

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології, журналістики та
мистецтв
Кафедра англійської філології та світової літератури імені професора
Олега Мішукова**

**КІНОАДАПТАЦІЯ ТВОРІВ ОРИГІНАЛУ В
МУЛЬТИМОДАЛЬНОМУ ВИМІРІ**

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу 202М
групи
Рівень вищої освіти другий
(магістерський)
Спеціальності 035. Філологія
Спеціалізації 035.041 Германські мови і
літератури (переклад включно)
Освітньо-професійної програми
«Філологія (германські мови і
літератури (переклад включно))»
СОКОЛ Ольга Володимирівни

Наукова керівниця – докторка
педагогічних наук, професорка
ЗАБОЛОТСЬКА Ольга Олександрівна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Кіноадаптація у мультимодальному вимірі.....	6
1.1. Кіноадаптація як компонент кінодискурсу.....	6
1.2. Мультимодальний аспект дослідження кінотексту	9
РОЗДІЛ 2. Специфіка кіноадаптації художніх текстів	13
2.1. Механізми трансформації тексту оригіналу в кіно версію у новелі «The Nostalgist»	13
2.2. Невербальні засоби створення кіноверсії оригінального тексту.....	19
ВИСНОВКИ.....	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	30
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	33

ВСТУП

Сьогодні ми живемо в світі, де кіно перетворилось на один із головних способів передачі інформації. Кіно все частіше використовує нові технології та поєднує різні способи подання інформації, що дозволяє зрозуміти поняття «мультимодальності» ще більш розширено. Адаптація літературних творів вже багато часу привертає увагу дослідників кінематографу, зокрема А. Берна, Г. Кресса, Т. Крисанової, та викликає численні дискусії серед глядачів. Порівняння тексту оригіналу та його екранізації неминуче, проте кіно адаптація – це не лише трансформація прози у відео. Це нове життя твору, де кожен елемент набуває значення. У кіно завжди взаємодіють звук, кольори, міміка, жести, рухи і разом вони формують мультимодальність, якої не буває в тексті оригіналу. Тож спец ефекти будуть завжди в пріоритеті, бо так яскраво представити емоційний стан людини як це робить камера, не зробить жодний вербальний засіб. Тому компаративний аналіз кіно тексту і тексту оригіналу є актуальною проблематикою нашого дослідження.

Об’єктом дослідження є кіно адаптація як лінгвістична категорія.

Предметом дослідження є компаративний аналіз тексту оригіналу і кіно тексту в мультимодальному ракурсі.

Матеріалом дослідження стали твори Деніела Х.Вілсона «*The Nostalgist*» Енді Вейра «*The Martian*» та їхні кіно адаптації.

Мета дослідження – виявити особливості кіно адаптації художніх текстів Деніела Х.Вілсона «*The Nostalgist*», Енді Вейра «*The Martian*» в кіно тексти, акцентуючи увагу на механізмах трансформації та ролі невербальних засобів у створенні кіноверсій.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати низку завдань:

1. охарактеризувати сутність понять «кіно адаптація» та «мультимодальність»;
2. виявити мультимодальні аспекти дослідження кінотексту;

3. визначити засоби трансформації тексту оригіналу новели Деніела Х.Вілсона «*The Nostalgist*» в кіно адаптацію ;
4. виокремити роль невербальних засобів у створенні кіно адаптації твору Енді Вейра «*The Martian*».

Роботу виконано у відповідності до науково-дослідної теми кафедри англійської філології та світової літератури імені професора Олега Мішукова "Лінгвокогнітивні, лінгвокультурологічні, наратологічні та перекладознавчі аспекти дослідження художніх та нехудожніх типів текстів" (державний реєстраційний номер 0123U103801)

У процесі дослідження використовувалися такі **методи дослідження**: *описовий* (для кореляції понять «кінотекст», «кінодискурс», «кіноадаптація», «кіно діалог»); *метод порівняльного аналізу* (для співставлення текстів оригіналу новели «*The Nostalgist*», «*The Martian*» та їхніх кіноадаптацій), *метод мультимодального аналізу* (для виявлення особливостей реалізованого, візуального та звукового модусів у створенні кіноадаптації стрічок «*The Nostalgist*», «*The Martian*»), *метод інтерпретаційно-текстового аналізу* (для визначення взаємодії вербальних і невербальних засобів у кіно адаптаціях «*The Nostalgist*», «*The Martian*»).

Новизна дослідження полягає у тому, що вперше здійснено кіноадаптацію художніх творів Деніела Х. Вілсона «*The Nostalgist*», Енді Вейра «*The Martian*» у руслі мультимодальності: визначено невербальні засоби створення кіноверсії стрічок.

Практична значущість дослідження полягає у тому, що основні результати дослідження можуть бути використані в курсах «Інтерпретація художнього тексту», «Новітні досягнення в галузі лінгвістики», при написанні курсових та кваліфікаційних робіт.

Апробація: основні положення роботи викладено у тезах «Невербальні засоби відтворення художнього контенту в кінотексті», які було

презентовано як доповідь на XVI Всеукраїнській студентській науково практичній конференції «Іноземні мови у сучасному комунікативному просторі», яка проходила 17–18 квітня 2025 року на факультеті міжнародних економічних відносин, управління і бізнесу в ХНТУ.

Публікація. Сокол О. Невербальні засоби відтворення художнього контенту в кіно тексті. Матеріали XVI Всеукр. студ. наук.-практ. конф. Херсон : Хмельницький : ХНТУ, 2025. – 68 – 70. Режим доступу: <https://eir.kntu.net.ua/jspui/bitstream/123456789/1990/1/%d0%86%d0%bd%d0%be%d0%b7%d0%b5%d0%bc%d0%bd%d1%96%20%d0%bc%d0%be%d0%b2%d0%b8%20%d1%83%20%d1%81%d1%83%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%be%d0%bc%d1%83%20%d0%ba%d0%be%d0%bc%d1%83%d0%bd%d1%96%d0%ba%d0%b0%d1%82%d0%b8%d0%b2%d0%bd%d0%be%d0%bc%d1%83%20%d0%bf%d1%80%d0%be%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d1%96.pdf>

РОЗДІЛ 1

КІНОАДАПТАЦІЯ У МУЛЬТИМОДАЛЬНОМУ ВИМІРІ

1.1. Кіноадаптація як компонент кінодискурсу

У сучасній гуманітарній науці поняття кіно адаптації посідає важливе місце, оскільки воно відтворює динаміку взаємодії кінематографа та літературного тексту. Дослідники вказують, що вона є не лише «перекладом» літературного сюжету у фільм, а й складним процесом перекодування смислів у семіотичні системи – з вербальної у візуальну, аудіальну та кінематографічну. [18] З огляду на це, науковці розглядають кіно адаптацію як самостійний твір, який живе у певному мультимодальному вимірі. Б. Ван Вугт зазначає, що це поняття також може розглядатися як похідний твір, який відображає основну сутність літературного тексту у формі фільму, який може дотримуватися або не дотримуватися суті вихідного матеріалу, або по-іншому його презентувати. [27] Цю думку розділяють також українські науковці, зокрема, Іван Корчевський, який трактує кіноадаптацію як творчий переклад літературного тексту на мову кіно, що беззаперечно змінює акценти й інтерпретацію. Таким чином, вона постає не копією, а повністю новим художнім досвідом. [3, с. 102-110] Т. Крисанова схиляється до думки, що кіно адаптація є вторинним продуктом художнього дискурсу, який спирається на текст оригіналу. Вона створюється за допомогою засобів іншої семіотичної системи. Це означає, що в якості вторинного тексту вона є не лише засобом обробки первинного, а й використовує заміну вербальних засобів кіно зображення на аудіовізуальні для того, щоб відобразити особливості відтворення мовного матеріалу [24]. Науковиця виділяє критерії кіно адаптації:

- 1) Дотримання рівноцінності текстів оригіналу;

- 2) Включення екранізації у систему культурних цінностей певної національної спільноти, іншими словами її сприйняття глядачами як частини власного мовного і культурного простору.

