

## ГЕРМЕНЕВТИКА. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ. РЕЦЕПЦІЯ

УДК 821.161.2 Коц 7 Тін.:79143

*Наталія Нікоряк*

### КІНОРЕЦЕПЦІЯ ТРОПІЧНОЇ ПРИРОДИ „ЗВУКОВОЇ” СИМВОЛІКИ ТВОРУ М. КОЦЮБИНСЬКОГО „ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ”

*На прикладі класичного тексту, проінтерпретованого у кіно С. Параджановим (1964), простежуються особливості тропічної природи універсальної естетичної категорії „символ”. Зокрема, досліджуються принципи „перекладу” звукової символіки з мови літературної на кіномову. Акцентується питання полісемантики символу як комунікативної парадигми. Доводиться, що вдалою формою перекладу тропової семантики стає зберігання принципової природи тропової моделі.*

**Ключові слова:** *М. Коцюбинський, С. Параджанов, символ, звук, екранізація, кіномова, полісемантизм, рецепція, хронотоп, „візуальна транспозиція”.*

Звернення кіномитців до класичної літератури відбувалося впродовж всієї історії кіномистецтва. Переходячи з однієї сфери мистецтва в іншу, література, за словами Л. Фрадкіна, залишається „вічно молодою” [14, с. 7], оскільки кожна епоха робить літературні твори своїми сучасниками. Історія театру, музики, зображальних мистецтв і навіть кіно підтверджує, що запозичення сюжету і образів з іншого мистецтва не заважає художнику залишитися оригінальним і створити твір виняткової власної цінності [див.: 14, с. 7]. Так, у зверненні кіномитців до літературних джерел ми спостерігаємо не лише прагнення зберегти кращі зразки світової літератури, але й бажання з’ясувати власне рецептивне бачення твору, спробувати себе у ролі „перекладача” з мови літератури на мову кіно.

Питання „перекладу” й „багатомовності” міжвидової комунікації у системі мистецтва ненове. Окремі позиції щодо цієї проблеми ми знаходимо в працях таких теоретиків кіно, як Ж. Фейдер [13], О. Аронсон [1], В. Мільдон [7] та ін. Так, зазвичай дослідники розглядають екранізацію як переклад з однієї мови на іншу. „Екранізатор роману, – пише Е. Суріо, – уподібнюється до перекладача, який бачить у мовах різницю тезаурусу, граматики, синтаксису, виражальних засобів і відчуває, що потрібно зняти з першої мови його словесну оболонку, щоб з усіх видів його словесної виразності створити нову форму для другої мови” [цит. за: 7, с. 17]. Втім, тут неважко помітити, що насправді Е. Суріо повертає нас до геніальної ідеї О.О. Потебні про внутрішню та зовнішню форми слова.

Ж. Фейдер, також розглядаючи питання екранізації в руслі перекладу, вживає зручний термін „візуальна транспозиція”. Зокрема, дослідник зазначає, що „так само, як будь-який літературний переклад певною мірою викривлює зміст оригіналу, візуальна транспозиція більш-менш деформує кінцевий твір. <...> Екран, що вимагає зображень, а не слів, може спричинити і повну переробку сюжету, він може змусити екранізатора створити зображення, на вигляд дуже далеке від тих, що містилися в літературній формі у книзі чи п’єсі, а втім, за духом своїм вони будуть більш близькими до авторської думки, ніж ті, які міг би уявити й сам автор” [13, с. 236-238]. Однак подібна позиція певною мірою звужує всебічне осмислення феномена екранізації. По-перше, вона провокує віддати перевагу копії щодо її першоджерела, а, по-друге, націлює на встановлення системи подібностей („вірність оригіналу”) і розбіжностей („свобода інтерпретації”) при зіставленні двох текстів (літературного тексту і кінотексту). Про це свідчить цілий ряд критичних відгуків, рецензій, статей на будь-який фільм-екранізацію.

