

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В. П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Прохоренко Ольга Андреевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА Р. РИГГЗА «ДОМ
СТРАННЫХ ДЕТЕЙ» В ЭКРАНИЗАЦИИ Т. БЁРТОНА «ДОМ
СТРАННЫХ ДЕТЕЙ МИСС ПЕРЕГРИН» (МАТЕРИАЛЫ К
ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ)**

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы Литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой кандидат филологических наук, доцент
Полуэктова Т.А.

19.05.2025 
(дата, подпись)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент
 19.05.2025 Полуэктова Т.А.

Дата защиты 25.06.2025

Обучающаяся Прохоренко О.А.


(дата, подпись)
Оценка 5 (отлично)
(прописью)

Красноярск 2025

Содержание

Введение.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО.....	6
1.1. Экранизация как способ интерпретации художественного текста и ее виды.....	6
1.2. Специфика экранизации художественных произведений.....	10
1.3. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения.....	14
ГЛАВА 2. «ДОМ СТРАННЫХ ДЕТЕЙ»: РОМАН И ЭКРАНИЗАЦИЯ.....	18
2.1. Сравнительно-сопоставительный анализ сюжета романа Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона.....	18
2.2. Герои романа Р. Риггза и их экранные аналогии.....	27
2.3. Хронотоп в романе Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона: приемы создания.....	38
2.4. Мотивно-тематический комплекс романа Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона.....	40
Заключение.....	46
Список использованных источников.....	49
Приложения.....	52

Введение

Актуальность исследования. Экранизация литературных произведений представляет собой не только сочетание двух видов искусств, но и более глубокое пересечение культур, проявляющееся в форме классического произведения. В этом процессе человек может понять совершенно другую эпоху, в которой действуют мировоззренческие установки, отраженные в языке нового рода искусства. Взаимодействие разных видов искусств является интермедийностью. В контексте литературы это означает, что текст может не только существовать в изоляции, но и активно взаимодействовать с другими видами искусства, такими как живопись, фотография, музыка и даже кино. Если воспринимать литературное произведение как высказывание, отражающее конкретный исторический период, то экранизация может рассматриваться как отклик, содержащая ответ. Кино, благодаря своей массовости и доступности, открывает многочисленные возможности для изучения мировоззренческого диалога различных эпох, в который зрители вовлекаются независимо от их готовности участвовать в этом диалоге.

С начальных этапов своего развития кинематограф прибегнул к миру литературы. Литература, придавая ему глубину содержания, способствовала формированию его специфики.

Экранизации продолжают играть большую роль в развитии киноискусства – самого массового из искусств.

Соотношение замысла автора экранизируемого произведения и автора экранизации – одна из важнейших проблем теории экранизации.

Экранизация – понятие неоднозначное. Однако, исследователи сходятся в едином мнении, что экранизация – это своего рода интерпретация, осуществляя которую приходится мысленно демонтировать литературное произведение.

Отбор литературных произведений для экранизации и их интерпретации обусловлены историческими событиями. Эти аспекты определяются запросами и характером самого времени, а также

индивидуальностью художника, его мировосприятием и уникальностью таланта. Новое восприятие того или иного литературного произведения может быть приемлемым, если оригинальная идея или замысел «старого» текста будут успешно интерпретированы в экранизации.

Критики и рецензенты в области кинематографа, а реже и в литературоведении, продолжают анализировать экранизации литературных произведений. Это обширная тема для обсуждений о гениальности или бездарности режиссеров, актеров и постановщиков, а также о степени их соответствия литературному произведению. Все это обуславливает актуальность нашего исследования.

Объект исследования: экранизация как способ интерпретации художественного текста.

Предмет исследования: особенности интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей».

Материал исследования:

1) романы Р. Риггза:

– «Дом странных детей» («Miss Peregrine's Home for Peculiar Children», 2012);

– «Город Пустых. Побег из дома странных детей» («Hollow city of Miss Peregrine's Peculiar Children», 2014);

– «Библиотека Душ. Нет выхода из дома странных детей» («Library of Souls of Miss Peregrine's Peculiar Children, 2015»).

2) экранизация Т. Бёртона:

– «Дом странных детей мисс Перегрин» («Miss Peregrine's for Peculiar Children», 2016).

Цель – выявить специфику интерпретации романа Р. Риггза «Дом странных детей» в экранизации Т. Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин».

Задачи:

1) рассмотреть дефиниции понятий «экранизация», «интерпретация»;

2) выявить особенности интермедиальной поэтики романа Р. Риггза «Дом странных детей»;

3) провести сравнительно-сопоставительный анализ образов главных героев в романе Ренсома Риггза «Дом странных детей» и экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин»;

4) проанализировать сюжет романа Р. Риггза и его экранизации;

5) провести сравнительно-сопоставительный анализ хроотопа в романе Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона;

6) выявить мотивы и тематики романа Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона;

7) разработать методику организации занятий в читательском клубе учащихся 9 класса по теме: «Особенности интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей» в экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин»».

Методологическая основа исследования. Работа опирается на сравнительно-сопоставительный, интермедиальный и интертекстуальный анализ.

В основе теоретической работы лежат исследования теоретиков: [Барт, 2011; Берлева, Беляев, 2023; Волкова, 2007; Кожинов, 2017; Лотман, 1973; Маневич, 1966; Погожаева, 1989; Хамраева, 2009].

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы как в научной сфере – для дальнейших литературоведческих и культурологических исследований, так и в педагогической практике – при разработке учебных программ и внеклассных занятий.

Структура исследования. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложений.

Список литературы включает 33 источника.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО

1.1. Экранизация как способ интерпретации художественного текста и ее виды

По определению Н.В. Тишуниной, «интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [Тишунина, 2001, с. 153].

В литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А.Н. Николюкина дается определение интерпретации:

– «истолкование текста, направленное на понимание его смысла» [Николюкин, 2001, с. 305].

По определению И. Маневича, экранизация – это «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, с. 12].

С точки зрения эстетики, экранизация воспринимается как художественное переосмысление: это интерпретация литературного произведения и в то же время его результат. Тем не менее, данный подход не отражает важную характеристику интерпретации через визуальные образы кино и не учитывает значимость языкового перевода в процессе экранизации.

Е. Волкова под экранизацией подразумевает образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно – образ.

«Образ – это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства» [Волкова, 2007, с. 27].

В процессе создания оригинального произведения художник черпает вдохновение из самой действительности. В то время как для кинематографистов, работающих над экранизацией, основным материалом

служит литературный текст, представляющий собой «вторую реальность». По словам Е. Волковой, основной принцип подхода к его преобразованию остается неизменным: сценаристы, режиссеры и другие участники создания фильма интерпретируют, переосмысливают и анализируют оригинальный литературный источник, передавая его суть с использованием различных средств и методов другого художественного направления – в данном случае, кино [Волкова, 2007].

Соотношение между двумя компонентами образа – предметом и авторским отношением к нему – может варьироваться. Есть фильмы, в которых авторская рука едва ли заметна. Напротив, существуют и такие работы, где личность автора, его эмоции и размышления занимают практически всё пространство. Е. Волкова утверждает, что аналогичное наблюдается и в экранизациях: здесь можно увидеть разные уровни вмешательства кинематографистов в оригинальный литературный текст [Волкова, 2007].

В. Кожин утверждает, что при переносе литературных произведений на экран возникает вопрос о подлинном воссоздании литературных образов в кино и о переводе языка поэзии в кинематографической форме [Кожин, 2017].

«Наглядность» словесного образа имеет глубоко специфический характер. Писатель изображает не предмет и не тело, а определённое его «движение».

Современные ученые, в том числе Р. Хамраева, единодушны в том, что «оптимальной» экранизацией является та, которая создает экранный аналог литературного произведения, переводя его на кинематографический язык, сохраняя его содержание, дух и характерные слова. В данном контексте естественно отказаться от «буквализма перевода», сократить второстепенные сюжетные линии и сосредоточиться на главном действии [Хамраева, 2009].

Таким образом, существует великое множество определений понятия экранизация. В связи с этим принято различать следующие виды

экранизаций:

1. Прямая экранизация – это точное воспроизведение содержания книги: сюжет, второстепенные линии, характеры героев и даже диалоги с закадровым текстом. Данные экранизации зачастую оказываются наиболее захватывающими и интересными, поскольку зритель в буквальном смысле погружается в литературное произведение, проникая в его мир через экран.

2. По мотивам книги – представляют литературное произведение в ином виде, с другой точки зрения. Данные адаптации стремятся сохранить оригинал, одновременно внося что-то новое.

3. Киноадаптация – экранизация, которая не воспроизводит литературный текст дословно, а создает на его основе новое произведение, имеющее определенную связь с оригиналом и способное его дополнить [Берлева, Беляев, 2023].

Рассмотрим сущность понятия «интерпретация литературного произведения».

Интерпретация литературных произведений берет свое начало в античности, когда в Греции появился первый театр. Актеры с большими масками исполняли пьесы, за основу которых брали мифы или исторические события. С течением времени интерпретация художественных произведений распространилась и на другие виды искусства. Кинематографисты, черпая вдохновение из литературных произведений, создают свои шедевры на их основе. В результате появляются кинофильмы, оперы, новые книги, театральные постановки и многое другое.

Стоит подчеркнуть, что в современном мире вопрос «интерпретации художественных произведений» остается недостаточно исследованным, несмотря на растущую популярность этой темы с каждым годом. Ученые и философы посвятили десятилетия герменевтике, сосредоточившись на изучении понимания текста. За этот период было предложено множество теорий, написано множество трудов и разработана классификация различных типов текстового истолкования. Основными являются следующие подходы к

объяснению понятия «интерпретация»:

1. Классическая интерпретация – предполагает восстановление того значения, которое задумал автор. В данном случае для понимания текста необходимо погрузиться в эмоциональное состояние автора и учитывать исторические условия, в которых было написано литературное произведение.

2. Структурно-семиотическая интерпретация – текст воспринимается как самостоятельная единица, не зависящая от авторского стиля и временного контекста.

3. Интерпретация как деконструкция – смысл, вложенный в произведение автором, который не является единственно возможным [Оганов, 1998].

Литературные произведения служат основой для экранных адаптаций с момента появления кино. Основной проблемой при киноадаптации остается столкновение между простым иллюстрированием литературного или иного исходного материала, его буквальным прочтением и стремлением к большей художественной независимости. Л. Погожаева отмечает, что в процессе экранизации режиссер может исключить менее значимые сюжетные линии, детали и незначительных персонажей, или же наоборот, вставить сцены, которые отсутствуют в первоисточнике, но, на взгляд режиссера, лучше передают главную идею произведения с помощью киноязыка [Погожаева, 1989].

Следует подчеркнуть, что ряд кинокритиков (Г. Александров, А. Вартанов, И.Л. Вишневская, С. Герасимов, Н. Дмитриева, Н. Елисеев) утверждают, что художественное качество экранизации в значительной мере зависит от того, насколько глубоко осуществляется интерпретация идеи исходного произведения. Однако это лишь половина дела. Конечный успех экранизации определяется качеством художественного перевода литературного произведения на язык кино [Александров, 1980].

Согласно мнению В. Кожина, при киноадаптации литературных произведений, каждая деталь которых является тщательно оформленным

художественным «металлом», иногда переходит в процесс обратной трансформации: металл вновь становится «рудой». На экране мы наблюдаем «живые изображения», динамичные фотографии объектов и сцен из жизни, а не глубокие художественные образы, насыщенные смыслом. Кадры, словно помещенные в контекст литературного текста, фиксируют не сами действия, передающие глубокие и насыщенные художественные идеи, а молчаливый, хотя и заметный облик людей [Кожинов, 2017].