Кіно адаптацію також доцільно розглядати як інтерпретацію літературного тексту, що несе за собою створення нового тексту зі специфічними змінами.

Ці процеси можна спостерігати у:

- 1) Інтерполяції – додаванні до фільму певних персонажів або деталей, що відсутні у першоджерелі;
- 2) Свідомому ігноруванню окремих епізодів, наявних у тексті оригіналу;
- 3) Зміні сюжету або структури твору [23].

На відміну від інтерполяції, трансформація відноситься виключно до художнього тексту, який у контексті кіно адаптації набуває нового значення. Т. Крисанова говорить про так звану «приховану» інтерполяцію, яка реалізується при повному співвідношенні екранізації з текстом оригіналу [23].

Окрім кіно діалогу героїв, кіно адаптація також визначає актуалізацію комунікативного змісту, вплив музичного оформлення, освітлення, фокусу камери на ключових моментах сюжету, візуалізації жестів, міміки, рухів персонажів, що передає глядачам їхній емоційний стан. Ці всі аспекти відсутні у художньому тексті оригіналу, в якому вербальне наповнення стилістичними фігурами і тропами слугує засобом для забарвлення мови автора та персонажів, а також їх дій та емоцій.

Отже, сутність кіно адаптації полягає у тому, що вона полегшує сприйняття оригінального тексту завдяки візуальному та аудіальному супроводу, кінематографічним механізмам та спец ефектам.

Одним з основних понять, яке описує кіноадаптацію, є кінотекст. Джон Арнольд Бейтман, британський лінгвіст, зазначає, що цей термін підкреслює, що фільм, як і літературний твір, має власну структуру, так звану композицію, смислову організацію та унікальну систему знаків, проте

його матеріал завжди є мультимодальним. Хоча, на відміну від літературного тексту, кінотекст складається не лише з вербальних компонентів таких, як репліки персонажів, закадровий текст, написи, а й також її візуальної опори – кадрів, монтажу, руху камери, кольорової палітри [12]. Цієї думки дотримується і Роберт Стам, який вважає, що літературний текст завжди обмежений лінійною послідовністю слів, в той час як кіно дозволяє сприйняття декількох модусів одночасно. Тобто те, що читається у творі рядок за рядком, у фільмі постає візуально, аудіально та паралінгвістично. У цьому контексті кіноадаптація створює не еквівалент, а новий автономний текст [12]. Камілла Елліот наголошує, що «розглядати адаптацію слід як діалог двох текстів, де кожен модус, літературний і кінематографічний, реалізує власні засоби комунікації» [17].

Українська науковиця Оксана Костюк визначає кінотекст – як інтермедіальний простір, у якому вербальні й візуальні коди співіснують та взаємодіють в єдиній художній структурі. [3, с. 89]

Кінокадр – наступний ключовий елемент кінотексту. Саме він формує основну, базову одиницю оповіді, які поєднує в собі візуальний образ та підґрунтя для інтерпретації. Тетяна Крисанова підкреслює, що кадр несе «подвійну опору». Тобто, він освітлює глядачеві не лише емоційний фон, який відображають кольори, освітлення та композиція, а й семантичну підказку через розташування персонажів або рухи камери.[23] Як висновок, кадр виконує і комунікативну, і художню функції.

Окремої уваги заслуговує кінодіалог. Він не має можливості існувати поза візуальною та звуковою складовими, на противагу літературному діалогу. Мовлення у фільмі завжди має бути підкреплене інтонацією, жестами, паузами та мімікою акторів. Деякі науковці стверджують, що вербальна основа кінотексту лише частково передає сенс, оскільки справжня комунікація будується саме завдяки взаємодії слова, зображення та звуку. Такий контекст кінодіалогу дає змогу визначити його як мультимодальну форму комунікації, яка інтегрує вербальні та невербальні ресурси.[24] Подібної позиції дотримується Олена Гриценко, українська

дослідниця, яка вважає кінодіалог мультимодальною взаємодією, де слово завжди підкріплюється невербальними кодами. [2]

На початку формування кінематографа кіноадаптацію сприймали тільки як «візуалізацію» літературного тексту, але новітні дослідження мають ширше бачення. Лінда Хатчеон визначає адаптацію як «повторне творення, яке завжди передбачає діалог між текстами і медіа» [18]. Тому адаптація – новий художній досвід, у якому літературний оригінал отримує нове життя в іншому культурному та семіотичному контекстах, а не копія [11].

Важливо зазначити, що під час процесу адаптації завжди відбувається вибіркова інтерпретація. Не всі сюжетні елементи літературного тексту можуть бути перенесені на екран. Режисери та сценаристи обираються найбільш виразні мотиви, трансформують їх відповідно до специфіки кіномовлення та очікування аудиторії. У фільмах завжди задіяна декілька каналів комунікації, і саме ця багатокодовість визначає спосіб інтерпретації оригіналу. [12]

Отже, можна підсумувати, що кіно адаптація перетворюється у самостійне мистецтво. Її основна суть – передати зміст літературного тексту новим способом, наповнивши його новими значеннями.

1.2. Мультимодальний аспект дослідження кінотексту

У кінодискурсі феномен мультимодальності проявляється досить виразно. Кіно від самого початку було мультимодальним мистецтвом. Можемо спостерігати, що навіть у німому кіно зміст формувався через поєднання кадру, міміки, руху камери та музичного супроводу. Д. Бейтман доводить, що сьогодні кінематограф став ще складнішим, оскільки він працює з безліччю модусів, які взаємодіють і створюють цілісну семіотичну систему. [12]

Кінотекст не може бути зведений лише до вербального рівня, у чому і полягає ключова відмінність від літературного тексту. Він складається з кадрів, сцен, монтажних переходів, інтонації, кольорової палітри, музики та діалогів. Всі ці елементи функціонують разом для створення значення. До

прикладу, діалоги забезпечують саме вербальну основу, у той час як візуальний план, до якого відносяться ракурси, композиція та світло, створює підтекст, який майже не можливо передати словами.

Г. Кресс підкреслює, що модуси – це специфічні способи представлення світу, які мають власні ресурси для створення змісту. Серед основних модусів кінематографу можна виділити:

- вербальний, який включає у себе репліки, внутрішні монологи або закадровий голос;
- візуальний, до якого ходять зображення, колір, мізансцена та композиція кадру;
- аудіальний, тобто музика, тембр, інтонація, шумові ефекти;
- кінетичний, який містить жести, міміку, рух тіла або пластику персонажів;
- технічний, до якого відносяться монтаж, спецефекти та робота камери [22].

Слід зазначити, що жоден з них не існує ізольовано. Для створення цілісної картини фільму вони мають бути у взаємодії. Наприклад, будь-яку словесну репліку краще передасть крупний план обличчя героя у поєднанні зі зловісним музичним мотивом або тишею.

