


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.2>
УДК 821.161.2

Світлана Земляна

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна
 <https://orcid.org/0009-0007-5109-603X>
svitlana.zemliana@lnu.edu.ua

ЕКРАНІЗАЦІЯ РОМАНУ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ВОРОШИЛОВГРАД». СЕМІОЗИС ТЕКСТУ ПОСТМОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Перетин літератури і кіно, зокрема через екранізацію, є критичним для розуміння культурних наративів та ідентичностей. У цьому дослідженні розглядається дедалі більша важливість вивчення того, як літературні твори перетворюються на фільм, що відображає суспільні зміни та колективну пам'ять. Об'єктом дослідження є екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» у фільм «Дике поле» режисера Ярослава Лодигіна. Дослідження вивчає проблеми та обмеження, властиві адаптації складних літературних текстів до фільму, зокрема те, як можна спростити або змінити ключові елементи оповіді, що впливає на оригінальні теми та глибину зображень персонажів. Метою статті є з'ясувати, чи збережені в кінематографічній версії істотні компоненти наративу С. Жадана.

У дослідженні використано комбінацію семіотичного, порівняльного та структурного аналізу для розгляду трансформації елементів оповіді між романом і фільмом. Ці методи дають можливість ретельно дослідити, як засоби візуального оповідання впливають на зображення тем і персонажів.

Отримані результати свідчать про те, що «Дике поле» цілком вдало відображає основні мотиви наративу літературної основи, але спрощує важливі елементи, зокрема мотив дороги і переплетення пам'яті та реальності. Хронотоп фільму переноситься до 2010 року, що спричиняє значну зміну тематичного акценту, зменшення кількості ключових персонажів і спрощення сюжету, а відтак і зменшення глибини оригінальної оповіді.

Це дослідження робить внесок у сферу вивчення адаптації, надаючи тонке розуміння семіотичних трансформацій, що відбуваються, коли літературні тексти адаптуються у фільми, підкреслює, як «Дике поле» переосмислює літературний текст роману «Ворошиловград», пропонуючи розуміння кінематографічної репрезентації української ідентичності та пам'яті.

Дослідження відкриває шляхи для подальшого вивчення процесів адаптації в українському кіно та літературі, заохочуючи майбутні дослідження з вивчення інших екранізацій творів української літератури та ширших наслідків таких трансформацій для наративів національної ідентичності. Крім того, пропонується вивчити сприйняття адаптацій аудиторією, щоб краще зрозуміти вплив цих кінематографічних інтерпретацій на культурну пам'ять.

Ключові слова: «Ворошиловград»; «Дике поле»; Сергій Жадан; українська література; семіотика; адаптація; екранізація; інтермедіальність; мова фільму.

Вступ

Взаємодія літератури і кіно як визначна форма інтермедіальності залишається актуальною сферою наукових досліджень і в літературознавстві, і в теорії кіно. Як зазначає М. Хопфінгер (1974, с. 12), величезний резервуар накопичених століттями літературних творів постійно створював багату основу для творчої еволюції кінематографістів. Адаптація літературних творів до кінематографічної форми набула значної уваги і в сучасному українському кінодискурсі, прикладом чого є екранізація «Століття Якова» В. Лиса, «І будуть люди» А. Дімарова, «Захар Беркут» І. Франка тощо. Тож екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» у фільм «Дике поле» режисера Ярослава Лодигіна дає можливість дослідити семіотичні аспекти такого перекодування, особливо в контексті сучасної української літератури.

Предметом цієї статті є інтерсеміотичний процес перекладу, зокрема в контексті пострадянського українського середовища, семіотичні виміри екранізації з акцентом на наративі, просторово-часових структурах і мотивах, що перекодовуються між медіа. Дослідження враховує теоретичні основи адаптаційних студій, задані такими вченими, як Б. Макфарлейн (1996), Л. Хатчеон (2006), М. Хопфінгер (1974), Л. Брюховецька (1988, 2011), Л. Генералюк (2020).

Л. Брюховецька (1988) зазначає, що розгляд взаємодії літератури та кіно в загальному культурному контексті виявляє лише частину головних тенденцій, присутніх у цих видах мистецтва. Такий зв'язок впливає з постійного змішування різноманітних художніх способів відображення складних реалій життя. Подібним чином М. Хопфінгер (1974) досліджує тонкі семіотичні аспекти

кіноадаптації, звертаючись до теоретичних та інтерпретаційних труднощів, пов'язаних із перекладом літературних історій мовою кіно. Зокрема глибше досліджує зв'язок між знаками та символами в літературі й кіно, ілюструючи, як ця взаємодія формує розуміння адаптованих творів і додає до розмови тези про конвергенцію цих двох форм мистецтва.

Навпаки, сучасна теорія адаптації приділяє менше уваги семіотичним системам або перекладності значень, зосереджуючись замість цього на нарративі як ядрі адаптації. Б. Макфарлейн (1996) підтримує цей погляд, стверджуючи, що оповідь не є винятковою для одного медіа, але є центральною і для романів, і для фільмів. Хоча деякі вчені вважали автентичність основною метою адаптації, було показано, що навіть якщо адаптація точно відображає оригінал, вона може не повністю нагадувати літературний прототип. Це протиріччя було розв'язане шляхом розрізнення двох форм автентичності: буквальної та духу твору. Згідно з Б. Макфарлейном (1996), фільм може залишатися вірним творчості автора, вільно взаємодіючи з текстом і одночасно захоплюючи ключові якості, які визначають суть роману. Проте фільм усе одно може не передати невловного духу оригіналу, незважаючи на точне дотримання його структури. Важливо, що ці дві моделі автентичності — буквальна і духовна — не слід розглядати як взаємовиключні. Є багато прикладів, коли адаптаціям вдалося передати і букву, і дух вихідного матеріалу.

