

Научная статья

УДК 82-31

DOI: <https://doi.org/10.18721/JHSS.13303>



ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО КАК ЯВЛЕНИЕ МЕЖСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА: АНАЛИЗ ЭКРАНИЗАЦИЙ ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕЛЫЕ НОЧИ» В АРТ-ВИДЕОЛЕКЦИИ «СВОИМ ГОЛОСОМ»

И.А. Краснова¹ , Н.В. Попова¹  , Т.В. Солтановская² ,
Е.К. Вдовина¹ , М.С. Коган¹ 

¹ Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого,
Санкт-Петербург, Российская Федерация;

² Музейно-выставочное объединение Манеж,
Москва, Российская Федерация

✉ ninavaspo@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена вопросу взаимодействия литературы и кинематографа как проявления одного из видов перевода, а именно межсемиотического перевода, по классификации Романа Якобсона. В центре внимания статьи междисциплинарный проект – арт-видеолекция «Своим голосом», созданная к 200-летию Ф.М. Достоевского, в которой рассматриваются национально-культурные особенности восьми различных экранизаций повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». Каждая из рассматриваемых киноверсий повести Достоевского анализируется как перевод из одной знаковой системы – литературы в другую знаковую систему – кинематограф. Авторы статьи подчёркивают, что данный тип перевода подобен межъязыковому переводу и включает в себя различного рода интерпретации, поэтому экранизации варьируются от иллюстративных до менее буквальных. Рассмотрение каждой из киноинтерпретаций «Белых ночей» осуществляется как в единстве с литературной первоосновой, так и в диалоге с другими экранизациями. Рассмотрены киноверсии «Белых ночей» Висконти, Брессона, южнокорейский и индийский варианты, экранизация Пырьева и др.

Ключевые слова: межсемиотический перевод, интерпретация, экранизация, Достоевский, национально-культурные особенности.

Для цитирования: Краснова И.А., Попова Н.В., Солтановская Т.В., Вдовина Е.К., Коган М.С. Диалог литературы и кино как явление межсемиотического перевода: анализ экранизаций повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» в арт-видеолекции «Своим голосом» // Terra Linguistica. 2022. Т. 13. № 3. С. 23–35. DOI: 10.18721/JHSS.13303



**THE DIALOGUE OF LITERATURE AND CINEMA
AS A PHENOMENON OF INTERSEMIOTIC TRANSLATION:
ANALYSIS OF SCREEN ADAPTATIONS OF “WHITE NIGHTS”
BY F.M. DOSTOEVSKY IN THE ART VIDEO LECTURE
“IN YOUR OWN VOICE”**

**I.A. Krasnova¹ , N.V. Popova¹  , T.V. Soltanovskaya² ,
E.K. Vdovina¹ , M.S. Kogan¹ **

¹ Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University,
St. Petersburg, Russian Federation;

² Museum and exhibition association Manezh,
Moscow, Russian Federation

 ninavaspo@mail.ru

Abstract. The article considers the issue of interaction between literature and cinema as a manifestation of intersemiotic translation, according to the classification of Roman Jakobson. The focus of the article is an interdisciplinary project – an art video lecture “In Your Own Voice”, created for the 200th anniversary of F.M. Dostoevsky, which examines the national and cultural characteristics of eight different adaptations of the “White Nights” story by F.M. Dostoevsky. Each of the film versions of Dostoevsky’s story is analyzed as a translation from one sign system to another: from literature to cinema. It is emphasized that this type of translation is similar to interlingual translation and includes various kinds of interpretations, so the film adaptations involved vary from illustrative to less literal. Consideration of each of the film interpretations of “White Nights” is carried out both in unity with the literary fundamental principle, and in dialogue with other film adaptations. The authors considered the film versions of “White Nights” by Visconti, Bresson, the South Korean and Indian versions of the film, Pyriev’s adaptation, etc.

Keywords: intersemiotic translation, interpretation, film adaptation, Dostoevsky, national and cultural characteristics.

Citation: I.A. Krasnova, N.V. Popova, T.V. Soltanovskaya, E.K. Vdovina, M.S. Kogan, The dialogue of literature and cinema as a phenomenon of intersemiotic translation: analysis of screen adaptations of “White Nights” by F.M. Dostoevsky in the art video lecture “In Your Own Voice”, *Terra Linguistica*, 13 (3) (2022) 23–35. DOI: 10.18721/JHSS.13303

Введение

Неоспоримо значение вклада России в мировую культуру. Особое место и особая роль в этом принадлежит Ф.М. Достоевскому, 200-летие со дня рождения которого отмечалось 2021 году не только в России, но и во всём мире. Творчество Достоевского, который был уже в 1879 году назван одним «из самых прославленных представителей современной литературы»¹, оказало огромное влияние на мировую литературу и стало фактом мировой культуры. Произведения писателя, переведённые на многие иностранные языки, востребованы и в наши дни, являясь при этом источником вдохновения для художников, композиторов, хореографов, кинематографистов. Интерпретации произведений писателя – это взгляд на мир Достоевского глазами других творцов, передающих глубинные смыслы первоисточника, но «поющих своим голосом».