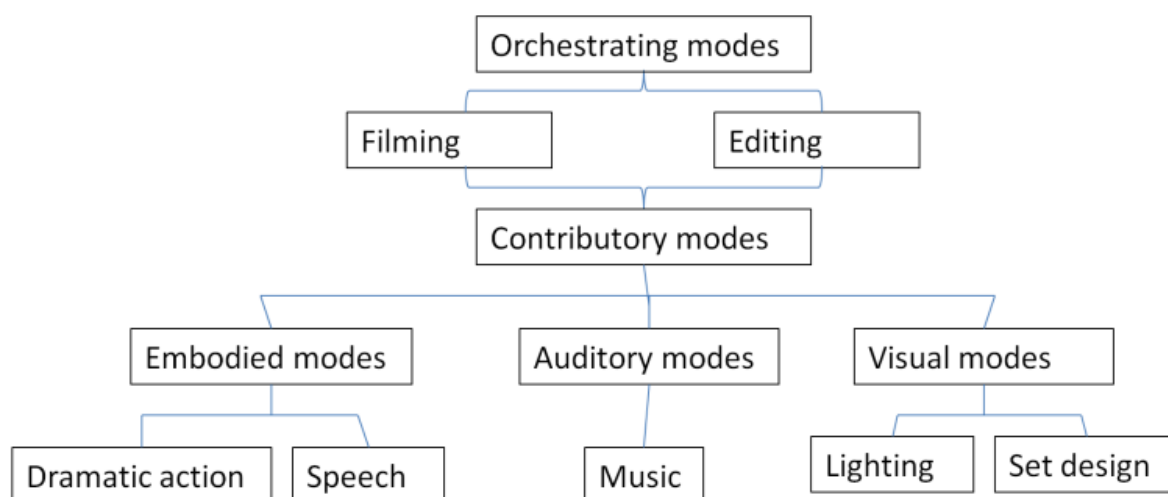
Гюнтер Кресс вважав, що на вибір модусу впливають соціальний контекст та комунікативне завдання. Як і письменник, режисер вибудовує значення, проте його «мовою» є візуальні та звукові ресурси. Саме тому кінодискурс також розглядається як соціально обумовлена мультимодальна комунікація [22].

Андрю Берн зазначав, що мультимодальність створює новий рівень наративу в кіно, де вербальне та візуальне перебувають у безперервному діалозі. Він стверджував, що кінотекст неможливо звести до сценарію. Значення виникає лише тоді, коли слово взаємодіє з візуальним рядом, музикою та акторською грою. Тобто кіно пишеться завжди декількома кодами одночасно, а глядач сприймає його як єдину структуру [15, с. 3]. Проте, варто зазначити, що під час читання у людини народжується власне уявлення та розуміння того чи іншого персонажа або події у книзі, тоді як у фільмі ми можемо спостерігати лише за баченням тієї самої ситуації лише

режисером. У межах його теорії зйомка та монтаж розглядаються як основні оркестрові модуси. Їх взаємодія відбувається одночасно у просторі та часі. Просторовий вимір набуває змісту, коли аналіз зосереджується на окремому кадрі, а часовий лише тоді, коли увага спрямована на монтаж або часову послідовність. Інші модальності розглядаються як контрибутивні, або допоміжні, модальності [15]. Саме ці модуси будуть у сфері нашої уваги.

За його схемою кожен із допоміжних модусів можна розділити на більш детальні системи знаків. Бачимо, що мова включає в себе власні рівні аналізу, які дозволяють вивчити її з різних точок зору – синтаксичної, лексичної, метричної, фонологічної, а також за допомогою тону та тональності.

FIGURE 1



Драматична дія розглядається як сукупність жестів, які поділяються на денотативні, експресивні, інструментальні, символічні та інші. Також вони включають в себе міміку та проксеміку, що являє собою використання простору [15, с. 6].

Мова та дія разом втілюють так звані «втілені режими», що дає можливість зосередитися на людських образах у тексті рухомого зображення [15, с. 7]. Це можуть бути актори, диктори, ведучі, виконавці, а також їхні штучні аналоги такі, як аватари, ляльки, манекени, іграшки, роботи та інші. Музику можна досліджувати через мелодію, тональність, гармонію, ритм, стиль, інструментацію та динаміку. Кінотеоретики

зазначають, що «музика виконує дві основні функції: дієгетичну, коли вона є частиною сюжету, та недієгетичну, коли вона створює фон, який сприймається глядачем як природний елемент оповіді» [15, с. 7]. А. Берн наголошує, що ключовий внесок мультимодального підходу полягає у тому, щоб розглядати не окремі режими, а й те, як вони взаємодіють [15].

Сучасні дослідники такі, як О. Островський, О. Ткачик, Н. Захарченко, визначають декілька функцій мультимодальних ресурсів у кіно. Перша, яку вони виділяють, це репрезентативна. Іншими словами, це відтворення світу фільму через зображення персонажів, предметів та подій. Прикладом цього може бути панорамний кадр у фільмі, який передає опис природи у романі. Наступною функцією є інтерактивна, яка полягає у встановленні зв'язку з глядачем та має викликати певні емоції. Наприклад, використання музики для створення атмосфери тривоги чи радості. Третя функція – композиційна, основним завданням якої є організація значення в межах кадру чи сцени. Те, що показується у центрі кадру, вважається важливим, а те, що залишається на периферії, набуває другорядного значення [6].

Мультимодальність відіграє особливу роль у кіно адаптації літературних творів. Переклад тексту з літературного у кінематографічний завжди вимагає змін. Завдання режисера не просто переказати сюжет, а створити новий текст, в якому візуальні та аудіальні рішення приходять на зміну словесному опису. Наприклад, внутрішні монологи головного героя, які в романі можуть описуватися на декілька сторінок, у кіно можуть бути передані через паузу, вираз обличчя або символічний об'єкт у кадрі. Це доводить, що кіноадаптація є складним процесом мультимодальної реконструкції змісту.

Таким чином, основна відмінність літературного та кіно тексту полягає у варіативності модусів. Візуальні, аудіальні та вербальні коди об'єднуються у єдину систему та створюють повністю нові сенси. Саме за їх зміною ми можемо прослідкувати у практичній частині роботи.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА КІНОАДАПТАЦІЇ ТЕКСТІВ ОРІГІНАЛУ

2.1. Механізми трансформації тексту оригіналу в кіно версію у новелі «The Nostalgist»

У центрі аналізу постане однойменна новела американського письменника Деніела Х. Вілсона «*The Nostalgist*» та її екранізація, режисером якої є Джакомо Чіміно. Історія розповідає про взаємини старого чоловіка та хлопчика, які живуть у майбутньому, де технології віртуально реальності є способом втечі від суворої реальності.

У новелі розповідь ведеться від третьої особи. Головний герой зосереджений на штучній реальності, яка викликає у нього відчуття ностальгії. Перші рядки розпочинаються зі зламу реальності та опису зовнішності й життя головних героїв. Одразу бачимо зміни у сюжеті, оскільки фільм розпочинається зі сцени, де хлопчик з татом грають у шахи. Кадри акцентують увагу глядача на вікторіанському інтер'єрі у стилі бароко: дерев'яні меблі, лампи та інше. Камера довгий час показує міміку хлопчика та рухи батька під час їхньої гри у шахи. Проте вже за декілька секунд ця ідеалізована картинка змінюється: світло мерехтить, елементи інтер'єру руйнуються, а обличчя головного героя спотворюється. Текст поступово дає змогу зрозуміти, що райський світ є лише симуляцією, а правду про реальність намагається приховати. У фільмі є більше конкретики. Цей контраст видно від самого початку. Тобто, у тексті напруга будується за допомогою словесних описів, а в екранізації – за допомогою взаємодії світла, звуку та спецефектів.

Персонажі теж мають суттєві відмінності. У своїй новелі Д. Х. Вілсон зображує старого як ветерана. «*The old man was gnarled and bent, and his tendons were like taut cords beneath the skin of his arm. He wore a soiled white undershirt and his sagging chest bristled with gray hairs*». [29] У тексті також наявні описи рани або згадки про його минуле. Наприклад: «*A smooth patch of pink skin occupied a hollow under his left collar bone, marking the place where*

a rifle slug had passed cleanly through many decades before» [29]. У фільмі ж він має два образи. Перший, який постає у реальності, схожий з тим, що подає автор у новелі. Чоловік згорблений, має сиве волосся та бороду, проте не такий старий. Одяг також відрізняється, він зображений у довгому плащі, штаних та светрі з дірками. Та другий, ілюзорний: має карі очі та рівний колір обличчя, носить гарно підстрижену бороду та окуляри, одягнений у білий костюм.

