи останні технічні досягнення [11, с. 150].

Так, у фільмі «Шоу жахів Роккі» («The Rocky Horror Picture Show», USA 1975, prod. Jim Sharman) Віктор Франкенштейн стає трансвеститом Доктором Франком Фуртером, який проявляє явні сексуальні натяки, – аспект, який з 1970 років переважає в інших варіаціях міфу [9]. У цьому контексті потрібно також згадати фільми «Плоть для Франкенштейна» або «Франкенштейн Енді Воргола» («Flesh for Frankenstein»/«Andy Warhol's Frankenstein», IT та FR 1973, prod. Paul Morrissey, Antonio Margheriti), «Франкенштейн. Правда історія» («Frankenstein. The True Story», USA 1973, prod. Jack Smight) та «Італійський Франкенштейн» («Frankenstein all'italiana», IT 1975, prod. Armando Crispino), у яких було поєднано ознаки порно та фільму жахів: створюючи подругу для Істоти, Франкенштейн випадково пересаджує йому мозок ченця, звідси причина всіх пригод з «нареченим та нареченою».

З 70-х років з'являються і нові варіації історій Франкенштейна і його створіння, де мова йде не тільки про оживлення неживої матерії для створення нової людини. У короткометражному фільмі Тіма Бертона «Франкенвіні» («Frankenweenie», USA 1984, prod. Tim Burton) розповідається про хлопчика, який оживляє свою вбиту собаку. Головний герой – чутлива особистість – не зміг пережити втрату свого найкращого друга (собаки Спаркі, Sparky) і саме через це вирішив оживити його.

У середині 80-х відновлюється феміністичний рух, який впливає на оновлення жіночої теми в кіноверсіях про Франкенштейна. Виділяючи гендерний і феміністичний аспекти, режисери акцен-

тують увагу глядача на новому експерименті вченого, який намагається перетворити Єву, яку створює після Монстра, на ідеальну емансиповану жінку, яка є незалежною та вільною від забобонів. Такими виявилися повороти франкенштейнівського сюжету, наприклад, у фільмі 1985 року «Наречена» (“The Bride”, UK у співробітництві з USA 1985, prod. Franc Roddam), де вчений піддається вмовлянням Істоти та створює ідеальну жінку, хоча цей експеримент приводить його до глибоких сумнівів у доцільності досліджу, адже, проголошуючи на словах незалежність сучасної жінки, вчений підсвідомо не вірить у це і намагається підкорити новостворену Єву собі. Не домігшись прихильності Єви, Франкенштейн вирішує перекреслити все, чому він навчав її, та звалтувати її, але Монстр рятує свою наречену від людини.

У середині 80-х відбувається відродження інтересу до готичної естетики, що є причиною появи одного з найвідоміших фільмів кінця ХХ століття – «Готика» (“Gothic”, UK 1986, prod. Ken Russell) британського режисера Кена Рассела. Фільм відроджує поетику готичної літератури, розповідаючи історію створення самого роману. Змальовуючи події на віллі Діодаті, автор надає можливість своїм героям вигадати власні історії та винести на поверхню приватні скелети (таємниці). Режисер аналізує психологічні мотиви творчих задумів М. Шеллі та її життєву історію і доходить висновку, що саме нездатність письменниці виносити та зберегти дитину, її бажання повернути до життя померлу дитину і були причиною створення монстра Франкенштейна. На думку режисера, який шукає специфічні витoki ідей письменників, причиною створення роману «Вампір» були гомосексуальні нахили Полідорі, його суїцидальні думки та захоплення вампірами. Навіть у таких проєкціях режисерам вдавалося якщо не втілити, то хоча б звернути особливу увагу на почуття романтиків, які отримували справжнє задоволення у самому процесі творчості. Як приклад, можна згадати фільми «Літо привидів» (“Haunted Summer”, USA 1988, prod. Ivan Passer) та «Гребти за вітром» (“Remando al viento”, ES 1988, prod. Gonzalo Suárez), у яких змальовується історія створення роману М. Шеллі на віллі Діодаті.

Сучасний американський дослідник Рональд Р. Томсон стверджує, що кіно перетворює дилему мінливості сучасності і ефемерності на джерело задоволення і розваги» [8, с. 306]. Так, можна дійти висновку, що будь-яка соціально-культурна

зміна в суспільстві з легкістю відображається через історію про Франкенштейна. Семантичний та міфологічний потенціал роману Мері Шеллі, перетворений кіномистецтвом, давав можливість для актуалізації практично будь-якої проблеми через формат наймасовішого виду мистецтва – кіно. Але йому на зміну йшло інше, більш популярне і масове мистецтво, – телебачення.