В екранізації роману «Ворошиловград» убачаємо радше вірність духу оригіналу, адже текст твору при перекодуванні з однієї семіосфери в іншу зазнає певних змін. Зокрема, семіотичний аналіз показує, що хоча часопросторово події роману «Ворошиловград» і фільму «Дике поле» закріплені в пострадянській Україні, екранізація модифікує часові рамки, поміщаючи їх саме у 2010 рік. Роман С. Жадана коливається між сьогоденням і минулим, створюючи насичений, багатоплановий нарратив, який переплітає реальність із пам'яттю. Адаптація Я. Лодигіна, однак, спрощує оповідь, покладаючись на візуальні метафори для представлення часових змін у житті головного героя. У фільмі випущено кількох героїв і кілька сюжетних ліній роману, щоб адаптувати твір до кінематографічного формату, застосовані еліпси, щоб стиснути історію.

З точки зору зображення персонажів варто зазначити: попри те, що в романі доволі широкий спектр ексцентричних постатей, які представляють складну соціальну структуру пострадянської України, багато з них не з'являються у фільмі. Це зменшення кількості персонажів змінює динаміку оповіді та позбавляє глибини деякі оригінальні теми, зокрема мотив пам'яті та її зв'язку з місцем. Так само мотив дороги, центральний у романі С. Жадана, значно менше присутній в екранізації.

Новизна цього дослідження полягає в детальному аналізі кіноадаптації сучасного українського роману, що сприяє розширенню дискурсу про семіотику адаптації та еволюцію відносин між українською літературою і кіно.

Виклад основного матеріалу

При порівняльному аналізі роману «Ворошиловград» С. Жадана (2022, перша публікація — 2010) з кіноадаптацією «Дике поле» режисера Я. Лодигіна (2018) важливо зосередитися на їхній спільній нарративній основі, яка виражається суто в словесній формі в романі та через вербальні й аудіовізуальні елементи у фільмі. Обидва носії можна розуміти як нарративні тексти, і ця спільна основа сприяє їх порівнянню. Ключові аспекти і роману, і фільму включають структуру часу та простору, хід подій, зображення персонажів, перспективу оповіді, повторювані мотиви. Ці елементи служать основними рисами, які формують оповідь в обох формах, незважаючи на відмінності в їхніх засобах вираження.

Часопросторова структура. Дж. Вагнер (1975, с. 222–226) вважає, що адаптація літературного сценарію до кінематографічних вимог може відбуватися за різними схемами, включаючи повну імітацію оригінального сценарію, представлення ключових сцен або використання художнього твору як тематичного мотиву. При використанні схеми представлення ключових сцен часто зазнає змін і хронотоп твору. Саме таку ситуацію спостерігаємо в екранізації роману.

Часопросторові структури роману та його екранізації хоч і досить схожі, проте таки не ідентичні: події роману відбуваються тут і зараз, очевидно, що змальовується вже незалежна Україна, пострадянська, проте конкретно рік, пора року, день тощо в романі не зазначені, натомість на початку фільму бачимо, що його події відбуваються у 2010 році.

Часовий проміжок фільму позначений календарем на вокзалі та побіжним коментарем Германа про майбутні вибори в країні. Для мешканців Дикого поля все це не має жодного значення, проте стверджувати, що вони поза потоком часу, було б некоректно. Мешканці Дикого поля дотримуються власної шкали часу, і події у великих містах не мають стосунку до їхньої реальності. Вони ведуть власну війну.

Не визначена і тривалість перебігу подій ані в романі, ані в його екранізації, та очевидно, що вона в романі значно довша, аніж в екранізації.

Окрім того, автор роману вводить і додаткові часопросторові площини. Він вдало маніпулює переміщеннями з минулого в майбутнє, з реальності в потойбічний світ.

Сергій Жадан створює нарратив, де минуле, наповнене спогадами дитинства, перетинається із сьогоденням, сформованим генетично модифікованим «диким капіталізмом». Минуле відроджується і через образи Пахмутової чи змінені

рядки національного гімну, і просто через карту імперії, що висить на стіні в Кочі, тепер затьмарену барвистими залишками сьогodenня:

Під фото знаходилась велика літера С. Це була карта. Скоріше за все, Радянського Союзу, і скоріше за все, географічна: суглинок — це Карпати, Кавказ і Монголія, салат — тайга і Прикаспійська низовина, там, де суглинок тверднув, беручись крейдяною сухістю, — мали бути пустелі. Тихий океан був темно-синій, Північний — блакитно-слюдяний. На місці Північного полюса висіла гола баба з відрізаною головою. Гурток юних краєзнавців. (2022, с. 58)

У тому минулому для оповідача приховане щось глибоко значуще, що впливає як на сьогodenня, так і на майбутнє. Минуле постає у творі радше ностальгійним. Особливу увагу автор приділяє опису місць, здебільшого помешкань, і саме через речі, старі календарі та статуетки характеризує їхніх мешканців. Неодноразово бачимо, як такі місця служать точкою перетину минулого і майбутнього:

Кухня, коридори і навіть ванна цього напівзруйнованого помешкання були забиті довшими меблями, потріпаними книгами та стосами журналу «Огонёк». На столах, стільцях і просто на підлозі було звалено посуд та кольорове дрантя, до якого Федір Михайлович ставився ніжно й викидати не дозволяв. Ми не викидали, тож до чужого мотлоху додався ще й наш. (2022, с. 14)