Сьогодні визнається, що, розглядаючи екранізацію як переклад, ми маємо справу з „кількома мовами”, які слід залучати до аналізу. „Перша мова – це, власне, мова літературного твору, за яким зроблено фільм, друга – мова візуальних образів <...>. Третя мова з’являється тільки тоді, коли ми усвідомлюємо всю залежність фільму від літературного джерела” [2, с. 7]. Зокрема, уточнюється, що „третя мова виникає як реакція на те, що залишається в рамках літератури і не може бути винесено назовні ніякими засобами „екранізації” або „уяви”. Вона звертається безпосередньо до того у тексті, що не може бути „перекладене” в екранні образи...” [там само]. Пізніше цей самий дослідник констатував, що стосовно екранізації потрібно і навіть необхідно говорити в термінах перекладу, але тільки тоді, коли акцентується момент „неперекладності”, тобто на тому, для чого не може бути знайдено відповідника, „як знаходження *іншого* у мові („потенційний переклад”, який міститься у тексті „між рядків”), здатного схопити не репрезентоване оригіналу (чи той досвід, який поза сумнівом втрачається у перекладі)” [1, с. 140]. Отож, у подібних випадках, міжвидова комунікація виникає вже не на рівні знаків мови, тобто між окремими знаковими системами, а між різним характером досвіду. І це дуже актуально, коли йдеться про кіно, яке пропонує не лише іншу мову, але й інший досвід сприйняття.

Найскладнішим питанням міжвидової комунікації, на наш погляд, у т. зв. перекладі з мови літератури на мову кіно є умовна „неперекладність” тропової системи. На першому етапі бироблення кіномови поетичні тропи, які сформувалися як певні норми поетичної мови вербального мистецтва, в багатьох випадках накладалися у нетрансформованому вигляді на візуальне мистецтво. Вони використовувалися у функції його мовних засобів. „Візуальне мовлення” (фільм) пропонувалося „прочитувати” за допомогою мовних правил і норм вербального мистецтва. „Фактично мова поезії <...> перетворювалася у правила внутрішнього мовлення кінематографа” [див.: 12, с. 42]. Така трансформація норм вербального мистецтва (літератури) в норми візуального (кіно), здебільшого,

призводила до певного викривлення значення, що визнавалося головною естетичною причиною всіх невдач екранізації [див.: 7, с. 14]. Зауваження справедливе, оскільки прийоми зображення в літературі абсолютно невластиві мові екрана, що стало усвідомлюватися лише згодом, коли употужнився кіноінструментарій. Першим з таких специфічних засобів фіксується *кіномонтаж*, завдяки якому стало можливим передати зміст, що не міститься в самих кадрах, а виникає лише у свідомості глядача внаслідок монтажної проекції як такої [див. про це: 11]. Бачимо, що „власна мова” „немовлятьського” періоду кіно формувалась саме *шляхом уподібнення, протиставлення, порівняння зображень*. По суті весь кінематограф тої пори (а в українському кіно – і у звуковий період) був у цьому сенсі метафоричним, символічним, а відтак, у широкому значенні, – поетичним.

Нижче береться за мету дослідити принципи „перекладу” універсальної мистецької категорії „символ” із мови літератури на кіномову, де він також залишається „одним із „будівельних матеріалів” [3, с. 85]. Будучи складною естетичною категорією, в окремих випадках – вищим втіленням принципу метафоризації, цей троп у мистецтві сприймається і рецептується по-різному. Зокрема, простежимо „перекладні” чи „інтерпретаційні” моделі, які використовували автор літературного сценарію І. Чендей (за участю С. Параджанова) та режисер С. Параджанов, створюючи новий повноцінний кінотекст „Тіні забутих предків”.

„Звуковим” компонентом парадигма „символ” адекватно наповнюється лише у кіномистецтві. Тут сам звук може виступати як символ-троп. Передача звуку в літературному творі і у фільмі функціонально розбіжна. Так, за С. Безклубенком, звук у кіно відіграє трояку роль: є носієм необхідної інформації; спрямовує емоційний відгук, будучи виразником певних настроїв; а також, подібно до світла, кольору, зображення предметів, стає *символічним* (останній момент дослідник іменує драматичним чинником) [3, с. 80]. Проте, з точки зору теорії літератури, така класифікація доволі спірна. Складність трансформації звукового образу-тропу в кінообраз вимагає особливої уваги сучасної поетики.

