

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ

<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.092>

УДК 821.161.2

СУЧАСНЕ ТЕЛЕПРОЧИТАННЯ РОМАНУ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Світлана Земляна

orcid.org/0009-0007-5109-603X

Svitlana.Zemliana@lnu.edu.ua

Аспірантка

*Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства
Львівський національний університет імені Івана Франка
Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна*

Анотація. Детально проаналізовано семіотичний аспект сучасної телеекранізації повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» режисерки Н. Ворожбит. Окреслено складну специфіку адаптаційного процесу на його історичному тлі, особливо акцентуючи увагу на часовому перенесенні на сучасний період (2010–2014 рр.) та наступних тематичних реінтерпретаціях. Досліджено семіотичні наслідки, вплетені у переклад літературної мови та у візуальний лексикон фільму. Завдяки вичерпному аналізу наративної архітектури, тематичних лейтмотивів та ідеологічних реконфігурацій окреслено спосіб, у який семіотичні означники з літературного джерела зазнають трансформації та реінтерпретації в кінематографічному середовищі. Визначено, що адаптація стратегічно відхиляється від оригінального літературного джерела, спритно вводячи нові тематичні елементи, такі як метушня споживацтва, сільське безробіття та криза культурної ідентичності. Цей трансформаційний процес передбачає тонке декодування літературних знаків у візуальні та слухові реєстри, де в адаптації застосовуються кінематографічні техніки, щоб охопити суть оригінального наративу. Проаналізовано також складні інтертекстуальні діалоги, вбудовані в адаптацію, наголошуючи на вмілому використанні аудіовізуальних сигналів, таких як мотиви

радіоновин, щоб передати багатогранні шари значення аудиторії. Зображення пейзажів і візуальних елементів в обох ітераціях зіставлено, щоб розпізнати тонкі відмінності в зображенні українського села. Визначено, що творчий етос адаптації спирається на крос-медіальність і синергетичну взаємодію художніх медіумів, породжуючи синестетичний досвід для аудиторії. Вміло орієнтуючись у складній взаємодії літературних і кінематографічних означників, екранізація плавно змінює нарративний ландшафт для сучасних глядачів, зберігаючи при цьому квінтесенцію оригінального твору І. Нечуя-Левицького.

Ключові слова: І. Нечуй-Левицький; «Кайдашева сім'я»; «Спіймати Кайдаша»; українська література; семіотика; адаптація; інтермедіальність; мова фільму.

Кінематограф консолідує потенціал мистецтв, що сягає тисячоліть. Він досліджує та відображає життя, послуговуючись візуальними образами, з такою ж глибиною, як і література, яка й досі залишається рушійною силою кінематографічного мистецтва. Як наголошує Л. Брюховецька, дослідження взаємного впливу літератури та кіно в широкому культурологічному контексті охоплює лише частину загальних тенденцій, притаманних цьому мистецтву, що є результатом постійного перетину різноманітних художніх форм, явищем, яке за своєю суттю створене реаліями життя (Брюховецька 2006: с. 16).

Саме багата історія кіноперекладів спонукає до вивчення теоретичних проблем екранізації. Дослідження перетину між літературою і кіно досить популярне, а подекуди навіть ключове у сучасних студіях інтермедіальності. Серед різних форм художньої кооперації динамічна взаємодія цих двох засобів виразності стає ареною, що об'єднує як вчених, так і митців.

Тема інтеграції літератури й кіномистецтва займає центральне місце в працях таких іноземних науковців, як Дж. Блустон, Л. Гатчеон, Дж. Ендрю, М. Гопфінгер, Г. Вагнер, М. Гендриковський тощо, а також у розвідках українських науковців (Л. Брюховецька, Л. Генералюк, Н. Горницька, О. Дубініна, Л. Архипова, С. Тримбач, Д. Наливайко тощо). Проте складна динаміка та еволюційні виміри взаємодії кіно та літератури залишаються недостатньо дослідженими, адже й досі маємо неточності як у сфері літературознавства, так

і мистецтвознавства. Особливо маловисвітлені сучасні адаптації української літератури.

Саме тому мета цієї розвідки – розкрити тонкощі семіотичних аспектів, властивих перекладу творів української літератури початку 20-х років ХХІ століття на прикладі телеадаптації повісті І. Нечуя-Левицького.

Як зазначає дослідниця О. Дубініна, питання перекладу передбачає можливість двоякого тлумачення. Насамперед у його вузькому значенні, тобто дії, що передбачає перенесення усної комунікації з однієї мовної сфери в іншу. В альтернативній площині розгортається дещо більше можливостей, де переклад набуває ширшого значення. У цій розширеній інтерпретації він перетворюється на дію, що має завданням розуміння та розшифрування текстового вмісту в межах однієї мови (Дубініна 2014: с. 90). Саме до такого типу перекладу відносимо екранізації творів літератури.

Концепція перекладу може функціонувати тут на основі певної метафори, де переклад означав би спробу відобразити певні особливості й властивості оригіналу в іншому матеріалі. Для розв'язання цієї проблеми М. Гопфінгер використовує концепцію інтерсеміотичного перекладу, що означає:

перекладати значення повідомлення, сформульованого в одній семіотичній системі, так, що завдяки вибору найбільш доцільних знаків з іншої знакової системи та найбільш відповідної комбінації, ми отримуємо повідомлення, чий значення будуть збігатися зі значеннями перекладного повідомлення (Horfinger 1974: с. 93).

Телесеріал «Спіймати Кайдаша» під режисерською постановкою Н. Ворожбит є інтерсеміотичним перекладом літературного твору І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». Порівняльне дослідження роману та його телевізійного відповідника спонукає до аналізу їхніх спільних наративних основ, окреслених через вербальну артикуляцію в літературному джерелі та аудіовізуальне вираження його адаптації. Вивчення наративної основи включає уважне вивчення спільного та відмінного в часопросторовій структурі, розвитку сюжету, окресленні персонажів, перспективі оповіді та тематичних мотивах.

У І. Нечуя-Левицького спостерігаємо характерний прояв візуалізації, масивності елементів обрамлення, що надає його

творам помітної кінематографічної сутності. Прикладом слугує текст із «Кайдашевої сім'ї», який, зображуючи героя, ніби віддзеркалює рух камери: «Ішов Карпо повільно, дивлячись у бік на Довбишів двір...» (Нечуй-Левицький 2015: с. 19). Крім того, проникливий коментар М. Тарнавського до «Нечуваного Нечуя» підкреслює кінематографічність техніки оповіді І. Нечуя-Левицького, уподібнюючи її до кінематографічного спогаду, прикладом чого є детальне зображення Марусі Кайдашихи, яка стоїть під сонячними променями в одвірку хати (Тарнавський 2018: с. 205).