К 200-летию Ф.М. Достоевского под эгидой ЮНЕСКО был осуществлён образовательный культурологический проект – арт-видеолекция² «Своим голосом» “In Your Own Voice” [1], которая

¹ Достоевский. Энциклопедия / Сост. Н.Н. Наседкин. URL: http://www.niknas.hop.ru/4doSt_enz/dost_enz.htm

² Арт-видеолекция «Своим голосом». URL: <https://youtu.be/KItYeUKUlvU>



имеет три версии: на русском, английском и французском языках. В день рождения писателя в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже на конференции, посвященной этой дате, состоялась презентация видеолекции. Целью данной арт-видеолекции, которая представляет собой рассмотрение восьми различных экранизаций повести Достоевского «Белые ночи», стала задача подчеркнуть универсальность идей писателя и продемонстрировать особенности их восприятия через призму различных культур, поскольку выбранные для анализа киноверсии произведения Достоевского созданы как российско-советскими, так и зарубежными режиссёрами.

Междисциплинарный проект *арт-видеолекция*, которая представляет собой фильм о фильмах и имеет поэтому некий эстетический фон, ориентирован на широкую целевую аудиторию и служит дидактической и познавательной задачей.

Цели исследования: 1) рассмотреть данный образовательный проект как основанный на теоретических положениях, связанных с проблемой интерпретации, перевода литературного произведения на язык кино; 2) описать выявленные и представленные в арт-видеолекции национально-культурные особенности экранизаций, возникшие в процессе культурной адаптации; 3) продемонстрировать соотношение киноинтерпретаций с литературной основой как перевод из одной знаковой системы в другую.

Методология и применённые методы исследования определяются междисциплинарной природой анализируемой и описываемой арт-видеолекции и теоретическим базисом, лежащим в основе проведённого в проекте «Своим голосом» анализа экранизаций повести Достоевского «Белые ночи». Используются междисциплинарный, сравнительно-сопоставительный, описательный и семиотический методы исследования.

Обзор литературы

Теоретической основой проекта является идея о том, что экранизация литературного произведения является особым типом перевода. В современной лингвистике и переводоведении вслед за Романом Jakobsonом наряду с межъязыковым, или собственно переводом, а также внутриязыковым переводом, или переформулированием принято выделять межсемиотический тип, представляющий собой перевод из одной семиотической системы, то есть литературы, в другую. Р. Jakobson кратко охарактеризовал данный тип перевода как транспозицию «из вербального искусства в музыку, танец, кино, живопись» [1]. Из трёх обозначенных Jakobsonом типов перевода межсемиотический, являющийся объектом нашего внимания, оказывается менее всего описанным.

При этом отметим, что осуществлённые исследования данного типа перевода в основном обращены именно к анализу транспозиции художественных текстов в кинофильмы, то есть в фокусе внимания оказывается перевод произведений литературы на язык кино [2–6]. При предложенном Jakobsonом широком понимании перевода можно согласиться с мнением Ю.М. Лотмана, что «весь культурный обмен включает в себя акт перевода» и что перевод следует считать основным механизмом сознания [7, с. 254]. Это положение соотносится с теорией «тотального» перевода П. Торопа, в рамках которого выделен экстратекстовый его подвид, демонстрирующий возможность, по определению Торопа, в частности, при экранизации литературного произведения выделять в тексте составляющие его коды, передавая их затем при помощи средств, которые не обнаруживает сам текст [8]. Понятие тотального перевода позволяет говорить и о тотальной переводимости.

Исходя из понимания процесса экранизации литературного произведения как акта перевода, следует отметить, что, согласно основным положениям переводоведения, в основе любого перевода, включая межсемиотический, лежит интерпретация. Как следует из словарного определения, «интерпретация есть истолкование, раскрытие смысла, значения чего-либо, в том числе текста»³. Интерпретация при переводе художественного текста обусловлена самой его природой,

³ Краткий словарь переводческих терминов. Режим доступа: URL: <http://youreng.narod.ru/term.html>.



поскольку он представляет собой сложное нестатическое целое. Нестатичность литературного произведения проявляется в том, что оно имеет многоуровневую связь с временем и пространством, находится в диалоге с миром. Диалогичность художественного текста, многозначность его содержания определяет диалогический характер взаимодействия текста, автора и читателя, и, следовательно, открывает возможности для разных интерпретаций, разных замыслов, основывающихся на содержании одного произведения.

Художественный текст обладает свойством амбивалентности, то есть неоднозначностью, открытостью, что предопределяет появление многочисленных прочтений-интерпретаций, вплоть до бесконечного их числа. «...Специфика художественного текста ... заключается в принципиальном отсутствии, у его создателя и его интерпретатора, установки на «простую очевидность», одномерность смысла» [9, с. 20]. Помимо этого, нередко литературный текст представляет собой многослойное целое, где «за поверхностным уровнем фабулы могут проступать более глубокие уровни символов, образов, идей и т.п.» [10, с. 155], что также способствует усилению элемента интерпретации – до достаточно свободной трактовки содержания произведения-оригинала при осуществлении межсемиотического перевода на язык кино. По определению П. Рикёра, интерпретация заключается в работе мышления, «которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключённых в буквальном значении» [11, с. 44].