Трансформації такої звуко-символіки М. Коцюбинського, як „голос сокири”, „звук трембіти”, „пісня і музика”, в інтерпретації І. Чендея і С. Параджанова дають надзвичайно цікаві спостереження.

Так, у кожного з них „голос сокири” постає в ролі символу, за словами С. Безклубенка, як „натяк на наївну віру гуцула, що це – голос долі” [3, с. 86]. Проте мусимо зазначити, що сокира, топірець або бартка як предмети побуту не містять у собі ніякого символічного навантаження, проте, сокира, по-перше, є невід’ємним атрибутом справжнього гуцула, який майже ніколи не розлучається з нею; по-друге, є для нього буденним знаряддям праці. Однак у повісті звук сокири наділяється певним містичним сенсом: „Коли Іванові минуло сім літ, він уже дивився на світ інакше. <...> Знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник (злий дух) править усім; що в лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий чугайстир, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі *голос сокири* (тут і далі виділено нами. – Н.Н.)” [5, с. 142].

Ще один раз звучить у повісті „голос невидимої сокири” при черговій зустрічі Іванка й Марічки:

„– Чуєш, Іва? – шепотіла Марічка.

– Чому б не мав чути? А чую.

Вони обоє знали, що то бродить по лісі *невидима сокира*, гупа об дерева і хека з втомлених грудей” [5, с. 148].

Як бачимо, у повісті „голос сокири” реалізує у собі певне містичне начало, виступаючи персоніфікованим образом на рівні з арідником, чугайстром, нявками, в уяві дітей він асоціюється з чимось реальним, що, у свою чергу, наганяє страху на них. Цей фрагмент повісті перейшов і в літературний сценарій, проте, завдяки переведенню описового тексту у розширений діалог, набрав більшої наочності: „Марічка тулиться до Іванка. Її перелякані очі дивляться туди, звідки доноситься скрип дерева, що нагадує далекий *стукіт сокири* і відлуння того стуку. Знову скрипнуло дерево. – Чуєш? Іва-а-а-не! – шепче Марічка Іванкові і горнеться до нього. – Чому б не мав чути? А чую! – мовить Іванко і сам прислухається. – Що то гупа? – питає дівчинка. – То *невидима сокира!* – відповідає хлопець” [15, с. 26].

Зрозуміло, що у фільмі, на відміну від літератури, простіше передати самий звук сокири. Проте надати йому певного містичного начала – важче. Однак режисер вміло впорався із цим нелегким завданням, зробивши звук сокири постійним передвісником чергової трагедії у фільмі (чого немає у першоджерелі). Значущим є те, що саме стук сокири розпочинає фільм і одразу перетворюється на символ передчуття трагедії: Олекса Палійчук гине від зваленої ним смереки, рятуючи свого меншого брата Іванка. Коментуючи цей момент фільму, О. Брюховецька зауважує: „Від стуку сокири в душу глядача закрадається відчуття приреченості. Болісний зойк Івася, що ніяк не може видертись із чіпких обіймів смерті, стає лейтмотивом твору. „Іван, який одного разу уник смерті, стає немов посередником між Смертю і світом живих, все життя відчуваючи її холодний потиск” [4, с. 29].

Стукіт сокири ще кілька разів віщує біду й у других „кіноновелах” „Тіней” С. Параджанова. На похороні батька Іванка, Петра Палійчука, глядач не тільки чує, але й вже бачить дві сокири, якими почерзі забивають цвяхи у труну. Далі з’являється цей звук, віщуючи Івану, який спускається з полонини, що з Марічкою трапилась біда. Наприкінці фільму стукіт сокири сповіщає вже про смерть самого Івана. В такому контексті рецепція однозначна – „стукіт сокири залишається в пам’яті як постійне нагадування про приреченість цих людей” [8, с. 131]. Таким чином, С. Параджанов, щоб досягти містичного начала, зробив звук сокири не просто наскрізним, перетворивши його на символ „передвісника смерті”, але, крім того, почавши і закінчивши фільм цим звуком, утворив певне композиційне кільце, тобто надав символу функціонально першорядного значення в цілому.

