

**Довбуш О. І.,**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології  
Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

## ІНТЕРСЕМІОТИЧНА РИТОРИКА СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО РОМАНУ Е. СІГЕЛА “OLIVER’S STORY”

**Анотація.** У статті феномен «фільму» трактується із семіотичної перспективи, де його три різні знакові системи – образотворча, словесна й звукова – творять один цілісний і неподільний образ. Відзначено, що як і в літературному тексті, значення кінострічки бажано шукати на рівнях семантики, синтактики та прагматики. У процесі порівняльного аналізу сентиментального *romance* “*Oliver’s Story*” з його однойменним сценарієм і фільмом встановлено, що основні значеннєві дивергенції спостерігаються здебільшого на рівні прагматики.

**Ключові слова:** семіотика, знакова система, фільм, кіносценарій, образ, слово, звук, семантика, синтактика та прагматика.

**Постановка проблеми.** Недостатня вивченість мови кіномистецтва помітно ускладнює її аналіз. Інтерсеміотичний підхід до її осмислення продиктований гетерогенною природою цієї знакової системи – контамінацією іконічного зображення із звуковим і словесним рядом. Перші паростки кіносеміотики, що почали пробиватися на світ у 1910–1920-х рр., до кінця ХХ століття змогли зміцнити своє коріння й глибоко прорости завдяки працям Р. Барта, С. Ейзенштейна, У. Еко, Ю. Лотмана, К. Метца, П. Пазоліні, Ю. Тиньянова, П. Торопа й інших. На українських теренах ця проблема все ще залишається відкритою для дискусії.

**Мета статті** полягає у встановленні інтерсеміотичних особливостей репрезентації значення сентиментального роману Е. Сігела “*Oliver’s Story*” шляхом співставлення останнього з його однойменним кіносценарієм і фільмом.

**Виклад основного матеріалу.** Тракувати фільм лише як рухому фотографію помилково. Безумовно, кожна кінострічка промовляє до глядача. Але як? Чи притаманна кінематографу мова? Якщо так, то яка і в чому полягає її суть? «Не слід забувати, що мова мистецтва – поняття семіотичне», а отже, повинна «вивчатись інтердисциплінарно, тим більше, що кінематограф – це яскравий приклад синтезу трьох принципово різних семіотичних систем. Саме тому в процесі аналізу його надбань поряд із, так би мовити, чистим кінознавством важливу роль повинні зіграти ще принаймні психологія та літературознавство. Можна ще додати семіотику, у рамках якої найчастіше відбуваються пошуки сутності мови фільму» [3, с. 171]. Знаковість фільму проглядається в кожному зображенні, що з’являється на екрані. Кожен такий образ несе в собі певну інформацію з властивим лише йому значенням.

Упродовж розвитку семіотики кіно зміст поняття «реалістичність фільму» викликав різноманітні дискусії. Кіно – один із видів мистецтва, що в особливий спосіб намагається звернутися до відчуття природності глядацької аудиторії й часто вва-

жається універсальним мистецтвом, що лежить поза всякими конвенціями. Утім, прихильники такого судження не враховують того факту, що реальність, на яку спрямований об’єктив камери, це вже попередньо закодована, історично зумовлена «конвенція й культура», хоч би якою природною й натуральною вона не здавалася на перший погляд. Таким чином, іконічне зображення, яке з’являється на екрані, у контексті кінематографічного коду стає умовним знаком із додатковим смисловим навантаженням. Про це говорить і Ю. Лотман: «Саме поняття «схожості», яке здається таким безпосереднім і вже першопочатково притаманним глядачеві, насправді виявляється фактом культури, похідним від попереднього художнього досвіду й прийнятих у певних історичних умовах типів художніх кодів» [1, с. 26].