Согласно общей концепции перевода, перевод – это операция над идеями, в которой присутствуют три элемента: первичный текст на данном языке, понимание переводчиком его смысла и, наконец, перевыражение этого смысла на другом языке. В процессе межсемиотического перевода литературного текста на язык кино такими «переводчиками» оказываются создатели фильма, главным образом, режиссёры. При интерпретации художественного произведения с необходимостью устанавливается диалог между оригинальным текстом и теми, кто осуществляет его интерсемиотический перевод: выявляются те скрытые смыслы, которые актуальны и значимы для создателя киноверсии в данный момент, а затем, пройдя через сознание переводчика-режиссёра, литературный текст воплощается им в фильме. Следовательно, достигается цель интерпретации художественного произведения, которая не сводится лишь к реконструкции замысла автора, а заключается в конструкции смысла, в обретении причастности, в истолковании личностно понятого. Интерпретация художественного текста, по Гадамеру, состоит в создании смысла заново, а не воссоздании авторского (первичного) смысла. Обретение причастности и есть приращение смысла, личностная эстетическая и духовная актуализация литературного произведения. Можно утверждать, таким образом, что смысл текста не существует, пока интерпретатор не осмыслит его [12].

Известно, что из трёх типов перевода, выделенных Якобсоном, интерсемиотический тип наименее изучен. При этом в достаточно молодой дисциплине, которой является переводоведение, уже разработаны различные техники интерлингвального перевода, а также приобретён терминологический инструментарий. Представляется, что эти техники и термины могут быть применены к исследованию явлений, относящихся к переводу между различными знаковыми системами – трансмутации или интерсемиотическому переводу, который, по классификации Якобсона, представляет собой не просто перекодирование из одной системы в другую, а некое динамичное, функциональное действие, включающее в себя, что очень важно, межкультурные связи и отношения.

В последнее время в переводоведческих исследованиях всё активнее стали использовать понятие пересоздания или транскреации (transcreation) [13]. В научный обиход это понятие ввёл индийский учёный-санскритист Пурушоттама Лал, который, определяя задачи переводчика, отметил, что работа его во многих отношениях становится в значительной степени вопросом транскреации [14]. Термин *пересоздание* оказался, очевидно, продуктивным при анализе и осуществлении интерсемиотического перевода, в частности, при трансформации художественного текста в киноэкранизации [15].



Одной из важнейших проблем всякого художественного перевода, включая его межсемиотический тип, оказывается проблема соотношения замысла автора интерпретируемого литературного произведения и автора-интерпретатора. Успешный перевод во многом зависит от интерпретации. Известно, что художественный текст как произведение искусства обладает свойством динамичности в том смысле, что живёт во времени и пространстве⁴, обнаруживая при этом способность вступать в диалогический процесс с другими видами искусства. Данный процесс межсемиотического перевода порождает иносистемные поликодовые вторичные тексты [16], которые являются результатом деятельности автора-интерпретатора, в нашем случае создателей киноверсии, прежде всего, режиссёра фильма-экранизации, представляющей собой самостоятельное произведение, творческий продукт, в котором отражён диалог создателя фильма с литературным произведением, его автором и с самим собой.

При интерпретации заданных литературным текстом смыслов рождаются новые, производные, смыслы, которые могут удивлять и интриговать зрителя, увлекая его на путь продолжения диалога [17]. Таким образом, осуществляется не механический перевод, а происходит рождение нового произведения искусства. Выдающийся лингвист А.А. Потебня давно высказал идею о том, что содержание художественного произведения развивается в том, кто это произведение читает, в том смысле, что «сущность и сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его понимании»⁵.

В рассматриваемых в видеолекции экранизациях повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» обнаруживается подчас достаточно свободная трактовка содержания произведения-оригинала, сохраняющая при этом те смыслы художественного произведения, которые являются связующими и неизменными. Обращаясь к экранизации повести, режиссёры используют приём пересоздания, что проявляется и в многообразии жанров, отражающих разные направления в развитии кино (например, киноверсии Висконти, Брессона, южнокорейский фильм), и в том, что используются устоявшиеся жанровые шаблоны (индийский вариант «Белых ночей», экранизация И.А. Пырьева). Приём культурной адаптации, которым характеризуется пересоздание как разновидность интерсемиотического перевода, предполагает привнесение в произведение искусства других культурных реалий, актуальных для конкретной целевой аудитории, к которой обращается создатель киноверсии.

Любой фильм, как поликодовое явление, является, фактически, актуализацией понятного зрителям коммуникативного кода, если понимать под кодом «систему условных обозначений, символов, знаков, правил их комбинации между собой для передачи, обработки, запоминания и хранения информации в наиболее оптимальной для этого форме» [18, с. 174]. Перевод литературного произведения в иной культурно-исторический и эстетический код [19] включает в себя перенесение действия во времени и в пространстве, что придаёт фильму национальное своеобразие, отражающее быт, традиции и культурные особенности места, где разворачивается действие. Возникает визуальная интертекстуальность как иной способ смыслопорождения [20–22], что можно продемонстрировать по итогам межсемиотического перевода на примерах восьми киноверсий повести Ф.М. Достоевского.

Результаты исследования

В самом «дословном» переводе «Белых ночей» на язык кино – экранизации И.А. Пырьева – действие происходит именно в Петербурге времён Ф.М. Достоевского. Таким образом, на

⁴ Так, Гадамер, рассматривая толкование текстов и подчёркивая, что ничто не остаётся неизменным, законсервированным, а, наоборот, проявляется стремление понять и выразить старое по-новому, пишет: «Понимание основывается вовсе не на попытках поставить себя на место другого или проявить к нему непосредственное участие. Понять то, что нам говорит другой, означает ... прийти к взаимопониманию в том, что касается сути дела..., постижение смысла, осуществляемое таким образом, всегда включает в себя аппликацию» (Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 446)

⁵ Потебня А.А. Мысль и язык. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 203 с. С. 167.