Літературний доробок І. Нечуя-Левицького став не лише основою для кінематографічних екранізацій, а й поширився на сферу опери, про що свідчать лібрето до опери М. Лисенка «Маруся Богуславка», перетвореної на анімаційний фільм режисера Н. Василенко у 1996 році (Василенко 1966). Помітними кінематографічними перетвореннями літературного репертуару І. Нечуя-Левицького є також «Микола Джеря» (Терещенко 1927), «Василина» (Лопатинський 1928).

Ключовий момент у кінематографічних екранізаціях – кіноадаптація 1993 року під назвою «Кайдашева сім'я» (Городько 1993), яка прагне правдиво відобразити селянський побут українського села Семигори ХІХ століття. Пізніше здійснено спроби адаптувати оригінальний текст І. Нечуя-Левицького в різних мистецьких середовищах, таких як театр, живопис і кіно.

Варто зазначити, що у цьому літературному творі яскраво проявляється детальне зображення тогочасних спостережень І. Нечуя-Левицького, його ролі як свідка тих подій. І якщо перша кінематографічна адаптація (Городько 1993) повертається до історичних контекстів, то фокус у цьому дискурсі зосереджено на новій телеекранізації «Спіймати Кайдаша» (Тіменко 2020), що всупереч очікуваному зображенню селянських персонажів, типових для культурного простору ХІХ століття, в традиційному вбранні та красномовності багатой народної мови, представляє сценарій сучасного українського села. Ця сучасна телеадаптація пропонує текст, що перегукується з какофонією дешевих товарів, кітчу та відчаю сільського безробіття, уособлюючи безлад життя на периферії. Перед глядачем також постає суржик – злиття російської та української мов із вкрапленням сучасної лексики, яка суттєво

відхиляється від норми літературної української мови. Зображене тут повсякденне життя показує хаос споживацтва та прагнення до втечі, що викликає дискомфорт. Українські глядачі впізнають подобу своєї реальності десятирічної давнини, помітну у фрагментах радіо- та теленовин, вбудованих у наратив. Сама номенклатура екранізації спирається на творчу синергію літературних творів двох авторів: І. Нечуя-Левицького та українського філософа-мандрівника і поета Г. Сковороди, що показано в тексті телеадаптації за допомогою цитати Сковороди: Світ ловив мене, та не спіймав.

Часопросторова структура: топос роману та його кінематографічного відповідника. Реалізм кінознака здатен провокувати деформацію або абсолютну редукцію літературного знака. Така його властивість часом повністю заперечує можливість дослівного перекодування. Насамперед це стосується хронотопу. Як зазначає О. Дубініна, кінематографічна мова має тенденцію представляти сюжет лінійно, залежно від потоку часу, підсилюючи безпосередність подій, тоді як літературна мова має можливість маніпулювати часом за допомогою різних наративних технік, таких як спогади чи зміни точок зору, пропонуючи інший часовий досвід (Дубініна 2014: с. 91).

Кінематографічна мова залежить від візуальних елементів: рухливих зображень, композиції, світла та кольорів. Вона пропонує конкретне та буквальне представлення сюжету, тоді як літературна мова використовує уяву читача. Описи в літературі спонукають читачів створювати у своїй голові власні образи, сприяючи більш суб'єктивному та персоналізованому досвіду (Wagner 1975: с. 87). Це дозволяє автору маніпулювати уявою читача, будуючи власні, часом нереалістичні, або, навпаки, картографічно точні топоси. Рецепція твору І. Нечуя-Левицького в українській літературі показала, що це архетипний текст української культури. Наратив автора, геокультурного деміурга свого часу, ретельно окреслив терен, зафіксував його в найдрібніших деталях на папері. У цьому контексті І. Нечуй-Левицький виступає як ключова постать у панорамі української літератури. Його літературна композиція демонструє яскравість та мальовничість, зосереджуючи тематичну увагу на візуальному сприйнятті пейзажу, дрібницях щоденного існування та візуальному зображенні персонажів. Автор вміло знайомить читачів

із тонкощами житла, подаючи деталі кожної кімнати та описуючи повсякденні справи. Літературний наратив через своє текстове багатство запрошує читачів візуалізувати просторові виміри та зануритися в повсякденні аспекти зображуваного світу.

Телеадаптація також робить виразний акцент на візуальній сфері та акті спостереження. Однак, відходячи від літературного підходу, коли герої можуть виражати свої емоції вербально, фільм обирає більш ситуативне зображення. Замість того, щоб покладатися на те, що персонажі висловлюють свої почуття, глядачі спостерігають, як вони орієнтуються в конкретних ситуаціях, сприяючи візуальній взаємодії з оповіддю. Проте часом просторові елементи слугують способом перекодування вербальної інформації, яка в тексті літературному слугувала для вираження емоцій героїв. Окрім того, серіал навмисно підкреслює просторові елементи, зображуючи світ на периферії – між царствами природи та цивілізації, стираючи межі між міськими та сільськими ландшафтами. У цьому кінематографічному просторі середовище постає важливим фоном, перетворюючи архетипну сутність на сцену для розгортання подій.

У тексті телеадаптації помітна концепція окреслення лімінального простору. Цей простір означає перехідну зону, де ідентичність, ще не повністю викристалізована, зазнає метаморфоз. Ця лімінальність стає відображенням сучасного стану українського суспільства і водночас слугує за спосіб вираження психологічного хронотопу персонажів. Як слушно вказує науковець В. Коркішко,

Хронотоп персонажів уособлює собою так званий психологічний хронотоп, що генерує самосвідомість персонажів художнього твору. Це суб'єктивний часопростір діючих осіб. Зовнішній хронотоп несе в собі інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв літературного твору. Внутрішній часопростір охоплює душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву. Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів персонаж художнього твору може знаходитися одночасно в декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів тощо (Коркішко 2010: с. 391).

Кінематографічна адаптація вміло фіксує цей стан переходу, зображуючи персонажів у просторі змін. Цей тематичний вибір

узгоджується з детальним дослідженням суспільної динаміки, формування ідентичності та викликів, притаманних сучасному українському середовищу.

По суті, літературні та кінематографічні знаки використовують відмінні техніки нарації. Літературний твір занурює читачів у текстову панораму, яскраво описуючи фізичний та емоційний виміри оповіді. Телесеріал покладається на візуальне оповідання, використовуючи силу спостереження, щоб передати наратив, багатий ситуаційними нюансами. Наголос на лімінальності та архетипній природі середовища ще більше підкреслює прагнення адаптації досліджувати динамічну взаємодію між людьми та їх оточенням у процесі еволюції українського суспільства.

Одним з помітних аспектів, де телесеріал значно відхиляється від літературної основи, є зображення пейзажу, якого майже немає в кінематографічному відтворенні, на відміну від його яскравого зображення в літературному творі. І. Нечуй-Левицький майстерно вловлює автентику української провінції.

