

УДК 82-1/-9

<https://doi.org/10.36906/2500-1795/23-1/07>*Шелухин Ф.В.*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В КИНО:
ПОВЕСТЬ В.О. БОГОМОЛОВА «ИВАН»
И ФИЛЬМ А.А. ТАРКОВСКОГО «ИВАНОВО ДЕТСТВО»**

Аннотация. В статье исследуется киноэкранизация как специальная форма художественного текста. В рамках исследования рассматриваются понятие киноэкранизации, ее классификации и особенности видов, «сильные» и «слабые» стороны данного формата. Также характеризуются возникающие при переносе литературных художественных произведений на киноэкран проблемы, вокруг которых и по сей день не прекращаются дискуссии. Изучение обозначенных вопросов производится не только в теории, но и на практике, что представлено в виде сопоставления повести В.О. Богомолова «Иван» (1957) и кинофильма А.А. Тарковского «Иваново детство» (1962). Помимо выявления различий оригинального литературного произведения и его переноса на язык кино, выражающихся в отклонении от следования литературному художественному тексту, изменении отдельных сцен, добавленных эпизодах и расширении некоторых сюжетных линий оригинального литературного произведения, определяется творческая задача, поставленная режиссером, и как именно она достигалась. Основными методами исследования являются анализ научной литературы по теме исследования (был применен для подробного рассмотрения киноэкранизации как специальной формы художественного текста) и сравнительный анализ (был применен при сопоставлении оригинального литературного текста (повести В.О. Богомолова «Иван») и его киноадаптации (фильма А.А. Тарковского «Иваново детство»)). В результате проведенного сравнительно-сопоставительного анализа делается вывод, который содержит в себе ответы на вопросы: к какому из видов экранизаций относится данный фильм, как это выражается в фильме, а также выявляются причины, приведшие к данному результату.

Ключевые слова: Богомолов; Тарковский; «Иваново детство»; киноэкранизация; прямая экранизация; по мотивам; общая киноадаптация.

Сведения об авторе: Шелухин Федор Владимирович, аспирант кафедры филологии, лингводидактики и перевода Нижневартовского государственного университета; ORCID: 0000-0003-1834-6707.

Контактная информация: 628609, г. Нижневартовск, ул. Северная, д. 7а, кв. 107, тел. 8(982)530-59-85, e-mail: sheluhin.hamir98@yandex.ru

F.V. Shelukhin

**INTERPRETATION OF A LITERARY TEXT IN CINEMA:
V.O. BOGOMOLOV'S NOVEL "IVAN"
AND A.A. TARKOVSKY'S FILM "IVANOVO CHILDHOOD"**

Abstract. The article explores film screening as a special form of literary text. Within the framework of the study, the concept of cinema screening, its classification and features of types, "strengths" and "weaknesses" of this format are considered. The problems arising during the transfer of literary works of art to the cinema screen are also characterized, around which discussions do not stop to this day. The study of these issues is carried out not only in theory, but also in practice, which is presented in the form of a comparison of V.O. Bogomolov's novel "Ivan" (1957) and the film A.A. Tarkovsky's "Ivanovo Childhood" (1962). In addition to identifying the differences between the original literary work and its transfer to the language of cinema, expressed in deviation from following the literary artistic text, changing individual scenes, added episodes and expanding some storylines of the original literary work, the creative task set by the director is determined, and how exactly it was achieved. The main research methods are the analysis of scientific literature on the research topic (used for a detailed examination of cinema screening as a special form of literary text) and comparative analysis (used when comparing the original literary text (V.O. Bogomolov's novel "Ivan") and its film adaptation (A.A. Tarkovsky's film "Ivanovo Childhood")). Because of the comparative analysis, a conclusion is drawn that contains answers to the questions: which of the types of film adaptations does this film belong to, as it is expressed in the film, and the reasons that led to this result are revealed.

Keywords: Bogomolov; Tarkovsky; "Ivanovo childhood"; film screening; direct adaptation; based on motives; general film adaptation.

About the author: Shelukhin Fyodor Vladimirovich, postgraduate student at the Department of Philology, Linguodidactics and Translation, Nizhnevartovsk State University, ORCID: 0000-0003-1834-6707.