В. Кожинов считает, что многие экранизации последних лет имеют ряд недостатков. Вместо настоящего преобразования литературного сюжета в кинематографическое действие, иногда представлены лишь «живые картины» на основе того или иного литературного произведения. Эти кадры представляют собой движущиеся иллюстрации, которые интересуют в основном как попытка дополнить образы известных литературных персонажей. При этом художественное содержание литературных произведений, заключающееся в напряженных событиях, в той или иной степени остается вне рамок фильма [Кожинов, 2017].

1.2. Специфика экранизации художественных произведений

Для того чтобы понять проблему экранизации литературных произведений и значение художественной литературы в развитии киноискусства, нужно уделить внимание специфике кинематографа.

Л. Аннинский отмечал, что Лев Толстой, проявивший значительный интерес к начальным этапам дозвукового кино своего времени, охарактеризовал его «великим немой» [Аннинский, 1980]. Развитие киноискусства связано с тем, что до появления звукового кино был продолжительный этап «немого» искусства. Однако ошибочно думать, что кино начало говорить и получило свой язык лишь с появлением звука. Звук и язык – это разные вещи.

Как отмечает Ю.М. Лотман в своем исследовании «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», ««немой» и «не имеющий языка» – понятия

разные» [Лотман, 1973, с. 135]. И «немое», и звуковое кино имеет свой собственный особый язык.

Возникновение кино как формы искусства и культурного явления связано с рядом технических открытий и, в этом плане, неразрывно связано с периодом конца XIX – начала XX века. Тем не менее, стоит учитывать, что художественная основа кино имеет свои корни в гораздо более ранних тенденциях, которые формируются из диалектического противоречия между двумя главными видами знаков, определяющими коммуникацию в обществе. Эмоциональная убежденность зрителей в достоверности изображенного на экране связывает кино с одной из основных проблем истории культуры.

Увеличивая уровень условности и «чувство кино» у зрителя, произведения подобного рода акцентируют внимание на кинематографической условности в эпизодах, где экран отображает сам себя: это приводит к тому, что остальная часть сюжета воспринимается как реальная жизнь. «Это двойственное отношение к реальности создаёт семантическое напряжение, в рамках которого кино развивается как искусство» [Лотман, 1973, с. 10].

Все тексты, которые когда-либо были частью человеческой культуры, как художественные, так и нехудожественные, можно классифицировать на две категории: первая отвечает на вопрос «что это такое?» (или «как это устроено?»), а вторая – на вопрос «как это произошло?» (или «каким образом это случилось?»). Ю.М. Лотман обозначает первую группу текстов как бессюжетные, а вторую – как сюжетные.

С этой точки зрения бессюжетные тексты обладают своей системой, структурой и классификацией, которые освещают отдельные грани жизни на тех или иных уровнях ее организации. Такие тексты, по своей природе, статичны. Если они акцентируют внимание на движениях, то эти движения всегда повторяются с одной и той же частотой и точностью, оставаясь неизменными.

Сюжетный текст представляет собой противостояние некоему порядку,

классификации и модели мира, а также их нарушению. Одна часть данной структуры основывается на невозможности нарушения, в то время как другая – на невозможности избежать нарушения установленной системы. Сюжет в искусстве, будучи по своей сути динамичным и диалектически сложным, еще больше усложняет структурную суть произведения. В то же время киноповествование – это особый тип повествования, использующий средства кино. Ю. М. Лотман подчеркивает, что именно в нем отражаются не только общие закономерности любого повествования, но также и особенности, характерные именно для повествования средствами кино [Лотман, 1973]. Синтагматическая структура представляет собой соединение как минимум двух элементов в последовательную цепь.

Таким образом, в современном кинематографе можно определить три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое). Как считает Ю.М. Лотман, отношения между этими типами могут носить достаточно сложный характер. «При этом значительное отсутствие одного из видов повествования (например, фильм без музыкального сопровождения) не упрощает, а наоборот, усложняет структуру значений» [Лотман, 1973, с. 19].

Ю.М. Лотман считает, что «кинематограф говорит с нами, говорит многими голосами, которые образуют сложнейшие контрапункты. Он говорит с нами и хочет, чтобы мы его понимали» [Лотман, 1973, с. 26].

Киноязык создан для определенных идейно-художественных целей, он им служит, с ними сливается. Согласно Ю.М. Лотману, «понимание языка фильма – лишь первый шаг к пониманию идейно-художественной функции кино – самого массового искусства XX века» [Лотман, 1973, с. 19].

Литературовед В. Кожинов считает, «что кино – это не только искусство в узком смысле слова, но и зрелище. По его мнению, в каком-то отношении, оно родственно футболу, а также цирку, эстраде, оперному и балетному представлению» [Кожинов, 2017, с. 43].

Согласно В. Кожинову, «экранизация берет свое начало с первых шагов истории кино. Именно это и обуславливает значимость художественной

литературы в кинематографе. К тому моменту, когда появился звук, когда с экрана в зал стало транслироваться слово, некоторые из классических произведений русской литературы уже получили свое экранное толкование в «немом варианте»: Пушкин, Гоголь, Толстой – они заняли свое место в своеобразной кинобиблиотеке, но пока еще немой [Кожин, 2017].

Определяя значение художественной литературы для киноискусства, следует отметить, что проблема экранизации литературных произведений представляет собой одну из наиболее спорных проблем в кинематографе. Л. Зайцева акцентирует внимание на том, что речь идет об экранизациях классических литературных произведений: перенос на экран «рядовых» современных романов или новелл значительно отличается от стандартной «экранизации» сценария произведения кинодраматургии [Зайцева, 1968].

