

УДК 821.161.2Хвил09:[791.3:82](043.3)

DOI: 10.31558/2308-1902.2019.27.4

**Вікторія ЧУЙКО**

асистент кафедри теорії та історії  
української і світової літератури

Донецького національного університету імені Василя Стуса

## **ПЕРЕКОДУВАННЯ ТВОРІВ М. ХВИЛЬОВОГО ЗАСОБАМИ КІНО: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ**

У статті проаналізовані кінознаки, прийоми, за допомогою яких літературні «тексти» переносяться на екран (на прикладі творів М. Хвильового «Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія», «Вальдшнепи» і їх екранізацій «Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи»). Досліджується такий феномен, як міжмистецький діалог, у семіотичному аспекті. Актуалізовано погляди вчених на кіносеміотику, виявлено засоби й особливості перенесення художнього твору на екран, що вимагає декодування знаків одного виду мистецтва і пристосування їх до умов іншого.

*Ключові слова:* семіотика, перекодування, кінознак, кінозасоби, словесний знак, кіноприйоми.

Кінематограф виник майже сто років тому, і, пройшовши кілька етапів розвитку (від німого до звукового), сьогодні став невід'ємною частиною нашого життя. Одним із найцікавіших явищ, яке входить у коло зацікавлень як літераторів, так і кінодіячів, є екранізація, що виникла у процесі взаємодії «мови» літератури і кіно.

Проблема візуалізації художніх творів порушена у працях вітчизняних і зарубіжних учених, серед яких С. Арутюнян, А. Базен, Л. Брюховецька, Є. Габрилович, Л. Генералюк, Н. Горницька, Л. Госейко, У. Гуральник, С. Ейзенштейн, Л. Козлов, Ю. Лотман, К. Мец та ін. Дослідники торкаються різних питань: особливості перекодування літературних творів, виявлення спільних і відмінних рис. Та однією із **актуальних** і перспективних залишається проблема взаємодії семіотичних систем літератури та кінематографу, адже її всебічне й глибоке дослідження сприяє розвитку інтермедіальних студій у сучасному українському літературознавстві.

**Мета статті** – проаналізувати особливості перекодування вербальної системи літературних творів (на прикладі повістей і роману М. Хвильового) в

систему кіномистецтва, виявити стрижневі кінозасоби. Успішна реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**: виявити шляхи й засоби перекодування літературних текстів; здійснити огляд і систематизувати дослідження, присвячені кіносеміотиці, проаналізувати класифікації кінознаків, виявивши стрижневу, яка буде покладена в основу дослідження.

Екранізація – складний процес, який вимагає адаптації літературного тексту до умов принципово іншого середовища за допомогою специфічних кінозасобів. Слово під час перенесення на екран матеріалізується, воно виступає своєрідним посередником між тим, що описує літератор, асоціаціями, які виникають у свідомості реципієнта, і, зрештою, кіно, що з'являється унаслідок суб'єктивної оцінки інтерпретатора. Останнє дозволяє наочно показати все те, що письменнику не вдається переконливо передати за допомогою слова (зображально-виражальних засобів), водночас деякі епізоди, що піддаються лише словесному опису, неможливо відтворити на екрані. Саме тому перед кінематографістами постає низка проблем, пов'язаних зі складністю або неможливістю точно відтворити певні стилістичні, композиційні й образотворчі елементи, що притаманні літературним творам. Тому вони шукають «екранні» еквіваленти, які дозволяють візуально й аудіально відтворити суто літературні моменти.

Згідно із теорією кіносеміотики, до системи знаків у фільмах варто зараховувати звуки, саундтрек, монологи / діалоги / полілоги, різноманітні візуальні образи, ракурс, гру кольорів, організацію світла, рух камери, плани та ін. Досліджуючи кінознаки, вчені розділилися на кілька таборів: ті, хто не розмежовують фільм і художню мову (наприклад, П. Пазоліні), і ті, хто визнають подібність мови цих видів мистецтва, проте виділяють і низку відмінностей між мовою літератури і кіно (К. Мец).

На думку К. Меца, в кіно застосовуються не лінгвістичні одиниці, як у літературних творах, а великі мовленнєві синтагми. Враховуючи це, можна подати таку схему «співпраці» літератури з кіно: *мова – літературний твір – сценарій – кіно*. Можна припустити, що кіно ближче до літератури, ніж до самої

мови, адже в основі літературного першоджерела лежить розповідь, яку режисер переносить на екран, застосовуючи специфічні кінозасоби. У зв'язку з цим варто погодитися з думкою дослідника, що кінематографічна мова створюється з нуля і суттєво відрізняється від художньої, оскільки серед її виражальних засобів ті, що не властиві літературному твору: ракурс, світло, план та ін.