Постать хлопчика тут виступає другорядною. Він постає радше як рушійна сила для головного героя у прагненні зберегти ілюзію. Його зовнішність уявити досить складно, оскільки автор не вдається до детального опису. Проте є деякі натяки: «... *thin blond hair from his disfigured, smiling face*». [29] Також у новелі образ хлопчика є технічним та постійним, тобто впродовж всього тексту хлопчик має один і той самий вигляд. «*The boy did not wear Eyes&Ears. Near the time of the boy's birth, he had undergone direct sensory augmentation. When the boy squinted in just the right way, he could see the velocity trajectories of objects hovering in the air. When he closed his eyes entirely, he could watch the maximum probability version of the world continue to unfold around him*». [29] У фільмі він відповідає цьому образу, проте під час моментів реальності перетворюється на робота.

Варто також зазначити, що у тексті вони мають взаємовідносини «дідусь-онук», тоді як у фільмі «батько-син». Проте, на мою думку, це не впливає на зміст ні того, ні іншого. В обох випадках, емоційна напруга зводиться до захисної емоції. Для дідуся вона полягає у тому, щоб зберегти прагнення жити у віртуальному минулому, а батька спонукає діяти заради сина. Режисер вдається до цього, щоб створити певний емоційний резонанс, який важко розпізнати у новелі.

Слід зазначити також і композицію. У літературному тексті вона має повільний темп. Там багато дрібних сцен, описів довкілля. Читач радше сприймає світорозбудову, ніж емоційний контекст. У фільмі все навпаки. Режисер насичує його візуальними динамічними елементами, наприклад,

переслідування або рейди, аби тримати увагу аудиторії та підтримувати контрасти.

Візуальні рішення формують подвійний код у фільмі. Наприклад, фільм розпочинається з ілюзії: вітальня у стилі класики, у якій наявні золотисте освітлення, чисті поверхні, симетрія інтер'єру. У прозі це описано так: «*With properly tune ImmerSyst Eye & Ears the futuristic city of Vanille can look and sound like a paradise*». [29] Пізніше ж та сама кімната постає обшарпаною та темною у реальності, показуючи, що місто не таке ідеальне. Одразу бачимо тут палітру контрастів: насичені тони інтер'єру для симуляції, і холодні, брудні для реального міста. Це найпростіший мультимодальний маркер. Кадр без слів показує ілюзію та правду.

Звук теж має велике значення у цій кіно адаптації. Насамперед, треба зазначити, ті самі «Ears» у новелі це просто умовний символ, який читач розуміє через опис звуків. У фільмі ж звуковий дизайн має ту саму роль, проте він більше працює як показник реальності. До прикладу, віддалений шар музики, кроків накладається на галасливу вулицю, але коли трапляється збій системи звук переривається і миттєво змінює відчуття. Або у момент опису рейду, де автор детально опису звуки, щоб передати напругу: «*he was interrupted be the violent roar of airship tourbins. ... Shouts echoed from windowless buildings*». [29]

Ще одним прикладом важливості звуку може бути сцена наприкінці фільму, де головною постає тиша. У новелі це описано лиш одним реченням: «*The gonfab was silent*» [29]. Проте в екранізації в цей момент чути стихаючий звук, фонова музика зупиняється і настає тиша. Цей прийом автор використовує, щоб аудиторія відчула наближення кінця.

Музика теж відіграє символічну роль у фільму та постає ключовим зображенням ностальгії. Для цього режисер обрав класичні мелодії 1930-х років. У творі вона не є головною.

Драматична дія чітко виражена у порівнянні. У новелі читаємо безліч описів жестів. Одним з них є момент натискання кнопки: «*With deft fingers, the boy-thing reached up and pressed a button at the base of its own knobbed*

metal spine» [29]. У фільмі це зображено крупним планом руки хлопчика, яка торкається металевої пластини. Цей прийом разом із уповільненням дають змогу глядачеві зрозуміти важливість цієї сцени. Іншим прикладом жестів та міміки може бути «безвиразність» тіла. Наприклад, у фільмі показано як хлопчик опускає руки, камера акцентує увагу на обличчі, коли відбувається повільне моргання. У новелі ця дія описана так: «*The boy blinked slowly and his hands settled down to his sides*» [29]. У кіно адаптації це зображується так, ніби камера дуже плавно оглядає коридор з хлопчиком, тіло якого рухається дуже повільно.

Важливе місце займає і мова. Гарним прикладом є сцена наприкінці фільму, де хлопчик ставить питання дідусю. У новелі це описано так: «*Grandpa?*» asked the boy, very concerned. «*Have you been crying?*» [29] Голос хлопчика тремтячий, а його інтонація спрямована на передачу тривожності. Навіть пауза після запитання «*Grandpa?*» підсилює емоцію. Тобто, вербальний текст набуває тональності та ритму. Також у новелі є момент невербального мовчання: «*The old man did not answer. Instead, he closed his eyes and turned away*» [29].

Загалом, основна частина тексту – це роздуми про втрату реальності. У фільмі режисер відходить від слів, замінюючи їх невербальним змістом. На допомогу йому приходять інтонації, подихи, вирази обличчя. Також, звертаючи увагу на діалоги, то можна помітити, що в екранізації вони максимально скорочені. Увага глядача не зосереджується на розмовах, більше на відчуттях. Хоча у кіноверсії на початку присутній діалог під час гри, який повністю відсутній у тексті оригіналу.

Монтаж є досить динамічним. Режисер змінює ритм кадрів, залежно від емоцій та ситуацій. Наприклад, він доволі плавний, коли хлопчик виходить на вулицю та розглядає навколишнє середовище. Але різкий у момент, коли хлопчик захищає батька під час рейду. Також у кіноверсії наявний спосіб швидкого перемикавання планів. Як-от, під час поломки перед нами постає обличчя, потім розрив екрану, далі бачимо дитину, і в кінці деталь системи.

Фінал теж доволі неоднозначний. У літературному тексті залишається багато варіантів і запитань. Чи дійсно ілюзія краще за реальне життя? Чи можливо жити, знаючи правду? У фільмі Джакомо Чіміно робить акцент на емоційному зв'язку в останній сцені, де головний герой дозволяє хлопчику глянути правді у вічі та побачити реальність такою, як вона є.

Щоб точніше зрозуміти сутність кіноадаптації саме у контексті цієї новели, проведемо ще один, більше детальний аналіз однієї сцени із сюжету. Говорити будемо про кульмінацію історії. У новелі можемо спостерігати, що у головного героя «Eyes&Ears» почали ламатися. Він поступово почав втрачати доступ до ілюзорного світу, а реальність була перед очима все частіше. Саме у цей момент герой змушений зіткнутися зі своєю травмою.

У фільмі це показано як момент різкого переривання: зміна картинки та кольорів, втручання гучного звуку. Глядач у цей момент відчуває певні шоківі переживання від темпу змін. Не важко здогадатися, що режисер саме в цій частині сюжету показує основний момент краху ілюзії.

Продовжуючи тему кольорів, зазначимо про візуальний фон. Вілсон у своїй новелі використовує деталізовану лексику, щоб читач міг відслідкувати поступові зміни. Наприклад, «*bright yellow dome light glistene*» або «*cleanliness and order returned*» [29].

У фільмі ж на візуальну картину впливають багато факторів. Той самий колір є одним із ключових аспектів. Як і зазначали раніше, теплі та насичені кольори символізують ілюзорний світ, а темні та брудні – тони реальності. Саме це миттєво дає зрозуміти зміни глядачу і у цій сцені також. Також можемо бачити, що у момент самої поломки «Eyes&Ears» присутній крупний план очей, окулярів або рук. Аудиторія бачить так зване «тіло» збою системи. А монтаж у цьому випадку замінює довгі плани на більш швидку послідовність сцен. Він підкреслює ключову відмінність: текст показує зміни послідовно, а фільм миттєво.