Нашарування «мотлоху» минулого та сучасності, дивний симбіоз старих і нових речей служать для створення топосу тексту та побудови самих персонажів. Образи героїв часто також прив'язані до місць, у яких вони живуть, і речей, що їх оточують:

Я тримав удома різний мотлох, мов перекупник, ховав під канапою грамофонні платівки й хокейні ключки, кимось залишений жіночий одяг і десь віднайдені великі залізні дорожні знаки. Я не міг нічого викинути, оскільки не знав, що з цього всього належить мені, а що є чужою власністю. (2022, с. 10)

У такий спосіб С. Жадан створює не лише хаотичний простір, показуючи зв'язок поколінь, а й тунель для подорожі часом і простором. Особливо яскравим прикладом такої подорожі є футбольний епізод: легендарний матч між командою газовиків і місцевими футболістами-аматорами, серед яких були Герман, Травмований та інші старі друзі, відтворюється в день футбольної перемоги: «Було ще видно, тож вогонь палав зовсім невидимо в призахідних сонячних променях.

Газовики сиділи на витопаному футбольному газоні й готували свою баранину. Схожі були на монголо-татар, котрі відпочивали після вдалого набігу на газові вишки Київської Русі» (2022, с. 156).

Фари вантажівок, що стоять біля краю поля й освітлюють його, створюють майже сюрреалістичну атмосферу. Старі друзі Германа більше нагадують привидів, а йому багато хто нагадує татуйованих зомбі. Пізніше він буде шукати їхні могили на міському кладовищі, щоб упевнитись, що вони мертві вже кілька років. Роблячи це, Герман стикається з альтернативною реальністю, перетинаючи поріг, який штовхає його далі на шляху. Ця футбольна сцена не про повернення в минуле, а радше про те, як минуле постійно залишається та існує як окремий, паралельний вимір часу й простору.

Такі паралельні часопросторові виміри створює і режисер кінострічки, проте вони трапляються в сюжеті не так часто і зазвичай є логічно пояснюваними — як наслідок впливу психотропних речовин. Саме так було зі сценою, де Герман після того, як вживає «снодійні пігулки» Кочі, поринає в подорож між простором і часом, бачить перед собою кочівників з минулого, і раптом навколо постають новий час і новий простір, у яких головний герой не існує, він тільки спостерігач, а не учасник подій.

З точки зору топосу дії варто зазначити, що ключовими топонімічними референціями в романі є Харків і Ворошиловград, але місто в центрі головних подій залишається неназваним. Автор свідомо уникає використання адміністративних назв великих регіонів. У «Ворошиловграді» східний кордон веде до Донбасу, за яким — порожнеча, а далі за цією порожнечею — Китай.

Так само не окреслено просторову перспективу й у кінострічці. Проте на відміну від роману, тут немає такої топонімічної точки, як Ворошиловград. Якщо в романі Ворошиловград — це місто-примара, місто з поштової листівки, яке головному героєві доводилося описувати на уроках німецької мови скупими завченими фразами, а водночас символ пам'яті і точки неповернення, то в екранізації цю роль на себе перебирає маленьке містечко, куди повертається головний герой.

Розвиток дії. Початок роману маркує дзвінок, який вривається в розмірене життя головного героя, наповнене незалежністю від батьків, передвборчою підготовкою, політичними дебатами, спонсорськими переказами сумнівного походження та вірними партнерами Льоліком і Боліком. Автор надає неабиякого значення не лише цьому дзвінку, а й загалом телефону. Цікавим є те, що С. Жадан починає свій текст роздумами про значення телефонів і телефонних дзвінків у житті героя: «Телефони існують, щоб повідомляти ними різні неприємності. Телефонні голоси звучать холодно й офіційно, офіційним голосом простіше переказувати погані новини. Я знаю,

про що говорю. Усе життя я боровся з телефонними апаратами, хоча й без особливого успіху» (2022, с. 9). Автор наче готує читачів до того, що станеться. Телефон покликаний виконати роль рушниць, яка за законами драматургії, з'явившись у першому акті, зобов'язана вистрілити у фіналі. Проте в тексті С. Жадана постріл, а точніше телефонний дзвінок, чуємо вже на початку першого акту:

Але з першого дня, від тієї миті, як я сюди потрапив, телефонний апарат лежав просто на підлозі серед кімнати, викликаючи ненависть своїм голосом і своїм мовчанням. Лягаючи спати, я накривав його великою картонною коробкою. Зранку виносив коробку на балкон. Диявольський апарат лежав посеред кімнати і нав'язливим тріскотом повідомляв, що я комусь потрібен. Ось і тепер хтось телефонував. Четвер, п'ята ранку. (2022, с. 10)

У контексті того, що станеться далі, цей дзвінок послужить тим закликком, якому доведеться стати початком усіх перипетій. Дзвінок надходить з дому, точніше з АЗС, яка юридично належить Гері, хоча фактично нею керує його старший брат. Коха, місцевий механік на станції, голосом, «так ніби замість легень йому вмонтували старі пропалені динаміки» (2022, с. 10), повідомляє йому, що сталася «шняга»: його брат несподівано втік в Амстердам, залишивши все без будь-яких пояснень та інструкцій. Це власне момент початку повернення Германа додому — до безіменного міста його дитинства, звідки його родина колись утекла до Харкова, за 200 кілометрів на північ. Дорогою додому Герман ще не підозрює, що його «одноденна» подорож може тривати нескінченно.