первый взгляд, элемент культурной адаптации, характерной для пересоздания, отсутствует. Однако, анализ показал, что при всей своей приближенности к оригиналу и даже определённой иллюстративности экранизация включает в себя элементы эстетики 50-х годов XX века. Таким, например, является музыкальный фрагмент – песенка Настеньки, соотносимый с другими фильмами режиссёра, действие которых происходит в советское время. Время создания киноверсии просматривается и в том, как трактуется образ Жильца: именно стереотипы, бытовавшие во время создания фильма, позволяли современникам режиссёра предположить, каков род деятельности Жильца и истолковать причину его отъезда. В этом образе просматриваются черты революционера-разночинца, каким его было принято изображать в искусстве и литературе советского времени.

Лукино Висконти – представитель неореализма в итальянском кино – перенёс действие в современную ему Италию. Такие эпизоды фильма, как сцены в пансионе, где живёт Мечтатель, и в баре, напрямую связаны с эстетикой направления в киноискусстве, в котором работал Висконти⁶. При этом сцены на улицах вполне реального итальянского города Ливорно, в соответствии с эстетикой данного направления киноискусства, реалистичны до документальности и сочетаются с призрачностью и фантастичностью города, снятого в студийных декорациях. Висконти не только изменяет хронотоп, но и актуализирует социальный фон, среду, в которой разворачивается действие, что влечёт за собой и изменение сюжетных ходов текста [23].

Подобный перенос действия в своё время и в конкретные социальные ситуации осуществляет и режиссёр Брессон. Действие французской версии «Белых ночей» происходит в Париже конца 60-х-начала 70-х годов, со всеми реалиями времени и места. Неспешное повествование фильма «Четыре ночи мечтателя» разворачивается в тот период времени, который отмечен студенческими волнениями, сексуальной революцией, движением хиппи и молодых бунтарей с их богемным и полубогемным образом жизни, поисками себя, отказом от рутины и «буржуазности» старшего поколения. Так, брессоновский Мечтатель живёт в дорогом, вполне буржуазном районе Парижа, но при этом его квартира представляет собой типичное жилище представителя молодёжной богемы. Так же показателен его род занятий: он «свободный художник», который ищет себя в живописи, в литературе. Главная героиня фильма Марта – французская Настенька – «пассивная бунтарка», мечтающая вырваться из привычной обстановки.

Вероятно, наиболее ярко национально-культурное своеобразие проявилось при пересоздании (transcreation) «Белых ночей» посредством киноискусства в индийской версии повести Достоевского. Эта версия включает в себя множественные аллюзии к фильму Висконти: созданный с помощью декораций нарочито нереальный город, сцена в баре с танцем Мечтателя, включение в число героев фильма девушки из квартала «красных фонарей», которая становится уже не эпизодическим, как у Висконти, а одним из главных персонажей, от чьего имени ведётся повествование. Однако антураж индийского фильма максимально экзотичен и, безусловно, национально окрашен: это костюмы, краски, приветствия, жилища, скульптуры древних богов, правда, в сочетании с классическими арками, колоннами, прудами с лотосами и венецианскими каналами, индийские песни, являющиеся атрибутом индийского кинематографа и индийской культуры в целом. Создатели фильма затронули также тему религиозной терпимости, актуальную для Индии, представляя героев экранизации-пересоздания последователями разных религий – ислама, индуизма и христианства.

Южнокорейский фильм, определяемый по жанровой принадлежности как *дорама*, представляет собой более сложное повествование, поскольку сюжет «Белых ночей» является лишь одним из его нанизываемых одно на другое звеньев. Таким образом создаётся типичная для архаусного произведения полифония смыслов. Национальный колорит, как правило, не важен для архаус-

⁶ Введение в киноповествование эпизодического персонажа – уличной жрицы любви – вызывает ассоциации, например, с фильмом Ф. Феллини «Ночи Кабирии». С другой стороны, этот образ является своеобразной отсылкой к творчеству Достоевского (Соня Мармеладова).



ного кино, которому присуща определённая наднациональность, однако в данном случае киноперевод «Белых ночей», включённый в сложную ткань киноповествования, имеет особенности, присущие корейской национальной культуре. Национально-культурное своеобразие проявляется здесь, прежде всего, в поведении, жестах, особенностях общения людей.

Так, одной из черт корейской культуры, уходящей корнями в прошлое, является такое речевое поведение героев, когда во время разговора, монолога и даже диалога почти полностью отсутствует так называемый eye-contact, что связано с правилом, не позволявшим младшему поднимать глаза на старшего, подчинённому на начальника и т.п. Традиция избегать прямых взглядов сосуществует, при этом, с другой национальной особенностью поведения, которая предусматривает мануальный контакт, служащий для установления связи между людьми без привнесения романтической коннотации.

Национально-культурную специфику придают также типичные обращения («дяденька», «бабушка»), а также выражение предельной обнажённости чувств, некая физиологичность их внешнего проявления. Что касается хронотопа времени и места, то перед нами предстаёт современный Сеул (камера многократно фокусируется на знаменитой Сеульской телебашне). Присутствует в фильме и приём «перемещения во времени», который осуществляется появлением в кадре несовместимой с центром современного Сеула гостиницы в традиционном стиле, которой владеют героиня и её бабушка.