Contact information: 628609, Nizhnevartovsk, Severnaya str., 7a, sq. 107, tel. 8(982)530-59-85, e-mail: sheluhin.hamir98@yandex.ru

Шелухин Ф.В. Интерпретация художественного текста в кино: повесть В.О. Богомолова «Иван» и фильм А.А. Тарковского «Иваново детство» // Нижневартровский филологический вестник. 2023. №1. С. 74-85. <https://doi.org/10.36906/2500-1795/23-1/07>

Shelukhin, F.V. (2023). Interpretation of a Literary Text in Cinema: V.O. Bogomolov's Novel "Ivan" and A.A. Tarkovsky's Film "Ivanovo Childhood". *Nizhnevartovsk Philological Bulletin*, (1), 74-85. (in Russian). <https://doi.org/10.36906/2500-1795/23-1/07>

Понятия «интерпретация» и «адаптация» возникают, когда речь заходит о переводе литературных произведений на язык смежных с литературой искусств (живописи, музыки, театра, кинематографа). В данном случае, речь пойдет о синтезе литературы и кино – экранизации (киноадаптации).

Результат взаимодействия кино и литературы стал предметом вечных споров о критериях адекватности исходного текста и его киноадаптации. В 1930-х гг. литературный критик В. Гоффеншефер писал: «Кино – самый капризный читатель и самый коварный интерпретатор художественной литературы <...> Ответственность слагается из ответственности творца, по-своему воплощающего литературное произведение в конкретные образы, и из ответственности критика, разъясняющего и интерпретирующего это произведение. Эта ответственность слагается прямо пропорционально и роли кино как одного из наиболее мощных орудий воздействия на человеческое сознание» (Гоффеншефер, 1934: 159-160).

Взаимосвязь и взаимозависимость литературы и кино отмечена не в одном труде по теории кино. Советский прозаик, сценарист, литературовед и критик Ю.Н. Тынянов, писал по этому поводу: «Кино может давать аналогию литературного стиля в своем плане» (Тынянов, 1977: 324);

Венгерский сценарист и теоретик кино Б. Балаш говорил о все большей отдаленности одного вида искусства от другого: «Кино развивается в сторону «освобождения» от литературности и поэтому должно опираться на оригинальные сюжеты, так как «принцип искусства сценариста – это непосредственное чувственное восприятие. <...> Развитие этого искусства заключается в том, чтобы извлечь как можно больше внутреннего и интеллектуального на поверхности формы» (Балаш, 1968: 285).

Французский кинокритик, историк и теоретик кино А. Базен писал: «Игра смыслов между оригиналом и фильмом по нему значительно обогащает текст экранизации» и «хорошая экранизация должна суметь воспроизвести суть и буквы, и духа первоисточника» (Базен, 1972: 122, 137).

Киновед Н.С. Горницкая писала о главенствующей роли литературы в симбиозе двух видов искусства «обращение к литературе имеет первостепенное значение уже непосредственно для искусства кино – развитие и совершенствование его художественного метода и принципов» (Горницкая, 1967).

Советский кинодраматург и киновед И. Маневич писал об удобстве кино для литературы: «Такая форма киноискусства, в которой автор экранизации, не выходя из рамок литературного оригинала, воссоздает его на экране специфическими средствами киноискусства, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать пафос оригинала, его художественную сущность» (Маневич, 1966: 53).

Также на стыке веков имели место споры и дискуссии об особенностях соотношений кино и литературы, не прекращающиеся до сих пор. К.Ю. Игнатов предлагал уравновесить экранизацию и литературный текст: «...оптимальной принято считать такую экранизацию, в

которой целью кинематографистов становится создание экранного эквивалента литературного произведения» (Игнатов, 2007: 3).

Использование литературного произведения как основы для сценария киноадаптации не только облегчает задачу кинематографистам, но и выступает гарантией успеха производимой экранизации. Советский и российский философ и культуролог М.С. Каган писал: «распространенная практика инсценирования повестей и экранизации пьес и романов приводит к эстетически полноценным результатам только тогда, когда является не «переводом» с одного художественного языка на другой, а созданием новых и самостоятельных художественных произведений по мотивам оригинала; даже перевод стихотворения с одного национального языка на другой есть, в сущности, создание другого произведения искусства «по мотивам исходного», ибо художественное содержание стиха неотделимо от звучания воплощающей его национально-своеобразной речи, не говоря уже об особенностях ее ассоциативных смыслов и идиоматики» (Каган, 2003: 51-52).