Візуальність, притаманна кіно, на відміну від літератури, набуває невіртуальну форму. Глядачам пропонуються матеріальні образи, створені операторами та режисерами, позбавляючи їх необхідності створювати ці візуальні ефекти у своїй уяві. Майстерність реалістичного твору залежить від візуальності, що передбачає детальне зображення місць, пейзажів, побутових елементів і зовнішності персонажів. Тому «Кайдашева сім'я» скрупульозно описує відоме село Семигори, проектуючи погляд об'єктивного спостерігача на дійсність. Творці дотримуються подібної стратегії і в серіалі, показуючи час від часу віддалені краєвиди сільських пейзажів. Проте, на відміну від кіно, телебачення не потребує поетичних художніх образів, а пейзажі та міські панорами лише допомагають глядачу зорієнтуватися, що зараз є місцем подій. Саме тому можна стверджувати, що розлогі описи віддалених краєвидів, поширені в літературному творі, знаходять обмежене втілення в телевізійній екранізації.

Історичною канвою літературного джерела, на якій автор створив свою оповідь, є період історії України після скасування кріпацтва. Селяни зіткнулися з новими викликами, такими як автономне управління економікою, власність, фінансова

незалежність, наймана праця та обробка власної землі. Події телеадаптації зазнають чималих часових змін. Час оповіді в тексті кінематографічному – це двадцять перше століття. Хоча часовий і контекстний зсув може здатися складним, він виявився надзвичайно ефективним. Н. Ворожбит, авторка сценарію, визнає силу цих двох періодів, які характеризуються суспільною дезорієнтацією та колективним пошуком напрямку. У 2010–2014 роках населення України також зіштовхнулося з бурхливим періодом сучасної історії, позначеним новими викликами середовища, що розвивається. Часові рамки в літературному джерелі та його кінематографічному відтворенні, хоч і були хронологічно відмінними, однак ретельно підібрані. Вони являють собою епохи трансформаційних зрушень у стилі життя, суспільній динаміці та національно-культурній еволюції.

Кінематографічне зображення розкриває часові рамки насамперед через сторонні деталі, вплетені в сюжет. До прикладу, мотиви радіо новин служать тонким, але важливим фоном, що непомітно переплітається з оповіддю. Саме через аудіознаки автори телеадаптації здебільшого передають семіотичні значення часу. В екранізації час постає не лише таким, що графічно або вербально обумовлений, він перекладений аудіознаками. Це дозволяє авторам телесеріалу впровадити інформацію на вторинному рівні, органічно вплітаючи її в канву нарації. Семіотика новин виконує не лише функцію маркера часу. Новини час від часу проникають у дієгезу, як це видно під час суперечки між братами, де вони привертають увагу та беруть на себе ключову роль у формуванні сюжету. Одночасно військові вантажівки, що проїжджають на задньому плані, вводять тему потенційної війни. Графічне зображення вантажівки постає іконічним знаком, що маркує часопростір у семіотичному полі кінострічки.

Ідейно-проблемний зміст екранізації. «Спіймати Кайдаша» в кількох ключових аспектах розходиться з її літературним першоджерелом – «Кайдашевою сім'єю» І. Нечуя-Левицького. Функціонуючи як потужний інструмент для популяризації класичної літератури серед різноманітної аудиторії, серіал на початку вдало повторює центральну сюжетну лінію книги, зберігаючи її основні риси в кінематографічній адаптації, проте з розвитком сюжету, екранізація значно відходить від літературного

джерела. Очевидно, що чималий вплив на це має саме хронотоп, адже новий час вимагає від персонажів зміни канви поведінки, а відтак змінюється не лише сюжетно-композиційна лінія, наратив, а й очевидно тематично-ідейне наповнення твору.

Перш за все, як уже було зазначено, літературний твір «Кайдашева сім'я» сягає корінням у добу після скасування кріпосного права. Відтак текст пропонує зображення викликів, з якими стикаються селяни, виконуючи нові обов'язки, такі як самостійне господарювання, освоєння принципів власності та динаміка розвитку суспільства. Натомість екранізація стратегічно зміщує часові рамки в сучасний період, а саме в 2010–2014 роки. Цей навмисний зсув відображає бурхливий період сучасної історії України, де перед героями постають нові виклики, унікальні для сучасності, резонуючи із суспільними зрушеннями та викликами нового часу.

Літературна творчість І. Нечуя-Левицького досліджує теми економічної автономії і викликів, з якими стикалося селянство в трансформаційний період. Екранізація фіксує інший набір соціально-економічних реалій, акцентуючи увагу на кітчі, хаосі дешевих товарів і безнадійності безробіття в сучасному українському селі. Окрім того, літературний твір використовує багату літературну українську мову, зображуючи діалоги та взаємодію героїв у манері, що відповідає нормам свого часу. У тексті кінематографічного твору «Спіймати Кайдаша» спостерігається свідомий відхід від літературного стандарту, введення суржику. Цей вибір додає персонажам автентичності, пов'язуючи їх із сучасним мовним ландшафтом.

Кітч пронизує екранізацію, проявляється в інтер'єрі, стилях одягу і музичних добірках, що відображають 2010 роки. Вартий уваги також музичний супровід, який динамічно розвивається разом із подіями, пропонуючи звукове відображення культурної еволюції нації. Починаючи з російської поп-музики епохи 2000 років, крізь випадкові відлуння українських народних пісень, серіал завершується сучасним етнічним аудіотекстом від гурту «ДахаБраха», що вносить навмисний дисонанс. Це ще один спосіб використання семіотичного знака звуку, адже як і сюжетна лінія, що зазнає розвитку в синхронізації зі спробами українського суспільства віднайти власну ідентичність, музичний супровід показує це на рівні

семіосфери фільму. Кітч діє на кількох рівнях – масова культура, одяг, атмосфера, музика та мова, зокрема суржик.

Серіал зіткнувся зі значною критикою через використання суржику: думки розділилися між тими, хто вважав це сміливим авторським вибором, який вдихає автентичність у героїв, та іншими, хто вважав це непотрібним відхиленням від літературного стандарту.

Твір І. Нечуя-Левицького наголошує на складнощах сімейного життя, суспільної динаміки посткріпацтва, використовуючи ці елементи для дослідження ширших тем ідентичності, суспільних змін і родинних стосунків. У тексті «Спіймати Кайдаша» зберігаються ці головні теми, але акценти оповіді зміщуються на сучасні проблеми, такі як економічні виклики, розпад суспільства та боротьба за збереження культурної ідентичності в умовах модернізації.

Такі зміни зумовлені характером інтерсеміотичних перекладів. Сучасна теорія адаптації робить акцент не на відносинах між семіотичними системами чи перекладності значень, а на тому, що предмет адаптації – насамперед історія. Це доводить Б. Макфарлейн, виходячи з простого твердження, що здатність розповідати властива не лише одному середовищу, але є основною як для роману, так і для фільму (McFarlane 1996: с. 31). Фільм може розповісти ту саму історію, що й роман, а роман може розповісти ту саму історію, що й фільм, як це доводять роки екранізації літератури та існування так званих кінороманів, написаних за мотивами фільму.