Звуковий ряд цієї сцени у новелі описано виразами: «*His failing Ears had let through some of the grating quality*» та «*the Doppler-affected murmur of travelers*» [29]. Слова просто передають якість звуку і його вплив на героя.

У фільмі виступає двошаровість звуку, як було зазначено раніше. У момент поломки вона втрачається, і на першому плані виходять звуки перешкод, механічний гул. До речі, цю двошаровість у цій сцені гарно показують дієгетичні звуки, які представляють собою саме ті, що відбуваються у сцені, та недієгетичні, тобто ті, які займають другий план та впливають на емоційний стан глядача.

Внутрішній монолог – основний інструмент передачі інформації в обраній сцені. Автор описує про минуле головного героя, його шрам, його страхи. «*The old man was gnarled and bent, and his tendons were like taut cords beneath the skin of his arms. He wore a soiled white undershirt and his sagging chest bristled with gray hairs*». Екранізація скорочує діалоги. Окрім того, мова тут супроводжується візуально та аудіально.

Тіло героя описане, проте у тексті читачу складно перейняти фізичну природу жестів, яку вклав туди автор, на відміну від фільму, де це зображено саме так, як в уяві режисера. Тремтячі руки, судоми при одяганні окулярів. У момент розпаду ілюзії це виражається саме у рухах.

Щодо простору, то у новелі він описується вербально. «*the yellowed plastic curtains*», «*the stained gonfab*» або «*the slidewalk*» [29]. У фільмі під час поломки «Eyes&Ears» камера проводить чітку межу між двома світами: глянцева кімната проти промислових вулиць. Це дозволяє аудиторії миттєво орієнтуватись у світах.

Підсумовуючи, доходимо висновку, що новела дає пояснення послідовної мотивації героя, а фільм – миттєвої. Під час читання цієї сцени ми долучаємося до причин, а під час перегляду ми проживаємо і відчуваємо цей момент зламу тут і зараз. Як стверджував А. Берн, у кінематографії важливі взаємодії між контрибутивними модусами. У новелі «*The Nostalgist*» також прослідковується декілька таких взаємозв'язків. Монтаж поєднується зі звуком та візуалом у момент, коли ламається система «ілюзії». Фільм різко змінює кадри, переміщає фокус в реальний простір. Також здійснюється перехід за допомогою звуку: шум, паузи, різка тиша. Це монтажні прийоми, але значення він набуває лише у комбінації.

Коли персонаж говорить про втрату або страх, наприклад, фрази такі, як «*I'm sorry*» або «*I can't keep it running*», інтонація, пауза, фоновий шум – усе це створює емоційну напругу, яку неможливо передати лише текстом. Тут прослідковується взаємодія мови, акторської гри та звукових ефектів.

Дизайн, драматична дія та мова чудово поєднуються навіть коли персонаж є нерухомим, а світло змінюється. Це може свідчити про зміну стану головного героя, про страх. Під час таких сцен ми без слів розуміємо, що щось змінюється. Таким чином, кінематограф ніби «дописує» історію, подану в оригіналі текстом, проте у фільмі він насичує її візуальними, аудіальними та зоровими аспектами задля кращого розуміння глядача.

2.2. Невербальні засоби створення кіно версії тексту оригіналу Енді Вейра «The Martian»

Іншим прикладом кіно адаптації, яку ми проаналізуємо, є роман Енді Вейра «*The Martian*», який було опубліковано у 2011 році. Його екранізацію відзняв Рідлі Скотт у 2015 році. Сюжет роману побудовано навколо Марка Уотні, члена місії Ares 3, який після свого таємного завдання на Марсі залишається там наодинці. Його вважають загиблим, проте він виживає та опиняється ізольованим на іншій планеті. Головний герой має багато труднощів: від нестачі їжі до проблем зі зв'язком із Землею. Роман базується на драмі виживання, тому його екранізація за своїм стилем знаходиться на межі між трилером та комедією. Основна форма оповіді – щоденникові відеозаписи, які герой залишає у своєму комп'ютерному журналі. Читач ніби розуміє справжні помітки людини, які опинилась на межі життя та смерті. Впродовж всієї розповіді головний герой використовує численну кількість наукових термінів. Це створює ілюзію, ніби всі події є реальними. Також Марк активно використовує гумор та самоіронію, які постають способом психологічного виживання та полегшують сприйняття читача.

Говорячи про фільм, варто зазначити, що він не є просто адаптацією роману. Це цілком самостійний твір, адже має багато відмінностей від

основного сюжету літературного тексту. У фільмі режисер акцентує на кількості людей, які докладали своїх зусиль задля порятунку головного героя. Проте вони мають деякі суперечності також. Звісно, що фільм та роман мають спільних героїв. Почнемо з головного – Марка Уотні. З перших сторінок роману читач має змогу потроху познайомитися із його характером. Він спокійний та має своєрідний гумор. Сам твір починається і слів: «*I'm pretty much fucked. That's y considered opinion. Fucked*» [28]. Такий початок одразу показує, що Марк є простою людиною, яка опинилась у надзвичайній ситуації, а не типовим космонавтом. Його зовнішність майже не описується. Натомість автор зосереджується на його розумі. «*The suit's visor shows my reflection – tired, dusty, a little thinner than before. My beard is starting to look like a biology experiment*» [28].

У фільмі роль головного героя виконує Метт Деймон. Режисер і актор створюють візуально схожого персонажа. Тобто, обличчя героя брудне, він має синці, тіло схудле, костюм з подряпинами – ці елементи підкреслюють ситуацію виживання, в яку він потрапив. Меліса Льюїс є командиром екіпажу. Вона достатньо сувора, рішуча, але в той самий час відчуває на собі провину від того, що її команда залишила Марка наодинці в біді. У фільмі вона має більше значення, особливо у фіналі, коли від неї залежить порятунок головного героя, а у романі вона лише згадується у деяких записах. Мінді Парк теж є епізодичною героїнею у романі, проте у фільмі вона здобуває героїчний характер. По-перше, через те, що саме вона помітила, що Уотні живий, а по-друге, через те, що вона є оператором супутникових знімків NASA. Можна сказати, що режисер підтримує феміністичні настрої нашого часу та додає цю тему у фільм, хоча й досить приховано. Також Тедді Сандерс, директор NASA, Річ Пурнелл, інженер, - усі ці герої також присутні у романі та його екранізації, проте у фільмі вони відходять на другий план. Хоча є й новий персонаж – Вінсент Капур. Він є уособленням двох героїв роману, Венката Капура та Міндзі Ліу, та виконує їхні ролі. Також режисер надає деякі візуальні ролі, які не описано у книзі. Наприклад, репортери, члени Ради NASA, певні оператори,

які з'являються лише в деяких сценах та не відіграють ключової ролі. Це все зводиться до інтерполяції як різновиду кіноадаптації, про яку наголошує Т. Крисанова. Взагалі у кіноверсії є багато прикладів цього процесу. Почнемо з самого початку: роман розпочинається з щоденникових записів головного героя, у яких він починає свою розповідь з того, що знаходиться на іншій планеті. Режисер повністю змінює підхід та показує передумови всієї ситуації, тобто початок фільму показує членів місії «Арес-3», їх розмови про хімічні експерименти на новій планеті. Далі зображується сцена зі штормом на Марсі та як космонавти приймають рішення евакуюватися та залишають там Марка, думаючи, що він загинув. Фінал фільму та роману теж є яскравим прикладом інтерполяції. Екранізація закінчується тим, що врятований Марк Уотні читає лекцію студентам з «Підготовки космонавтів», тоді як у творі ця сцена повністю відсутня. А, до прикладу, вирішальний момент, коли Льюїс та її команда готується до висадки на Марс, щоб забрати Марка, у фільмі вони детально обговорюють план, навіть показуючи всі схеми. У романі цей діалог взагалі не згадується. Тобто, режисер додає певні репліки, щоб глядач міг краще зрозуміти важливість їхньої місії.