С точки зрения методологии интерпретация литературного произведения и его киноадаптация как текст культуры убедительна в том плане, в котором ее предлагал рассматривать французский философ П. Рикер: «С одной стороны, интерпретация включает в себя традицию: мы интерпретируем не вообще, а делаем это для того, чтобы прояснить, продолжить и таким образом жизненно утвердить традицию, какой мы принадлежим. С другой стороны, интерпретация сама совершается во времени, в настоящем, отличном от времени традиции; и то, и другое время принадлежат друг другу, они взаимосвязаны» (Рикер, 2002: 19).

В первой части исследования будут рассмотрены само понятие «экранизация», классификация подобных адаптаций, проблемы, с которыми сталкиваются кинематографисты при их создании. Во второй части статьи будет рассмотрен конкретный пример киноинтерпретации – кинофильм А.А. Тарковского «Иваново детство», а именно: творческая задача кинематографистов, изменения, коснувшиеся образов персонажей, различия между оригинальной повестью и кинофильмом.

Прежде чем говорить о классификации экранизаций и проблемах, связанных с переносом художественных произведений на киноплёнку, нужно понять, как правильно трактовать само понятие.

Большой энциклопедический словарь трактует «экранизацию» следующим образом: «Интерпретация средствами кинопроизведений другого вида искусства (прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто)» (Большой энциклопедический словарь, 2000).

Довольно простое определение дает словарь иностранных слов: «Создание кино или телефильма на основе литературного произведения» (Словарь иностранных слов, 2006).

Схожее определение можно увидеть в толковом словаре Д.Н. Ушакова: «Приспособление чего-нибудь для показывания в кинематографе, на экране» (Толковый словарь русского языка, 1935-1940).

В том же лаконичном ключе данный термин трактуется в толковом словаре С.И. Ожегова: «Взятие произведения (преимущественно литературного) в основу создания кинофильма» (Ожегов, 1989: 739).

Наиболее удачная расшифровка понятия «Экранизация представлена в «Большом энциклопедическом словаре». Исходя из нее, главное в экранизации – передать темы и идеи литературного произведения через приемы киноязыка, имеющие огромное различие с литературными.

Прежде чем говорить о переносе романа И.А. Гончарова «Обломов» на язык кино, необходимо выделить типы киноэкранизаций и их особенности. Приведем классификацию Г.А. Поличко (Цит. по: Дмитрук, 2019: 97), согласно которой киноэкранизации делятся на три типа:

1) *Прямая экранизация.* Данный тип ставит своей целью повторить книгу (в отдельных случаях встречается повторение практически буква в букву), бережно перенося первоисточник в формат кинофильма или сериала. В большинстве случаев экранизации такого типа используют именно сериальный формат. Примеры: «Война и мир» С. Бондарчука, «Собачье сердце» В. Бортко.

2) *По мотивам.* Экранизации подобного типа ставят перед собой задачу представить известное произведение под иным углом зрения. По данному пути экранизации идут в тех случаях, когда исходный материал невозможно перенести на киноэкран в первоизданном виде по тем или иным причинам. Например, из-за объема исходного материала в соотношении с хронометражом или акцента в произведении на вещах, которые невозможно показать без переработки в события или диалоги. Подобные экранизации не следуют исходному материалу буква в букву, но при этом ставят цель сохранить главные темы и идеи произведения, добавляя какие-то вещи «от себя». Примеры: «Мой ласковый и нежный зверь» Э. Лотяну, «Жестокий романс» Э. Рязанова.

3) *Общая киноадаптация.* В этом варианте кинематографисты ставят задачу создать на основе литературного произведения самостоятельное произведение, не только взаимосвязанное с оригиналом, но и дополняющее его какими-то новыми элементами. При данном подходе целью является не передать как можно точнее книгу, а создать на ее материале новое, самобытное произведение, которое, тем не менее, явно взаимосвязано с первоисточником и дополняет его. Примеры: «Солярис» и «Сталкер» А. Тарковского.

