

## ЕКРАНІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Олена Дубиніна

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
вул. Михайла Грушевського 4, Київ, 01001, Україна;  
e-mail: ol\_du@mail.ru*

Запропоновано зіставлення семіотичних систем літератури та кінематографу з метою наукового осмислення такого різновиду взаємодії мистецтв, як екранізація. Умовності, абстрактності та гомогенності літературного знака протиставляється реалістичність, конкретність, сугестивність, поліфонічність кінознака. Теоретико-компаративні узагальнення супроводжуються конкретними прикладами компаративного аналізу.

*Ключові слова:* інтермедіальність, семіотика, кінознак, літературний знак, перекодування, компаративістика.

– Мені фільм сподобався – гарна екранізація.

– А по-моєму, абсолютно не схоже на його літературне першоджерело.

Подібні дискусії неодмінно виникають протягом останніх ста років після перегляду кожної нової або вже класичної екранізації. Незважаючи на численні літературознавчі, кінознавчі й навіть філософські дослідження феномена екранізації, вкрай суб’єктивні і ненаукові критерії “гарно / негарно”, “схоже / несхоже” не перестають визначати модус рецепції кіноадаптацій літературних творів. Це недвозначно вказує на потребу подальшого пошуку необхідних аналітичних ключів до осмислення означеного явища.

Критерій “схожості”, що неминуче керує сприйняттям навіть досвідчених кіноманів, довгі роки визначав і дослідницький пошук в царині зіставлення літературних творів та їхніх екранізацій. Так званий *fidelity criticism* з’являється вже на зорі теоретичного осмислення феномена екранізації та пропонує різні типології визначення відповідності кіноверсії її літературному джерелу: “аналогія – коментар – переміщення” [25], “запозичення – перетин – трансформація” [11], “твір-сировина – наративні зміни – точний переклад” [20] тощо. Проте наприкінці ХХ ст. під впливом постструктуралізму та постмодернізму така “ортодоксія у вивченні екранізацій” [17, с. 7] піддається критиці, і їй на зміну приходить діаметрально протилежний погляд: екранізація – це завжди *інтерпретація*. Саме таке бачення відстоює відома канадська компаративістка і теоретик постмодернізму Л. Хатчеон у книзі “Теорія адаптації” (2006). Дослідниця послідовно доводить, що процес “ре-медіації” [17, с. 17] проходить під впливом безлічі суб’єктивних та об’єктивних факторів, а тому розмови про схожість кінофільму та його літературного претексту недоцільні – така схожість неможлива в принципі. В останні ж роки спостерігається відхід від рефлексій про “схожість” взагалі, і дослідники шукають

інші підходи до наукової оцінки феномена екранізації. Така позиція заявлена, приміром, у одній з останніх праць на цю тему – “Дослідження адаптацій: нові підходи” [10]. На наш погляд, найдоцільнішою методологією зіставлення літературного тексту та його кіноверсії в контексті сучасного гуманітарного знання видається “пильне прочитання” самого процесу перекодування на різних художніх рівнях тексту. Такий підхід розкриє найтонші нюанси трансформації, виявить причини наявних структурно-семантичних змін, а головне – надасть наукове підґрунтя суб’єктивним рецептивним категоріям.

Перший, найочевидніший рівень інтермедіального перетворення, який відзначають зараз усі дослідники, – семіотичний. Як зауважує Л. Хатчеон, будь-яка адаптація – це “специфічний переклад у формі інтерсеміотичного переміщення з однієї знакової системи (наприклад, слів) в іншу (наприклад, візуальних образів)” [17, с. 17]. Проблеми семіології літератури та кіно розроблялися в працях видатних вчених Р. Барт, А. Греймас, К. Метц, Ю. Лотман, У. Еко, Р. Якобсон, а тому детально зупинятися на цьому немає потреби. Водночас не можна не завважити, що попри ґрунтовне дослідження семіотики кожного з мистецтв, питання *зіставлення* їхніх семіотичних особливостей залишається досі малодослідженим. Саме такий ракурс семіотичного аналізу видається ключовим для розгляду феномену екранізації.