Ігнорування певних моментів тексту оригіналу як механізм трансформації тексту оригіналу у кіно версію теж присутній у кіноадаптації. У літературному тексті є безліч технічних описів експериментів та дослідів, які проводить Марк задля виживання. У фільмі ж вони максимально скорочені до однієї сцени. Як-от, момент розповіді про формули створення води з гідразину. *«I need to make 600 liters of water. I'm going to use my hydrazine from the MDV. Each liter o hydrazine has 1.3 kg of hydrogen...»* [28] Режисер показав це сценою експерименту з вибухом і реплікою Марка: *«Wow, I made fire! I blew myself up. Best day ever...»* [28] Або момент, де головний герой веде підрахунки для посадки картоплі. Він ретельно відстежує кількість ґрунту, води. *«126 square meters of farmable land. That's something to work with. Not nearly enough water to moisten the soil, but like I said, one thing at a time. ... Where do I get the water? To go from 62 to*

126 square meters of farmland at 10 cm deep, I'll need 6.4 more cubic meters of soil (more shoveling, whee!) and that'll need over 250 liters of water». [28]

Автор вдається до детальних описів, які займають багато сторінок роману. А довгі монологи перенесено у міміку та мовчання актора. Тобто, бачимо, що режисер свідомо ігнорує довгі вербальні описи, замінюючи їх тілесно-візуальними сценами. Окрім того, він скорочує багато діалогів у фільмі, залишаючи лише основну частину. Наприклад, діалог між Тедді Сандерсом, Мінді Парк, Вінсентом Капуром та Енні Монтроуз, коли ті припустили, що Марк Уотні живий, має набагато менший зміст, ніж у романі. Рідлі Скотт ігнорує численні репліки персонажів, коли вони мають розбіжності у поглядах щодо порятунку головного героя. Також важливим моментом є момент, коли режисер скорочує сюжет та уникає описів вже другої підготовки до порятнку Марка. Екранізація переходить від «*Sol 220*» до «*Sol 461*». Звісно, режисер швидко промотує ці кадри, щоб зробити плавний перехід від одного моменту до іншого, використовуючи жваву музику. У романі ці події описуються, хоча теж не досить розгорнуто.

Говорячи про зміну сюжету, то і у романі, і у фільмі ця лінія схожа, хоча дещо замінена структура подання інформації глядачу. У романі весь сюжет подається зі сторони Марка, NASA ж з'являється там значно пізніше. Проте у фільмі вони зображуються паралельно. Автор згадує агентство вперше лише у момент, коли Мінді та Вінсент сповіщають інших, що Марк живий. Але у екранізації вони з'являються майже на самому початку, коли дають оголошення, що член місії загинув. І знову можна пригадати фінал. Твір закінчується поверненням головного героя на космічний корабель, у фільмі показано й епілог, який базується на житті Марка після порятунку. Окрім того, режисер змінює сцени місцями, від чого сюжет фільму та роману відрізняється. Наприклад, у романі є момент, коли Мітч Гендерсон, директор польоту «Гермес», переконує всіх, що інші члени місії «Арес-3» мають право знати, що їх колега може бути живий, а Тедді Сандерс спростовує його думку. Далі описуються діалоги з інженерами, які мають підготувати літак до запуску. У фільмі ці сцени переплутані між собою,

репліки вибудовуються з іншою послідовністю, а деякі з них взагалі повністю змінені, проте їх суть зберігається.

Поговоримо далі про монтаж та час. Читаючи текст, можна спостерігати, що структура роману досить послідовна. Автор використовує прийом позначення днів, відмічаючи їх «*LOG ENTRY: Sol 197*», «*LOG ENTRY: Sol 381*» і так далі. Енді Веір працює з лінійною часовою логікою. Фільм розширює ці прийоми монтажем. Наприклад, сцени з Марсу та Землі чергуються між собою. Або ж режисер швидко та різко перемикає кадри у моменти найбільшого напруження. Позначення днів, а також їх описи та зображення теж мають відмінності. Фільм розпочинається з «*Sol 19*», тоді як у літературному тексті з «*Sol 6*».

Простір у романі теж існує як опис та обмеження. Він існує через наратив: «*The Hab feels smaller every day. I could walk every square meter blindfolded*». [28] У фільмі він перетворюється на метафору самотності та показує умови виживання. Наприклад, після бурі, коли головний герой виходить назовні, планета здається безкінечною. Камері навмисно знімає з нижнього ракурсу, щоб зобразити Марка малим, майже не помітний у кадрі. Простір ніби поглинає його. Скотт у фільмі використовує панорамні зйомки марсіанських ландшафтів. Декорації всередині житлового модуля з мінімумом декорацій показані крупним планом, щоб підкреслити велич і в той самий час безпечність простору. Це все вступає в асоціацію, ніби планета Марс, як зовнішній світ, є повною небезпеки, а будинок, як внутрішній світ, виступає місцем спокою для головного героя.

За візуальну картину у романі постають описи. Автор використовує форму записів у щоденнику. На його думку, це допомогло створити особливий зв'язок між читачем та героєм. Усі події описуються Марком Уотні, який є головним героєм твору. Він ретельно фіксує всі свої думки, спостереження та розрахунки. Тому всі зображення у романі ми можемо уявляти з точки зору самого Марка. Наприклад, за його описами ландшафт Марсу та навколишнього середовища в думках читача являють собою пустельну, але і гіпнотичну планету одночасно.

Разом із тим, можна стверджувати, що автор і головний герой попіклувались про те, щоб читач міг уявити це детально. У цьому допомагають точні технічні деталі, як-от характеристика ґрунту або освітлення. «*The red dust gets everywhere. It's fine as powder and clings everything. The air is thin, and the landscape goes on forever – nothing but rock and sand*» або «*Turns on being on the surface of Mars for a few million years eliminates all the water in the soil. ... It's been a week and the former Martian soil was rich and lovely*». [28] У фільмі режисер перетворює ці текстові описи на кінематографічні. Для зйомок він обрав Йорданію, а саме пустелю Ваді-Рам. Разом зі спецефектами це дуже нагадує планету Марс. Наприклад, у фільмі є сцена, яка достатньо добре відтворює опис із книги: після бурі, коли головний герой, Марк, прокидається, зображується панорама червоного горизонту, який підкреслюють величезні дюни та небо мідного кольору. Бачимо, що Рідлі Скотт переводить вербальний опис у візуальний. Він ніби возвеличує Марс до персонажа, а не просто вважає його місцем дії. Таким чином, знову можемо підвести підсумок, що текст створює картини за допомогою слів, а фільм – за допомогою зображень.

Мова має дуже велике значення у літературному творі. Саме через неї автор створює персонажа, через вербальне мислення. Слова – єдина можливість для читачів розуміти головного героя. У фільмі ж режисер перетворює мову на акт спілкування фізичного. Монологи героя у форматі щоденника використовуються як коментар до подій, а також як звернення до глядача-співрозмовника. Наприклад, сцена, де Уотні сидить перед камерою у житловому модулі та говорить прямо в об'єктив камери. Режисер створює ілюзію діалогу без співрозмовника.

Інтонаційно мова героя змінюється. На початку фільму вона достатньо впевнена, проте вже у середині втомлена. Також певне піднесення інтонації спостерігаємо у позитивних моментах фільму. А паузи, інтонації та ковтання слини додають ще й тілесного. Проте, варто зазначити, що відсутність мови – символ зневіри у фільмі. Оскільки більшість вербальних описів та записів Марка у фільмі зображено мовчанням.