В американской киноинтерпретации «Белых ночей» Дж. Грэй «Любовники» национально-культурные особенности проявляются в том и потому, что действие перенесено в современный Нью-Йорк, и в нём нашли отражение особенности быта, традиций, культурное своеобразие одной из многочисленных составляющих американского «плавильного котла» — еврейской общины. Так, например, в фильме показано, как проходит значимое для данной религиозно-этнической группы празднование вступления мальчиков в возраст совершеннолетия — *бар-мицва*.

Бытовые особенности, жизнь американского мегаполиса показаны в различных мелких деталях и эпизодах. Бурлящая событиями, «карнавальная» жизнь финансовой верхушки американского общества противопоставлена обывательскому миру владельцев малого бизнеса, полному повседневности и рутины. Условный «Жилец» в американской экранизации — богатый и влиятельный юрист, в то время как «Мечтатель» — фотограф-любитель, работающий в маленькой химчистке отца. И этот контраст жизни огромного города, контраст монотонности и монохромности одного из районов Бруклина и блистающего огнями Манхэттена — некоего символа осуществления американской мечты, символа богатства и успеха также является в определённой степени отражением национального своеобразия данной экранизации.

Отечественная перестроечная киноверсия «Белых ночей» демонстрирует бытовые особенности времени создания фильма, совпадающего со временем, когда происходит действие данной киноинтерпретации повести Достоевского. Множественные детали жизни страны конца 80-х — начала 90-х, сама атмосфера времени больших перемен в жизни страны включены в повествование, в характеристики и поведение героев. Признаки «новой» жизни обнаруживаются во всём. Так, Жилец в фильме предстаёт неким теневым дельцом, новым хозяином жизни — «новым русским». Стася (Настенька) и её тётя, живущие в опустошённой катаклизмами переходного периода стране, вынуждены шить вещи на продажу. Маркерами времени служат и огромного размера мобильный телефон, вызывающий потрясение у хозяек квартиры, и кассетный видеомagnитофон, и пальто с подложными плечами — в соответствии с модой того времени.

Пuls времени ощущается и в последней российской экранизации повести «Белые ночи», где характеры героев, их поведение, поступки, образ жизни, и сам Петербург, являющийся, фактически, персонажем картины, передают новые реалии современной жизни не только Петербурга, но и страны в целом. Город буквально дышит, он полон жизни даже ночью: всё засыпает-замирает в нём лишь на короткие предутренние часы. Очень современны герои, в которых угадываются



черты многих людей молодого поколения второго десятилетия 21-го века. В фильме нашло отражение даже характерное для современности изменение гендерных ролей: на мосту не Мечтатель спасает Настю, а, напротив, девушка защищает его от назойливого прохожего, что очень точно передаёт изменение поведенческих привычек. Кроме того, включенные в ткань фильма такие почти документальные эпизоды, как сцена в мастерской известного в Петербурге художника из группы «Митьки» Виктора Тихомирова, исторический момент возвращения крейсера «Аврора» на место вечной стоянки – актуализируют пространственно-временной хронотоп данной экранизации.

Итак, восемь представленных в арт-видеолекции «Своим голосом» переводов на язык кино повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» являются различными индивидуальными прочтениями этого произведения создателями фильмов, которые интерпретируют и адаптируют художественный текст, пересоздавая его в иносистемный поликодовый текст экранизации. Они осуществляют транскреацию, опираясь на сюжетную линию и стараясь не только передать глубокие смыслы произведения Достоевского, но и адаптировать их под свою целевую аудиторию, перенося повествование в то пространство и время, которое актуально для данной аудитории.

Дискуссия

Габриэлла Импости, которая занимается исследованием отношений между литературой и кино, отмечает, что, во-первых, «переход от написанного слова к его кинематографическому изображению влечёт за собой процесс интерсемиотического перевода», а во-вторых, «картина становится особенно сложной, когда к переходу от литературы к кино добавляется также переход от литературы, понимаемой как наследие определённой национальной культуры, к её же переводу в кинематографический текст, основным адресатом которого является сообщество, относящееся к другому ареалу и к другой национальной культуре» [2], подчёркивая, что, при всей важности изучения теоретических проблем данного вида перевода, очень важно уделять внимание и «миграции текстов из одной социальной, культурной и национальной системы в другую, с неизбежными потерями смысла, а также с созданием новых, ранее неизвестных смысловых наполнений, которые несёт в себе каждый новый перевод» [ibid.]. Принимая во внимание признанную в научном сообществе важность такого рода исследований, заметим, что арт-видеолекция «Своим голосом» явилась попыткой рассмотреть такого рода миграции.

Исследователь творчества Достоевского Л.И. Сараскина также разделяет точку зрения на возможность и позволительность интерсемиотического перевода литературного текста на язык кино, поскольку «события четырёх ночей из повести Достоевского – это не только петербургский феномен, а универсальная история о судьбе мечтателя и мечтательства, которая может произойти всегда и везде с мечтателем любой национальности» [23]. Термин «пересоздание» не используется, однако уже само название статьи «История и география «Белых ночей» коррелирует с идеей привнесения национально-культурных особенностей и изменения пространственно-временного фона в процессе осуществления пересоздания литературного текста в текст кинематографический. При этом «интернациональные экранизации XX и XXI века добавляют старинной русской повести новые яркие краски» [23, с. 28].