За класифікацією Ю. Лотмана “знаки діляться на дві групи: умовні та зображальні” [3, с. 291]. На основі першої групи знаків виникають мовні мистецтва, зокрема література, на основі другої – зображальні мистецтва, зокрема кінематограф. З характерних особливостей цих двох типів знаків, здається, не складно вивести й специфічні ознаки літератури та кіно як видів мистецтва. Загальновідомо, що для умовних знаків властивий немотивований зв’язок між формою та змістом, тобто між зображенням знака та тією інформацією, яку він позначає. У зображувальних, або іконічних знаків зовнішнє вираження повністю співпадає зі значенням. Звідси – умовні знаки (як мова) більш абстрактні і вимагають певних знань та інтелектуальних зусиль, а зображувальні знаки (як малюнок) більш конкретні та легкозрозумілі. Однак така очевидна характеристика не пояснює, чому літературні образи не так просто передати кінозображеннями, якщо здається нескладним намалювати предмет замість його назви? Проблема полягає в тому, що семіологія кіно не вичерпується лише загальною характеристикою іконічного типу знаків.

Між кіно та іншими зображувальними видами мистецтва (живопис, графіка, скульптура) існує суттєва різниця. Іконічний знак малюнка, хоча і значно конкретніший, ніж слово, усе ж залишається конвенційним. Інакше кажучи, читаючи книгу або дивлячись на картину, реципієнт усвідомлює певний ступінь умовності, а отже *знаковості* зображення. У кінематографі маємо абсолютно іншу ситуацію: завдяки фотографічній природі<sup>1</sup> цього виду мистецтва знаком предмета тут стає сам предмет.

“Світ кіно, – писав Ю. Лотман, – гранично близький зримою вигляду життя” [3, с. 306]. “Реальність, яку ... відтворює та організує кіно – наголошував А. Базен, – це реальність світу, в який ми включені, це чуттєва безперервність, відбита на плівці” [1,

<sup>1</sup> Поняття фотографічності в цьому випадку стосується не фотографії як виду мистецтва, а фотографування (від грецького *photos* – “світло” та *graphos* – “писати”) як фізико-хімічного процесу отримання зображення, що є спільним і для фотографії, і для кіно.

с. 62]. “Глядач дивиться на кіновидовище не тільки як на відображення життя, але часом асоціює його із самим життям”, – зазначав М. Ромм [5, с. 107]. “Фільм супроводжується кінематоскопічним явленням реальності в усіх її аспектах”, – стверджував Х. Мюнстерберг [22]. Перелік подібних цитат можна продовжувати ще довго, адже кожен із теоретиків кіно неодмінно зауважує той факт, що як слова слугують будівельним матеріалом письменника, звуки – музиканта, а камінь – скульптора, так реальність, “сира природність” [3, с. 300] – це матеріал кінематографіста. Звідси витікає важлива ознака кінематографічного знака – його зовнішня *реалістичність*<sup>1</sup>.

Саме така специфіка кіно, коли глядач почувається так, ніби спостерігає життя, обумовлює шалену популярність цього виду мистецтва. Але ж саме ця специфіка стає і “прокляттям” кінематографу. Як окреслював цю проблему Ю. Лотман, “фільм приховує в собі глибоку і, по суті, нерозв’язну суперечність: він і оповідь про реальність, і сама ця реальність” [3, с. 665]. Таке очевидне применшення відчуття умовності призводить до того, що реципієнт часто не сприймає кіномову як специфічну семіотичну систему. Інакше кажучи, виникає ефект уявної зрозумілості, щось подібне до мовної пастки, відомої філологам як “хибні друзі перекладача”<sup>2</sup>. Отже, при перекладі літературного твору мовою кіно відбувається перехід із суто умовної семіотичної системи в надзвичайно конкретну, а це має свої вагомі наслідки як для реципієнтів, так і для кінотворців.