З 1950-х телебачення стає основним засобом впливу на думку споживача культури. На той час поступово склалася культура телебачення як масового видовища, розрахованого не завжди на інтелектуального споживача [2]. Через стрімку перебудову провідних кінокомпаній, які відчували запах великих грошей в телеіндустрії, продюсери починають співпрацювати з телебаченням. Так, вони першими починають переробляти у формат серіалів ті варіанти історії про Франкенштейна, які принесли успіх у кіно. У 1959 році компанія “Hammer” у співробітництві з “Columbia Pictures” зняла півгодинний пілотний епізод (pilot episode) з назвою «Казки Франкенштейна» (“Tales of Frankenstein”, UK 1959, prod. Curt Siodmak). Фільм мав стати сумішню версій від компаній “Hammer” та “Universal Pictures”. “Hammer” хотів зробити серіал про барона Франкенштейна, який би мав справу з різними нещастями. Компанія “Columbia Pictures” хотіла зняти низку науково-фантастичних оповідань про те, що не завжди наукові дослідження приносять добро. Але через розбіжності компаній у тому, про що має бути цей серіал, далі першого епізоду робота не пішла.

Телебачення стає невід’ємною частиною життя пересічної людини, тому на початку 60-х популярнішими за фільми стають телесеріали. І те, що Франкенштейн приходив на телеекран (наймасовіший вид мистецтва) є доказом існування його образу як культурного героя.

З 1964 року американським телебаченням демонструвався серіал «Сімейка Мюнстрів» (“The Munsters”, USA 1964–1966, prod. Joe Connelly, Bob Mosher), у якому всі члени сім’ї схожі на класичних монстрів “Universal”. «Сімейка Мюнстрів» – американський телевізійний ситком із зображенням домашнього життя сім’ї добрих монстрів. Так, наприклад, Герман Мюнстер (Herman Munster) був схожим на монстра Франкенштейна, дідусь – на графа вампіра, а його син Едді – на перевертня. Лілі, дружина Германа, з сивим пасмом у волоссі нагадувала жіночого монстра з фільму «Наречена Франкенштейна», лише племінниця Мерилін була звичайною дівчинкою. Цей серіал був своєрідною відповіддю на «Сімейку Адамсів» (“The Addams

Family”, USA 1964 TV series), яку показували на іншому каналі, щоби привабити глядачів, яким припала до душі тематика серіалу – розповідь про будні незвичайної сім’ї.

Істота Франкенштейна з’явилася й у мультиплікаційних образах, наприклад, у фільмі «Божевільна вечірка чудовиськ» (“Mad Monster Party”, USA 1967, prod. Jules Bass), у якому в образах класичних монстрів грали анімовані ляльки [9, с. 133]. Барон Борис фон Франкенштейн (озвучений Борисом Карлоффом) досягає своєї мети, створюючи формулу повного знищення істот, та збирає на вечірці всіх відомих нам монстрів – від Монстра Франкенштейна (у фільмі його називають Фангом), графа Дракули, Мумії, Квазімодо (згадується як «Горбань Нотр-Дама»), Перевертня, Людини-невидимки, до Істоти з Чорної Лагуни (згадується як «Тварина»). Створюючи анімаційний комедійний фільм, режисери йдуть далі і додають любовний сюжет в історію про створення своєрідної «Світової організації монстрів». Наприкінці фільму глядач дізнається, що після вечірки змогли вижити лише племінник барона Фелікс та його асистентка Франческа. Відгуком на події у світлі тих років та на популярність наукової фантастики є те, що Фелікс та Франческа – роботи, створені Борисом фон Франкенштейном.

Кінобум за мотивами історії Франкенштейна наприкінці ХХ століття починає стихати, поступаючись місцем суто літературним версіям, які тепер мають більший вплив на кінообрази та кіноісторію. Це, як здається, було пов’язано з поверненням класики в життя пересічного глядача та популяризацією оригінального матеріалу. Так і сталось у випадку з фільмом «Звільнений Франкенштейн», який є екранізацією роману Браяна Олдісса «Звільнений Франкенштейн» (“Frankenstein Unbound”, USA 1990, prod. Roger Corman).

Відповідно до сюжету сучасного письменника головний герой фільму провалюється в часі та зустрічає Мері Шеллі, яка пише не свій знаменитий роман, а історію про свого сусіда Франкенштейна. Реальне та фікційне співвідносяться, як і в Олдісса, в унікальній формі. І все ж таки, як стає помітно, ця кіноваріація є варіантом інтерпретації не твору М. Шеллі, а роману Б. Олдісса, кіногенічного за своєю суттю, який можливо екранізувати без особливих проблем та змін у сценарії, адже динамічний розвиток сюжету твору й ефектність сцен роману дуже просто перенести на площину екрану.