В представленных в арт-видеолекции «Своим голосом» восьми экранизациях – транскреациях повести Достоевского сохраняется, в той или иной степени, основная сюжетная линия литературного первоисточника, однако сужение, расширение содержания, а также актуализация отдельных составляющих имеют место в рассматриваемых кинопереводах, поскольку, как утверждает У. Эко, «адаптации часто вызывают не только вариации выражения, но и существенное изменение содержания» [4, с. 170]. Во всех включённых в видеолекцию киноверсиях сохраняются и три главных героя повести – Мечтатель, Жилец и Настенька. При этом в трактовке образов в результате осуществления межсемиотического перевода выявляются национально-культурные



особенности, признаки культурной адаптации, которые выражаются в трансформации образов в соответствии с ними.

Два мужских образа повести объединяет значительная открытость их для интерпретации, поскольку они являют собой, в некоторой степени, собирательные образы, некие архетипы, противопоставленные по способу восприятия жизни, отношения к ней: один из них олицетворяет мечтательность, романтизм, даже чудаковатость, в то время как другой ассоциируется с рационализмом. Оба они не имеют имени, но если Мечтатель, лишённый какой-либо истории, живёт в мире грёз и мечтаний, то Жилец в достаточной мере загадочен и оставляет чувство неопределённости как «человек без лица», что позволяет надевать на него разные маски в зависимости от культурного и исторического кода, в который переводят действие создатели фильмов.

С образом Мечтателя связан мотив одиночества, который по-разному реализуется в рассматриваемых экранизациях: в иллюстративном кинопереводе И.А. Пырьева абсолютно пустые улицы и набережная, где Мечтатель встречает Настеньку, убогое уединённое жилище героя; в фильме Висконти единственное окно в глухой стене погружённого в сон дома буквально визуализирует чувство одиночества, которое в этот момент испытывает Мечтатель Марио.

В киноинтерпретации «Белых ночей» Квинихидзе Мечтатель Митя, сознательно избегая общества людей, работает ночным развозчиком хлеба. Имея минимальный контакт с людьми, он максимально восполняет его теснейшей связью с городом, постоянно вступая в диалог с ним. В его воображении возникает мираж – Петербург XIX века, контрастируя с современными окраинами периода перестройки. Возникает антитеза двух Петербургов: Митя выезжает из безликого, неухоженного, даже депрессивного окраинного района города и попадает в Петербург, он разговаривает с его мостами, набережными, памятниками.

Мотив одиночества Мечтателя реализуется при переводе в иной культурно-исторический и эстетический код по-разному, однако объединяющим элементом становится связанная с мотивом одиночества тоска, поиск родственной души, которая обнаруживается в героине – Настеньке. Этот визуализированный поиск приобретает также некие национальные особенности: даже включённый в определённую бытовую среду, пожалуй, менее романтичный, но отнюдь не приземлённый, Марио из экранизации Висконти страдает от скучной обыденности. Его встреча с Настенькой – Натальей – как будто пришедшей из другой эпохи, несовременной и обладающей к тому же славянской загадочностью, романтической нездешностью – является результатом поиска романтического идеала героя.

Образ Настеньки варьируется от фильма к фильму, в кинопереводах героиню наделяют разными именами, она живёт в разных странах и в разные времена, однако неизменным остаётся то, что это цельная натура, охваченная сильным чувством и желанием изменить свою жизнь рядом с любимым человеком. Оказывается, что при межсемиотическом переводе произведения Достоевского на язык кино, когда происходит пересоздание, предполагающее культурную адаптацию, перевод с языка одной ментальности на язык другой [19], определяется и единое ценностное пространство, единые ценностные ориентиры разных культур. Вместе с тем, именно в раскрытии этого образа в различных экранизациях можно увидеть динамику, изменение гендерных поведенческих моделей [24, 25], своего рода этапы эмансипации.

Наибольший простор для интерпретаций даёт создателям кинопереводов «Белых ночей» образ Жильца. Умберто Эко предложил понятие «открытого текста», подчёркивая, что «есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т.е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый тип (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных реализаций» [3, с. 11]. Исходя из этого, можно предположить, что в тексте Ф.М. Достоевского наиболее открытым для интерпретаций является образ Жильца, поскольку он словно «не дописан» автором, предстаёт как «человек без лица», не



лишённый загадочности и таинственности, что позволяет создателям кинопереводов надевать на него различные маски.

Образ Жильца при межсемиотическом переводе повести на язык кино наиболее отчётливо соотносится со временем создания фильма, поскольку выбор режиссёрами его рода деятельности ярко отражает специфику эпохи и национальный менталитет. Так, советско-российские киноверсии повести «Белые ночи» демонстрируют изменение рода занятий Жильца в соответствии с историческим моментом создания фильма: в советской экранизации Пырьева это интеллигент, революционный демократ, в фильме Квинихидзе 1990-х годов это зарождающийся тип «нового русского», чья деловая активность носит, по-видимому, полукриминальный характер. Заметим, что в обоих случаях этот герой представляет собой не только незаурядную, но и сильную личность. В последней российской киноверсии «Белых ночей», действие которой перенесено в современную нам Петербург, «Жилец» оказывается совершенно никчемным, слабым, трусливым человеком, способным на предательство и ложь.