Шукаючи спільне й відмінне між семіотичною системою літератури й кіно, вчені не обходять увагою думки формаліста В. Проппа, структураліста А.-Ж. Греймаса, текстуальний аналіз Р. Барта й наративну теорію Ж. Женетта. Для того, щоб зрозуміти, чим відрізняються або подібні ці два види мистецтва, вони порушують такі проблеми, як категорія розповідача в літературному тексті й фільмі, засоби й зображальні прийоми, застосовані в стрічці. Наприклад, якщо літературний текст поділяється на розділи, в ньому чітко розподіляється текстовий матеріал, то фільм «будується» на основі розподілу кольорів і форм, монтажу, гри планів, контрапунктів *зображення/звук, зображення/мовлення, зображення/музика* (за Ф. Вануа) [8].

Внаслідок перекодування художнього твору застосовуються та вступають у взаємодію різні знакові системи, тому в більшості випадків коди одного виду мистецтва під час переходу в інший набувають принципово нового значення. На це впливає і той факт, що режисер не просто відтворює художній твір засобами кіно, а виступає його читачем та інтерпретатором (за В. Доній), тому кінцевий «продукт» залежить і від його суб'єктивної позиції, смаків та уподобань, оточення, суспільно-політичних поглядів тощо. Таким чином, інтермедіальність є не лише взаємодією різних видів мистецтва, а специфічною формою діалогу культур (за Н. Тішуніною [2]), пристосуванням знаків одного виду мистецтва до умов іншого.

Проблема кіномови зацікавила вчених ще у 10–30-і роки ХХ століття, коли панувало німе кіно. Дослідники ставили за мету вирішити проблему сутності мови, визначити типи знаків, зіставивши їх із вербальними. Одним із перших дослідників системи знаків у кіно вважається Ж. Епштейн [9], який чи не найбільшу увагу у своїх працях приділив зіставленню словесної та

кінематографічної метафори, змістовності кінообразу та, зрештою, «граматиці» кіно, яка підпорядковується власним законам. На думку кінознавця, кіномову через її конкретність майже неможливо класифікувати, адже якщо слово в художньому творі породжує в уяві реципієнта гаму різних емоцій, аналогій тощо, то кінематографічний образ – майже завершена картина, яка не дає можливості щось домислити. Тому конкретної класифікації кінознаків дослідник не здійснив.

Натомість Р. Барт [5] чи не вперше вирішив систематизувати кіносеміотику і подав таку схему співіснування різних знаків: ядро (традиційні, загальноприйняті знаки, які складають основу риторики кіно і зрозумілі всім без винятку глядачам, як, наприклад, годинник, аркуші календаря, що перегортаються один за одним, означають плин часу), периферійна зона (індивідуалізовані знаки, які можуть зрозуміти не всі глядачі; вони еволюціонують разом із людством: старі «стираються», натомість виникають нові, і правильність їх трактування залежить від віку, рівня культури, освіти реципієнта тощо). Окремо дослідник виділяє словесний знак (*le signe oral*), іконічний (має аналоговий характер), звуковий (шум, музичний супровід).

Цікаво, що Р. Барт обходить увагою символічні знаки в кіно. Актуалізуючи праці кінознавця, З. Гаврак зазначає: «В кіно він [тобто Р. Барт. – *В. Ч.*] не бачить місця для символічних знаків, можливих у театрі: якщо у фільмі необхідно показати генерала, його зобразить людина в генеральському мундирі з усіма аксесуарами» [4, с. 26]. Завдяки завершеності образу в кіно усе, що режисер хоче сказати, він візуалізує, і жодного підтексту вже не виникає. Проте важко погодитися з такою думкою, оскільки будь-яка художня деталь, пейзаж, мелодія, звук тощо у фільмі на підсвідомому рівні викликає у глядача аналогії та апріорі має символічний підтекст.

Ю. Лотман [3], ураховуючи мотивованість зв'язку між означуваним та означувальним, виділяє два типи кінознаків: умовні (зв'язок між змістом та його вираженням не мотивований) та зображувальні або іконічні (значення

має лише одне властиве йому вираження). Отож, кіномова, на думку дослідника, може бути або системою, що поєднує умовні чи іконічні знаки, або комбінуванням знаків обох типів (якщо в межах одного твору поєднано мови кількох видів мистецтва).