Когда кинематограф находился в начале своего развития, в плоскости киноэкранизаций преобладал первый тип, т. е. «прямая экранизация», где первоисточник бережно переносился в киноформат. Но со временем главенствующая позиция перешла к фильмам, относящимся к типу «по мотивам». Результат такого подхода был разный: исходный материал как упрощался, так и усложнялся.

Преобразование произведений художественной литературы в кинокартины – палка о двух концах, поскольку результат зрительского восприятия может быть строго противоположный: или зрители после знакомства с экранизацией, заинтересовавшись,

прочтут оригинальное произведение, или же после экранизации потенциальные читатели к книге не притронутся.

Вокруг данного дуализма восприятия киноэкранизаций споры не прекращаются и по сей день. Исходя из данных споров, можно сделать вывод о том, какой эффект должна оказывать на зрителя действительно удачная экранизация: тех, кто читал оригинал, – обогатить с точки зрения эстетики, а тех, кто с исходным материалом не знаком, – вызвать интерес, пробудить желание прочитать книгу, чтобы лучше осмыслить показанное в экранизации.

Но у киноэкранизации как специальной формы художественного текста есть и весомые проблемы.

Первая из них связана с вопросом: «А нужна ли экранизация конкретному произведению? А если и нужна, то возможно ли перенести произведение в первозданном виде?». Советский актер, режиссер театра и кино И. Ильинский говорил, «что далеко не всякое произведение следует читать с эстрады: есть произведения, которые просто не терпят никакого звукового вмешательства, они должны читаться глазом» (Цит. по: Усов, 1995: 5).

О необходимости как можно более точного переложения книги на экран писал уже цитируемый ранее И.М. Маневич: «Тайна искусства художественного чтения – в прикосновении человеческого голоса к литературному тексту, в озвучении письменной речи, которую мы воспринимаем глазами. Но кинематограф, как один из видов искусства, способен выразить реальный мир не в статистических, а в живых, динамико-пластических, зрительных и слышимых образах» (Маневич, 1966: 235). Маневич говорил о том, что переложение идей, смыслов и эмоциональной выразительности литературы на киноязык есть отдельное искусство, зависящее от точности экранного воплощения, которое сочетает в себе такие составляющие, как актерская игра, сценарная подача, последовательность сцен. Все это объединяется в единое целое с подачи режиссера, который направляет деятельность кинематографистов на достижение конечного результата – «к прояснению правды жизненных явлений».

Вторая проблема: фильм – это собственное видение книги одним или несколькими людьми (сценарист, режиссер, продюсер). И различие видений кинематографистов и зрителей как раз и является камнем преткновения. Также роль играет и разница в восприятии книги и фильма как ее интерпретации. Если при чтении литературного произведения читающий сам делает выводы насчет героев и их характеров, составляет логические цепочки, то при просмотре экранизации он просто выступает оценщиком работы кинематографистов, так как теряется свобода восприятия, которую дает книга, и воспринимаются готовые идеи, образы, темы. И здесь может возникнуть проблема: несовпадение идеи, заложенной в произведение автором, взглядов читателя и интерпретации кинематографистов, что может вызвать, в свою очередь, отторжение экранизации, разочарование в ней. Другими словами, «чем выше близость, тем лучше отзывы» (Лиходкина, 2017: 129).

Третья проблема (главная при создании экранизации): отбор материала для сценария, заключающаяся в том, что исходный материал может быть или в несколько раз больше объема сценария, или, наоборот, меньше. Параллельно нужно соблюсти два условия:

1. Близость к оригинальному произведению, при этом не поверхностная копия, а точное следование темам и идеям оригинала;
2. Сосредоточение сценария на персонажах, способствующих развитию конфликта.