Щоб показати, як історія переноситься у фільм (і на основі чого можна описати та оцінити результати цієї передачі), Б. Макфарлейн посилається на концепцію Р. Барта у «Вступі до структурного аналізу історій» і висуває тезу про те, що історія складається з функцій: розподільної (конкретні функції) та інтеграційної (показники). Далі Р. Барт розділяє ці функції на основні функції та каталізатори (Barthes 1968: с. 329). За словами Б. Макфарлейна, функції цілком передаються від роману до фільму, тоді як показники передаватимуться лише частково. Кардинальні функції належать до тих видів діяльності, які відкривають альтернативи в розвитку історії, що є фундаментальним для розповіді. Поєднання кардинальних функцій утворює основний каркас історії, а зв'язок між двома такими функціями має подвійну мотивацію – хронологічну та логічну. Показники, навпаки, визначають поняття,

необхідні для значення історії. Це можуть бути, наприклад, психологічна інформація про героїв, коментарі про настрій тощо. Вони поділяються на належні показники та інформатори, які можна безпосередньо передати в кінотекст, оскільки це дані з прямим значенням, наприклад імена або вік тощо (McFarlane 1996: с. 37).

Однак, як зазначає Л. Брюховецька, варто також остерігатися внутрішньої небезпеки адаптації літературного тексту, баналізації (Брюховецька 2006: с. 19). Виклик полягає в тому, що маневрування навколо класики – зусилля, яке вимагає тонкого балансу. Нездатність змінити класику може зберегти її позачасовий статус, але існує ризик надмірного спрощення або спотворення. Стисле переосмислення подій потенційно може зменшити глибину оповіді, звівши її до простої послідовності сімейних конфліктів і розв'язок. Це може ненавмисно перетворити оповідь на поверхневу комедію чи мильну оперу, тим самим зменшивши її літературну цінність. Інший нестабільний аспект пов'язаний із прагненням до реалізму, коли режисер може ненавмисно скомпрометувати основну суть літературного фрагмента. Хоча іноді адаптація йде точно слідами оригіналу, вона взагалі не нагадує літературний прототип. Науковці вирішили цей парадокс, розмежувавши поняття достовірності на достовірність початкової букві та достовірність її духу. Отже, фільм може залишатися достовірним письменникові, маючи справу з його текстом абсолютно вільно, але передаючи або адаптуючи деякі його особливості та властивості, які визначають суть книги. Але фільм може навіть не наблизитися до того таємничого «духу оригіналу», незважаючи на те, що він наслідує його буквально.

Відтак хоча «Спіймати Кайдаша» і зберігає зв'язок із тематичним ядром «Кайдашевої сім'ї», воно стратегічно відхиляється з точки зору часової рамки, суспільних рефлексій, мовної репрезентації, наративного акценту та візуального зображення. Ці навмисні вибори в адаптації служать для модернізації оповіді та вирішення відповідних питань, створюючи чітку інтерпретацію, яка резонує з аудиторією свого часу. Слід зазначити, що зміна часу в цьому конкретному випадку літературної адаптації – це не лише примха автора, а радше необхідність з огляду на труднощі семіотичного перекладу неактуальних тематично ідейних проблем твору. Отже, попри значні зміни хронотопу, текст

телеадаптації залишається вірним «духу оригіналу», адаптуючи його особливості та властивості мовою кінознаків.

Зображення персонажів: антропос роману та його кінематографічного відповідника. Між реконтекстуалізацією художнього тексту та його потенційною профанацією занадто тонка межа, що вимагає делікатного балансу для збереження первинної суті першоджерела після його реінтерпретації знаковими системами іншої семіосфери. Ця дилема залежить від понять дистанції та діалогу. Виходячи з герменевтичних ідей, стає очевидним, що літературний твір бере участь у безперервному дискурсі з читачами, спонукаючи до діалогу, у якому ставлять запитання та шукають відповіді всередині самого тексту. Насиченість і складність тексту прямо корелюють із безліччю запитань, які він може викликати, надаючи водночас неоднозначні, але глибокі відповіді. Ризик полягає в зображенні етнографічних аспектів, адже глибина твору може просто зникнути в адаптованому тексті, особливо якщо розповідь поверхнево тлумачиться графічними знаками семіосфери кіно, як дослівне зображення сільського життя. Наратив виходить за межі простої рустикальності, пропонуючи багатогранне прочитання, що охоплює теми розпаду сім'ї та трансформації суспільства.

Трагедія, закладена в оповіді, уособлюється через образ Омелька Кайдаша, батька і патріарха, традиційна роль якого зазнає руйнування. Кінематографічний образ, насичений психологічною глибиною, передає усвідомлення його занепаду, залежності та розпаду сім'ї і села. На відміну від поширеної в традиційних суспільствах героїчної постаті патріарха, Кайдаш постає трагічним спостерігачем, свідком загибелі старого світу. Едіпів комплекс проявляється в тому, що один син піднімає на нього руку, а інший не виказує йому поваги. Ця деградація стає маркером краху патріархату, особистою трагедією, яка переплітається із суспільними змінами.

Принагідно зауважимо, що адаптований текст загалом містить більшу кількість персонажів та додаткові навантаження на персонажну систему. Образ Кайдаша у телеадаптації дещо глибший, ніж його літературна основа, при цьому візуальний образ передано фактично дослівно. Схожість героя в літературному та кінематографічному джерелі вражає. І. Нечуй-Левицький змальовує Омелька Кайдаша у такий спосіб:

Ніби намальований на чорному полі картини, сидів Кайдаш в білій сорочці з широкими рукавами. Кайдаш стругав вісь. Широка рукава закахались до ліктів; з-під рукавів було видно здорові загорілі жилаві руки. Широке лице було сухорляве й бліде, наче лице в ченця. На сухому високому лобі набігали густі дрібні зморшки. Кучеряве посічене волосся стирчало на голові, як пух, і блищало сивиною (Нечуй-Левицький 2015: с. 6).

Відтак візуально герой телеадаптації абсолютно відповідає літературному першообразу. Це допомагає рецепієнту ототожнювати героїв обох медіа, незважаючи на чималі відмінності їхніх характерів.

Зміна часопростору вплинула, певною мірою звісно, і на зовнішній вигляд героя, здебільшого на його одяг.

Незважаючи на те, що психологічний образ Омелька Кайдаша зазнає певних змін, основні проблеми персонажів обох медіа залишаються такими самими. Навіть більше: зміна часопростору дозволила рецепієнту глибше зрозуміти проблеми постатей. Імовірно, сучасний глядач краще інтерпретує та сприймає образи, що корелюють із його культурними уявленнями. Відтак зміна часопростору тексту позитивно позначилася на персонажах екранізації.