Аналіз фільму як тексту можна проводити в двох площинах: вертикальній (слово, звук, картина) і горизонтальній (кадр, епізод, монтажний шматок). «У плані поетики додаються план, ракурс, світло, колір, музика, у випадку людського голосу ще тембр та інтонація, композиція кадру, монтаж і т. д.» [3, с. 169]. Унікальність і одночасна складність фільму полягають у тому, що він синтезує в собі три принципово відмінні знакові системи – образотворчу, словесну й звукову, де слова, музика, різноманітні шуми відіграють «не факультативну, додаткову ознаку кінорозповіді, а обов’язковий її елемент» [1, с. 50]. Іконічний знак, слово, звук починають вести себе невластиво щодо норм їхніх семіотичних систем. Зокрема, слово й звук можуть прийматись іконізмом (титри, дикторський голос), а зображення, навпаки, починає поводити себе як словесний знак, уживаючись як поетичний троп. Проте Ю. Лотман зауважує, що «у кінематографі, при всій живій синтетичності його елементів, владарює образотворча мова фотографії» [1, с. 50–51]. Таким чином, усі ці знакові переплетення творять один цілісний і неподільний образ, який уже важко назвати лише іконічним чи умовним. Перед глядачем на екрані постає монолітна єдність зримого й конвенційного.

Інтроспективність сентиментального *romance* “*Oliver’s Story*” вимагала від його кіноінтерпретаторів майстерного зображення, насамперед, психологічного стану головного героя, доповненого топографічними та метафізичними ознаками. У кіносценарії аспект внутрішнього хронотопу виявився частково зігнорованим Еріком Сігелом, і це згодом спробував виправити режисер кінострічки Джон Корті. Вважаємо, що це можна пояснити передусім тим, що в прозовому творі зазвичай ідеться про *внутрішній* світ героїв, їхні почуття й переживання, тоді як сценарій повинен оперувати *зовнішніми* деталями, розповідати ту ж саму історію, але візуальними образами [4, с. 324] за посередництвом дії.

Унаочнити душевну трагедію персонажів загалом дуже важко, однак можливо. Екстерналізувати душевну драму героїв можуть відповідний план, ракурс, світло, пейзаж, музика, антураж, реквізит тощо. Утім, використання таких означників помітно ускладнює рецепцію цільового кінотвору масовим споживачем, оскільки додає фільму певної символічності, вимагаючи від глядача загальнокультурної компетенції. Зіставний аналіз роману "Oliver's Story" та його однойменного кіносценарію проілюстрував неабияку фаховість Еріка Сігела як кінодраматурга, який спробував знайти компроміс в інтерсеmiotичних «перемовинах», задумавши створити з першого й останнього епізодів майбутньої екранізації таку собі «інтроспективну рамку», у межах якої висновується звичайний динамічний сюжет, позбавлений оригінального психологізму. Таким чином, причинно-наслідковість подій роману в кіносценарії набуває іншого оформлення. Тут вона засновується вже не на характерному для бестселера переході дії в стан, а характеризується притаманною для кінематографу зміною дії іншою дією, що дозволило топографічному хронотопу взяти верх над психологічним і метафізичним типами часопростору.

Конденсовано візуалізувати описані в книзі почуття Олівера в першому кадрі фільму, за задумом сценариста, має пейзаж – один із важливих кінематографічних означників топографічного хронотопу. "Blow, gray haze of a winter sky" [5, с. 1], на фоні якого в даліні видніється "small darker patch" [5, с. 1] – це перші сигніфікати сценарію, що задають майбутньому фільмові його наступної загальної жалісливої тональності. Звуковим доповненням у тому ж жалібному тоні замість музичного супроводу є помірно наростаючий голос священника, о. Джіаматті, яким автор вербалізує зміст першого епізоду: "We commend our sister, Jennifer Barrett to You, Lord. Now that she has passed from this life, may she live on in Your presence. In Your mercy and love... (etc.)" [5, с. 1]. Загалом на початку описаної Сігелом ввідної сцени майбутнього фільму, як і в його літературному прототексті, відчувається статика. Динаміка спостерігається лише в навколишній природі, яка з волі кінодраматурга стає символічною – реальний часопростір перетворюється на психологічний. Передбачена автором у першому кадрі сніговиця під кінець похорону помітно інтенсифікується, щоб екстерналізувати душевне горе овдовілого Олівера Баррета IV і налаштувати глядацьку аудиторію на потрібну фільмові хвилю співпереживання. Однак візуального втілення на екрані задумана Сігелом символіка знайти не змогла. Знята Джоном Корті сцена церемонії поховання головної героїні "Love Story" відбувається в яскравий сонячний день, що, на наш погляд, аж ніяк не відтворює психологізму оригіналу.