Параджанов певною мірою наділив „голос сокири” тими рисами, які властиві швидше звуку іншого специфічного духового інструмента – трембіти, за допомогою якої гуцули передають певну інформацію на

полонини і сповіщають сумні вісті, а також трембітають під час поховального ритуалу [див.: 10]. Отож, слід підкреслити, що коли „голос сокири” ніби попереджає нас про майбутню трагедію, то трембіта вже сповіщає нам, що це сталося. У цьому сенсі обидві парадигми виступають як різні конструктивні виміри хронотопу (минуле/теперішнє).

У тексті М. Коцюбинського ми знаходимо символ звуку трембіти кілька разів: „Вдома, в родині, Іван часто був свідком неспокою і горя. За його пам'яті вже двічі коло їх хати *трембітала трембіта, оповіщаючи горам і долам про смерть*: раз, коли брата Олексу роздушило дерево в лісі, а вдруге, коли браччик Василь, файний веселий легінь, загинув у бійці з ворожим родом, посічений топірцями” [5, с. 145]. Ця коротенька фраза у повісті про смерть Олекси перетворилася на дуже символічний зачин у фільмі: показано сцену загибелі брата Іванка, після чого вперше звучить голос трембіти.

У повісті дуже скупі, всього одним реченням згадується звук трембіти, що оповіщає про смерть батька Івана: „І втретє *затрембітала трембіта про смерть* в самотній хаті на високій кичері: другого дня по бійці помер старий Палійчук” [5, с. 147]. Проте у літературному сценарії цей самий момент перетворено на досить розгорнутий епізод, де умовний словесний простір інтерпретується вже надзвичайно предметно, послідовно і панорамно: „*Заголосила трембіта*. І широкою луною понісся її жалібний голос по зеленому гуцульському світу. *Трембіта лунає* над високими кичерами, несеться по грунях, пливе над хашами, над крутими пляями, пливе по зелених полонинах... *Голос трембіти стає тужливішим*, бо він сіє жаль і біль...<...> Похоронна мелодія віддаляється. *Трембіта голосить*. <...> Доноситься уривчастий звук похоронної мелодії. Долинають *жалібні звуки трембіти*” [15, с. 24].

Потрійна згадка звуку трембіти в епізоді похоронної процесії створює самотійну символічну парадигму: трембіта тут вже є не тільки інструментом, що сповіщає про смерть, але й своєрідною „особистісною” істотою, яка ніби оживає – тужить, голосить, озвучує „похоронну мелодію”. Слід зауважити, що режисеру вдалося відтворити цей сценарний момент у фільмі: ми чуємо звук трембіти в момент забивання цвяхів у труну батька, голосіння матері Івана за померлим також змішується з плачем трембіти.

Однак звук трембіти не лише символізує смерть. Він зустрічається і в інших контекстах, артикулюючи свою комунікативність. Приміром, розлучаючись з Іваном, Марічка просить його подати їй вісточку з полонини: „– Нічьо! <...> Ти меш вівчарити, а я му сіно збирати. Вилізу на копицю та й си подивлю на полонину, а ти мені *затрембітай*” [15, с. 33]. Крім того, звук трембіти весело сповіщає ще й про пробудження природи від зимової сплячки: „Трембіта!.. Туру-рай-ра... Туру-рай-ра...” [5, с. 149]. Цей момент збережено у літературному сценарії: „Здалека долинув *голос трембіти*. Бадьорий і радісний, він пливе з полонини на полонину, з верха на верх, прозорий, нестримний і срібний. Бо весна-красна прийшла в гори, розвеселила їх співом, прикрасила квітами, повила оксамитом кісниць і пасовищ, заколисала лагідними вітрами” [15, с. 35].