Одну із найгрунтовніших класифікацій подає З. Гаврак, який поділяє кінознаки на звукові та візуальні, експоновані чи аранжовані кінематографістом, і ті, що відображають його особистість, викликають на підсвідомому рівні інші значення, окрім того, що закладено в певний образ. «Основою цього значення, тобто «виходу» за конкретність, – на думку вченого, – може бути або конвенція (словесний знак), або фізична подібність (аналоговий знак), або асоціація, що народилась в уяві (символічний знак)» [4, с. 24]. Відтак, систематизуючи класифікацію З. Гаврака, можна виділити 5 груп кінознаків: візуальні, аудіальні, асоціативні, словесні та символічні.

Поряд із системою знаків варто розглядати і кінозасоби, які допомагають перекодувати літературний твір у кінематографічний, бо вони теж є складниками кіномови – системою знаків, що функціонують лише в межах кінематографу. Систематизувати їх намагалися у свій час Ю. Лотман, Ю. Тинянов, С. Ейзенштейн та ін. Ураховуючи класифікації дослідників та сучасні глосарії термінів кіно, варто відзначити ключові засоби інтермедіальної трансформації літературних творів – кадр, монтаж, план.

На думку М. Вольфа [7], твори, написані у ХХ столітті, мають таку сюжетно-композиційну основу (складний динамічний сюжет, цікаву поетику, стрімкий перебіг подій), що просто «рвуться» на екран, тому, власне, режисери й почали активно цікавитися літературною спадщиною цього періоду. Особливо вагомими для літературних дискусій є стрічки, відзняті наприкінці ХХ століття. Вони сповнені експериментальними пошуками, оригінальною екранною поетикою, яка відбиває суто національний колорит та ґрунтується на традиціях українського народу.

Режисери, застосовуючи різноманітні кіномесіотичні системи, намагалися звільнитися від усіх табу та продемонструвати публіці ті

літературні твори, які були заборонені цензурою або які за певних обставин відійшли на другий план. Це стосується й О. Муратова, який вирішив наприкінці 90-х років подати власну кіноінтерпретацію відомих творів М. Хвильового («Повісті про санаторійну зону», «Сентиментальної історії», «Вальдшнепів»). Кінорецепція творів класика зумовила використання специфічних кінознаків (візуальних, аудіальних, словесних, символічних) і низки кінематографічних прийомів, завдяки яким акцентується увага на конкретних деталях. Аналізуючи стрічки, можна виділити систему знаків (за класифікацією класифікацію З. Гаврака), які допомагають увиразнити мотив, викрити завуальовані місця, заповнити порожні лакуни творів письменника:

- Візуальні знаки. До них зараховуються *зображення міста, села, інтер'єри, пейзажі, колористику* (у «Танго смерті» переважають жовті відтінки, що вказують на хворобливий стан героїв, у «Вальдшнепах» – чорно-білі, які асоціюються зі смертю та трауром); *маркери доби* (плакати, газети, різноманітні надписи, наприклад, «Знищимо опозицію!», транспортні засоби, костюми акторів, збори членів партії, святкування Першого травня тощо).

- Аудіальні. *Саундтрек* (романс І. Малишевої, мелодія класичного танго в «Танго смерті»; музичні твори Йогана Себастьяна Баха, Томазо Альбіоні, Людвіга ван Бетховена у «Вальдшнепах»; мелодії із творів Й. Штрауса, Ф. Шуберта, А. Салівена, А. Кос-Анатольського, Д. Покрасса в «Геть сором!»), *шумові ефекти* як один із прийомів маскування (рух потяга, гомін вулиці, гудіння мотору тощо), *ревербація* (поступове зменшення інтенсивності звуку, що змушує уважніше прислухатися до сказаного) та ін.

- Символічні. У «Танго смерті» є маска, що символізує перетворення людини, зміну її поглядів, роздвоєння особистості, револьвер, який виконує фатальну роль у житті анарха, командна висота – шлях до пізнання істини; у «Вальдшнепах» чорний пес – символ несподіваної зради з боку дуже близького друга або розкриття чийось таємниць, чорний дим – смерть; у «Геть сором!» портрет гетьмана Мазепи як символ прагнення до самотійності

України, сцени зривання із куполів хрестів, що є символом епохи перетворень і руйнації.