Суть характеру старого Кайдаша проявляється через його звичку звертатись до чарки. Автор повісті змальовує його як працюючого селянина, змученого кріпацтвом, в якому релігійність переплітається із забобонами та алкоголізмом. Омелько, обтяжений спогадами травматичного досвіду панщини, часто мандрує між церквою та шинком, шукаючи в обох розради. Травматичний досвід панщини стимулює підміну понять у свідомості Омелька, в результаті чого пияцтво і важка праця стають його захисними механізмами. У повісті розгортається трагедія виснаженої працею та суворим постом людини, яка не має сил виправити свої помилки. Ідеал землевласника, господаря під час кріпацтва залишався недосяжним, що віддзеркалюють виклики життя після кріпацтва, затьмареного безправ'ям і малоземеллям. Підсвідома відмова Омелька Кайдаша від архетипу патріарха виявляється в пияцтві та нехтуванні обов'язками. Саме це призводить до боротьби за владу

з Карпом й Лавріном. Повість яскраво ілюструє боротьбу за владу між батьком і синами, що живиться несвідомим бажанням його смерті. Карпо захищає Мотрю, штовхаючи батька, а Лаврін виявляє непослух і зухвалість. Ці вчинки межують із моральною зрадою та навіть убивством. Позбавлений авторитету та права голосу на власній землі, Кайдаш дедалі частіше шукає притулку в шинку. Він розуміє марність сподівань на підтримку дітей. Зрештою, втопивши свій смуток у горілці, він втрачає і власне життя.

У телеадаптації бачимо трагедію чоловіка, що намагається пережити травматичний досвід зміни реальності. Недарма події сюжету розпочинаються у пострадянському часопросторі. Автори телетексту проводять паралель між радянською реальністю та панщиною, допомагаючи сучасному глядачеві зрозуміти трагедію особи, що фактично пережила події безземелля, втрати права власності та насильницьких дій примусової колективізації. Навіть більше, адаптований персонаж Кайдаша увесь час перебуває в суспільстві, що переживає динамічний розвиток та соціальні зміни.

Як літературний твір, так і його кінематографічний аналог заглиблюються в складну динаміку сімейних стосунків, ретельно досліджуючи домінування, контроль і поступову ерозію традиційної сімейної структури. Серед тематичного дослідження особистої трагедії в оповіді переплітається перспектива щастя серед глобальних змін, соціальних потрясінь і сімейних розбратів.

Дослівного перекладу візуальної репрезентації зазнають і образи Карпа та Лавріна. Незважаючи на те, що сюжетна лінія зазнає чималих змін (зокрема, в кореляції з образом Лавріна), основні характеристики цих чоловічих образів залишаються незмінними.

Зображення жіночих постатей у романі І. Нечуя-Левицького заслуговує на увагу, особливо щодо нюансів образів, обрамлених чоловічим поглядом автора. Літературний твір проводить паралелі між жіночою красою та квітами, використовуючи метафоричну мову, яка створює проблеми для перекладу на кінематографічний текст. Однак образи жіночих персонажів у серіалі відхиляються від літературної мови. Портрет Кайдашихи в телесеріалі зближується з літературним аналогом, передаючи її багатогранний характер на тлі суспільних зрушень. На відміну від тексту літературного,

реципієнт не пізнає історію Кайдашихи до початку розвитку сюжету, тобто не може простежити метаморфози героїні, невідомі їй чинники, що вплинули чи не вплинули на її зміни. У повісті знаходимо згадки про те, що до панщини Кайдашиха була доброю та спокійною. Великий вплив на формування характеру жінки мала саме панщина:

Маруся Кайдашиха замолоду довго служила в дворі, у пана, куди її взяли дівкою. Вона вміла дуже добре куховарити і ще й тепер її брали до панів та до попів за куховарку на весілля, на хрестини та на храми. Вона довго терлась коло панів і набралась од їх трохи панства. До неї прилипла якась облесливість у розмові й повага до панів. Вона любила цілувати їх в руки, кланятись, підсолоджувала свою розмову з ними. Попаді їй небагаті панії частували її в покоях, садовили поруч з собою на стільці як потрібну людину (Нечуй-Левицький 2015: с. 11).

Маруся пишала губи, осміхалась, сипала облесливими словами, наче дрібним горохом. До природної звичайності української селянки в неї пристало щось вже дуже солодке, аж нудне. Але як тільки вона трохи сердилась, з неї спадала та солодка луска, і вона лаялась і кричала на весь рот. Маруся була сердита (Нечуй-Левицький 2015: с. 11).

У тексті телеадаптації зміни настрою Кайдашихи також проявляються, проте значно меншою мірою. Це зумовлено перш за все тим, що глядач не знає, що саме стало причиною її зміни, а відтак вона часто висвітлена у ролі антагоніста без жодних пояснень.

У літературному тексті також простежуємо зміну ставлення героїні до невісток за допомогою мовних засобів, а саме звертань, які Маруся використовує. На початку їхніх стосунків невісток називає: «донечко», «дитино», що згодом змінюється в «змія», «скажена собака» тощо. У кінематографічному тексті таких різючих змін у мовних виразах не спостерігаємо. Лайливі вирази часто виступають як мовні засоби в звертанні свекрухи, проте в семіосфері кіно здебільшого зміна ставлення зображена за допомогою емоцій або вчинків по відношенню до невісток. Відтак мовні засоби у цій семіосфері займають вторинне місце в порівнянні

з акторською грою, яка дозволяє передати потрібні емоції.

Загалом образ Кайдашихи в тексті телеадаптації не надто глибокий. Глядач часом не розуміє мотивації героїні, не зрозуміло також, чи її світогляд змінюється з розвитком подій.

Щодо візуального втілення Марусі Кайдашихи, варто зазначити, що вона, на наш погляд, не така вдала, як інших героїв, проте досить близька до оригіналу. У тексті повісті знаходимо такий опис цього жіночого образу:

Кайдашиха вийшла з хати і прикрила очі долонею. Вона була вже не молода, але й не стара, висока, рівна, з довгастим лицем, з сірими очима, з тонкими губами та блідим лицем (Нечуй-Левицький 2015: с. 11).

Відсутність різючих особливостей зовнішнього вигляду героїні чудово перекладається засобами іншої сферії, адже не потребує особливих засобів і пасує під опис різноманітних акторів.

Еволюція образу Мотрі, як у літературній, так і в кінематографічній сферах, відображає трансформаційну природу її персонажа. Серіал складно зображує зміни не лише в психологічних портретах, але й у зовнішності, ефективно окреслюючи еволюцію особистості та суспільні зміни. Дизайн костюма постає потужним інструментом, який не просто вказує на плин часу, а й охоплює багатогранну еволюцію персонажів і самого українського суспільства.

Спочатку присутність Мотрі в сім'ї задовольняла свекруху, але згодом спосіб, в який вона виявляла свою гідність, призвів до каскаду конфліктів, з яких невістка часто виходила переможницею. Перетворення Мотрі з турботливої господині у сварливу жінку супроводжувалося виявами дріб'язковості, жорстокості й егоїзму, що особливо яскраво проявляється в суперечках про яйця, между городу й у домашніх клопотах. Її образ, заплямований жадібністю, уособлює темні сторони сільського життя, контрастуючи з благородними душами, зображеними І. Нечуєм-Левицьким.