Закономерности адаптации литературных произведений в кино и условия, при которых это реально и целесообразно, определяются характеристиками кинематографического образа. Независимо от мастерства и творческого подхода авторов экранизаций, они не в силах визуализировать на экране то, что невозможно передать средствами киноискусства.

В. Кожин утверждает, что «кинематографичность» литературного произведения определяется изобразительным потенциалом слова, литературного образа. В каждом литературном произведении можно обнаружить образные системы с различной степенью «кинематографичности», представленные в различных комбинациях и пропорциях.

Связь между данными образными системами свидетельствует о значительной роли художественной литературы в становлении киноискусства [Зайцева, 1968].

1.3. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения

С началом XX века кино быстро начало завоёвывать популярность среди зрителей, при этом, казалось, что другие виды искусства отходят на второй план.

«Соперничество кино с литературой – несомненный факт нашей сегодняшней культуры», – заключает Б.М. Эйхенбаум, русский литературовед, также занимавшийся вопросами киноведения [Балаш, 1968, с. 241]. Тем не менее, кинематограф конкурирует не только с литературой, откуда заимствует идеи для реализации языковых средств. В наши дни большинство людей скорее выберут провести вечер в кинотеатре, чем посетить филармонию, театр, художественную галерею или остаться дома с книгой. Возможно, это обстоятельство объясняет феномен кино как синтез шести искусств: архитектуры, музыки, живописи, скульптуры, поэзии и танца. Отсюда можно сделать вывод, что «кино – «седьмой вид искусства», новый, интригующий и более интересный как для искусствоведов, так и для простых обывателей» [Балаш, 1968, с. 210].

Тем не менее, данная точка зрения сталкивается с критикой. В начале прошлого века русский поэт, критик и публицист В.Ф. Ходасевич озвучил свою позицию относительно кинематографа, описав его как антиискусство. Он обосновывал свою позицию тем, что восприятие искусства требует значительных усилий, тогда как кино предоставляет отдых и развлечение. В.Ф. Ходасевич считал, что кино является нейтральным и не противоречит искусству, пока его не воспринимают как новое искусство; в противном случае оно становится антиискусством.

Мы придерживаемся мнения, что кино – это искусство, и считаем, что экранизация литературного произведения представляет собой уникальный вид художественного творчества, который требует тщательного изучения. Невозможно не заметить, что кинематограф черпает вдохновение как из классической, так и из современной литературы. Например, существует

множество экранизаций пьес У. Шекспира, и в настоящее время известно 309 прямых или близких к оригиналу киноинтерпретаций его бессмертных работ. Кроме того, популярные франшизы, такие как «Джеймс Бонд», «Гарри Поттер», «Властелин колец», «Сумерки», «Дом странных детей мисс Перегрин» и другие, также имеют своих литературных авторов. Именно экранизации этих произведений и многих других книг стали существенным толчком для зрителей, чтобы обратиться к оригинальным текстам литературы.

А.С. Вартанов поставил под сомнение устоявшееся мнение о том, что киносценарий следует считать литературным произведением и отнести его к «четвертому роду литературы». Он утверждает, что кино не в состоянии точно передать на экране ряд литературных произведений, в которых присутствует внутренний монолог и подтекст.

Для того чтобы выяснить, можно ли использовать экранизацию книги в качестве способа раскрытия замысла автора, требуется провести сопоставительный анализ литературного произведения и его киноадаптацию. Ю.М. Лотман утверждает, что «сложность такого сравнительного анализа во многом связана с тем, что каждый вид искусства обладает своей собственной системой образов, представлений и понятий, которая часто бывает сложной и уникальной, непосредственно связанной с выразительными средствами – «языком» или «кодом», на котором «говорит» художник. Именно эти средства определяют способы восприятия художественной действительности индивидуумами-созерцателями соответствующих произведений (зрителями, читателями, слушателями и т.д.). В идеале сравнительный анализ различных видов искусства требует в первую очередь сравнения «языков», используемых творцами в разных видах искусств» [Лотман, 1973, с. 206].

Учитывая, что каждое произведение определенного вида искусства обладает уникальной знаковой системой и может рассматриваться как текст, можно осуществить сопоставительный анализ между экранизацией и

литературой по следующим литературоведческим критериям:

1. **Сюжет** или сюжетный параллелизм связывает литературное произведение с его экранизацией. Б.М. Эйхенбаум подчеркивает, что сюжеты в литературе служат неоценимым источником для использования языковых средств в кино. Многие исследователи кино подчеркивали значение сценария для киноиндустрии. В этом контексте рассматривается киносценарий и его возможность быть охарактеризованным как «четвертый род литературы». Тем не менее, как упоминалось ранее, совпадение сюжетных линий не подразумевает идентичность идейного содержания фильма и книги.

2. **Время и место действия.** В статье «Об основах кино», посвященной кинопоэтике, литературовед Ю.Н. Тынянов отмечает, что кинематограф формирует свои собственные средства выразительности: описательность и наглядность; возможность одновременного показа нескольких действий на экране; отсутствие проблемы единства места; сопряжение кадров и их «дифференциальная смена» – монтаж. Эти средства выразительности воздействуют на восприятие литературных произведений зрителем и иногда приводят к метаморфозам в идейно-художественном содержании.

3. **Образы героев.** При ознакомлении с экранизацией литературного произведения или при прочтении оригинала после фильма, мы осуществляем сравнение образов героев, начиная с их внешности и заканчивая отображением их внутреннего мира. В данном контексте, выбор актеров и их исполнение играют ключевую роль в создании экранизации, поскольку именно они являются носителями идеи произведения.