Зовнішня реалістичність як особливість кінознака позначається на всіх рівнях художнього перекодування. Найперший приклад – відтворення на екрані системи образів літературного твору. Переважними засобами характеристики персонажів у літературі є портрет, поведінка, вчинки та висловлювання<sup>3</sup>. Ті ж саме засоби використовує і кінематограф. Але результат перекодування часто вражає глядача. “Очі говорять: “Це Анна Кареніна”. Чуттєва леді в чорному оксамиті та перлах стоїть перед нами. Але мозок говорить: “Це не більше Анна Кареніна, ніж королева Вікторія”. Адже мозок знає Анну майже виключно за її внутрішнім світом – за її шармом, її пристрастю, її відчаєм. Кіно ж переносить акцент на її зуби, перли та оксамит. Потім “Анна закохується у Вронського”, тобто леді в чорному оксамиті падає в обійми джентльмена в уніформі і вони цілуються, пристрасно, обдумано і багато жестикулюючи, на канапі в добре підбраній бібліотеці. ... Жодна з цих речей не має ні найменшого зв’язку з романом Толстого” [28], – цей відомий пасаж В. Вулф виявляє принципову різницю між кіно- та літературною формою персонажів. Для читача персонаж існує як уявний образ,

<sup>1</sup> Цю особливість кінематографу А. Базен дуже точно називає “технічним реалізмом” [1, с. 257]. Більше того, Базен і інші кінознавці наголошують, що завдяки своїм технічним властивостям кінематограф є найреалістичнішим з усіх видів мистецтва, навіть порівняно із фотографією. Адже застиглість зображення в фотографії сама по собі відрізняє це зображення від живої життєвої реальності, вказуючи на умовність, семіотичність даної художньої системи. Рух життя, який відтворює на екрані кінематограф, максимально наближує сприйняття цього мистецтва до сприйняття повсякденної реальності.

<sup>2</sup> Схожість за написом чи звучанням слів з різних мов проковує перекладацькі помилки, як англ. “magazine” співзвучне з укр. “магазин”, укр. “час” з рос. “час” тощо.

<sup>3</sup> Йдеться здебільшого про прозові твори, адже в драматургії автор рідко чітко визначає зовнішні ознаки персонажів, що сприяє більш легкому сприйняттю глядачами актора.

що складається з цілого комплексу елементів, серед яких зовнішній план вираження, відіграє вторинну роль. У кіно цей вторинний елемент виходить на перший план, і образ часто оглушає реципієнта своєю тілесністю. Однак те, що в емоційному запалі В. Вулф пояснює бідністю кінематографа як виду мистецтва, її колега М. Пруст визначає більш тонко – як неминучий результат зіштовхування ментального та реального образів (сказати б, мрії та реальності). Саме такий психологічний феномен стає однією з провідних тем його роману “У пошуках втраченого часу”: “– Так це і є герцогиня Германтська? – напевно, читалося на моєму обличчі, поки я уважно та здивовано розглядав її зовнішність, що, ясна річ, не мала нічого спільного з тими образами, які під іменем герцогині Германтської стільки разів являлися в моїх мріях ... – вона була настільки реальною, що все в ній, аж до прищипки на носі засвідчувало підвладність законам життя” [23].

Якщо припустити, що сучасна людина, вихована на візуальній культурі, не буде настільки шокована отілесненням персонажів, то в “належному” інтермедіальному перенесенні образів зі сторінки на екран все ж залишаються свої підступи. У романі “Американська трагедія” Т. Драйзер дає такий портрет Клайда Гріффітса: “прямий, точений ніс, високе біле чоло, хвилясте блискуче чорне волосся і очі чорні, іноді сумні” [15]. Здавалося б, що простіше, ніж підібрати актора під таке мовне зображення. Але якщо уважно подивитися на цю характеристику та ще й згадати все, чому навчив нас постструктуралізм, то до “визначеності” Драйзерового портрета виникнуть питання: що означає “точений” ніс? якої точно висоти чоло? очі чорні, але якої форми? ... Отже, успіх актора-конкретної людини в ролі Клайда Гріффітса залежатиме насамперед від того, чи співпадає його зовнішність з уявленнями про зовнішність персонажа в реципієнта. Проте проблема співвідношення літературного та кіноперсонажа не вичерпується лише простою зовнішньою схожістю. Як згадує Е. Рязанов, пошук головної героїні для екранізації їхньої з Е. Брагінським п'єси “Іронія долі, або З легкою парою” був нелегким, адже окрім зовнішньої відповідності існують ще й психофізичні данні. “Одна, – пише Рязанов, – при різьбленні нюансів почуттів була настільки вульгарна, що сюжет відразу отримувал інший крен. Ні про які високі матерії та зародження високої любові не могло бути й мови. Скоріше це була історія про односторонню інтрижку. Другу зрадив кіноапарат. Чарівна в житті, на екрані вона виходила значно гіршою. Важко було уявити, що в таку Надю можна закохатися в одну ніч, покинувши гарненьку наречену. Третя, якою я захоплювався у драматичних виставах, грала блискуче, але виявилось, що вона зовсім позбавлена почуття гумору”. Отже, поєднати відповідну зовнішність та пластично-тілесну характеристику персонажа видається не таким простим завданням, вирішення якого як сприяло успіху, так і коштувало провалу різним кіновтіленням літературних творів. Так, Д. Селзніку пощастило знайти довершену Скарлетт О'Хару у виконанні тоді ще дебютантки Вів'єн Лі [16]. А екранізація “Пристрасті під в'язами” [14] вийшла не такою успішною, незважаючи на зірковий акторський склад: при всій довершеності гри Софі Лорен та Ентоні Перкінса, палкість середземноморської красуні та рафінованість кінематографічного Йозефа К. ніяк не відповідали образам новоанглійських селян Ю. О'Ніла.