Четких критериев удачной киноэкранизации нет до сих пор, а подходы к попытке их определить данных критериев разнились между собой: академическая наука основывалась на интуитивных ощущениях, а исследователи применяли понятия «целостность» и «уместность» (Бахтуева, 2017: 131)

Изначально к экранизации повести В. Богомолова «Иван» А. Тарковский не имел никакого отношения ни как режиссер, ни как сценарист. Первую версию сценария писал автор оригинального произведения В. Богомолов совместно с М. Папавой, а постановщиком выступал Э. Абалов. Но в итоге работа последнего не удовлетворила начальство, и начались поиски нового режиссера, несмотря на то, что уже было отснято несколько сцен. В процессе поисков обратились за советом к прославленному режиссеру М. Ромму, и он порекомендовал своего ученика – А. Тарковского. Сам Ромм описывал ситуацию следующим образом:

«Картину эту начал не Тарковский. Сценарий Папавы по повести Богомолова начали ставить другие режиссеры. Материал оказался неудачным. Может быть, самая его большая неудача как раз и состояла в той обыденности происходящего, когда взрослые посылают ребенка в разведку, посылают на гибель. Эта простота производила гнетущее впечатление бесчеловечности.

Картина была приостановлена, и со мной советовались, кому можно было бы поручить с остатком денег и в очень короткий срок сделать ее заново или закончить то, что начато. Я порекомендовал Тарковского» (Цит. по: Зеленская).

До этого за плечами у Тарковского была только одна работа, а именно короткометражный дипломный фильм «Каток и скрипка», главной темой которого было отчуждение ребенка в мире взрослых, т.е. с темами, связанными с детьми, он уже работал.

Тарковский согласился снимать фильм только после того, как студия пошла на его условие, заключавшееся в том, что «военное» действие будут прерывать сны Ивана, в которых присутствуют образы природной гармонии. Михаил Ромм вспоминал об этой творческой установке своего ученика следующее:

«Тарковский прочитал повесть и через пару дней сказал: – Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это, я буду снимать; если нет – мне там делать нечего. Я спросил его: – В чем же твое решение? Он говорит: – ИВАН ВИДИТ СНЫ. – Что ему снится? – Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство. В снах должно быть ОБЫКНОВЕННОЕ СЧАСТЛИВОЕ ДЕТСТВО. В жизни – та страшная нелепость, которая происходит, когда ребенок вынужден воевать» (Цит. по: Зеленская).

После того, как творческое объединение дало «зеленый свет» идее режиссера, Тарковский вместе с А. Кончаловским существенно переработал изначальный сценарий и пригласил новых актеров.

Сюжет фильма повествует о двенадцатилетнем Иване (Н. Бурляев), чьё детство разрушила война. Потеряв всех родных, мальчик становится сыном полка. Рискуя жизнью, он добывает для командования бесценные разведданные. Теперь его главной целью стала месть немецко-фашистским захватчикам за смерть семьи. Иваново детство закончилось в тот день, когда мальчик лишился его главного символа – своей матери, и только во сне он всё такой же беззаботный, каким был до войны.

Собственно, на контрасте реальности и снов Ивана и строится повествование. Сны мальчика светлые, в них Иван снова счастлив с родными и друзьями. Действительность же предстаёт в тёмных тонах. Герой ведёт себя как взрослый, не даёт воли чувствам. Благодаря переходам от реальности к снам и обратно, появляется глубина, демонстрирующая пропасть между миром и войной.

В своей статье «Мир, расколотый надвое» советский и российский театровед, кинокритик и историк кино Майя Туровская писала по этому поводу, что идиллические образы снов Ивана вызваны самой эстетической природой ленты: они рождались как бы наперекор мраку военной реальности, чтобы стать ей хотя бы иллюзорным противовесом, другими словами, «вторжение образов иной, естественной жизни в действительность войны» (Туровская, 1991: 37).

Еще больше сны работают на раскрытие мотивации Ивана: становится понятным желание ребенка воевать, несмотря на преграждающих ему путь к гибели взрослых. Включая в первый же детский сон образ потерянной навсегда матери, Тарковский обеспечивает подключение зрителя к герою.

Французский философ Жан-Поль Сартр в своём эссе, посвященном этому фильму, пишет: «Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой? В действительности он – самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его. Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни. Однако он продолжает жить. Но жить в прошлом, когда рядом с ним падали его близкие. Мне приходилось встречать юных алжирцев, выросших посреди резни. Для них не было никакой разницы между явью и ночными кошмарами. Они были убиты, они хотели убивать и быть убитыми. Их героизм был порождён ненавистью и бегством от невыносимого ужаса. Воюя, в бою они искали спасения от страха; ночью, во сне они становились безоружными и возвращались в детство. Но вместе со снами возвращались и жуткие воспоминания, от которых они пытались избавиться. Таков и Иван... война убивает всех, кто принимает в ней участие, всех тех, кто остаётся в живых» (Сартр, 1963).