Фільм Кеннета Брана «Франкенштейн Мері Шеллі» (“Mary Shelley’s Frankenstein”, USA 1994, prod. Kenneth Branagh) [7] найбільше з усіх перелічених картин орієнтується на роман М. Шеллі, тобто на літературу, а не на кіноверсії, які з часом, на відміну від роману, втратили свою значимість. Так, саме оригінальна матриця роману вміщує в собі всі теми, які не тільки не втратили своєї актуальності на відміну від кіноваріацій, які відповідали на виклики свого часу, але й знаходять все нові грані. Починається фільм, як і роман, із зустрічі Роберта Уолтона з Віктором Франкенштейном, який розповідає йому про своє життя та дослідження. Після зустрічі Монстра з Франкенштейном, Монстр замислюється, хто він такий, до якої раси його можна віднести, і озвучує питання, яке його цікавить: “What of my soul? Do I have one? What of these people of which I am composed?” [5, с. 138]. Режисер намагається зобразити Монстра жертвою сил, які не мають контролю. Наслідком дії цих сил є те, що Істота вириває своє серце з грудей.

Попри усі намагання, очевидно, що й у цьому фільмі режисер не може звільнитися від впливу попередньої кінофранкенштейніани. І тому тут значну роль відведено вже апробованим ефектам фільмів-жахів (нагнітання відчуття страху, протистояння монстра та вченого). Але в підсумку, як це було і раніше, народжується свій варіант інтерпретації твору М. Шеллі.

У сучасних фільмах режисери використовують елементи різноманітних популярних жанрів – екшну, пригодницьких фільмів, мелодрами, трилера, фільмів жахів та фантастичних фільмів. Роман М. Шеллі через багатовекторність змістів поетики є придатним для таких експериментів. Одним із таких експериментів можна вважати фільм «Ван Хельсінг» (“Van Helsing”, USA 2004, prod. Stephen Sommers), який є сумішшю романів «Дракула», «Франкенштейн» та «Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда». С. Соммерс переосмислює канонічний образ Дракули, перетворюючи його на трансильванського графа з манерами вікторіанського джентльмена, а Чудовисько Франкенштейна у фільмі є безвольним, але позитивним персонажем, який сприймає Дракулу як свого хазяїна, якому він змушений коритися. Істота Франкенштейна перетворюється на другорядного героя та стає більш схожою на слугу-монстра із серіалу «Сімейка Адамсів», ніж на Демона М. Шеллі.

До фентезійного бойовика (фантастичного фільму з елементами жаху та трилера) можна віднести фільм «Я, Франкенштейн»

(“I, Frankenstein”, USA, Australia 2014, prod. Stuart Beattie). Ідея фільму народилася в уяві сценариста Кевіна Грев’є, який в одному зі своїх графічних романів переніс монстра, створеного Франкенштейном, на кілька століть уперед в умови жахливого сучасного міста, у якому свою війну ведуть клани магічних істот. У фільмі знов поєднуються історії монстра Франкенштейна, Людини-невидимки, Дракули та інших знакових літературних істот в одну [4]. Закони кіно диктують свій розвиток сюжету. Зокрема, для більшої видовищності тут поєднуються класичні монстри фільмів жахів, а Адам – творіння Франкенштейна – перетворюється на типового кіногероя, який завдяки своїм надлюдським якостям є сильнішим, швидшим і витривалішим, ніж пересічна людина.

Остання спроба втілити роман у життя – це американський фантастичний фільм жахів «Віктор Франкенштейн» (“Victor Frankenstein”, USA 2015, prod. Paul McGuigan), у створенні якого теж помітний вплив кіноміфології. Так, події фільму розгортаються від імені помічника студента медицини Віктора Франкенштейна – Ігоря (колишнього повітряного акробата, який знає анатомію). Саме він пропонує Франкенштейну використати електричний струм для оживлення їхнього монстра. Спочатку вони створюють подобу шимпанзе, якого називають Гордоном (Gordon), а вже після цього – людиноподібну істоту, яка отримує

ім’я Прометей (Prometheus), але пізніше Істота була знищена. Віктор доходить висновку, що саме Ігор був його найкращим «витвором», адже він став його другом та соратником. Актор, який грає роль Франкенштейна, у своєму інтерв’ю зазначає: «Попри те, що Монстр є його творінням, Ігор, безумовно, також створений ним» [12]. Називаючи створіння Прометеєм, режисер намагається нагадати глядачеві про роман Мері Шеллі та ідею прометеїзму, яка не має шансу вижити в сучасному суспільстві. Головний герой стає більше схожим на Віктора Франкенштейна М. Шеллі у своєму бажанні принести користь суспільству та, як і Прометей, запалити іскру життя в серці людини.