4. **Атмосфера.** Принципы выразительности в кино дают режиссеру возможность в большей степени повлиять на эмоции зрителя, формируя необходимую интонацию. Проблема может заключаться в том, сможет ли режиссер передать желаемую атмосферу и в какой мере ему это удастся.

5. Речь героев в экранизации. Анализировать совпадение диалогов героев между экранизацией и книгой целесообразно и удобно, если книга представляет собой драматическое произведение. Это значительно облегчает труд сценаристов, так как все реплики уже записаны в первоисточнике. Тем не менее, изменения неизбежны.

6. Тема и идея. М. Жежеленко в своей статье «Американский роман и Голливуд» приходит к заключению, которое представляет особый интерес в рамках нашего исследования: на раннем этапе своего формирования американское кино обращается к произведениям местных авторов (Э. По, Ф. Купер и других) не только в поисках сюжетов, но и для подбора стиля. Тем не менее, оно не в состоянии полностью перенести на экран литературное произведение, сохраняя без искажений внутренний монолог, заложенный в оригинале, или глубокий социально-философский подтекст.

Таким образом, с учетом того, что кино и литература все чаще взаимодействуют, проблема многозначности содержания художественных произведений стала особенно актуальной. Е. Волкова подчеркивает, что изучение этой проблемы открывает новые возможности для реализации образов одними искусстваами через другие, так как теоретически подтверждает существование различных интерпретаций в экранизации как трактовке художественного текста одного литературного произведения [Волкова, 2007].

ГЛАВА 2. «ДОМ СТРАННЫХ ДЕТЕЙ»: РОМАН И ЭКРАНИЗАЦИЯ

2.1. Сравнительно-сопоставительный анализ сюжета романа Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона

В 2016 году Тим Бёртон (1958–), американский кинорежиссер, экранизировал роман американского писателя и сценариста Ренсома Риггза (1979–) «Дом странных детей» («Miss Peregrine's Home for Peculiar Children», 2012). В своем интервью режиссер рассказал, что в романе его привлекли, прежде всего, подлинные старинные фотографии – странные и мрачные, которые «рассказывали» свою историю. Вот почему его экранизация начинается именно с фотографий, взятых из романа (некоторые фотографии изменены). Иными словами, Тим Бёртон проникся сюжетом еще до прочтения. Когда он познакомился с произведением, ему понравились идеи, содержащиеся в романе: «Все эти чувства... ощущение, что ты странный, чувство одиночества, что ты не вписываешься в общество, что ты не такой, как все... мысли о том, добьешься ли ты успеха в будущем, сколько у тебя будет друзей... если ты испытал их в юности, они никогда тебя не покинут. Так написано в книге» [Burton, 2017].

Официальный синопсис экранизации гласит: «Когда Джейкоб находит ключ к тайне, которая связана с альтернативной реальностью и временем, он обнаруживает тайное убежище, известное как Дом странных детей мисс Перегрин. Узнав о местных жителях и их необычных способностях, Джейкоб понимает, что безопасность – это иллюзия, а опасность исходит от могущественных, скрывающихся врагов. Джейкобу предстоит выяснить, кто реален, кому можно доверять и кто он такой на самом деле» [Burton, 2017].

При экранизации любой книги люди будут сравнивать ее с фильмом и выискивать различия. Хотя Тиму Бёртону удалось сохранить относительную верность первой части романа Ренсома Риггза «Дом странных детей», в процессе перехода от романа к экрану все же было внесено несколько ключевых изменений.

Сюжетная структура романа Ренсома Риггза и экранизации режиссера

Тима Бёртона представляет собой довольно сложный и многоаспектный механизм, который несет в себе глубокие темы идентичности, дружбы, смерти и самопознания. Сходство сюжета происходит примерно до половины экранизации.

Сходства заключаются в том, что в обоих произведениях центральной фигурой является Джейкоб Портман, которому всегда нравились истории дедушки о детях, живущих в необычном доме на Кэрнхолме, острове у побережья Уэльса. После кончины своего деда, Абрахама Портмана, главный герой отправляется на поиски этого загадочного места. Прибыв на остров, юный Портман встречает мисс Перегрин – директрису детей, именуемых «странными», каждый из которых обладает своей уникальной сверхъестественной силой.

Хоть сходство сюжета и происходит примерно до половины экранизации, однако в ней имеются совсем незначительные различия. В романе «Дом странных детей» говорится, что до поездки на остров, где проживали странные дети, Джейкоб Портман дружил с Рикки Пикерингом. Их дружеские отношения были в большей степени взаимовыгодными: *«...наша дружба основывалась как на обоюдном раздражении, так и на взаимопомощи. Последняя заключалась в негласном договоре на использование им моих мозгов, а мной — его кулаков... Рики был моим лучшим другом, хотя подобной характеристикой я пытаюсь скрыть тот унижительный факт, что он был моим единственным другом»* [Риггз, 2012, с. 31].

После убийства дедушки Портмана дружба между Рикки Пикерингом и Джейкобом Портманом была разрушена. В экранизации у героя не было друзей в настоящем времени, в момент смерти Абрахама с главным героем была менеджер магазина Шайли.

По прибытии на остров Джейкоб незамедлительно отправился на поиски дома странных детей. Оказавшись в нужном месте, он увидел разрушенное от снаряда здание: *«Этот дом сам превратился в чудовище и*

взирал на меня с вершины холма голодными глазницами окон. Вездесущий плющ облепил стены подобно антителам, атакующим вирус, а сквозь разбитые стёкла наружу смотрели ветки выросших внутри деревьев. Было похоже на то, что сама природа объявила войну этому заброшенному строению. И все же дому удалось устоять, хотя его стены перекошились, а сквозь провалившуюся крышу виднелось небо» [Риггз, 2015, с. 97]. Исходя из столь подробного описания дома в романе, режиссеру удалось передать данный образ благодаря точно подобранному свету и темным цветам, чтобы погрузить зрителя в атмосферу мрачности, холода, старины, разрушения и смерти.