Помимо введения снов, Тарковский существенно переработал оригинальную повесть. Во-первых, была значительно расширена сюжетная линия Ивана, благодаря чему мальчик стал главным героем – в первоисточнике им был старший лейтенант Гальцев (Е. Жариков).

Во-вторых, кинематографист существенно расширил сюжетную линию фельдшерицы Маши (В. Малявина). В повести Богомолова ей уделено совсем немного времени, в фильме же истории их с капитаном Холиным (В. Зубков) любви посвящены большие запоминающиеся сцены. Данное расширение служило для более явного противопоставления мира людей – миру нелюдей, которые расположились на другом берегу Днепра. Мир людей – это белые березы, любовь, человеческие радости и волнения за маленького Ивана. Мир нелюдей – это гнилые деревья, болота, трупы советских солдат, выставленные для устрашения, и тени, разговаривающие на чужом языке.

Помимо расширения некоторых сюжетных линий Тарковский добавил эпизоды, отсутствующие в повести. Рассмотрим некоторые из них.

В повести Катасонов (С. Крылов) в разговоре с Гальцевым упоминает о том, что Ивана собирались отправить в Суворовское училище. В фильме ситуация отображена и расширена эпизодом бегства Ивана и его встречей со стариком в разрушенной деревне.

Этот эпизод даёт возможность увидеть войну за пределами отрезка земли на берегу Днепра, на котором мы встречаем главного героя и прощаемся с ним. Иван попадает в разрушенную деревню, где встречает старика. Открывая дверь, он приглашает Ивана войти. Вот только вокруг двери ничего нет, кроме печи. Хозяин ищет потерянный гвоздь, поскольку хочет повесить на стену грамоту, чтобы подготовить дом к возвращению жены.

Из рассматриваемого эпизода можно понять, что в Иване, помимо ненависти, живут и другие чувства. Он сочувствует лишившемуся всего старику и оставляет ему буханку хлеба и банку консервов.

В фильме есть ещё один эпизод, который не описан в книге. Когда Гальцев, Катасонов и Холин уходят проверить лодки перед отправкой Ивана на задание, мальчик остаётся один. Читая отрывок, можно понять, что Иван «опять возился» (Богомолов, 1957), как скажет Холин – «играл в войну». Но подробностей этой «игры» в повести нет. В фильме же игра детально расписана.

Иван остаётся один, его взгляд сосредотачивается. Он бросает в стену нож. Вслед за этим к потолку подвешивает колокол (в фильме Гальцев располагается в здании, в отличие от землянки из оригинала) и начинает «охоту» на воображаемого немца. Слышится немецкая речь, крики и плач людей.

В свете фонаря выявляется надпись на стене следующего содержания: «Нас 8 человек. Каждый не старше 19. Через час нас поведут убивать. Отомстите за нас!». Далее Иван видит людей, среди которых его мать.

Он, волнуясь, долго звонит в колокол, звон которого означает зов о помощи. За колокольным звоном становятся слышны крики солдат Красной армии, начинается наступление. Иван бежит навстречу бойцам с криком «Ура!».

Здание окружено. Иван командует: «Руки вверх! А ну, выходи!». Он с ненавистью смотрит на висящую на стене шинель, принимаемую за немца, и говорит сквозь слёзы: «Прятаться? Ты от меня не спрячешься! Что? Трясёшься? А ну, отвечай! Ты мне за всё...

Понял? Да я тебе... Ты думаешь, я не помню? Я тебя судить буду! Я же тебя... Я тебя...». И в этот момент по-настоящему начинают рваться вражеские снаряды. В разрывах снарядов на стене видна фреска, а именно Богородица с Младенцем. В финале – могильный крест, закрывающий солнце. Игра постепенно перешла в реальную трагедию.