- Мовні. Використання лексичних і синтаксичних прийомів виразності, невербальні елементи (міміка, жестикуляція, інтонація і тембр); цитати із Євангелія («Слово, що сказане, стає брехнею»), фразеологізми («піддай їй перцю», «не розпускайте язик»), прислів'я («Який ніс, такий і спис»), згрубіла лексика («сволота», «козлетон», «ідіот»), уривки із творів інших письменників (наприклад, М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки») тощо.

Окрему увагу варто приділити прийомам монтажу, застосованим у екранізаціях: *відеовставки* (сон Б'янки і спогади про настанови брата, сцени із минулого анарха), *прийом асоціативного зв'язку*, який передбачає виявлення подібностей і відмінностей, контрастів, що впливають на уяву реципієнта (кадри природних явищ, зображення міста); *рефрен* (повторення певної деталі або сцени кілька разів для підкреслення її значущості в контексті сюжету: у фільмі «Вальдшнепи» кілька разів показано ліс, у якому Вовчик убив Карамазова; рушниця, з якої стріляв у Дмитра Володимир Адольфович; танець, яким починається і закінчується фільм «Танго смерті»; командна висота, що служить притулком для «зайвих людей») тощо. Для того, щоб увиразнити крах ідеалів, розчарування героїв, кадри у стрічках поєднуються завдяки одночасному руху кількох сюжетних ліній, кожна з яких має свою кульмінацію і водночас нерозривно зв'язана з загальним перебігом подій.

Акцентувати на конкретних деталях, передати почуття й переживання героїв, підкреслити певні емоції дозволяє зміна планів. Наприклад, у фільмі «Танго смерті» надкрупним планом подається револьвер, прикритий Майїною хусткою, який знаходить анарх на своєму ліжку і застосовує для самогубства (таким чином акцентується фатальна роль цієї зброї в житті чоловіка), анарха в той час, коли він пускає собі кулю в лоб. Багато кадрів у цій стрічці подано дальнім планом, щоб продемонструвати незначущість людини в певній ситуації, її неспроможність щось змінити. У «Геть сором!» часто крупним планом подається Уляна (її сумні очі, опущений погляд) з метою підкреслити

приреченість героїні на страждання, безвихідь тієї ситуації, в полоні якої вона опинилася, обличчя Б'янки перед самогубством та ін.

У «Вальдшнепах» також помітні спроби акцентувати важливі деталі за допомогою зйомок крупним планом. В. Просалова помітила: «Удалими виявилися подані крупним планом кадри про те, як вона [тобто тьотя Клава. – В. Ч.] іронізує з приводу свого статусу тітки такої молоді племінниці, як Аглая. Акцент на цій сцені дозволяє збагнути підтекст кіноверсії, за якою родинні зв'язки – звичайнісінька фікція, необхідна лише для більшої переконливості взаємин виконавців завдання» [6, 102]. Крупним планом також знято трубу пароплава, з якої клубочиться густий дим, що символізує смерть, погляд Вовчика перед тим, як він застрелив Карамазова.

Для того, щоб створити інтригу, викликати у глядача передчуття трагічної розв'язки, у стрічках застосовано ефект розсіяного світла, який візуально робить героїв схожими на примар. Створити враження давнини дозволяє ефект старої хроніки (сепія), завдяки чому зображене набуває жовтуватого відтінку. Таким чином, кінематографісти наближають глядача до зображуваних подій, акцентують завуальовані М. Хвильовим місця. Прибираючи всі яскраві кольори зі стрічок, створюється поверховий ефект «маски», яка виконує кілька функцій: залякування (намагання відлякати ворога), захист (допомагає приховати свою справжню людську суть, наміри), трансформація (зміна поглядів людини, розчарування і, зрештою, роздвоєння особистості).

Аналіз підтвердив, що за допомогою звукових ефектів, кольорових обрамлень, музичного супроводу, пейзажів, інтер'єрів тощо в екранізаціях збагачено символіку, трансформовано подієвий ряд і сюжетні перипетії, поглиблено морально-психологічний компонент, ускладнено структуру наративу та увиразнено образи головних героїв. Режисеру кінотрилогії «Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи» вдалося передати дух оригіналу, разом із тим, через нелегкий для сприйняття стиль письменника, численні завуальовані місця у творах, неможливість точно відтворити на екрані певні



образи, художні засоби, часопростір, відсутність другої частини роману, відкритість фіналу повісті можна стверджувати, що кінематографісти «переписали» автора, застосовуючи низку специфічних кінозасобів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн С. Монтаж. Москва: ВГИК, 1998. 193 с.
2. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы международной научной конференции. Серия «Symposium»*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
4. Гаврак З. З французької семиотики кіно. *Кіно-Театр*. 2005. № 1. С. 24–29.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
6. Просалова В. Літературна й кінематографічна версії роману М. Хвильового «Вальдшнепи»: конфлікт конкретизацій. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2017. Вип. 25. С. 93–107.
7. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi, 1999. 272 p.
8. Vanoye F. Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit-I. P.: Nathan, 1989. 218 p.
9. Epstein J. Le Cinématographe vu de l'Etna. 1926. 79 p.