Несмотря на схожесть образа дома, в нем все же происходят различия, касаемые дальнейших действий главного героя. Если в книге Джейкоб Портман пробрался на второй этаж и нашел в одной из комнат чемодан, который удалось открыть лишь благодаря его падению с высоты, пробив полы первого этажа, то в экранизации данный момент отсутствует. В романе чемодан провалился в подвал и раскрылся, показав свое содержимое – фотографии странных детей. Джейкоб спускается в подвал и чувствует неприятный запах, вследствие чего разглядывает сначала местность, обнаруживая полки: *«Но приблизив лицо к полкам и присмотревшись внимательнее, я понял, что передо мной не фрукты и не овощи, а органы. Мозг. Сердца. Лёгкие. Глаза. Всё это было замариновано в своего рода формалине, очевидно, домашнего приготовления...» [Риггз, 2015, с. 134],* а только потом приступает к просмотру фотографий.

После того, как Джейкоб осмотрел подвал и приступил к разглядыванию фотографий, раздался шорох и голоса на первом этаже. Далее происходит первая встреча странных детей с главным героем. Оказалось, это были странные дети, которые думали, что внизу находится Эйб, дедушка главного героя. После того как они поняли, что это не тот, кто им нужен, начали убегать. Джейкоб побежал за ними, а точнее, по их следам. Дорога из следов привела в петлю, в которой юного Портмана взяли в заложники Эмма

Блум и Миллард Наллингс, приставив к его спине нож. Дети привели его к директрисе. В экранизации первая встреча тоже произошла в разрушенном доме, однако странные дети не старались скрыться от главного героя, в то время как он, испугавшись, пытался податься в бегство, но, запнувшись, упал, ударился головой об обломки дома и отключился. В петлю его несла на себе Бронвин.

Не менее важным аспектом повествования является момент «перезапуска» временной петли. Он играет ключевую роль в развитии сюжета книги. В ряде фотографий это представлено изображением пролетающих самолетов. Именно этот образ эскадрильи, которая вылетает на задание, в тексте романа символизирует течение времени, которое, согласно физическим законам, невозможно вернуть назад, и эта идея также повторяется в экранизации (Приложение 5).

Однако каждая из семиотических систем предоставляет свой контекст, при этом фокусируясь на одной из ключевых схем, характерных для ситуации временной дизъюнкции.

Необходимо отметить, что в романе момент перезапуска временной петли включает в себя нарративно-визуальный элемент, который явно присущ киноискусству, так как через свои описания он вызывает эффект замедления действия. *«И тут общий гул разрезал рев одного-единственного самолета. Он был уже близко и продолжал приближаться. Меня охватила паника. Это ночь, когда все они погибли. И не просто ночь, это момент их гибели...*

Стиснув зубы и зажмурившись, я затаил дыхание. Но вместо оглушительного взрыва, который я ожидал услышать, внезапно воцарилась полная тишина. Не было ни рева двигателей, ни свиста бомб, ни отдаленных хлопков зенитных орудий. Мне показалось, что кто-то выключил у мира звук.

Я умер?

Приподняв голову, я медленно огляделся. Склонившиеся от ветра деревья замерли в пространстве. Небо являло собой огромное фото языков

пламени, лизущих клочья дыма. Капли дождя висели в воздухе прямо перед моими глазами. А в кругу детей, подобно объекту какого-то тайного ритуала, зависла бомба, одним концом будто балансируя на вытянутом вверх пальце Адама» [Риггз, 2015, с. 207]

Повествовательный элемент, представленный каплей воды, висящей в воздухе, напоминает знаменитый спецэффект, впервые использованный в фильме братьев Вачовски «Матрица» (1999). Этот прием стал одним из наиболее распространенных в кино для создания эффекта остранения действия и подчеркивания восприятия скорости как объективной реальности, регулируемой физическими законами.

Такое соотношение кинонаррации с текстом романа позволяет говорить о возможности различных семиотических систем проникать друг в друга.

В экранизации Тим Бёртон немного изменил дату петли. Перед смертью Абрахам произнёс Джейкобу: «Найди петлю: 3 сентября 1943 года». В романе повествуется о 3 сентября 1940 года. Ренсом Риггз не просто так описывал военные действия в петле, поскольку 3 сентября 1940 г. – это один из дней периода Второй Мировой войны. Именно в этот день немецкие войска начали массовую бомбардировку Лондона, поэтому временная петля в романе и в экранизации начинает обновляться каждый раз, когда с неба начинают падать вражеские снаряды.

Также использование кинонаррации в качестве элемента описания подчеркивает сходство восприятия визуальных и текстовых нарративов. Это усиливает нарративную структуру романа, что способствует передаче определенных стилистических связей с жанром триллера и увеличивает динамику повествования, характерную для кино. В этом контексте наиболее активной является семиотическая парадигма кинонаррации, которая, применяя средства киноискусства, расширяет возможности интерпретации нарративных потенций, представленных в романе.

Так, например, образ главного злодея и элементы борьбы с пустотами в киноадаптации представлены с элементами самоиронии, чего нет в книге в

данном эпизоде. Однако нельзя сказать, что самоирония полностью отсутствует в романе. Она проявляется в других эпизодах, например, в сцене прощания Джейкоба с его отцом.

Самоирония в экранизации проявляется через кинонаррации эпизода, в котором происходит борьба с пустотами в парке аттракционов. Эти пустоты воспринимаются как особые спецэффекты, присущие эстетике феномена цирка. Элемент преследования Маркусом, который представлен как пустота и служит помощником мистера Голана, наряду с Джейкобом и Эммой, был заимствован из оригинала. Однако в экранизации есть свои особенности: в книге невидимый Маркус разбрасывает стадо овец, проявляя крайнюю жестокость. В фильме пустоты остаются невидимыми, пока «странные» дети не находят способ их визуализировать. Они начинают бросать в пустот сладости и красящие игрушки, которые прилипают к ним, придавая им формы. Ранее появление пустот среди толпы проходящих людей сопровождалось внезапными резкими движениями, источник которых оставался нераскрытым.