Также полностью, по сравнению с оригиналом, изменен финал. Содержание оригинальной повести укладывается между двумя разведками Ивана на вражескую территорию. В оригинальном литературном произведении лейтенант обрывает историю Ивана на середине, потому что больше ничего не знает о нем. Финал фильма, по сравнению с повестью, расширен и богат на детали, в отличие от оригинала. Ликование солдат на фоне взятого Рейхстага, подписание немцами капитуляции, смерть высших лиц Третьего рейха... Лейтенант Гальцев листает «дела» узников гестапо. «Пепел сожженных бумаг, скрученная проволока, расчерченные пролеты тюремных этажей, петли виселиц, и с одной из фотографий – черное и ненавидящее, с кровоподтеком под глазом, лицо Ивана... История героя завершается в гестапо, но фильм кончается иначе. Снова улыбающееся материнское лицо, летний белый песок, девочка и мальчик, вбегающие в светлую, подернутую рябью водную гладь, и черное дерево, входящее в кадр как грозный, предупредительный знак...» (Туровская, 1991: 17)

Подводя итог, можно сказать, что фильм «Иваново детство» относится к третьему типу экранизации – «общая киноадаптация». Сценарий далеко уходит от повести-первоисточника, добавляя эпизоды, которых не было в оригинале, но с помощью которых создается более объемная картина войны. Немаловажную роль в этом играет главное отличие – сны, создающие контраст между светлым прошлым и мрачным настоящим. Причину данных изменений озвучил сам А. Тарковский: «В «Ивановом детстве» я не пытался анализировать сам процесс, а скорее состояние человека, на которого воздействует война. Если человек разрушается, то происходит нарушение логического развития, особенно когда это касается психики ребёнка» (Тарковский, 1967).

ЛИТЕРАТУРА

Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М.П. Брандес. М., 1968. 328 с.

Бахтуева Е.С. Оценка качества интерсемиотического перевода литературного произведения на язык кино // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2017. №1, с. 130-136. URL: <https://clck.ru/34FXxr> (01.03.2023).

Богомоллов В.О. Иван. 1957. URL: <https://clck.ru/34FXyo> (06.03.2023).

Большой энциклопедический словарь. 2000. URL: <https://clck.ru/34FXz2> (04.03.2023)

Горницкая Н. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве. 1967. URL: <https://clck.ru/34FXzM> (03.03.2023).

Гоффеншефер В. Реставраторство или творчество // Литературный критик. М., 1934. №4. С. 159-169.

Дмитрук Д.И. Текст и экранизации: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2019. №1 (31). С. 96-101. URL: <https://clck.ru/34FXzj> (02.03.2023).

Жан-Поль Сартр о фильме «Иваново детство». 1963. URL: <https://clck.ru/34FY2J> (07.03.2023).

Зеленская Г. «Иваново детство» – Сны о Рае Земном и видения Небытия. URL: <https://clck.ru/34FY2i> (05.03.2023).

Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): 10 02 04 автореф. дис. ... канд. филол. наук; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 2007. 26 с.

Каган М.С. Культура как специфическое системное образование. В кн: Введение в историю мировой культуры. Кн. 1. СПб., 2003. 366 с.

Лиходкина И.А. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3(69): в 3-х ч. Ч. 3. С. 128-130. URL: <https://clck.ru/34FY2w> (02.03.2023).

Маневич И.М. Кино и литература. М.: Искусство, 1966. 240 с.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989. 750 с.

Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. М., 2002. 372 с.

Словарь иностранных слов: Более 4500 слов и выражений. сост. Н.Г. Комлев. 2006. URL: <https://clck.ru/34FY3M> (03.03.2023).

Тарковский А.А. Жизнь рождается из дисгармонии (Беседа вел Николай Гибу), 1967 // Киноведческие записки. 2001. № 50. URL: <https://clck.ru/34FY3g> (05.03.2023).

Толковый словарь русского языка, ред. Д.Н. Ушаков. В 4 т. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935-1940. URL: <https://clck.ru/MDt2L> (01.03.2023).

Туровская М.И. Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 574 с.

Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. М., 1995. 224 с.

REFERENCES

Balash, B. (1968). Kino: stanovlenie i sushhnost` novogo iskusstva / per. s nem. M.P. Brandes. M., 328 s. (in Russian).