Герман повертається в місто свого дитинства, щоб узяти під опіку бізнес зниклого брата, але наражається на пригоди: переходить степ разом із контрабандистами і біженцями, дискутує з пастором, бореться з рейдерами.

У кінострічці «Дике поле» розвиток подій хронологічно відповідає тексту роману, тільки зазнав незначних змін. Оскільки хронометраж кінострічки передбачає певне скорочення сюжету, деякі події залишилися не перенесеними до тексту екранізації, а відтак зникло і чимало персонажів. Тобто в екранізації був застосований еліпсис — випускання подій з оповіді для прискорення оповідного темпу.

Режисер не додає жодних нових сцен, яких не було в тексті роману, і не вигадує нових персонажів. Стиль письма Сергія Жадана відзначається великою кількістю метафор, розлогих описів природи й інших відступів, окрім того, типовим для автора є розміщення тексту в тексті. Використовує він цей прийом й у «Ворошиловграді», проте це залишається поза текстом екранізації.

Зміненим є і фінал оповіді. У романі Травмований гине, захищаючи аеродром разом з Ернстом, —

в екранізації Травмований гине, захищаючи автотрапавку.

Зображення персонажів. Роман характеризується значною кількістю постатей. Зокрема, в тексті зображені сім жіночих персонажів: тинейджерка Катя — утілення суперечностей, адже бачимо її легковажність і підліткову спонтанність (сцена, у якій дівчина раптом оголює груди перед головним героєм) і водночас недитячу серйозність; дві грузинки — Таміла і Тамара; дві бухгалтерки — «попеляста», «важка», «лінива», «запекла», «замучена» Анжела Петровна та «кольору промислової міді» Брунгільда Петровна; Кароліна, що вже на початку твору в старому «Ікарусі» повчає Германа життя, а в кінці як раптово з'являється, так і зникає; покійна теща Кочі; і, звісно ж, Ольга.

Чоловічих постатей у романі значно більше: окрім головного героя Германа та двох інших протагоністів Кочі й Травмованого, бачимо не менш важливого персонажа Ернста, Льоліка і Боліка, є тут і персонажі-антагоністи — Ніколай Ніколаїч та Владлен Марленович, адвокат. Є в романі й низка постатей, які з'являються лише в одній сцені, а потім безслідно зникають: Карпо З-Болгаркою, Саша Пітон, брати Балалаєшнікови, Сірьюжа Насильник, Коля Півтора-Ноги, Вася Отріцало, Жора Лошара, Гогі Православний та інші. Загалом роман перенасичений різноманітними екстравагантними і колоритними посталями, які, хоч часом і не відіграють жодної ролі в становленні сюжету, проте вражають своєю автентичністю й ексцентричністю.

В екранізації роману бачимо вже значно менше героїв. У ній, окрім другорядних персонажів, що не впливають на сюжет, зникають і досить вагомі, які урухомлюють сюжет, допомагають у побудові постаті головного героя. До прикладу, немає в екранізації Таміли і Тамари, Кароліни і Ернста. Відповідно взагалі зникають, зазнають модифікацій сюжетні лінії, пов'язані з цими персонажами, або ж інші герої перебирають на себе їхні функції. До прикладу, на початку твору, коли Герман уперше зустрічає Кароліну в старому «Ікарусі», між ними відбувається досить значущий діалог, у якому автор розкриває мотив повернення додому та й дому загалом:

— Куди ти їдеш? — знову запитала Кароліна, розглядаючи мене в напівтемряві.

— Додому, — відповів я.

— А хто тебе там чекає? — вона витягла ніж зі своєї зачіски, і густе волосся розсипалось, ховаючи її очі.

— Ніхто не чекає.

Кароліна теж засміялась.

— Навіщо їхати туди, де тебе ніхто не чекає? — спитала вона, дістаючи звідкись гранат і розрізаючи його навпіл. (2022, с. 37)

А ще в цьому діалозі автор розвиває образ головного героя, змальовуючи його як такого, що не має дому, а отже, і творячи мотивацію для його дій — знайти дім. Очевидно, що цей діалог є вагомим, а оскільки образ Кароліни відсутній у тексті екранізації, її слова озвучує водій «Ікаруса», переймаючи таким чином роль Кароліни.

Навпаки, деякі герої фільму відіграють значно важливішу роль у розвитку сюжету, ніж у романі. Так, Пастору відведена роль моралізатора, автора, який споглядає на ситуацію дещо збоку, відсторонено і повчає за допомогою своєї псевдорелігії та промов з інтернету. В екранізації цей персонаж займає багато простору: він часто з'являється в кадрі, бере участь у сценах, у яких у тексті роману він був відсутній. Також бачимо, що за допомогою роботи камери режисер теж акцентує увагу на цій постаті: є чимало портретних кадрів, він перебуває в центрі кадру, розділяючи його на симетричні половини, або ж отримує метафоричні надможливості (як у сцені, де він уподібнюється дракону і випускає полум'я з вуст).

Характеристику образів ми отримуємо здебільшого із закадрового голосу, який описує героїв текстами, що переважно є цитуванням роману. Закадровий голос розділяє персонажів на своїх (дещо умовно) і чужих (негативних персонажів). «Чужі» підтверджують свою роль тим, що намагаються відібрати бензоколонку і не зупиняться, навіть якщо потрібно буде завдати шкоди людям. «Свої» на початку теж виступають антагоністами в протиставленні до головного героя, не сприймають його власне за «свого», уважають, що він слабак і зрадник. Проте «своїми» їх роблять спогади з дитинства і те, що, хоч і наприкінці оповіді, але вони таки «приймають» героя.