Через яскраві образи Мотрі та Мелашки І. Нечуй-Левицький передає атмосферу невігластва й заздрості села, що різко контрастує з духовністю народу. Спосіб написання портретів, якому віддає перевагу письменник, підкреслює кожну рису, додаючи глибини

характеру героїнь.

У повісті автор використовує майже кінематографічне зображення портретів. Відтак візуальне втілення героїні Мотрі досить вдало відповідає літературній основі. На початку твору постать бачимо здебільшого крізь перспективу Карпа:

Мотря не виходила в його з думки, неначе стояла тут на току недалечке од його, під зеленою яблунею, і дивилась на його своїми темними маленькими, як терен, очима. Він неначе бачив, як пашіло її лице з рум'янцем на всю щоку, як білили її дрібні зуби між тонкими червоними губами (Нечуй-Левицький 2015: с. 11).

Автор повісті часом використовує майже кінематографічні описи образів, описуючи героїв наче в загальному чи крупному плані, акцентуючи на образі загалом, а потім зближуючись до портретного опису:

Мотря стояла під хатою проти білої стіни. Висока на зріст, рівна станом, але не дуже тонка, з кремезними ногами, з рукавами, позакачуваними по лікті, з чорними косами, вона була ніби намальована на білій стіні. Загоріле рум'яне лице ще виразніше малювалось з чорними тонкими бровами, з темними блискучими, як терен, облитий дощем, очима. В лиці, в очах було розлите щось гостре, палке, гаряче, було видно розум з завзяттям і трохи з злістю. Сонце било на Мотрю косим промінням, освічувало її з одного боку, обливало жовтогарячий кісник на голові та червоне намисто на шії (Нечуй-Левицький 2015: с. 18).

Таке кінематографічне зображення у літературному тексті допомагає практично буквально перекласти його в семіосферу кінематографа.

Цікавий також опис психологічних характеристик героїні. У тексті він постає досить метафоричним, що ускладнює його переклад на мову кінематографа. Зокрема, знаходимо такий опис у цитованому вище тексті літературному: «В лиці, в очах було розлите щось гостре, палке, гаряче, було видно розум з завзяттям і трохи з злістю» (Нечуй-Левицький 2015: с. 12). Неперекладність метафор у семіосфері кіно вдалось компенсувати акторською грою, адже творцям телеадаптації вдалося-таки передати загальний

настрій образу героїні. Загалом образ Мотрі відповідає своєму літературному першоджерелу. Проблеми, які автор порушує за допомогою образу, позачасові, а отже, знаходять своє місце і в зовсім іншому часопросторі.

Особливої уваги заслуговує аналіз образу Мелашки, адже саме цей персонаж зазнав найбільших змін в адаптованому тексті. Окрім того, що з її допомогою творці телесеріалу впроваджують в кінотекст нових героїв, яких немає в літературному відповіднику (Сашко – коханець Мелашки, Тетяна – сусідка, Ірина – співмешканка Лавріна в Богуславі тощо), її кінематографічний образ видається значно глибшим, ніж літературний. Це почасти спричинено тим, що кінематографічна адаптація «Спіймати Кайдаша» вимагає згущення та спрощення зображення персонажа через часові обмеження, притаманні серіалу. Екранізації часто віддають перевагу візуальній розповіді та зовнішнім діям, що може вплинути на повноту представлення персонажів. Певні аспекти внутрішнього світу або передісторії героя твору можуть бути оптимізовані або опущені, щоб відповідати обмеженням середовища фільму, проте не в цьому випадку. Тут, навпаки, образ героїні деталізується, чіткіше вимальовується її характер. Крім того, інтерпретація персонажа актрисою та режисерське бачення відіграли вирішальну роль у формуванні екранного зображення. Екранний образ Мелашки підкреслює певні характеристики й аспекти героїні, які відповідають творчому вибору режисера та тематичній спрямованості екранізації.

Зображуючи Мелашку, автор літературного тексту використовує такі художні прийоми: яскраві описи, схожі на портретний живопис, і кінематографічний підхід до відображення її сутності. Через ці образи розкривається самосприйняття Мелашки.

Спочатку зовнішність Мелашки описується з традиційними фольклорними елементами, підкреслюється її юність, вражаючий контраст чорних брів і яскравого червоного намиста. Ці деталі є фундаментальними аспектами її особистості. Проте згодом з'являється деталізованіший образ, що демонструє більш м'яку й утливішу натуру Мелашки порівняно з Мотрею. Її фізичні атрибути описані доволі детально, підкреслюючи мініатюрний зріст, витончену вдачу та чарівну красу, що нагадує український фольклор:

Лаврін стояв під вербою недалечка од дівчини й дивився на неї. Сонце грало на червоному намисті, на рум'яних щоках. Дівчина була невелика на зріст, але рівна, як струна, гнучка, як тополя, гарна, як червона калина, довгообразна, повновида, з тонким носиком. Щоки, червоніли, як червонобокі яблучка, губи були повні та червоні, як калина. На чистому лобі були ніби намальовані веселі тонкі чорні брови, густі-прегусті, як шовк (Нечуй-Левицький 2015: с. 56).

Поєднання фольклорної образності з поетичною чутливістю І. Нечуя-Левицького створює неповторний і оригінальний образ Мелашки, який має також і поетичний вплив Шевченка.

Візуальне втілення образу героїні, як решти образів, досить наближене до літературного оригіналу. Зовнішність акторів буквально транслює семіотичні значення тексту. Проте образ Мелашки в телеадаптації значно глибший.

Це чи не єдиний образ, який значно відходить від психологічного образу головної героїні. Зокрема, в повісті І. Нечуя-Левицького спостерігаємо маніфестацію того, що навіть таку тонку душу може зламати побут, перетворивши її на сварливу, злу жінку. У тексті кінематографічному творці відходять від такого розвитку сюжету. Мелашка зображена як жінка, що намагається відійти від канонів і стереотипів жіночої долі на периферії. Вона прагне змінити, пізнати та прийняти себе. Цікаво те, що зміна героїні пов'язана зі зміною локації. Ми можемо зауважити навіть візуальну зміну (одяг та вигляд героїні), коли дівчина перебуває в топосі села та міста. Центр та периферія тут зміщуються, адже центром твору постає власне село, а місто відіграє роль чужого, далекого, ототожнюючись образно зі значенням периферії. У повісті «Кайдашева сім'я» такого різючого протиставлення зміни (зокрема, візуальної) стосовно міста/села немає.