Сценаристом ця ситуація увиразнюється ще й закадровим голосом головного героя, Олівера Баррета, який дослівно першими рядками з другої глави бестселера "Oliver's Story" сповіщає: "We buried Jenny early one December morning" [5, с. 1]. Першоособове мовлення, введене кіносценаристом на початку фільму, передаватиме сповідальну функцію, яку мав і його літературний прототип, і надаватиме фільму ліричного відтінку. Проте Е. Сігел вважав за доцільне не зловживати закадровою нарацією й застосував її лише на початку фільму і в його фінальному кадрі. Порівняно зі стисненими у два речення початковими спогадами головного героя його прикінцевий монолог є досить багатослівним, таким, що озвучує головні умовиводи «літературного» Олівера, зроблені ним в епілозі книги. Однак такий підхід не знайшов підтримки в наступників кінодра-

матурга й був частково зігнорований. Вступний закадровий міні-монолог у фільмі викинули взагалі, а фінальні висновки Баррета-молодшого прозвучали в набагато коротшій формі й стосувалися лише його особисто, не підсумовуючи, як це часто буває у фільмах такого стилю, зміни в житті інших героїв, відомих глядачам ще з книги. Припускаємо, що обмеження закадрових монологів в екранізації "Oliver's Story" було продиктоване вимогами масового кіноринку, де попитом зазвичай користувалися динамічні твори.

Різне бачення сценаристом і режисером кінострічки просторового оздоблення її сюжету спостерігаємо під час порівняльного аналізу їхніх знакових «текстів». У першому, очевидно, продовжував творити письменник, коли він взявся за написання кіносценарію за романом "Oliver's Story", оскільки на сторінках цього «словесного прообразу» фільму закладена часта зміна екстер'єру й інтер'єру, запрограмоване відтворення масштабних сцен. Цілковіт інакше «побачив» сюжет фільму його режисер Джон Корті. У знятій ним кінокартині події розвиваються здебільшого у внутрішніх приміщеннях, у межах малих соціальних груп. Таку своєрідну «компактність сюжету» можемо пояснити тим, що фільм – явище технічно залежне, де для реалізації кожного польоту фантазії кінодраматурга часто немає належного фінансування. І тоді настає час, коли режисерові доводиться нещадно «шматувати» з розмахом написаний кіносценарій, що ще недавно автор кіносценарію сам робив із літературним першоджерелом.

По-іншому бачать ці два кіноінтерпретатори і внутрішній простір головних героїв "Oliver's Story". Важливі для оригіналу просторові метафори, що характеризували різні вдачі Олівера Баррета і його обраниці, лише частково застосовуються Сігелом у його авторському кіносценарії й практично повністю зникають у фільмі. В обширі сценарію головний герой роману продовжує мешкати в подібних умовах: типова невеличка й неприбрана кімната одинака, в якій повсюдно видніється розкиданий одяг, спортивне спорядження, на фоні якого глядачеві одразу ж кидається у вічі "the only sign of real order" – це "a series of leather-bound law books on a shelf near the desk", розмішених на полиці над робочим столом, на якому також панує паперовий безлад [5, с. 7]. На нашу думку, таке співіснування в навколишньому приватному просторі протагоніста полярно різних способів організації побутових речей засвідчує його життєві преференції. Нічим не примітні, на перший погляд, атрибути житлового антуражу відіграють роль важливих означників психологічного хронотопу, ілюструють цілковито занедбане особисте життя й успіх юридичної практики Олівера, в яку він після смерті дружини поринув із головою. У фільмі запланована Сігелом опозиція просторових сигніфікатів не знаходить практичного втілення, що істотно збіднило кінообраз центрального персонажа.

Технічна й економічна залежність кінематографу внесли неабиякі зміни й у часоплин обох інтерпретацій сентиментального *romance* "Oliver's Story". Жодних прямих посилань на конкретний історичний час тут немає, однак трапляються (і то лише в кіносценарії) непрямі вказівки на описані книгою бурхливі 60-ті. Означником цього важливого для американського народу періоду історії в «програмі» майбутньої екранізації, як і в літературному першотворі, стає Вашингтонська демонстрація проти війни у В'єтнамі, у якій беруть участь як «літературний», так і «сценарний» образи молодого правника Олівера Баррета. Натомість фільм у плані вираження датованих

подій суспільного життя Америки постав цілком універсальним твором, де соціальна проблематика набула здебільшого інтер'єрної візуалізації й загального звучання, не прив'язаного до конкретних історичних дат. Відмова режисера розгорнути на екрані масштабний бунт, вочевидь, була зумовлена надто великими фінансовими витратами на таку постановку, яку для зйомок сентиментальних мелодрам продюсери не надто хочуть асигнувати. Тим не менше, і в кіносценарії, і в кінострічці їхній топографічний хронотоп відображає реалії американського соціуму кінця 60-х – початку 70-х років, про більшість означників якого емпіричний глядач, сучасник екранізації, знав зі свого повсякденного життя.