Для інших персонажів вона теж має велике значення. Майже всі вирази героїв змінено, здебільшого спрощено або викинуто режисером з контексту. Наприклад, коли командир Льюїс приймає рішення як врятувати Марка, вона промовляє: *«We'll only do it if we all agree. And before you answer, consider the consequences. If we mess up the supply rendezvous, we die. If we mess up the Earth gravity assist, we die. If we do everything perfectly, we add 533 days to our mission. 533 days of unplanned space travel where anything could go wrong. Maintenance will be a hassle. Something might break that we can't fix. If it's life-critical, we die»*. [26] Проте у фільмі цей вираз звучить дещо інакше: *«So we do this together or not at all. And before you answer, consider the consequences. If we mess up the supply rendezvous, we die. If we mess up the Earth gravity assist, we die. If we do everything perfectly, we add 533 days to our mission. 533 more days before we see our families again. 533 days of unplanned space travel where anything could go wrong. If it's mission critical, we die»*. [28]

Також вербального значення у романі набуває і звук, який передається словесно. Аудіальні образи тут створюються через внутрішні діалоги. Знову ж таки, лише описи головного героя допомагають нам подумки відновити звук. Наприклад, *«The wind is low today. Just a soft hiss outside the Hab, like sandpaper on wood»* [28]. Варто також зазначити, що звук у романі постає ніби символом самотності, оскільки сама планета досить мовчазна. У фільмі навпаки всі звуки відтворено технічно, також із допомогою спеціальних ефектів. Наприклад, є сцена ремонту житлового модуля. Там добре чути гудіння фільтрації, гуркіт інструментів, навіть стишений подих актора. На відміну від тексту, фільм змушує читача переживати. Інтенація, паузи, подих головного героя, коли він робить записи у відео щоденник, також несуть у собі значення внутрішніх почуттів героя. Режисер таким чином ніби наближає глядача до персонажа, змушує чути та співчувати. Наприкінці фільму, коли членам місії вдалося врятувати Марка та він опинився на космічному кораблі, у NASA люди зраділи гучними оваціями. Режисер вдався до гучної урочистої музики, яка супроводжувалась викриками радощів людей, які спостерігали за цією операцією.

Екранізація також активно використовує музику. Символічною є сцена, де Марк саджає картоплю під пісню «*Hot Stuff*». Вираз «*I will survive*» є навіть метафоричним. Цей момент створює іронічний настрій та розряджає напругу. Взагалі, головний герой часто шуткує на тему музики у космосі. Справа у тому, що у житловому модулі залишилися пісні командира Мелісси Льюїс, які за жанром належать до диско 70-х років. Марк не дуже полюбляє їх, проте не має вибору. Це підтверджують його вирази: «*Time to chow and see what the good Commander brought along for music. ... Disco. God damn it, Lewis*» та «*Tell Commander Lewis disco sucks*». [28]

Для створення кольорової палітри Вейр активно використовує описові метафори. До прикладу: «*The Martian sky is butterscotch, not red. The horizon fades into a pale salmon color*» [28]. Тут вони теж виступають символами та певними емоційними маркерами: червоний означає небезпеку, жовтий – пил, сірий – техніку. У фільмі Скотт теж активно використовує кольори. Наприклад, теплі відтінки іржі символізують Марс, а синьо-сірі тони відносяться до NASA, земної логіки.

Важливими елементами аналізу є міміка та жести. Оскільки автор не завжди вдається до їх опису, цю задачу бере на себе режисер. Лише камера може передати емоції та настрої так, щоб глядач без слів зрозумів стан героя. У творі міміка описується дуже відділено та короткими згадками: «*I smiled. First time in days*» [28]. Тут вона залишається уявною, читач не може відтворити точний образ посмішки героя. Тоді як у фільмі багато сцен тримаються лише на виразі обличчя Марка. Наприклад, у момент пробудження після бурі його зіниці розширені, зуби зціплені, він робить короткі вдихи. Глядач розуміє всю біль та дезорієнтацію героя без жодного слова. Або у момент, коли всі рослини загинули, Уотні сидить нерухомо, має пустий вираз обличчя, а його очі червоні. Відсутність емоцій у цьому прикладі теж є самою емоцією. Хоча у цій самій сцені Марк також вивільняє свій гнів. Його очі зажмурені, брови насуپлені, він важко дихає від стримування емоцій, проте зрештою вибухає та стукає рукою по даху марсохода. Після всіх подій, глядач розуміє – головний герой у розпачі.

Жестам теж надається маленьке значення у романі. Наприклад, сцена, у якій головний герой махає рукою, щоб показати, що він живий. У романі це описано таким чином: «*I waved at the camera. It was the only way to say I'm alive*» [28]. Цей жест ніби замінює мову, і у фільмі він набуває більшого значення. Зображується, як він встановлює камеру та повільно махає рукою, навіть урочисто. Ще одним прикладом жестів та міміки, та навіть їх відсутності, є сцена, коли NASA та Марк встановили зв'язок за допомогою так званого «Пасфайндера». У романі цей момент описано вербально: «*The room burst in to applause and cheers. Venkat slapped an unknown technician heartily on the back while Bruce pumped his fist in the air*». [28] Читач може уявити, що герої дуже щасливі від цієї новини та радіє разом з ними. Натомість у фільмі ця сцена набуває більш нервового значення для глядача. У момент з'єднання обличчя персонажів зосереджені на приборі, їх тіла напружені, очі палають надією, вони спостерігають, не рухаючись. До речі, позиція Марка у цьому епізоді теж є досить щирою. Глядач розуміє, що головний герой радіє та пишається водночас. Коли камера рухається, він спочатку розгублюється та робить невпевнені кроки назад. Проте, коли усвідомлює всю ситуацію, він радісно здіймає руки догори, трохи підстрибуючи, а на обличчі видніється щаслива посмішка, яку прикриває скафандр. Варто й пригадати вираз його обличчя, коли його корабель виходив у космос. Обличчя зажмурене, очі закриті, на чолі видніються виступи поту. Разом із напруженою музикою у той момент глядач розуміє – відбувається найризикованіший та найважливіший момент фільму. Так само, мова тіла у фільмі показує соціальний стан героїв. Наприклад, Тедді Сандерс впродовж всього фільму випромінює свою впевненість та високу посаду. До того ж, як ми можемо спостерігати під час сцени, де він віддає наказ підготувати космічний корабель до вильоту впродовж трьох місяців для порятунку Марка, він впевнено сидить у кріслі, його тіло розслаблене, обличчя сповнене спокою та переконливості, погляд зосереджений на співрозмовникові. Брюс, який є директором лабораторії реактивної тяги, сидить згорбившись, його очі квапливо бігають, вираз

обличчя розсіяний. Він погоджується виконати задачу, оскільки йому нікуди подітись у той момент.

Таким чином, бачимо, що режисер вдається до заміни вербальних значень невербальними. У кіно адаптації цього твору створюються зовсім нові зображення, які поєднуються зі звуком, мімікою та рухами. Перед нами постає абсолютно нова реальність, більш емоційно близька до аудиторії. Загалом, фільм та текст оригіналу мають багато відмінностей. Режисер не копіює роман, він відтворює власне бачення цілісної картини твору. Це спостерігається у зміні сюжету, у тому як кадри переплітаються між собою та створюють єдиний світ, а не послідовний, як у романі. Музика змінює свій темп до кожної сцени, світло та колір набувають власних забарвлень, які теж несуть великий зміст.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було розкрито сутність поняття «кіно адаптація», яке слідом за Крисановою Т. розуміємо як «вторинний текст», що створений невербальними засобами та кінематографічними спец ефектами. У процесі зйомки екранізації вербальні змісти та описи перекодовуються в аудіовізуальні модуси. Мультиmodalний підхід надав змогу розглянути відмінність між текстом оригіналу та його кіно адаптацією у контексті взаємодії вербального, візуального, кінетичного, аудіального модусів.