Незабутнє враження справляє сцена привітання вівчарів за допомогою трембіти з початком сезону: „Дві трембіти на горі зводять вгору. „Туру-туру-у, уру!” – вівчарі з гори вітають побратимів на стаї.

– Іване! Хутко бери трембіту! – гукає ватаг до Івана, а сам уже біля колиби з трембітою стоїть.

Іван кинувся до трембіти, що стирчить при колибі. Повернулися обидва до гребеня полонини й у відповідь на привітання трембітають самі.

Чотири велети на трембітах грають весняний гімн полонині. Озвалася зелена відлунням, котиться голос трембіти лопатами, улоговинами, лине над хащами, падає у непрохідні нетрі, тоне у мряках” [15, с. 36].

На жаль, адекватно передати у фільмі ці моменти не вдалося, однак режисер відтворив дух, настрої, з яким люди навесні трембітають на полонині. Загалом, і письменник, і режисер намагалися підкреслили переважно звук трембіти як оповісник смерті. Наприклад, у фільмі ми чуємо звук трембіти перед останніми хвилинами життя Марічки. І знову, вже востаннє, після смерті Івана чуємо голос трембіти, який супроводжує останні години перебування серед живих його тіла у труні: „Сумно повістувала трембіта горам про смерть. Бо смерть тут має свій голос, яким промовляє до самотніх кичер. <...> Трембіти плакали під вікном. <...> А за вікном тужливо повістувала про се трембіта, додаючи їй жалю” [5, с. 188-189]. У фільмі трембіта справді ніби голосить, і їй суголосять плачі Палагни. Отже, майстерно змальований Коцюбинським символічний „голос трембіти” вдало перекладається, зазнаючи певної творчої трансформації, на мову кіно. До того ж остання функціонально змінює його вагу, надає іншої фактури.

На особливу увагу заслуговує символізація ще одного важливого культурологічного чинника, пов’язаного зі своєрідною природою української естетичної ментальності, – поетизацією „співучості українського культурного голосу”. Пісня була і є невід’ємною частиною життя українця. У цьому сенсі слід звернути увагу на те, що, зокрема, дослідники творів М. Коцюбинського осібно підкреслюють символічність коломийки як засобу самовираження героїв і як засобу визначення будь-якої події гірського буття номада-гуцула тогочасної Верховини. Коломийка у нього, як виразно зазначається, слугує тканиною, що одягає весь твір, інтегруючи його зміст [див.: 6].

Наведемо один з яскравих фрагментів тексту: „Б’ють плови весняні, ричать громом гірські верхи – і дух злого холодом віє од Чорногори... а тут раптом з’являється сонце – праве боже лице – і вже дзвонить у коси, що кладуть сіно в поліг. З гори на гору, з поточка в поточок пурха *коломийка*, така легенька, прозора, що чуєш, як од неї за плечима тріпають крильця ...

Ой прибїгла з полонинки  
Білая овечка –  
Люблю тебе, файна любко,  
Та й твої словечка...” [5, с. 149].

У повісті носієм співучої душі і автором багатьох пісень є Марічка. Як пише М. Коцюбинський, „Марічка обзивалась на гру флюяри, як самичка до дикого голуба, – співанками. Вона їх знала безліч. Звідки вони з'являлись – не могла б розказати. Вони, здається, гойдалися з нею ще у колисці, хлюпались у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки самосійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах. На що б око не впало, що б не сталося на світі: чи пропала овечка, полюбив легінь, зрадила дівка, заслабла корова, зашуміла смерека – все виливалось у пісню, легку і просту, як ті гори в їх давнім, первісним житті. Марічка й сама вміла складати пісні” [5, с. 150].