Щодо візуального відтворення героїв варто зауважити, що кіногерої цілком відповідають своїм літературним прототипам не лише за ризиками характеру. Режисеру вдалось чудово і відтворити образи героїв візуально, і передати їхні характери, навіть стиль мовлення. До прикладу, на сторінках роману стикаємося з таким описом Кочі: «Кочі було під п'ятдесят. Як на свої роки, був він жвавий, голомозий і соціально невлаштований» (2022, с. 50). Згодом автор додає: «Виглядав строкато, лисина його мала ніжно-рожевий відтінок, а окуляри робили схожим на божевільного хіміка, який щойно винайшов альтернативний, екологічно чистий кокаїн і тут-таки поставив на собі досліди. І досліди ці дали позитивний результат» (2022, с. 54).

С. Жадан також досить лаконічно розповідає історію життя Кочі, перераховуючи химерні факти з його біографії: «Наступні пару років Коча марно намагався взятись за розум, тричі розлучався, причому з тією-таки жінкою» (2022, с. 53); «Кілька років тому Кочу з його квартири вигнали цигани, і він переїхав сюди, на заправку» (2022, с. 54). Уже в тексті кінофільму бачимо, як головний герой приїжджає на автозаправку, заходить

до старенького будівельного вагону й розглядає Кочину «стіну ностальгії», де той старанно вміщував вирізки з газет і журналів, старі фото, пости. Усе це майже дослівно відтворюють кадри кіно, а закадровий голос розповідає про життєву історію Кочі, цитуючи роман. І ось перед нами з'являється і сам герой — чоловік п'ятдесяти років, у старому робочому одязі, щоправда, без лисини та окулярів. Проте загалом режисер вдало перекладає образ літературного Кочі засобами кіномови.

Головний герой роману, що водночас виконує роль оповідача, постає на сторінках роману таким:

Мені 33 роки. Я давно та щасливо жив сам, з батьками бачився рідко, з братом підтримував нормальні стосунки. Мав нікому не потрібну освіту. Працював незрозуміло ким. Грошей мені вистачало саме на те, до чого я звик. Новим звичкам з'являлись було пізно. Мене все влаштовувало. Тим, що мене не влаштовувало, я не користувався. Тиждень тому зник мій брат. Зник і навіть не попередив. По моєму, життя вдалось. (2022, с. 22–23)

Загалом режисер вдало передає образ героя в екранізації «Дике поле», проте Герман не є типовим драматургічним героєм: він не має мети і мотивації, він не переживає надзвичайних змін характеру, не рефлексує на події, що відбуваються довкола. На початку фільму вчинки головного героя і його мотивацію коментує закадровий голос, та він, хоч і оповідає, чий дзвінок розбудив Германа вранці, не пояснює, чому той повинен їхати на Слобожанщину і розбиратися зі старою бензоколонкою. Не зрозумілою залишається і ситуація з братом. Якщо стосунки між ними не були близькими, як зазначають і автор, і режисер, чому Герман вирішує таки поїхати до бензоколонки? Його мотивація не зовсім зрозуміла. Чи він це робить, щоб знайти брата (але згодом повністю припиняє пошуки, так їх до ладу й не розпочавши), чи для того, щоб «налагодити» братів бізнес (про те, як це зробити, він не має ані жодного уявлення, ані бажання)? Загалом його мотивація не зрозуміла, а отже, герой постає перед нами досить не чітким. Не він рухає сюжет уперед, а автор, постійно вигадуючи нові сюжетні повороти чи нових героїв, щоб урятувати ситуацію.

Ще один протагоніст — Травмований: «Він був живою легендою, кращим бомбардиром за всю історію фізкультурного руху в нашому місті» (2022, с. 62). Автор тексту подає детальний опис зовнішності героя, що частково адаптовано й до тексту кінострічки: «Був невеличкого зросту і, з піжонськими вусиками та поважним пузом, скидався не так на бомбардира, як на якого-небудь клубного масажиста» (2022, с. 62).

Знову ж таки режисер застосовує такий самий спосіб «показати» героя — розповісти про нього за допомогою закадрового голосу. Саме тому

в адаптації спостерігаємо закадровий голос, що стисло та лаконічно, неначе біографічна довідка, переповідає чергові химерні факти із життя героя. У такий спосіб дізнаємось про його «надмірний потяг до жінок» і про те, що «був він добрий, проте трішки скутий», і про те, що полюбляв хамити усім довкола (2022, с. 63–64). Режисер не використовує жодного іншого способу для експозиції героя, окрім закадрового голосу. Кіномова в репрезентації героїв загалом досить не багата, а тому ми не пізнаємо героя за допомогою сценографії, інших героїв, виключної роботи камери чи монтажу — ми бачимо на екрані актора, що перебуває у відповідному місці, і чуємо, як закадровий голос коментує і пояснює все, що відбувається.