Реалістична *конкретність* кінознака часто відповідальна за деформацію, редукцію або, навпаки, інформативне збільшення смислових кодів фільму порівняно з його

літературним першоджерелом. Проявляється це насамперед на часопросторовому рівні. Перше, що тут спадає на думку, це літературні тексти з виразною умовністю хронотопа, як модерністські твори. Скажімо, часопросторова невизначеність як важлива ознака художнього світу Ф. Кафки наповнює безкінечними смислами твори майстра, але як передати на екрані, що події відбуваються всюди і ніде, завжди і ніколи? І ця ситуація ускладнюється тим, що умовність часопростору в творах письменника поєднується ще й з алегоричністю персонажів. О. Веллс [24] і Д. Джонс [25], О. Балабанов [2] і М. Ханеке [13] В. Фокін [4] і К. Свонтон [21] та інші майстри світового кіно кожен по-своєму долали кінематографічну непіддатливість кафкіанської прози. Проте вигадлива абстрактність творів письменника, настільки сприятлива для ментального задоволення читача, для глядача, який, за висловом М. Ромма “сприймає кінодію як пряму життєву діяльність” [5, с. 107], створює певний рецептивний дискомфорт. Крім того, практика екранізації творів Ф. Кафки виявила цікавий парадокс: чим більше формально кінотворці прагнули відповідати “букві” першоджерела, тим далі вони відходили від смислової специфіки творів письменника. Зокрема це стосується останньої з кафкіанських екранізацій – фільму К. Свонтонтона “Перевтілення” (2012) за однойменним оповіданням. Завдяки досягненням сучасного кінематографа режисерові дуже переконливо, майже фізично відчутно вдалося відтворити на екрані образ величезної комахи, на яку перетворився Грегор Замза. І в цьому крилася небезпека, адже перцептивне відчуття огиди, що неминуче виникає у глядача, затьмарює принципово важливу метафоричність образу людини-комахи. У результаті кафкіанська парабола, так би мовити, випрямляється, і вся історія прочитується не як інакомовлення, а як зображення прикрого випадку. Інакше кажучи, характерна амбівалентність образів, смислова напруга між явним і неявним, соціально-психологічні та гуманістичні підтексти оповіді – усе це в екранізації зникає або, принаймні, значно приглушується. Проте такої прикrostі вдалося уникнути режисерові російської екранізації “Перевтілення” В. Фокіну, який умовність оповідання вирішив втілити за допомогою кінематографічної умовності. Грегор Замза упродовж усього оповідання залишається в людському вигляді, але поводить підкреслено по-комашиному, чого вдалося досягти завдяки майстерній грі виконавця ролі Євгенія Міронова. У такому вигляді герой Кафки залишається в межах своєї чудернацької двоїстості людини-комахи, що й дозволяє прочитувати даний сюжет як історію людини, з якою сталося горе, а не як історію родини, в якій завелася огидна істота, як у згаданому фільмі британського режисера.

Однак проблема візуального втілення літературних образів актуальна не лише для виразно умовних творів, а й для таких, які видаються більш реалістичними та, здавалося б, легко піддаються перекодуванню. Скажімо, письменнику достатньо лише зауважити, що події відбувалися в Парижі, Стамбулі чи Нью-Йорку, а уява читача домалює відповідні образи. Реалістична ж конкретність кінообразу вимагає детального *творення* образів з архітектурою, одягом, побутом тощо. Крім того, що це в принципі трудомістко, це ще й небезпечно з семантичної точки зору. “Здатність кінотексту вбирати семіотику побутових стосунків, національної та соціальної традиції робить його насиченим загальними нехудожніми кодами доби”, [3, с. 358] – це твердження Ю. Лотмана стосовно кінематографа в цілому має своє специфічне значення щодо екранізацій.