Baxtueva, E.S. (2017). Ocenka kachestva intersemioticheskogo perevoda literaturnogo proizvedeniya na yazy`k kino. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul`turnaya kommunikaciya*. №1, s. 130-136. URL: <https://clck.ru/34FXxr> (01.03.2023). (in Russian).

- Bogomolov, V.O. (1957). Ivan. URL: <https://clck.ru/34FXyo> (06.03.2023). (in Russian).
- Bol'shoj e'nciklopedicheskij slovar'. 2000. URL: <https://clck.ru/34FXz2> (04.03.2023). (in Russian).
- Gorniczskaya, N. (1967). Interpretaciya pushkinskoj prozy` v kinoiskusstve. URL: <https://clck.ru/34FXzM> (03.03.2023). (in Russian).
- Goffenshefer, V. (1934). Restavratsiya ili tvorchestvo. *Literaturny`j kritik*. M. №4. S. 159-169. (in Russian).
- Dmitruk, D.I. (2019). Tekst i e'kranizacii: varianty` ix sootnosheniya (na materiale romana T. Me'lori «Smert` Artura» i ego kinoadaptacij). *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*. №1 (31). S. 96-101. URL: <https://clck.ru/34FXzj> (02.03.2023). (in Russian).
- Zhan-Pol` Sartr o fil'me «Ivanovo detstvo». 1963. URL: <https://clck.ru/34FY2J> (07.03.2023). (in Russian).
- Zelenskaya, G. «Ivanovo detstvo» – Sny` o Rae Zemnom i videniya Neby`tiya. URL: <https://clck.ru/34FY2i> (05.03.2023). (in Russian).
- Ignatov, K.Yu. (2007). Ot teksta romana k kinotekstu: yazy`kovy`e transformacii i avtorskij stil` (na angloyazy`chnom materiale): 10 02 04 avtoref. dis. ... kand. filol. nauk; Mosk. gos. un-t im. M.V. Lomonosova. M. 26 s. (in Russian).
- Kagan, M.S. (2003). Kul`tura kak specificheskoe sistemnoe obrazovanie. V kn: Vvedenie v istoriyu mirovoj kul`tury`. Kn. 1. SPb. 366 s. (in Russian).
- Lixodkina, I.A. (2017). Otrazhenie literaturny`x obrazov v kinematografe ili osobennosti intersemioticheskogo perevoda. *Filologicheskie nauki. Voprosy` teorii i praktiki*. № 3(69): v 3-x ch. Ch. 3. C. 128-130. URL: <https://clck.ru/34FY2w> (02.03.2023). (in Russian).
- Manevich, I.M. (1966). Kino i literatura. M.: Iskusstvo. 240 s. (in Russian).
- Ozhegov, S.I. (1989). Slovar` russkogo yazy`ka. M.: Russkij yazy`k. 750 s. (in Russian).
- Rikyo,r P. (2002). Konflikt interpretacij: Oчерки o germenевtike / per. s fr. i vstupit. st. I. Vdovinoj. M. 372 s. (in Russian).
- Slovar` inostranny`x slov: Bolee 4500 slov i vy`razhenij. sost. N.G. Komlev. 2006. URL: <https://clck.ru/34FY3M> (03.03.2023). (in Russian).
- Tarkovskij, A.A. (2001). Zhizn` rozhdaetsya iz disgarmonii (Besedu vel Nikolaj Gibu), 1967. *Kinovedcheskie zapiski*. № 50. URL: <https://clck.ru/34FY3g> (05.03.2023). (in Russian).
- Tolkovy`j slovar` russkogo yazy`ka, red. D.N. Ushakov. V 4 t. M.: Gos. in-t «Sov. e`ncikl.»; OGIZ; Gos. izd-vo inostr. i nacz. slov, 1935-1940. URL: <https://clck.ru/MDt2L> (01.03.2023). (in Russian).
- Turovskaya, M.I. (1991). Sem` s polovinoj, ili fil'my` Andrey a Tarkovskogo. M.: Iskusstvo. 255 s. (in Russian).
- Ty`nyanov, Yu.N. (1977). Poe`tika. Istoriya literatury`. Kino. M. 574 s. (in Russian).
- Usov, Yu.N. (1995). V mire e`kranny`x iskusstv. M. 224 s. (in Russian).