Так, кінострічка Рідлі Скотта «*The Martian*» відтворює внутрішні монологи головного героя, Марка Уотні, через систему невербальних засобів: виразів обличчя, жестів, міміки, рухів тіла, монтажу, кольорів. У той час як роман спирається на технічні описи, екранізація поєднує кадр та музику, щоб передати ізоляцію та іронічні настрої героя. Дієгетична та недієгетична дії виконуються одночасно, оскільки саундтреки відіграють роль коментарів до сюжету. У даній кіно адаптації спостерігаємо інтерполяцію як різновид кіно адаптації: зміну сюжету, додавання подій та персонажів.

Кіно адаптація «*The Nostalgist*» відзнята за оповіданням Дж. Вілсона. Мультиmodalність вибудовується завдяки контрасту між уявою та реальністю. Про перехід між світами свідчать зміни у кольорах, монтажі та музичному супроводі. В цій кіно версії спостерігаємо трансформацію тексту оригіналу шляхом уникнення певних ситуацій, які відсутні в кіно адаптації.

Отже, екранізація – це формування нової реальності режисером за допомогою зміни акцентів. Невербальні процеси тут постають ключовими, оскільки створюють глибокий емоційний зв'язок з глядачем. Проведене дослідження довело, що саме мультиmodalний аспект дозволяє розглянути кіно адаптацію у її реальній формі як новий спосіб художнього осмислення реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голубенко Н. Концептуальні підходи до дослідження кінотексту в аспекті інтерсеміотичного перекладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Т. 1, № 44. С. 152–157.
2. Гриценко О. Мультиmodalьна взаємодія у кінодіалозі: вербальні та невербальні коди. *Мовознавчі студії*. 2019. № 25. С. 78–85.
3. Корчевський І. Кіноадаптація як форма міжсеміотичного перекладу. *Вісник Львівського національного університету*. 2018. № 67. С. 102–110.
4. Костюк О. Кінотекст як інтермедіальний простір сучасного мистецтва. *Вісник КНУКіМ*. 2020. № 3(1). С. 89–96.
5. Крисанова Т. А. Нелінгвальні засоби передачі негативних емоцій в англomовному кінодискурсі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2015. № 3 (304). С. 145–150.
6. Островський О. Мультиmodalьність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. *Fine art and culture studies*. 2024. № 2. С. 45–58.
7. Сокол О. Невербальні засоби відтворення художнього контенту в кіно тексті. Матеріали XVI Всеукр. студ. наук.-практ. конф. Херсон : Хмельницький : ХНТУ, 2025. – 68 – 70. URL:
<https://eir.kntu.net.ua/jspui/bitstream/123456789/1990/1/%d0%86%d0%bd%d0%be%d0%b7%d0%b5%d0%bc%d0%bd%d1%96%20%d0%bc%d0%be%d0%b2%d0%b8%20%d1%83%20%d1%81%d1%83%d1%87%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%be%d0%bc%d1%83%20%d0%ba%d0%be%d0%bc%d1%83%d0%bd%d1%96%d0%ba%d0%b0%d1%82%d0%b8%d0%b2%d0%bd%d0%be%d0%bc%d1%83%20%d0%bf%d1%80%d0%be%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d1%96.pdf>
8. Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*. 2014. № 11. С. 64–67.

9. Тейлор К. Дж. Multimodality and audiovisual translation / trans. by О. Ковалюк. John Benjamins Publishing Company, 2022.
10. Ткачик О., Захарченко Н. Мультиmodalність сучасної англомовної інтернет-комунікації. *Академія мовознавства / збірник наукових праць КІП*. 2022. № 14. С. 112–124.
11. Хатчеон Л. Теорія адаптації / пер. з англ. О. Семенова. Київ : Смолоскип, 2021. 312 с.
12. Bateman J. A. Multimodality and film. London : Routledge, 2017.
13. Bateman J., Schmidt K.-H. Multimodal film analysis: how films mean. Routledge, 2012.
URL: https://www.researchgate.net/publication/349135023_Multimodal_Film_Analysis_How_Films_Mean (date of access: 12.09.2025).
14. Burn A. Making movies mean: multimodality and narrative structure. London : Bloomsbury Academic, 2015. 276 p.
15. Burn A. The kineikonic mode: Towards a multimodal approach to moving image media. London: NCRM, 2013. 25 p.
16. Cardwell S. Adaptation revisited: television and the classic novel. *Manchester university press*. 2018.
17. Elliot K. Rethinking the novel/film debate. *Cambridge university press*. 2014.
18. Hutcheon L. A theory of adaptation. 2nd ed. New York–London : Routledge, 2013.
19. Jewitt C., Bezemer J., O'Halloran K. Introducing Multimodality. London : Routledge, 2016. 219 p.
20. Jewitt, C. Handbook of Multimodal Analysis. London: Routledge, 2014. 544 p.
21. Kress G., Saint-Georges I. D., Weber J.-J. Recognizing learning: a perspective from a social semiotic theory of multimodality. *Multilingualism and Multimodality. Current challenges for Educational Studies*. 2013. P. 119–132.
22. Kress G., van Leeuwen T. Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication. 2nd ed. London : Routledge, 2010. 212 p.

23. Krysanova T.A. Cinematic Discourse as a Polycoded and Multimodal Phenomenon. Luts'k : 2017. № 9. P. 14–17
24. Krysanova T. Visual modes in literary adaptation: a semiotic perspective. *Cultural semiotics and media studies journal*. 2012. No. 4. P. 112–123.
25. Mubenga K. Towards a multimodal pragmatic analysis of film discourse in audiovisual translation. *Meta: translators' journal*. 2010. Vol. 54, no. 3.
26. The Martian, 2015 / director R. Scott. *Uakino*.
URL: https://uakino.best/filmy/genre_adventure/90-marsyanin.html (date of access: 01.10.2025).
27. Van Vugt B. A. Film Adaptation, Alternative Cinema and Lynchian Moments of Transposition. 2011. URL: <http://www.nickvanvugt.com/NickVanVugt.-MRP.pdf>.
28. Weir A. The Martian. New York : Crown Publishing, 2011. 384 p.
URL: <https://andy-weir.freenovelread.com/30745-the-martian> (date of access: 01.10.2025).
29. Wilson D. H. The Nostalgist. *Lightspeed Magazine*, 2011. 32 p.
URL: <https://www.goodreads.com/book/show/6715934-the-nostalgist>.
30. WIRED. The nostalgist: a sci-fi short based on a story from the author of robopocalypse, 2016. *YouTube*.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzCQtoQ8ypk> (date of access: 17.09.2025).
31. Zabolotska O. O. Film adaptation of english-language original texts: multimodal aspect. "Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida National University", Series: "Philology. Journalism". 2024. Vol. 1, no. 1. P. 91–96. URL: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.1/16> (date of access: 12.09.2025).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРОВАНОГО МАТЕРІАЛУ

32. The Martian, 2015 / director R. Scott. *Uakino*.

URL: https://uakino.best/filmy/genre_adventure/90-marsyanin.html (date of access: 01.10.2025).

33. Weir A. The Martian. New York : Crown Publishing, 2011. 384 p.

URL: <https://andy-weir.freenovelread.com/30745-the-martian> (date of access: 01.10.2025).

34. Wilson D. H. The Nostalgist. Lightspeed Magazine, 2011. 32 p.

URL: <https://www.goodreads.com/book/show/6715934-the-nostalgist>.

35. WIRED. The nostalgist: a sci-fi short based on a story from the author of robocalypse, 2016. *YouTube*.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzCQtoQ8ypk> (date of access: 17.09.2025).