Те саме і з жіночими постаттями: автор твору змальовує їх багатогранними, загалом творить неповторні й особливі образи, як-от образ Ольги. С. Жадан подає факти стосовно її віку та зовнішності: «Була десь одного віку з моїм братом, але виглядала доволі добре, мала кучеряве руде волосся й крейдяну, мовби підсвічену зсередини лампами денного світла, шкіру. Майже не користувалась косметикою, можливо, це й робило її молодшою» (2022, с. 83). Очевидно, що певні фрагменти літературного тексту є неперекладними. Тож якщо вік героїні можна перекласти засобами кіномови практично безпосередньо, то метафоричність мовлення автора дає значно більше простору для кіноперекладу, тобто такий опис зовнішності героїні спричиняє широке поле для інтерпретацій: «були заплющені, і повіки були прозорі, наче крига, під якою можна було побачити похмурі тіні потопельників і темно-зелені повільні водорості, що, мовби перекотиполе, тяглись підводними течіями її тіла кудись на південь, у бік серця» (2022, с. 231). Метафоричність мови С. Жадана забезпечує широке поле для маневрів при адаптації літературного твору мовою кінематографа, проте, як і з іншими героями, попри те, що режисеру вдається досить вдало передати «дух» і загальний образ героїні, метафоричність мовлення не знаходить свого відображення в кінотексті.

Цікавою постаттю є й дівчинка-підліток Катя: «Стояла дівчинка років шістнадцяти. Мала коротко підстрижене чорне волосся, великі сірі очі й пластмасові сережки у вухах. Були на ній світла коротка майка й джинсова спідничка. На ногах мала легкі сандалі» (2022, с. 67). На екрані перед нами постає дівчинка, що цілком відповідає опису героїні. Вона — чи не найбільш «достеменний» кінопереклад літературної героїні як зовнішньо, так і за характером:

Зрозумівши, що її викрито, дівчинка засміялась і помахала у відповідь. Потім швидким несподіваним рухом задерла на грудях майку, показавши все, що в неї там було. Утім, уже наступної миті зникла. Я не повірив своїм

очам, постояв, чекаючи, чи не з'явиться вона знову. Але її не було. «Яка дивна», — подумав я і пішов назад. (2022, с. 69)

Епізоди з цією постаттю режисер майже «дослівно» копіює з літературного тексту, перекладаючи їх мовою кінематографа. Щоправда, як і у випадку з іншими персонажами, кіномова, яку використовує автор, досить скупа.

Отже, творцям фільму й зокрема режисерові Я. Лодигіну цілком удалось перекласти літературних героїв мовою кінематографа. Постаті відповідають атмосфері твору та зовнішнім і внутрішнім характеристикам своїх літературних прототипів. Щоправда, головний герой у творах і літературному, і кінематографічному позбавлений мотивації своїх учинків, не зазнає внутрішніх змін та не рефлексує на події, які відбуваються довкола.

Оповідна перспектива. М. Хендриковський (1999) акцентує на важливості заглиблення в мову рухомих зображень, аналізуючи семіотичні елементи кінокомунікації, щоб розгадати, як візуальні знаки та символи сприяють складному процесу передачі значення в кіно. Цікавим у цьому випадку постає і сам спосіб переказу літературного тексту з погляду кінематографа, тобто оповідна перспектива.

Наратором у романі «Ворошиловград» є герой роману, тобто оповідь ведеться від першої особи: «Ми винаймали дві кімнати в старій виселеній комуналці, в самому центрі...» (2022, с. 13); «Я відкрив холодильник, дбайливо оглянув порожні полиці» (2022, с. 16); «Я знав їх з університету, ми разом закінчували історичне відділення» (2022, с. 18). Такий тип оповіді сприяє сприйняттю історії як особистої, а отже, поширює ангажування читачів у процес творення сюжету. Так історія стає більш «правдивою» і суб'єктивною. Цей самий прийом застосовує і режисер стрічки: оповідь так само ведеться від суб'єкта сюжету, проте форма реалізації кінострічки цілком заперечує цю ідею. Окрім закадрового голосу, який так само розповідає історію від першої особи, нічого іншого, що дало б можливість показати історію як «суб'єктивну» розповідь у кіномові, не зустрічаємо. Камера завжди залишається об'єктивною, ми жодного разу не бачимо світ «очима героя», навпаки, виключно «об'єктивне спостереження». Камера також більшість часу нерухома. Монтаж динамічний, з частою зміною ритму, що додає певної динаміки і в сам сюжет. Цікавим є і музичне оформлення, яке часто навмисно суперечить візуальному зображенню.

Як зазначає Л. Хатчеон (2006, с. 23), кінематографічна мова залучає кілька сенсорних органів одночасно через візуальні, звукові й іноді навіть тактильні враження, надаючи комплексний сенсорний досвід, тоді як літературна мова здебільшого залучає зоровий і слуховий аналізи. Описи стимулюють уяву читача, але обмежені тим, що

може бути передано через мову. Тож музичне оформлення, а особливо використання аудіовізуального контрапункту неабияк урізноманітнює текст кінострічки, поглиблюючи та розкриваючи додаткові мотиви нарації. Закадровий голос виконує функцію не так оповіді, як пояснення. Є чимало сцен, де саме завдяки цьому кінематографічному прийому глядач розуміє, що відбувається. При відсутності взаємодії персонажів, що візуально переповідала б текст літературного твору, глядач отримує відповідь на питання про те, що відбувається, від невидимого оповідача. Але до середини фільму закадровий голос зникає, і відповіді на питання стає нікому.

Цікавим є й мовне питання текстів. Обидва тексти сповнені обценної лексики. Окрім того, в екранізації роману бачимо також наявність двох мов, проте тільки головний герой спілкується українською, тимчасом як усі навколо послуговуються російською мовою. Це не спосіб поділу на «свій — чужий», а радше змалювання реалістичної картини мовного фону Донбасу. Однак тоді незрозуміло, чому головний герой розмовляє українською мовою. На відміну від екранізації, у літературному джерелі всі розмовляють виключно українською мовою.