Этот комический эффект позволяет говорить о несоответствии авторского замысла в реализации романной ситуации и кинонаррации.

В романе противостояние с Голаном разворачивается на фоне нарастающих визуальных эффектов, подчеркивающих драматизм происходящих событий: шторм, гроза, вспышки молний и свет маяка, пробивающийся сквозь тьму. Ирония здесь отсутствует, что подтверждает рана Милларда. Тем не менее, сцена, изображенная в книге, во многом напоминает кинонаррацию. Следует отметить, что авторы экранизации подошли к финальной битве с пустотами иначе, не придерживаясь предложенного автором нарративного хода. Данный эпизод в экранизации «приглушается» благодаря тому, что финальная схватка происходит в пространстве парка аттракционов.

Если в экранизации финальная битва проходит в парке аттракционов, где дети одерживают верх над Голаном, то в книге ситуация несколько иная: даже

после того, как они убивают злодея, это не значит, что все закончилось. К сожалению, дети успевают спасти лишь мисс Сапсан, тогда как мисс Зарянку уводят твари. Более того, их директрису заточили в тело птицы, и никто не знает, как помочь ей вернуться в прежнее состояние. Это создает отличную основу для продолжения истории в книге «Город пустых. Побег из дома странных детей», где друзья отправляются в путешествие, чтобы найти способ вернуть мисс Сапсан в ее человеческую форму.

Если в экранизации говорилось о том, что Голан хотел добиться бессмертия, то в романе бессмертия и власти путем эксперимента, хотел добиться брат мисс Сапсан — Каул. Именно для него совершались кражи имбрин из петель. В экранизации брата у директрисы не было.

Вторая книга рассказывает о долгом и опасном путешествии детей по петлям времени в поисках имбрины, способной помочь детям.

После долгих скитаний дети находят имбрину, которая соглашается помочь мисс Сапсан вернуться в человеческий облик. Но не все так просто. Дети пришли в ужас, узнав, что птица была не их директрисой, а ее братом Каулом, который всех обманул.

В заключительной части романа дети проходят через множество испытаний в опасной петле – Дьявольском акре.

Роман начинается с того, что Джейкоб, Эмма и Эддисон сражаются с чудовищами, напавшими на тайное убежище мисс Королек, где укрылись странные люди. Пустоты и твари под командованием Каула смогли похитить необычных детей и многих имбрин. Джейкоб, Эмма и пес Эддисон жаждут вернуть их обратно. Они сбегают от Каула в современный Лондон, а затем отправляются спасать своих похищенных друзей. Под лондонскими доками они встречают Харона, лодочника, который соглашается отвезти их в Странный Лондон.

В Странном Лондоне есть район, где живут преступники самого худшего сорта, называемый Дьявольский Акр. Там герои пытаются выяснить, как проникнуть в крепость Каула. Эддисон пытается пробраться

внутри, но его ловят. Затем Джейкоб и Эмма знакомятся с Майроном Бентамом, умным исследователем и изобретателем, который знал дедушку Джейкоба. Бентам открывает Джейкобу и Эмме много поразительных вещей. Среди них то, что он, Каул и мисс Сапсан – братья и сестра. Бентам также объясняет, что причастен к появлению тварей и пустот.

Стремясь к власти и питаясь душами необычных детей, Каул стремился найти легендарную Библиотеку Душ, где души странных людей хранятся после смерти. Они дают потребителю огромную власть. Целью Каула всегда было найти библиотеку и использовать ее для завоевания мира.

Однако только Абрахам и Джейкоб могут увидеть сосуды души в Библиотеке. Бентам объясняет, что они с дедом проводили эксперимент, в котором взяли часть души Абрахама, чтобы посмотреть, можно ли передать особую силу другим. В результате эксперимента дед потерял свою способность и покинул странный мир. Джейкоб теперь обладает такой же силой Библиотекаря. Именно поэтому Каул стремится захватить главного героя.

Тем не менее, Джейкоб и Эмма полагаются на Бентама, чтобы его изобретение Панпетлекон, позволяющее путешествовать по временным петлям, помогло попасть в крепость Каула. Оказавшись там, Джейкоб и Эмма спасают своих друзей и имбрин, но Бентам предает их, и они попадают в ловушку Каула. Джейкоб, Эмма, мисс Сапсан, Каул, Бентам, странные дети и имбрины отправляются через петлю в Библиотеку Душ в Абатоне. Они натываются на тронный зал с фонтаном и бассейном для поглощения душ. Каул начинает процесс с превращения себя в отвратительного гигантского зверя. Бентам, жаждущий власти, но не злой, жертвует собой, давая мисс Сапсан заклинание, чтобы закрыть петлю, как Бентам сделал однажды раньше. Затем он превращается в отвратительного монстра, поглощая души и нападая на Каула. Мисс Сапсан и имбрины успешно закрывают петлю, в результате Каул и Бентам остаются в ловушке.

Развязка сюжета в романе и в экранизации имеет сходство в том, что

добро победило зло, только показано это по-разному.

В романе Джейкоб принимает решение вернуться к своим родителям и рассказывает им вымышленную историю о том, как он потерял рассудок и страдает от амнезии. Родители верят ему, и, за исключением того, что он продолжает посещать психотерапевта, с ним в основном ведут себя нормально. Он также поддерживает связь с Эммой, которая сообщает ему о местонахождении и действиях странных. Но однажды его родители находят письма Эммы и передают их психотерапевту, полагая, что Джейкоб сам их написал. Врач советует отправить Джейкоба в психиатрическую больницу.