Заключение

В результате анализа арт-видеолекции «Своим голосом» были достигнуты цели, поставленные авторами данной статьи, – рассмотреть особенности взаимодействия литературы и кино как явление межсемиотического перевода, при осуществлении которого необходимым элементом оказывается интерпретация. При разного рода интерпретациях неизменными остаются те смыслы произведения-оригинала, которые выявляет и актуализирует переводчик (в данном случае – создатель фильма). При межсемиотическом переводе используются также приёмы пересоздания – культурной адаптации, адаптивного транскодирования, учитывающего потребности целевой аудитории. С учётом целевой аудитории происходит перенесение действия во времени и пространстве, коррелирующее с национально-культурными особенностями самостоятельных кинопроизведений, полученных в результате межсемиотического перевода художественного текста. Показана вневременная наднациональная сущность творчества Ф.М. Достоевского.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. **Якобсон Р.** О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. науч. ст. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.
2. **Импости Г.** «Белые ночи» Достоевского в зеркале кино: Висконти, Пырьев, Брессон, Грей // Итальянская и испанская литературная классика на отечественном экране и русская на итальянском и испанском экранах: мат-лы международной науч. конф. 8-9 декабря 2011. М.: ВГИК, 2013. С. 44–55.
3. **Эко У.** Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: РГГУ, 2005. 506 с.
4. **Еко У.** Mouse or Rat? Translation as Negotiation. London: Wodenfeld and Nicolson, 2003. 200 p.
5. **Gottlieb H.** Multidimensional translation: Semantics turned semiotics in S. Nauert & H. Gerzymich (eds.), Proceedings of the Marie Curies Euro Conferences MuTra: Challenges of Multidimensional translation. 2005. 29 p.
6. **Marais K.** A (Bio) Semiotic Theory of Translation: The Emergence of Social-Cultural Reality. New York: Routledge, 2019. 218 p.
7. **Лотман Ю.М.** Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: «Искусство – СПб», 2000. 704 с.
8. **Тороп П.** Тотальный перевод. Тарту: Научный поиск: Изд-во Тартусского гос. ун-та, 1995. 220 с.
9. **Псурцев Д.В.** К проблеме перевода и интерпретации художественного текста: Об одном критерии адекватности. // Вестник МГЛУ. Выпуск 463, Перевод и дискурс. М., 2002. С. 16–26.
10. **Тюленев С.В.** Теория перевода. М.: Гардарики, 2004. 167 с.



11. **Рикёр П.** Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Канон-Пресс-Ц., 2002. 624 с.
12. **Гадамер Г.Г.** Актуальность прекрасного. М.: Искусство, ч. 1., 1991. С. 266–323.
13. **Chow R.** Film and Cultural Identity // J.Hill and P.Gibson. (eds.) The Oxford Guide to Film Studies. Oxford. Oxford: Oxford University Press, 1998. Pp. 160–175.
14. **Lal P.** Transcreation. Calcutta: Writers Workshop, 1972. 29 p.
15. **Cattrysse P.** Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals // Target International Journal of Translation Studies, 1992. 4 (1), pp. 53-70.
16. **Коваленко И.В.** Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия ВГПУ. Серия: Филологические науки, 2011. № 2 (56). С. 50–53.
17. **Азначеева Е.Н.** Семиотический полиглотизм текста и его перевод // Вестник Челябинского гос.ун-та. Филология. Искусствоведение. 2012. № 6 (260). Вып. 64. С. 5–8.
18. **Алмазова Н.И., Чернявская В.Е.** Коммуникация в поликодовом пространстве: лингвесемиотический и дидактический аспекты. // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2010. №1. С. 173–177.
19. **Яценко И.И., Куньята К. Ф.М.** Достоевский и мировой кинематограф: диалог культур // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Проблемы художественной антропологии, 2021. Т. 222. С. 88–96.
20. **Горшкова Н.Э., Чернявская В.Е.** Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения. Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8, № 4. С. 689–700.
21. **Чернявская В.Е., Горшкова Н.Э.** Визуальная метафора в персуазивной коммуникации. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2021. № 202. С. 175–182. DOI: 10.33910/1992-6464-2021-202-175-182
22. **Чернявская В.Е.** Визуальность в социокультурной проекции // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики (ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics). 2021. № 2 (28). С. 96–109. DOI: 10.23951/2312-7899-2021-2-96-109
23. **Сараскина Л.И.** История и география «Белых ночей» // Достоевский и современность. 2016. Т. 30, № 30. С. 16–29.
24. **St.Pierre P.** Theory and Practice: Translation in India // Bowker, Lynne, Michel Chronin, Dorothy Kenny and Jennifer Pearson (eds), Unity in Diversity: Current Trends in Translation Studies. Manchester: St. Jerome, 2016. Pp. 47–56.
25. Translation or Transcreation? Discourses, Texts and Visuals (Edited by C. Spinzi). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018. 193 p.

REFERENCES

- [1] **R. Jakobson**, O lingvisticheskikh aspektah perevoda [On linguistic aspects of translation], Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike: sb. nauch. st. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 1978. Pp. 16–24.
- [2] **G. Imposti**, “Belye nochi” Dostoevskogo v zerkale kino: Viskonti, Pyr'ev, Bresson, Grej [White nights of Dostoevsky in the mirror of cinema], Ital'yanskaya i ispanskaya literaturnaya klassika na otechestvennom ekrane i russkaya na ital'yanskom i ispanskom ekranah: mat-ly mezhdunarodnoy nauch. konf. 8-9 dekabrya 2011. M.: VGIK, 2013. Pp. 44–55.
- [3] **U. Eko**, Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta [The role of the reader. Studies in semiotics of the text]. M.: RGGU, 2005. 506 p.
- [4] **U. Eco**, Mouse or Rat? Translation as Negotiation. London: Wedenfeld and Nicolson, 2003. 200 p.
- [5] **H. Gottlieb**, Multidimensional translation: Semantics turned semiotics in S. Nauert & H. Gerzymich (eds.), Proceedings of the Marie Curies Euro Conferences MuTra: Challenges of Multidimensional translation. 2005. 29 p.
- [6] **K. arais**, A (Bio) Semiotic Theory of Translation: The Emergence of Social-Cultural Reality. New York: Routledge, 2019. 218 p.
- [7] **Yu.M. Lotman**, Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchih mirov. Stat'i. Issledovaniya. Zametki [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside thinking worlds.Articles.Research.Notes]. SPb.: “Iskusstvo – SPB”, 2000. 704 p.