#### REFERENCES

1. Eyzenshteyn, S. (1998). Montazh. Moskva: VGIK. [in Russian].
2. Tishunina, N. (2001). Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy. *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Seriya «Symposium»*. Sankt-Peterburg, May 18. 2001 (pp. 149–154). Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo. [in Russian].
3. Lotman, Yu. (1973). Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallin: Eesti Raamat. [in Russian].
4. Havrak, Z. (2005). Z frantsuz'koyi semiotyky kino. Kino-teatr, 1. 24–29. [in Ukrainian].
5. Bart, R. (1989). Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika. Moskva: Progress. [in Russian].
6. Prosalova, V. (2017) Literaturna i kinematohrafitsna versii romanu M. Khvylovogo «Valdshnepy»: konflikt konkretyzatsii. *Aktyalni problemy ukrainskoi literatury i folkloru*, 25. 93–107. [in Ukrainian].
7. Wolf, W. (1999) Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi. [in English].
8. Vanoye, F. (1989). Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit-I. P.: Nathan. [in French]
9. Epstein, J. (1926). Le Cinématographe vu de l'Etna. [in French]

#### АННОТАЦІЯ

**Виктория Чуйко. Перекодирование произведений Н. Хвильового средствами кино: семиотический аспект**

Рассмотрена система знаков кино, с помощью которых литературное произведение переносится на экран и адаптируется к условиям принципиально нового вида искусства (на примере кинотрилогии, снятой по мотивам произведений Н. Хвильового). Рассмотрено классификации кинознаков, установлено ключевую, которая легла в основу исследования.

Определено, что органичное соединение приемов монтажа, смена кадров, музыка, всевозможные визуально-звуковые приемы дали возможность не только передать основную идею произведений украинского классика, но и сделать более выразительными определенные моменты, ее мотивы.

*Ключевые слова:* семиотика, перекодирование, кинознак, словесный знак, киноприемы.

#### ABSTRACT

##### **Victoria Chuiko. Transformation of M. Khvylovy's works by means of cinema: semiotic aspect**

The system of movie signs is examined, with the help of which the M. Khvylovy's works are transferred to the screen. Various approaches to the semiotics of cinema have been analyzed, including Y. Lotman, Y. Tinyanov, S. Eisenstein, Z. Havrak, R. Bart, and a key classification of R. Havrak (visual, audio, associative, verbal and symbolic) has been selected. After all, that is the basis of the study.

It has been found that cinema allows to sharpen the «text» created by the writer with the help of the word, but sometimes because of the inability to accurately reproduce the visual, compositional, stylistic elements of cinematographers use «screen» equivalents, which allow to visual and audio purely literary moments. Thus, when adapting a literary "text" to the conditions of a cinematic environment, both common characters for literature and cinema, as well as specific «screen» characters are used. In the semiotics of cinema, the following characters are distinguished: sounds, soundtrack, monologues / dialogues / polylogues, various visual images, foreshortening, color play, light organization, camera movement, plans, etc.

An analysis of O. Muratov's films showed that visual signs (interiors, landscapes, costumes, makeup, color combinations, objects that indicate the events) were used during the cinematic reception of stories and classic novels; audio (sound and noise effects, music, reverb, etc.); symbolic (emphasis is placed on certain objects-symbols that express the motive of the works: mask, window, dog, black smoke, revolver, etc.); linguistic (nonverbal – facial expressions, gestures, intonation, timbre – and verbal elements). It is determined that the tapes are "built" on such key cinematic techniques as refrain, associative communication, use of different editing techniques, change of plans (large, very large, medium, far), different light effects (sepia, diffused light). Thus, films have a number of coding chains that form characters that are perceived by the recipient, get the meaning embedded in the tapes, and are often unwittingly compared to literary correspondences.

*Key words:* semiotics, transcoding, cinematic sign, word sign, movie receptions.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 13.06.2019 р.*

*Рекомендовано до друку 15.07.2019 р.*