Отже, персонажі роману І. Нечуя-Левицького мають чимало відмінностей від їхніх екранізованих відповідників, зумовлених різницею між літературним і кінематографічним оповіданням. Ці відмінності виявляються в глибині характеристики, дослідженні внутрішнього світу персонажа та наголошенні на конкретних рисах чи аспектах на основі творчого вибору режисера. Інтригуюче те, що образотворче зображення персонажів у прозі І. Нечуя-Левицького

має подвійну мету: розкриття рис характеру й передачу соціального статусу. Хоча в епоху письменника люди одягалися відповідно до суспільних ролей, серіал із чітким часовим проміжком обирає відхід від таких жорстких конвенцій. Крім того, телевізійний серіал представляє значний відхід від літературної традиції, утримуючись від відкритої критики, моралізаторства або створення чітких дихотомій між позитивними та негативними героями. Натомість він представляє персонажів із недоліками, наголошуючи на складності людської натури, яку важко розділити на суто позитивні чи негативні архетипи. Такий підхід заохочує глядачів до інтроспективного спілкування з героями, стираючи межі правильності та кидаючи виклик традиційним моральним рамкам, властивим літературним традиціям.

Оповідна перспектива та мотиви: тропос роману та його кінематографічного відповідника. Центральною темою класичної української літератури є дихотомія міста й села, яка проявляється через різноманітні антиномічні відношення центр/периферія, чужий/свій, далекий/близький тощо. Це тематичне розрізнення окреслює місто як царство розбитих мрій і людських трагедій, що поєднується із селом, зображеним як ідилічна гавань миру та історичної традиції – справжній апофеоз сільського життя. Письменники-реалісти, прихильники етнографічного реалізму, зокібна І. Нечуй-Левицький, наголошували на селянській мові, сільській тематиці, оспівували чесноти українського села, зосереджуючись на різних тематичних групах, як-от життя українського селянства, провінційне духовенство, питання, що стосувалися інтелігенції та історичної тематики. І. Нечуй-Левицький приділяв значну увагу періоду після скасування кріпацтва, описуючи парадокси сільського родинного буття, звичаї та традиції українського села.

Мотив дихотомії місто/село зберігається і в телесеріалі «Спіймати Кайдаша». Незважаючи на часові розбіжності між подіями в серіалі та оригінальною літературною версією, на еволюцію сприйняття міста, персонажі в серіалі продовжують інтерпретувати місто як чуже, небезпечне тощо. Помітний вияв цієї теми спостерігаємо в зображенні втечі Мелашки до Києва. Тоді як у сучасній Україні панує тенденція міграції до великих міст, творці

серіалу свідомо зберігають оригінальний мотив І. Нечуя-Левицького – зображення міста як небезпечного та чужого. Місто протиставляється химерному традиційному селу, символізуючи небезпеку з його зруйнованими традиціями та деконструйованими, нетрадиційними, навіть гріховними ідеологіями. Покидаючи рідне село чи навіть батьківську хату, герої потрапляють у небезпечне середовище. Цікаво, що, попри спроби авторів серіалу осучаснити класичний твір, вони прагнуть зберегти мотив маленького безпечного села, підкреслюючи тематичний контраст із великим небезпечним містом.

Твір класика української літератури перекодовується у «легкий» жанровий формат серіалу, який постає перед глядачем сповнений такими заплутаними темами, як насильство в сім'ї, дослідження традиційної культури, висвітлення тоталітарного мислення, вибір суспільних норм і очікувань. Екранізація збагачує й модернізує персонажів, роблячи «Спіймати Кайдаша» яскравим прикладом вдалої трансформації літературного тексту в кінематограф.

В рамках трансформаційного типу екранізації, зміни в сюжеті є не просто наслідком переходу до нового середовища, а радше втіленням нової інтерпретації оригінального вихідного матеріалу. Межі між цим типом і іншими залишаються розмитими, оскільки важко визначити, чи є зміни змісту результатом виключно переходу з одного семіотичного середовища в інше, чи являють собою нову інтерпретацію літературного вихідного матеріалу.

Отже, основні мотиви повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» та її екранізації «Спіймати Кайдаша» можна визначити через тематичне дослідження ключових елементів, які послідовно проходять через обидва твори. Ці мотиви сприяють насиченню й глибині оповіді, поєднуючи літературне джерело з його кінематографічним аналогом. Деякі з основних мотивів наявні як у книзі, так і в екранізації: дихотомія місто/село, перехід і соціальні зміни, сімейна динаміка та розпад, етнографічний реалізм і культурна репрезентація, мова та культурна ідентичність. Досліджуючи ці мотиви, читачі й глядачі зможуть краще усвідомити тематичне багатство, яке наповнює «Кайдашеву сім'ю» та її екранізацію «Спіймати Кайдаша», сприйняти представлені культурні, соціальні та сімейні аспекти, досліджені І. Нечуєм-

Левицьким і вміло адаптовані в телесеріал.

Отже, літературне першоджерело і екранізація зберігають тематичний фокус на контрасті між містом і селом, зображуючи місто як чуже та небезпечне, а село – як джерело традицій. Нарації розгортаються в періоди значних історичних і соціальних змін, відображаючи виклики, з якими стикаються персонажі, коли вони рухаються в суспільному ландшафті, що розвивається.

Центральні для обох творів дослідження сімейного життя та його поступового розпаду, заглиблення в теми патріархальної влади, конфліктів і впливу на суспільство. Персонажі зазнають суттєвої еволюції, що засвідчують їхні психологічні та емоційні виміри, тонке зображення сильних сторін, недоліків і особистих труднощів. Твори, закорінені в етнографічному реалізмі, приділяють увагу репрезентації української культури, звичаїв і традицій, хоча адаптація модернізує окремі елементи. Тема лімінальності, тобто межі між природою та цивілізацією, сприяє формуванню особистості героїв у період суспільних перетворень. Адаптація літературного тексту запроваджує лінгвістичні зрушення, включаючи суржик, щоб відобразити еволюцію лінгвістичного ландшафту та напруженість між мовними нормами. Обидвом творам властива трагікомічна атмосфера, де поєднуються елементи трагедії та комедії, щоб передати переживання персонажів і руйнування традиційних структур.

Екранізація «Спіймати Кайдаша» належить до типу *присвоєння літературного матеріалу*, що передбачає включення вибраних елементів із літературного твору, серед яких: дії, персонажі та мотиви, які підходять для інтеграції в автономний кінематографічний контекст. Ця екранізація, по суті, перестає бути просто екранізацією, а перетворюється на фільм зі специфічними мотивами, запозиченими з літературного твору.

Брюховецька, Л. (2006). Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно. *Кіно–Театр*, № 6, с. 16–21.

Василенко, Н. (реж.) (1966). *Маруся Богуславка*.

Городько, В. (реж.) (1993). *Кайдашева сім'я. Фільм перший*.