**Висновки.** Підсумовуючи наведені спостереження, можна зробити висновок, що образ у кіно твориться не лише в межах семіосфери кінематографу, а й інтерсеміотично – елементами структурно відмінних і водночас взаємодоповнюючих систем (іконічним зображенням – словом – звуком). Однак фільм розглядається нами не як засіб транспонування зримої людським оком реальності, а як закодоване культурне повідомлення, що потребує інтердисциплінарного вивчення, оскільки саме декодування та зіставлення продуктів літературного й кінематографічного семіотичних просторів дозволило б семіотиці, а завдяки їй – і міжмистецькій компаративістиці вийти на новий, суттєво інший науковий рівень.

Написаний у «кінематографічному стилі» сентиментальний роман “Oliver’s Story” не потребував багато змін у процесі його перекодування на мову кіно. Відносно незалежні в оригіналі глави плавно переходили в покадровані сценарієм епізоди із запозиченими з першоджерела описами пейзажу, антуражу, міміки, жестів, розбитими на ролі діалогами тощо. Але більшість із них задля того, щоб вкластись у відведений для кіноперегляду стрічки час, кіносценаристові довелося подавати компресовано, скорочено переповідаючи в межах одного кіноепізоду декілька глав із книги, суттєво зекономивши бюджет майбутньої кінокартини. Із того, що Е. Сігел у ході написання «вербальної програми» для майбутньої екранізації залишив незмінним, а чим пожертвував, бачимо, що саме для нього було першочерговим для зображення, а що другорядним.

#### Література:

1. Лотман Ю. Семіотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин : Изд-во Ээсти Раамат. – 1973. – 139 с.
2. Нечай О. Основы киноискусства : [учеб. пособие для некинематографических вузов] / О. Нечай, Г. Ратников; под ред. И. Вайсфельда. – Минск : Вышэйшая школа, 1985. – 368 с.
3. Тороп П. Экстратекстовый перевод / П. Тороп // Тотальный перевод. – Тарту : Изд-во Тартуского университета, 1995. – С. 164–189.
4. Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / S. Field. – London : Ebury Press, 1998. – 387 p.
5. Segal E. Oliver’s Story : [screenplay] / E. Segal, 1978. – 113 p.

#### Довбуш О. И. Интерсеміотическая риторика сентиментального романа Э. Сигела “Oliver’s Story”

**Аннотация.** В статье феномен «фильма» трактуется с семиотической перспективы, где его три различные знаковые системы – изобразительная, словесная и звуковая – творят один целостный и неделимый образ. Отмечено, что, как и в литературном тексте, значение киноленты желательно искать на уровнях семантики, синтактики и прагматики. В процессе сравнительного анализа сентиментального romance “Oliver’s Story” с его одноименным сценарием и фильмом установлено, что главные смысловые дивергенции наблюдаются в основном на уровне прагматики.

**Ключевые слова:** семиотика, знаковая система, фильм, киносценарий, образ, слово, звук, семантика, синтактика и прагматика.

#### Dovbush O. Intersemiotic rhetoric of the sentimental romance by E. Segal “Oliver’s Story”

**Summary.** In the article, the phenomenon of “the film” is interpreted from the semiotic perspective, where its three distinct sign systems – the visual, verbal and sound – create one integral and indivisible image. It is noted that, as in the literary text, it is desirable to look for film tapes at levels of semantics, syntactics and pragmatics. In the process of comparative analysis of the sentimental romance “Oliver’s Story” with its eponymous script and film, it has been established that the main meaning divergences are observed mostly at pragmatic level.

**Key words:** semiotics, sign system, film, screenplay, image, word, sound, semantics, syntactics and pragmatics.