Втілюючи на екрані літературні твори, особливо попередніх епох чи зарубіжних авторів, кінематографісти наражаються на безліч небезпек – від анахронізмів до імагологічних спотворень. Приміром, у американській екранізації “Війни і миру” [27] Одрі Хепберн в цілому вдалося втілити дуже безпосередній образ Наташі Ростової. Але така деталь, що толстовська героїня упродовж фільму з легкістю обнімає та цілує майже всіх знайомих (і навіть малознайомих) людей, включаючи й чоловіків, просто суперечить кодексу поведінки дівчини з аристократичної родини, який особливо виразно підкреслював автор роману. Така репрезентація образу Наташі не просто фіксує історичну соціально-культурно помилку, а й насправді не дає можливості зрозуміти глибокої своєрідності цього образу, який втілює постійну дихотомію світського / штучного і природного / справжнього.

Однак “прокляття” конкретності не єдина прикмета реалістичного знаку. Інша його властивість – *сугестивність*, тобто величезна впливовість на сприйняття реципієнта. “Слово, мовлене з екрана, “важить” значно більше, ніж слово, написане на папері”, – зазначав М. Ромм [5, с.112]. Х. Мюнстерберг, видатний німецько-американський психолог, ще на зорі кінематографа засвідчував унікальний вплив нового видовища на психіку людини і пояснював це знову ж таки реалістичністю кінознака. Сприймаючи образи настільки подібні до звичайної фізичної реальності, свідомість людини стає інтелектуально майже не резистентною і сприймає кіносвіт здебільшого на чуттєвому рівні. У цьому сенсі кінематограф близький до музики, адже в сприйнятті людини “картинки змінюють одна одну з легкістю музичних звуків” [22]. Саме в цьому полягає сила кінематографа, яку він може протиставити могутньому мистецтву слова<sup>1</sup>.

Однак Х. Мюнстерберг визначив не лише причини, а й наслідки такого впливу. “Чим сильніше враження впливають на свідомість, тим легше вони можуть дати поштовх до різного роду імітацій та інших нейрореакцій. ... Нормальний спротив руйнується і моральний баланс, який підтримувався звичними стимуляторами повсякденного життя, може бути втрачений під натиском реалістичних навіювань [кінематографу]. Тому не можна ігнорувати можливості психічного зараження або руйнації” [22]. Суспільною реакцією на такі висновки стало, приміром, створення в Голлівуді ще в 1920-х рр. цензурних кінокомісій, які активно працювали протягом ХХ ст. та існують і досі. Важливими в цьому сенсі стають також і морально-етичні переконання самих кінотворців. А усе це разом означає, що неймовірна впливовість кінознака стала не лише могутнім художнім засобом кіно, але й мала фатальне значення для екранізації багатьох творів. Виявлялось, що не все написане може бути показане, принаймні, зі збереженням усіх формальних ознак. Хорошим прикладом такої суперечності може слугувати історія екранізації роману В. Набокова “Лоліта”. С. Кубріку, який на початку 1960-х рр. наважився екранізувати цей скандальний твір [18], прийшлося подолати багато труднощів, пов’язаних із суспільною думкою та цензурою. Одна з важливих вимог, з якою режисер мав примиритися, стосувалася формального збільшення віку героїні з 12 до

<sup>1</sup> Тому виправдання низької якості екранізацій недосконалістю кіно як виду мистецтва не мають підстав. Тут треба говорити скоріше про рівень майстерності кінематографістів. Як слушно зауважує А. Базен, хороша екранізація можлива лише тоді, коли геніальність кіномитця дорівнює геніальності письменника [1, с. 135].