При класифікації екранізацій звертаємо увагу на пропозицію Д. Ендрю (1980, с. 10), який виділяє три основні способи підходу до літературного матеріалу: запозичення, трансформацію та схрещування. Запозичення — це найпростіший і найпоширеніший випадок, коли можна запозичити все що завгодно: ідею, окремі елементи, саму тему або вибрану сцену. Трансформація включає складніші види діяльності, у яких літературна тематика трансформується за характером кіносередовища. Схрещування (intersection) Д. Ендрю визначає як модель, у якій оригінальний текст зберігається, наскільки це можливе.

Адаптація «Дике поле» класифікаційно належить до типу трансформації. Фільм відзначається певним відходом від оригінального літературного тексту, окремі частини або скорочені, або доповнені елементами з інших творів автора. Проза, що описує внутрішні думки героїв, перетворюється на діалоги, монологи й різні форми закадрової оповіді.

Мотиви. Л. Генералюк (2020) уважає, що дослідження художніх образів у літературі, які виникають у взаємодії візуального та вербального кодів, є одним із найважливіших завдань при аналізі інтермедіального перекодування. Особливу увагу звертаємо на перекодування мотивів тексту.

Центральним мотивом роману є соціальна солідарність і спротив. Містяни об'єднуються, щоб не допустити захоплення землі, яку вони вважають комунальною власністю. Сам Герман озвучує одному з рейдерів просту істину: люди, які тут вирости і живуть, нікому не віддадуть ні своїх прав, ні землі, ні бізнесу, ні спогадів. Цю частину

роману можна розглядати як художнє послання С. Жадана до деморалізованого сучасного українського суспільства.

Цей мотив залишає і режисер, навіть більше — оскільки режисер робить чимало натяків на «сучасність» дії, цей мотив набуває нового значення.

Роман «Ворошиловград» заглиблюється в тему пам'яті, яку можна дещо парадоксально охарактеризувати як особисту й історичну. Герої постійно концентруються на минулому, що промовляє крізь листівки, фотографії чи розвалені стіни покинутих таборів, відкриваючи фрагменти свого дитинства та молодості. Часто саме помешкання стає втіленням образу пам'яті:

Ми з розумінням ставились до нашого господаря та його піратських скарбів, до порцелянових фігурок Леніна, важких виделок із фальшивого срібла, запилених штор, крізь які пробивалось, розганяючи кімнатою пил та протяги, жовте, ніби вершкове масло, сонце. Вечорами, сидячи на кухні, ми читали написи на стінах, зроблені Федором Михайловичем: якісь номери телефонів, адреси, схеми автобусних маршрутів, намальовані хімічним олівцем просто на шпалерах, розглядали вирізки з календарів і фотопортрети невідомих родичів, пришпилені ним до стіни кнопками. (2022, с. 15)

Саме Ворошиловград, що є радянською назвою Луганська, — один із яскравих символів пам'яті роду. В екранізації режисер Ярослав Лодигін також розкриває мотив пам'яті, проте не такою мірою, як Сергій Жадан. Зникає образ Ворошиловграда, режисер не екранізує сцену розмови Гери з Олею про старі листівки з містом. Натомість цей мотив знаходить своє втілення в ностальгійній дошці пам'яті Кочі, у настінних малюнках дітей у кімнаті табору тощо. Проте тут цей мотив не такий виразний. Бачимо це насамперед з того, що в кінострічці пам'ять постає здебільшого як декорація, а не художня деталь, тож і образи «ностальгійних» помешкань не знаходять свого втілення в кінотексті.

Значним мотивом роману є дорога, що часто виявляється рушійною силою оповіді. Герман постійно в русі, ніколи не засиджується на одному місці, іноді він їде на весілля, іноді на похорон, тікає то від поліції, то від контрабандистів. Проте, незважаючи на весь цей рух, не вистачає справжнього імпульсу, оскільки його подорожі відбуваються з волі автора. Аналізуючи «Ворошиловград» Сергія Жадана, можна виокремити кілька аспектів цього мотиву: дорога як структурний елемент, що організовує лінійний сюжет; дорога як засіб зображення розвитку героїв; дорога як спосіб зцілення тіла і душі; і дорога як метафора пошуку ідентичності, що відображає вибір поведінки, вирішення проблем і шлях до

духовного зростання, заснованого на загальнолюдських цінностях.

Мотив дороги втілений і в екранізації роману, але знову ж таки значно меншою мірою.

Мотив, який підкреслює автор кінострічки, — боротися за своє. Фільм «Дике поле» оновлює роман, перекидає його в сучасну дійсність і проливає світло на динаміку сучасного суспільства, що робить його надзвичайно актуальним. Це тому, що минуле служить ключем до розуміння сьогодення, тож і мотив відкривається в цілком новому значенні. Історія починається з повернення юнака до свого коріння, що символізує відкриття себе заново та спробу оновлення. Філософська тональність нарації поступово зміщується до більш конкретних роздумів про поточний стан країни. Україна зображується як край між зовнішніми окупантами і місцевими злочинцями, які з ними співпрацюють.

Висновки

Отже, екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» (2022, перша публікація — 2010) у фільм «Дике поле» (2018) є прикладом взаємодії між літературою та кіно, демонструє і вірність тексту, і творче переосмислення. Фільм «Дике поле» хоча і відрізняється стилістично від роману, усе ж зберігає його сутність. Це можна побачити в тому, як зображуються теми місця, належності до рідної землі та пошуку ідентичності, що є центральними для роману. Незважаючи на те, що деякі сюжетні лінії були скорочені, ключова тема залишається центральною і в романі, й у фільмі.