Висновки і пропозиції. Майже два століття історія про чудовисько Франкенштейна породжує свою міфологію завдяки величезній кількості вільних адаптацій на сцені та екранізації. Образ істоти, створеної з шматків мертвої плоті, зазнав декількох серйозних трансформацій. Кожний новий автор немов входив у роль вченого і створював свого монстра. Якщо роман М. Шеллі розповідає про трагедію творця та його відмову від свого творіння, то нові адаптації перетворюються на розповідь про божевільного вченого і гротескного монстра. Кінофранкенштейніана зіграла свою роль у створенні міфології роману М. Шеллі, у закріпленні своїх смислів в історії оригінального твору.

Список літератури:

1. Идлис Ю. Б. Экранизация литературного произведения – предмет исследования, в силу своей кажущейся маргинальности и «гибридности» не получивший должного внимания в рамках филологического образования. URL: <http://tnu.podelise.ru/docs/index-250964.html>. (дата звернення: 10.04.2016).
2. Колесник С. Г. Виникнення і становлення американського телебачення. *Вісник МГУ. Серія «Журналістика»*. 1975. Вип. 6. С. 13–18.
3. Пахарьян Н. Т. Дописывая классику: современные продолжения романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (К. Барош, Л. де Грев) : сборник научных трудов / под ред. Е. В. Соколова. Москва, 2015. С. 120–138.
4. «Я, Франкенштейн» : історія монстра, якого рятує кохання. *Канал Ictv*. URL: <http://ictv.ua/ua/index/read-news/id/1532086> (дата звернення: 11.10.2016).
5. Friedman Lester D. Cultural Sutures: Medicine and Media. *Duke University Press*, 2004. 467 p.
6. Kayser Wolfgang. The grotesque in Art and Literature. *Columbia University Press ; Morningside edition*, 1981. 224 p.
7. “Mary Shelley’s Frankenstein” : film. D. L. Friedman. USA 1994. 123 minutes. 1 CD-R.
8. Ronald R. Thomas Dracula and the Cinema Afterlife of the Victorian Novel. *Minneapolis: University of Minneapolis Press*, 2000. P. 288–310.
9. Specht-Jarvis Roland. Ausgestaltungen des Frankenstein-Motivs in den USA. Günther Blaicher, 1994. S. 133.
10. The Rocky Horror Picture Show // Celebrating 200 Years of Frankenstein. URL: <http://members.aon.at/frankenstein/frankenstein-rockyhorror.htm> (дата звернення: 20.02.2017).
11. Tudor Andrew. Monsters and Mad Scientists. A cultural History of the Horror Movie. Wiley-Blackwell, 1991. 248 p.
12. Victor Frankenstein. *Empire*. URL: <http://www.empireonline.com/movies/victor-frankenstein/review/> (дата звернення: 05.12.2016).

**Pryshchepa T. V. MODERN WAYS OF THE DEVELOPMENT
FRANKENSTEIN'S CINOMYPHOLOGY**

The article deals with visual interpretations of M. Shelley's novel "Frankenstein: or, The Modern Prometheus". In particular, the focus is on more modern adaptations of the novel. A review of the visualized forms of interpretation of the novel proves that they are the source of new contents of Frankenstein's story. They show the new content richness of the novel itself, which is so easy to project on all current issues of a three-hundred-year history. The article explores the creative vision of film and television directors of M. Shelley's novel. The result of which is the formation and rooting of Victor Frankenstein as a cult hero. Attention is drawn to the fact that virtually any socio-historical theme has passed through the lens of the novel, replicating itself in new forms of visual art. Cinephily about Frankenstein obtain the status of sovereignty from the novel by the 21st century. That is why variants of cinematic Frankenstein become more noticeable, which are a new reinterpretation of the Frankenstein movies, not of the novel. By combining Frankenstein movie templates and well-known characters, the directors have greatly simplified the story of the novel, making it accessible to the mass viewer. Analysis of visual interpretations proves that remakes are one of the main forms of interpretation of the novel. The main feature of the remakes from another form of interpretation is that the directors have worked out someone else's existing point of view, though, adding some of their own details to the plot or to the system of the heroes. All this contributed to the further development of cinema and television, related to the figure of the scientist and his creation. It is noted that the high semantic potential of the novel "Frankenstein: or, The Modern Prometheus" and its images, created with the help of romantic myth-making, allowed to adapt it to any era, to project on its "eternal" problems to every new generation. This is the main reason why the novel appeals to the creators of different countries and eras. The article also notes that the movie plays a big part as Frankenstein and his Creature are remembered.

Key words: visual art, interpretation, myth of Frankenstein, movie, cultural hero.