Співучість Марічки окремо передається і у сценарії, що ніби „розкадровує” літературний текст: „Марічка білою рукою, мов лебедем, обіймає шию коханого Іванка, притуляє голову до його засмаглого лиця, на якому цвіте рум'янець, тихо, лагідно співає:

Згадай мні, мій миленький,  
два рази на днину,  
А я тебе ізгадаю  
Сім раз на годину” [15, с.33].

У фільм введено чимало коломинок, однак, за рецептивним враженням Л. Погрібної, великим недоліком стало те, що тут вони позбавлені авторства і виконуються навіть закадровим голосом [8, с. 134]. Дослідниця окремо зазначає, що, використовуючи коломинку як засіб передачі співучості гуцулів, як невід'ємну їх частину, режисер все ж втрачає зв'язок із першоджерелом, оскільки „наголошування на пісенній творчості Марічки має величезне значення для збереження духу спадщини М. Коцюбинського” [там само]. З думкою дослідниці можна погодитися лише частково: режисер справді не наголосив на цьому моменті, проте таки вказав в одному місці фільму, що „склала співаночку Іванова Марічка”.

Коли йдеться лише про переклад, подібного роду зауваження виглядають слухними. Однак С. Параджанов ставив собі за мету не переклад, а творче прочитання твору Коцюбинського, виявлення „семантичних ресурсів” (термін Ю. Шевельова) його письма. Режисер сам пояснив цей момент: „Мене цікавив не цей вузький, окремий вияв поетичного народу, і навіть не формування світогляду героїв (я показую лише маленький фрагмент їхнього дитинства серед казкової природи, яка їх виховала), а вже наслідок, ті найвищі людські пристрасті, в яких найяскравіше виявляється сутність їхніх натур. Коцюбинський показує процес творення Іваном музики, а я – результат, тобто, як це вплинуло на його характер. Література є літературою, а кіно – мистецтво скупе, треба в кількох кадрах вміти виразити великий зміст” (цит. за [8, с. 134-135]).

Звичайно, у творі Коцюбинського не лише Марічка має співочу душу. Слід зазначити, що навіть спузар Микола у повісті невтомно складає співанки – на жаль, у фільмі цей Мико німий. Постає справжнім музиком й сам Іван, який, не розлучаючись зі своєю флюярою, виспівує все нові й нові мелодії. Ще в дитинстві, коли пас корови, „він сідав десь на узбіччю гори, виймав денцівку (сопілку) і вигравав немудрі пісні, яких

навчився од старших” [5, с. 143]. Саме цей момент зв’язує обох героїв: „Марічка любила, коли він грав на флюяру. Задуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі, прикладав мережану дудку до повних уст, і чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок, де вигідно послали свої тіні смереки” [5, с. 149]. У фільмі саме у частині „Іванко та й Марічка” показано не тільки сцену, де Іван співає з Марічкою, але й ще грає на сопілці: „Де мої кози? Де мої кози?”.

На жаль, автори сценарію спочатку обдарували Іванка не флюярою, а звичайним свистком, яким він „не може налюбуватися” [15, с. 21]. Однак далі все одно у сценарій потрапляє й опис гри Івана на флюярі: „Іван з-за череса вийняв флюяру. Полилася весела, грайлива мелодія на флюярі. А в тій мелодії луна гір, передзвін овечих отар, в ній широчінь і невгамовний розгін натури горянина. Та мелодія на флюярі кличе до танку, дає силу втомленим ногам, пружинить м’язи. Пісня на флюярі несе в далечінь, веде пляями на полонини” [15, с. 29].

Символічність музичних інструментів та мелодій – „від зачарованих мелодій щезника/арідника до Марійчиних співанок та гуцульських полум’яних танців, похоронних ігрищ, ритуальних, релігійних, сигнальних, символічних” не випадково підкреслюється більшістю дослідників М. Коцюбинського [див.: 6, с. 2]. Якщо Параджанов міг творчо втрутитися в композиційний конструкт тексту, то вилучити зі свого кінотексту цю значущу доміную поетики Коцюбинського він собі не дозволив. Як справедливо коментує О. Сапоненко, „виражаючи характер зображуваної дійсності, музика як художній компонент твору набирала якісно нового статусу” [9, с. 151]. Музичний супровід досить своєрідно передавав дивовижні образи і впливав на підсвідомість глядача. Оригінальною стала ідея режисера записати реальне гуцульське весілля, епізод музик та автентичний гуцульський танок, який танцюють біля церкви. Отже, до фільму органічно входила музика народна, виконувана безпосередньо носіями пісенного й музичного фольклору, а не лише написана композиторами.