14 років. Фактично ж на екрані дівчина виглядає не менш, ніж на 16 (завдяки костюмам, зачісці, макіяжу тощо). Така візуальна трансформація образу Лоліти була суттєвою для втілення художньої концепції роману В. Набокова. “Дорослішання” героїні переводило всю історію в реєстр “кохання старшого чоловіка до молоденької”, замість умовно-саркастичних обертонів “жаги до німфетки”, що в романі набуває безкінечних суспільно-історичних, психологічних і філософських конотацій. Проте, коли в 1997 р. з’явилася друга екранізація роману режисера Е. Лайна [19], якому цього разу вдалося зберегти всі важливі атрибути образів Набокова, аудиторія виявилась неготовою до такої візуальної відвертості історії Гумберта та Лоліти (і це, здавалося б, у такі розкуті часи!). Фільм був стримано сприйнятий у Європі, а в США і взагалі став майже провальним.

І нарешті, не можна не відзначити ще одну важливу ознаку семіотичної системи кінематографа – його *синтетичний* або *поліфонічний* характер. Кіно “промовляє” до глядача за допомогою візуальних образів, естетики кадру, акторської пластики, мовних повідомлень, звукових сигналів, музичного оформлення, різних позатекстових зв’язків, що вводять у фільм різноманітні структури смислів. І в цьому кіно принципово відрізняється від суто гомогенної природи літератури, яка продукує виключно ментальні образи. Завдяки такій специфіці кінематограф, з одного боку, ближчий до природного сприйняття людини, свідомість якої, як блискуче продемонстрував Дж. Джойс в “Узліссі”, щохвилинно повниться образами різного походження. Але така легкість сприйняття оманлива, адже, вкотре наголосимо, кінофільм – це не реальність, а складно організована семіотична система. Тому, кодуючи смисли одночасно на деяких мовних рівнях, кінематограф ризикує бути незрозумілим та недосприйнятим глядачем. Наприклад, у романі “Денна красуня” Ж. Кесселя, коли в головній героїні Северіні починають виникати непристойні бажання, автор детально прописує найтонші нюанси її психологічного конфлікту. В екранізації Л. Бунюеля [12] внутрішній стан героїні розкривається виключно за допомогою біхевіоризму, тобто особливостей гри виконавиці головної ролі Катрін Деньов. Стримана та відсторонена на початку фільму, Северіна раптом починає все пускати з рук, говорити невпопад тощо. Для уточнення ж стану героїні режисер вводить її сюрреалістичні марення, проте не “розжовуючи” всієї символіки, як то робить автор роману. В екранізації А. Куросави “Макбета” [7] не подаються дослівні монологи шекспірівських персонажів. Натомість режисер пропонує візуальні переклади фраз трагедії, як приміром, коли японський Макбет заплутується в щільному мороці туману, що символізує духовні митарства героя відразу після того, як він почув пророцтво відьом, і може прочитуватись як візуальний переклад фрази “Спогади обсіли / Мій розум стомлений” [8]. Екранізація роману “99 франків” Ф. Бегбедера [9] закінчується піснею норвезької саамської співачки Марі Бойне Персен “Diamantta Spailit” (*Reindeer Of Diamond*). Ця музична композиція, як і вся творчість виконавиці, побудована на автентичних мотивах саамського фольклору. І таке завершення фільму прочитується як потужний смисловий контрапункт до подій, зображених у творі. За допомогою цього художнього елемента тонко виявляється ідейно-тематичний базис роману французького автора: духовній порожнечі, фальші, уніфікації сучасного споживацького суспільства протиставляється унікальність та глибинна чистота прадавніх сакральних уявлень. Однак, як справедливо наголошував Ю. Лотман, щоб “знімати” різні смислові шари

треба вчитися грамоти самої кіномови [3, с. 363]. Водночас відповідне розуміння багатощарових кіноструктур не лише сприятиме розкриттю цілісної художньої концепції фільму, а й дозволить по-новому досягнути літературний твір-джерело.