Дубініна, О. (2009). Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті «Серце пільми» Дж. Конрада та фільму

- «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Копполи). *Сучасні літературознавчі студії*, вип. 6, с. 59–70.
- Дубініна, О. (2014). Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*, вип. 126 (1), с. 89–97.
- Дубініна, О. (2016). Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*, № 2, с. 40–53.
- Коркішко, В. (2010). Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, № 23, с. 388–395.
- Лопатинський, Ф. (реж.) (1928). *Василина* (інша назва: *Бурлачка*).
- Нечуй-Левицький, І. (2015). *Кайдашева сім'я*. Київ : Основи, 176 с.
- Тарнавський, М. (2018). *Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі*. Пер. з англ. Я. Стріхи. Київ : Laurus, 288 с.
- Терещенко, М. (реж.) (1927). *Микола Джеря*.
- Тіменко, О. (реж.) (2020). *Снімати Кайдаша*.
- Barthes, R. (1968) Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań. Przeł. W. Błońska. *Pamiętnik Literacki*, Nr 4, s. 327–359
- Hopfinger, M. (1974) *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 197 s.
- Hopfinger, M. (2010). *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa : Oficyna Naukowa, 300 s.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 296 p.
- Wagner, G. (1975). *The novel and the cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 394 p.

CONTEMPORARY TELEVISION READING OF I. NECHUY-LEVYTSKY'S NOVEL "KAIDASH'S FAMILY": SEMIOTIC ASPECT

Svitlana Zemliana

orcid.org/0009-0007-5109-603X

Svitlana.Zemliana@lnu.edu.ua

Department of Theory of Literature and Comparative Literature

Lviv Ivan Franko National University

St. 1, Universitetska, 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. This article meticulously examines the semiotic aspects of the contemporary televisual adaptation of I. Nechuy-Levytsky's story "Kaidash's Family", directed by N. Vorozhbyt. It outlines the intricate specifics of the adaptation process against its historical backdrop, with particular focus on the temporal shift to the modern era (2010–2014) and subsequent thematic reinterpretations. The semiotic ramifications interwoven into the translation of

literary language and the visual lexicon of the film have been scrutinized. Through a comprehensive analysis of narrative structure, thematic motifs, and ideological reconfigurations, the transformation and reinterpretation of semiotic signifiers from a literary source into a cinematic medium are elucidated. The adaptation strategically diverges from the original literary source, skillfully introducing new thematic elements such as rampant consumerism, rural unemployment, and a crisis of cultural identity. This transformative process entails the nuanced decoding of literary signs into visual and auditory realms, wherein cinematic techniques are employed to encapsulate the essence of the original narrative. The intricate intertextual dialogues embedded in the adaptation are also examined, highlighting the adept utilization of audiovisual cues such as motifs from radio news to convey multifaceted layers of meaning to the audience. The portrayal of landscapes and visual elements in both iterations is juxtaposed to discern subtle disparities in the depiction of the Ukrainian countryside. It is concluded that the creative ethos of the adaptation hinges on cross-mediality and the synergistic interaction of artistic mediums, engendering a synesthetic experience for the audience. By adeptly navigating the intricate interplay between literary and cinematographic signifiers, the screen adaptation adeptly reshapes the narrative landscape for modern viewers, while preserving the essence of I. Nechuy-Levytsky's original work.

Keywords: I. Nechuy-Levytsky; “Kaidash’s Family”; “Catch Kaidash”; Ukrainian literature; semiotics; adaptation; intermediality; the language of the film.

References

- Briukhovetska, L. (2006). Adaptatsiia chy shturm literaturnoho Everestu? Tvory Ivana Franka v kino [Adaptation or storming of literary Everest? Works by Ivan Franko in cinema]. *Kino–Teatr*, no. 6, pp. 16–21. (in Ukrainian).
- Vasylenko, N. (dir.) (1966). *Marusia Bohuslavka* [Marusia Bohuslavka]. (in Ukrainian).
- Horodko, V. (dir.) (1993). *Kaidasheva simia. Fil'm pershyi* [Kaidash's family. The first film]. (in Ukrainian).
- Dubinina, O. (2009). Podorozh u prostori kul'tury: do problemy spivvidnoshennia literaturnoho tvorcu ta ioho ekrannoï versii (na materiali zistavlennia povisti «Sertse pit'my» Dzh. Konrada ta fil'mu “Apokalipsys s'ohodni” F. Koppoly) [A journey in the space of culture: to the problem of the relationship between a literary work and its screen version (based on the comparison of the story “Heart of Darkness” by J. Konrad and the film “Apocalypse Today” by F. Coppola)]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, no. 6, pp. 59–70. (in Ukrainian).
- Dubinina, O. (2014). Ekranizatsiia literaturnoho tvorcu: semiotychnyi aspekt [Screen adaptation of a literary work: semiotic aspect]. *Inozemna filolohiia*, no. 126 (1), pp. 89–97. (in Ukrainian).

- Dubinina, O. (2016). Ekranizatsiia literaturnoho tvoruu iak predmet komparatyvnoho doslidzhennia [Screen adaptation of a literary work as a subject of comparative research]. *Slovo i chas*, no. 2, pp. 40–53. (in Ukrainian).
- Korkishko, V. (2010). Chasoprostir iak formotvorcha katehoriia khudozhn'oho tekstu [Space-time as a formative category of an artistic text]. *Aktual'ni problemy slovians'koï filolohii*, no. 23, pp. 388–395. (in Ukrainian).
- Lopatynsky, F. (dir.) (1928). *Vasylyna (insha nazva: Burlachka)* [Vasylyna]. (in Ukrainian).
- Nechuy-Levytsky, I. (2015). *Kaidasheva simian* [Kaidash's family]. Kyiv : Osnovy, 176 p. (in Ukrainian).
- Tarnawsky, M. (2018). *Nechuvanyi Nechui. Realizm v ukrains'kii literature* [The All-Encompassing Eye of Ukraine: Ivan Nechui-Levytsky's Realist Prose]. Translated from the English by I. Strikha. Kyiv : Laurus, 288 p. (in Ukrainian).
- Tereshchenko, M. (dir.) (1927). *Mykola Dzheria* [Mykola Dzheria]. (in Ukrainian).
- Timenko, O. (dir.) (2020). *Spiimaty Kaidasha* [Catch Kaidash]. (in Ukrainian).
- Barthes, R. (1968) Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań. Przeł. W. Błońska. *Pamiętnik Literacki*, Nr 4, s. 327–359
- Hopfinger, M. (1974) *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 197 s.
- Hopfinger, M. (2010). *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa : Oficyna Naukowa, 300 s.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 296 p.
- Wagner, G. (1975). *The novel and the cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 394 p.

Suggested citation

Zemliana, S. (2024). Suchasne teleprochytannia romanu I. Nechui-Levyts'koho "Kaidasheva simian": semiotychnyi aspekt [Contemporary Television Reading of I. Nechuy-Levytsky's Novel "Kaidash's Family": Semiotic Aspect]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 109, pp. 92–116. (in Ukrainian).
<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.092>

Стаття надійшла до редакції 19.03.2024 р.

Стаття прийнята до друку 31.05.2024 р.