- [8] **P. Torop**, Total'nyj perevod [Total translation]. Tartu: Nauchnyj poisk: Izd-vo Tartusskogo gos. un-ta, 1995. 220 p.
- [9] **D.V. Psurcev**, K probleme perevoda i interpretacii hudozhestvennogo teksta: Ob odnom kriterii adekvatnosti [On the problem of translation and interpretation of a literary text: on one criterion of adequacy], Vestnik MGLU. Vyp. 463, Perevod i diskurs. M., 2002. Pp. 16–26.
- [10] **S.V. Tyulenev**, Teoriya perevoda [Translation theory], M.: Gardariki, 2004. 167 p.
- [11] **P. Rikyor**, Konflikt interpretacij. Oчерki o germenevtike [Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics]. M.: Kanon-Press-C., 2002. 624 p.
- [12] **G.G. Gadamer**, Aktual'nost' prekrasnogo [The relevance of beauty]. M.: Iskusstvo, 1991. Part 1. Pp. 266–323.
- [13] **R. Chow**, Film and Cultural Identity, J.Hill and P.Gibson. (eds.) The Oxford Guide to Film Studies. Oxford. Oxford: Oxford University Press, 1998. Pp. 160–175.
- [14] **P. Lal**, Transcreation. Calcutta: Writers Workshop, 1972. 29 p.
- [15] **P. Cattrysse**, Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals, Target International Journal of Translation Studies, 4 (1) (1992) 53–70.
- [16] **I.V. Kovalenko**, Intersemioticheskij perevod v mezhkul'turnom aspekte: postanovka problemy [Intersemiotic Translation in an Intercultural Aspect: Statement of the Problem], Izvestiya VGPU, Seriya: Filologicheskie nauki, 2 (56) (2011) 50–53.
- [17] **E.N. Aznacheeva**, Semioticheskij poliglotizm teksta i ego perevod [Semiotic polyglotism of the text and its translation], Vestnik Chelyabinskogo gos.un-ta. Filologiya. Iskusstvovedenie. 6 (260) (64) (2012) 5–8.
- [18] **N.I. Almazova, V.E. Chernyavskaya**, The polycode stretch of communication: linguosemiotic and didactic aspects. Nauchno-tehnicheskie vedomosti SPbGPU. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki. 1 (2010) 173–177.
- [19] **I.I. Yacenko, K. Kun'yata, F.M. Dostoevskij** i mirovoj kinematograf: dialog kul'tur [Dostoevsky and World Cinema: Dialogue of Cultures], Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. Problemy hudozhestvennoj antropologii, 222 (2021) 88–96.
- [20] **N.E. Gorshkova, V.E. Chernyavskaya**, Vizual'naya intertekstual'nost' kak sposob smyslopороzhdeniya [Visual intertextuality as a way of generating meaning], Kommunikativnye issledovaniya, 8 (4) (2021) 689–700.
- [21] **V.E. Chernyavskaya, N.E. Gorshkova**, Vizual'naya metafora v persuazivnoj kommunikacii [Visual Metaphor in Persuasive Communication], Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena, 202 (2021) 175–182. DOI: 10.33910/1992-6464-2021-202-175-182
- [22] **V.E. Chernyavskaya**, Vizual'nost' v sociokul'turnoj proekcii [Visuality in sociocultural projection], ПРАΞΗΜΑ. Problemy vizual'noj semiotiki (ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics). 2 (28) (2021) 96–109. DOI: 10.23951/2312-7899-2021-2-96-109
- [23] **L.I. Saraskina**, Istoriya i geografiya «Belyh nochej» [History and geography of the “White Nights”], Dostoevskij i sovremennost'. 30 (30) (2016) 16–29.
- [24] **P. St.Pierre**, Theory and Practice: Translation in India // Bowker, Lynne, Michel Chronin, Dorothy Kenny and Jennifer Pearson (eds), Unity in Deversity: Current Trends in Translation Studies. Manchester: St. Jerome, 2016. Pp. 47–56.
- [25] Translation or Transcreation? Discourses, Texts and Visuals (Edited by C. Spinzi). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018. 193 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT AUTHOR

Краснова Ирина Анатольевна

Irina A. Krasnova

E-mail: krasnova_ia@spbstu.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6171-606X>



Попова Нина Васильевна

Nina V. Popova

E-mail: ninavaspo@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3058-7386>

Солтановская Татьяна Валерьевна

Tatiana V. Soltanovskaya

E-mail: t.soltanovskaya@moscowmanege.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7304-0634>

Вдовина Елена Константиновна

Elena K. Vdovina

E-mail: vek2@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3787-9691>

Коган Марина Самуиловна

Marina S. Kogan

E-mail: m_kogan@inbox.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7519-2161>

Поступила: 10.06.2022; Одобрена: 30.09.2022; Принята: 04.10.2022.

Submitted: 10.06.2022; Approved: 30.09.2022; Accepted: 04.10.2022.