Отже, такі визначені особливості кінознака, як реалістичність конкретність, сугестивність, поліфонічність, дозволяють побачити його принципову відмінність від знака літературного, для якого властива умовність, абстрактність та гомогенність. Виявлений контраст дає ключ до розуміння екранізації як такого різновиду взаємодії мистецтв, котрий увиразнює особливості двох рівновеликих способів вираження художньої правди та двох різних рівнів отримання мистецької насолоди.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Базен А.* Что такое кино? / Андре Базен. – М. : “Искусство”, 1972. 2. Замок : фильм / [реж. А. Балабанов]. – Россия, 1994.
2. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. В. Об искусстве. / Юрий Михайлович Лотман. – СПб. : “Искусство – СПб”, 2005.
3. Превращение : фильм / [реж. Валерий Фокин]. – Россия, 2002.
4. *Ромм М.* Беседы о кино / Михаил Ромм. – М. : “Искусство”, 1972.
5. Русская игра : фильм / [реж. П. Чухрай]. – Россия, 2007.
6. Трон в крови (Замок паутины): фильм / [реж. А. Куросава]. – Япония, 1957.
7. *Шекспір В.* Макбет: [пер. з англ. Бориса Тена] // Шекспір В. Твори: в 6 т. / Вільям Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 344–415.
8. 99 francs : Film / [real. J. Kounenest]. – France, 2007.
9. Adaptation Studies : New Approaches / ed. Albrecht-Crane Ch., Cutchins D. R. – Fairleigh Dickinson, 2010.
10. *Andrew J. D.* The well-worn muse : Adaptations in film and theory/ Andrew J. Dudley // Narrative strategies. – Macomb : Western Illinois Press, 1980.
11. Belle de Jour : Film / [real. L. Buñuel]. – France / Italy, 1967.
12. Das Schloß : / [reg. M. Haneke]. – Austria, 1997.
13. Desire Under the Elms: Film / [dir. D Mann]. – USA, 1958.
14. *Dreiser Th.* An American Tragedy, 1925 / Theodor Dreiser. – The Project Gutenberg EBook. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200421.txt> .
15. Gone with the Wind : Film / [prod. D. O. Selznickstage]. – USA, 1939.
16. *Hutcheon L.* A Theory of Adaptation / Linda Hutcheon. – New York – London : Routledge, 2006.
17. Lolita : Film / [dir. S. Kubrick]. – USA, 1962.
18. Lolita : Film / [dir. A. Lyne]. – USA, 1997.
19. *Klein M.* Introduction / Michael Klein // The English novel and the movies / ed. Klein M., Parker G. – New York : Frederick Ungar, 1981.
20. Metamorphosis : Film / [dir. Ch. Swanton]. – Great Britain, 2012.
21. *Münsterberg H.* The Photoplay : A Psychological Study / Hugo Münsterberg. The Project Gutenberg EBook. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>.
22. *Proust M.* Du côté de chez Swann / Marcel Proust. – Project Gutenberg EBook. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/2650/2650-0.txt> .
23. The Trial: Film / [dir. O. Welles]. – USA, 1962.
24. The Trial: Film / dir. D. Jones. – Great Britain, 1993.
25. *Wagner G.* The novel and the cinema / Geoffrey Wagner. – Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1975.
26. War and Peace: Film / [dir. K. Vidor]. – USA / Italy, 1956.



27. *Woolf V. The Cinema / Virginia Woolf.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full>

*Стаття надійшла до редколегії 22.10.2013*

*Прийнята до друку 13.01.2014*

## **ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**Елена Дубинина**

*Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины,  
ул. Михайла Грушевського, 4, Киев, 01001, Украина;  
e-mail: ol\_du@mail.ru*

Проведено сопоставление семиотических систем литературы и кинематографа с целью научного осмысления такой разновидности взаимодействия искусств, как экранизации. Условности, абстрактности и гомогенности литературного знака противопоставляются реалистичность, конкретность, суггестивность, полифоничность кинознака. Теоретико-компаративные обобщения сопровождаются конкретными примерами компаративного анализа.

*Ключевые слова:* интермедиальность, семиотика, кинознак, литературный знак, перекодирование, компаративистика.

## **SCREEN ADAPTATION OF LITERARY WORK: SEMIOTIC ASPECT**

**Olena Dubinina**

*Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine,  
4 M. Hrushevskyi St, Kyiv, 01001 Ukraine;  
e-mail: ol\_du@mail.ru*

The essay presents a comparison of semiotic systems of literature and cinema in order to scientifically specify screen adaptation as a form of intermediality. In the research the conventional, abstract, and homogeneous literary sign contrasts to the realistic, concrete, suggestive, and polyphonic cinema-sign. Theoretical conclusions are illustrated with the examples of comparative analysis.

*Keywords:* intermediality, semiotics, cinema sign, literary sign, re-mediation, comparative literature.