Екранізація роману Сергія Жадана «Ворошиловград» є прикладом вдалого балансу між вірністю кінематографічного тексту його літературному відповіднику та авторською інтерпретацією. У статті представлено концепцію того, що адаптації можуть залишатися вірними «букві» або «духу» вихідного матеріалу. Зокрема, кінострічка «Дике поле» (2018) є прикладом того, як можна зберегти роман, навіть якщо його форму та стиль змінено.

З'ясовано, що персонажі роману набули нових рис у фільмі. Хоча їхні мотивація й основні риси збережені, адаптація фільму вносить певні зміни у вигляд або поведінку героїв. Наприклад, постать Пастора у фільмі видається більш харизматичною і має виражену фізичну присутність, тоді як у романі його характер переважно проявляється через взаємодію з головним героєм.

Знаки та символи, які С. Жадан використав у літературному творі, перетворюються на візуальні образи у фільмі. Такий міжмедійний підхід демонструє глибші рівні аналізу адаптації. Зокрема, важливу роль відіграє візуалізація простору, що є одним із центральних елементів і роману, і фільму: в екранізації занедбані будівлі та промислові пейзажі символізують соціальну й економічну кризу, яка пронизує наратив С. Жадана.

Майбутні дослідження могли б стосуватися того, як ці семіотичні трансформації відображають ширшу соціально-політичну динаміку в Україні, зокрема у зв'язку з національною ідентичністю та пам'яттю.

Покликання

- Брюховецька, Л. (1988). *Література і кіно: проблеми взаємин*. Рад. письменник.
- Брюховецька, Л. (2011). *Кіномистецтво*. Логос.
- Генералюк, Л. (2020). Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і Час*, 3, 3–27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>
- Жадан С. (2022). *Ворошиловград*. Meridian Czernowitz.
- Лодигін, Я. (2018). *Дике поле* [Фільм]. Limelite.
- Andrew, D. (1980). The well-worn muse: Adaptation in film history and theory. In S. Conger, & J. R. Welsch (Eds.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. West Illinois University Press.
- Hendrykowski, M. (1999). *Język ruchomych obrazów*. Ars Nova.
- Hopfinger, M. (1974). *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Ossolineum.
- Hutcheon, L. (2006). *Theory of adaptation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Wagner, G. (1975). *Novel and cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.

References (translated and transliterated)

- Andrew, D. (1980). The well-worn muse: Adaptation in film history and theory. In S. Conger, & J. R. Welsch (Eds.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. West Illinois University Press.
- Briukhovetska, L. (1988). *Literatura i kino: problemy vzaiemyn* [Literature and cinema: problems of relations]. Rad. pismennyk
- Briukhovetska, L. (2011). *Kinomystetstvo* [Cinematography]. Lohos.
- Hendrykowski, M. (1999). *Język ruchomych obrazów*. Ars Nova.
- Heneraliuk, L. (2020). Shliakhy formuvannia intermedialnykh doslidzhen [Ways of formation of intermediate studies]. *Slovo i Chas*, 3, 3–27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>
- Hopfinger, M. (1974). *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Ossolineum.
- Hutcheon, L. (2006). *Theory of adaptation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- Lodyhin, Ya. (2018). *Dyke pole* [Wild field] [Film]. Limelite.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Wagner, G. (1975). *Novel and cinema*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Zhadan S. (2022). *Voroshylvhrad*. Meridian Czernowitz.

Svitlana Zemliana

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

FILM ADAPTATION OF SERHII ZHADAN'S NOVEL "VOROSHYLOVHRAD". SEMIOSIS OF POSTMODERN UKRAINIAN LITERATURE TEXT

The intersection of literature and film, particularly through film adaptation, is critical to understanding cultural narratives and identities. This study examines the growing importance of examining how literary works are transformed into film, reflecting social changes and collective memory. The object is the screen adaptation of Serhii Zhadan's novel *Voroshlovhrad* in the film *Wild Field* directed by Yaroslav Lodyhin. The study explores the challenges and limitations inherent in adapting complex literary texts to film, including how key narrative elements can be simplified or changed, affecting original themes and character depth. The article's goal is to find out whether the essential components of S. Zhadan's narrative have been preserved in the cinematic version.

The study uses a combination of semiotic, comparative, and structural analyses explore the transformation of narrative elements between the novel and the film. These techniques allow for a careful examination of how visual storytelling devices affect the depiction of themes and characters.

The obtained results indicate that *Wild Field* quite successfully reflects the main motifs of the narrative of the literary base, but simplifies important elements, in particular, the motif of the road and the interweaving of memory and reality. The timeline of the film is moved to 2010, which leads to a significant change in the thematic emphasis. This led to a reduction in the number of key characters and a simplification of the plot, which somewhat reduces the depth of the original narrative.

This study contributes to the field of adaptation studies by providing a nuanced understanding of the semiotic transformations that occur when literary texts are adapted into films, and emphasizes how *Wild Field* reinterprets the literary text of the novel *Voroshlovhrad*, offering an understanding of the cinematic representation of Ukrainian identity and memory. The study opens up opportunities for further studies of adaptation processes in Ukrainian cinema and literature, encouraging future research into other screen adaptations and the broader implications of such transformations for national identity narratives. In addition, it is proposed to study the audience's perception of adaptations better to understand these cinematic interpretations' impact on cultural memory.

Keywords: "Voroshlovhrad"; "Dyke Pole"; Serhii Zhadan; Ukrainian literature; semiotics; adaptation; screen adaptation; intermediality; the language of the film.

Стаття надійшла до редколегії 27.08.2024