С. Параджанов поставився до тексту Коцюбинського як кіномитець, а не літератор. Прочитання ним разом з автором сценарію І. Чендеєм класичного твору породило текст, рецепція якого збігається з нашими загальними читацькими враженнями від самої повісті М. Коцюбинського. Це відбулося за рахунок збереження провідних тропових моделей цього тексту.

На завершення слід підкреслити, що тут було розглянуто лише одну з таких тропових „моделей” – звук. Виділення подібних моделей за їхнім тематичним, а також естетичним наповненням (людина – тінь, нащадки – предки, сучасне – минуле тощо) дозволяє порівнювати їхню функціональність у цілісній культурологічній системі з наявністю різних форм „візуальної транспозиції”, виокремлювати специфічні ознаки, властиві кожному із сучасних видів мистецтва, передбачати гіпотетичні версії подібних моделей у художньому просторі майбутнього.



1. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 379 с.
2. Аронсон О. Столкновение экранизаций [Электронный ресурс] / О. Аронсон // Киноведческие записки. – № 61. – 2002. – С. 7. – Режим доступа : <http://www.kinozapiski.ru/article/241/>.
3. Безклубенко С.Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С.Д. Безклубенко. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с.
4. Брюховецька О. До питання „поетичного кіно” / О. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2004. – № 4. – С. 26-30.
5. Коцюбинський М. Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1961. – Т. 3. – 483 с.
6. Мирошниченко В.В. Міфопоетика творів Коцюбинського в контексті західних літератур (на матеріалі англійської та французької українки) / В.В. Мирошниченко // Вісник запорізького державного університету. Філологічні науки. – 2001. – № 1. – С. 1-3.
7. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации / В. Мильдон. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 224 с.
8. Погрібна Л.З. Твори М. Коцюбинського на екрані / Л.З. Погрібна. – К. : Наук. думка, 1971. – 156 с.
9. Сапоненко О. Знаковість поетичного кіно / О. Сапоненко // Сучасність. – 2006. – № 10. – С. 149-152.
10. Словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.
11. Соколов А.Г. Природа экранного творчества. Психологические закономерности / А.Г. Соколов. – М., 2004. – 276 с.
12. Соколов В.С. К методологии исследования понятия „киноязык” / В.С. Соколов // Проблемы художественной специфики кино. – М., 1986. – С. 43.
13. Фейдер Ж. Визуальная транспозиция / Ж. Фейдер // Из истории французской киномысли. – М. : Искусство, 1988. – С. 236-238.
14. Фрадкин Л. Второе рождение / Л. Фрадкин. – М. : Искусство, 1967. – 184 с.
15. Чендей І. Тіні забутих предків. Літературний сценарій / І. Чендей, С. Параджанов // Параджанов С. Злет, трагедія, вічність : Твори, листи, документи архівів, спогади, ст., фот. / упоряд.: Р.М. Когородський, С.І. Щербатюк. – К. : Спалах ЛТД, 1994. – 280 с. – С. 18-57.

### Summary

The peculiarities of the tropical nature of such universal esthetic category as „symbol” are traced. As the example the classical text, interpreted by S.Parajanov, is taken. The principles of the translation of the sound symbolism from the literary language into the language of the cinema are investigated. The question of the polysemy of a symbol as a communicative paradigm is accentuated. It is proved that the preservation of the nature of tropical model is the successful form of translation.

**Key words:** M. Kotsiubynsky, S.Parajanov, symbol, sound, screen version, polysemy, reception, chronotope, „visual transposition”