Но в тот день, когда они планируют отправиться в путь, на горизонте появляется мисс Сапсан вместе со своими детьми, вызывая шок у родителей Джейкоба и ставя его в замешательство. Он думает, что они в скором времени постареют, но Миллард и Эмма разъясняют ему, что разрушение петли Каула сбросило внутренние часы каждого, благодаря чему они могут оставаться с Джейкобом.

В экранизации, после победы в битве с Голаном, Эмма подходит к Джейкобу и сообщает, что их больше не нужно защищать, поскольку благодаря ему, они поверили в себя. После этого юный Портман отправляется домой.

По возвращении домой Абрахам Портман встречает Джейкоба. Главный герой рассказывает ему о произошедшем. После этого дедушка поздравляет его с днем рождения и дарит атлас, в котором находятся деньги на путешествие к Эмме.

В завершении экранизации Джейкоб, путешествуя по разным петлям, встречает Эмму и они остаются вместе.

На основании вышеизложенного можно утверждать, что книга и экранизация воплощают идею «странности», формируя при этом сложные внутренние смысловые парадигмы. Объединяя различные элементы повествования для создания образов, авторы книги и фильма по-разному формируют семиотические системы.

Таким образом, «Дом странных детей» является примером взаимодействия нарративных элементов различных видов искусств, которые проникают друг в друга: будь то включение фотографии в повествование или проявление кинонаррации в тексте, а также собственно кинонаррации в качестве актуализации потенциальных значений концепта «странный».

«Дом странных детей мисс Перегрин» служит примером взаимосвязи семиотических систем, где текст сочетает элементы кинонаррации, и в то же время создатели фильма переосмысляют нарративные компоненты, удивительным образом сохраняя основные смыслы, заданные автором оригинала и присущие его творению. С этой позиции концепт выступает в качестве обоснованного теоретического инструмента исследования, позволяющего выявить единство значений в разных формах искусства.

2.2. Герои романа Р. Риггза и их экранные аналогии

В процессе анализа повествовательных элементов, представленных в экранизации, действуют принципы кинонаррации, которые порой точно совпадают с текстом оригинала, а порой формируют достаточно сложные взаимосвязи с художественным произведением, самостоятельно выявляя иные аспекты концепта «странный».

Визуализация образов, созданная автором литературного произведения, позволила провести параллели между героями художественного текста с участниками фотографий и событий, описанных в романе. Особенность такого сопоставления заключается в том, что, стремясь к гармонии в определенных аспектах, можно иногда отступать от образов, предложенных автором. В этом контексте образ мисс Сапсан, наряду с Эммой и Оливией, претерпел несколько изменений, о которых стоит упомянуть в процессе анализа соответствий.

В экранизации образ Мисс Перегрин кардинально отличается от образа пожилой дамы викторианской эпохи, представленного в книге. Вместо этого мы видим восхитительную молодую женщину. Изменив возраст героя,

режиссер не только ввел физическую привлекательность, которая так важна для успешного коммерческого продукта, но и создал другой концептуальный смысл. Образ мисс Сапсан в романе и в экранизации имеет различные оттенки, хотя оба остаются в рамках концепции «странный». За этим изменением стоит особое отношение к возможностям трансформаций одних явлений культуры относительно других (Приложение 6).

Разница между выходом книги и ее экранной адаптацией составляет два года. В результате читатель, который одновременно является зрителем, не мог не заметить явное несоответствие между этими двумя визуальными образами. При этом некоторые образы, такие как яйцеголовые близнецы в странных нарядах и монстры-пустоты, имеют схожие черты. Это ставит вопрос о том, почему одни герои сохранили узнаваемые черты, позволяющие установить их связь с первоисточником, в то время как другие, включая главных героев, изменились в соответствии с видением режиссера экранизации.

Возраст директрисы не играет ключевой роли в процессе восприятия ее образа. В экранизации наиболее яркое остранение образа мисс Перегрин достигается за счет ее манеры поведения, в ее жестах и мимике, которые стилизованы под особенности поведения птиц.

Наиболее важной (в этом все три системы: фотография, текст и экранизация единодушны) является странная деталь, придающая образу индивидуальность, – ее курительная трубка. Она имеет определенную форму и изображена на фотографии романа (Приложение 7).

В экранизации трубка, которую использует мисс Перегрин, создает неповторимую атмосферу уверенности и намека на мужественность ее образа. Хотя она очаровательна и женственна, курительная трубка олицетворяет внутреннюю силу духа и почти мужскую силу характера, которую ей придаёт ее странная особенность управлять временем.

Курительная трубка, которой пользуется мисс Сапсан на фотографии, создает атмосферу остранения от традиционного женского образа. Этот

элемент выступает как отражение альтернативной линии повествования, обусловленной либо уникальной социальной ролью, либо индивидуальным поведением женщины, которая нарушает определенные каноны, связанные с традиционными представлениями о женственности.

В самом романе курительная трубка директрисы обретает контекстуальное значение и становится ключевым элементом в эпизоде, когда она рассказывает о безумной затее своих братьев, связанной с выполнением эксперимента и возникновением пустот. Этот эпизод представлен как элемент кинонаррации, в которую интегрированы стилистические визуальные эффекты и коннотативные акценты, присущие киноэстетике: *«Мисс Сапсан извлекла из кармана трубку и наклонилась, чтобы прикурить от пламени фонаря. Она немного посидела в задумчивости, делая глубокие затяжки и выпуская кольца голубоватого дыма, а затем начала свой рассказ.*

– *В древности люди ошибочно принимали нас за богов, хотя мы, странные люди, так же смертны, как и все остальные. Временные петли лишь отодвигают неизбежное, а цена, которую мы платим за их использование, весьма высока, поскольку нам приходится навсегда расставаться с беспрестанно движущимся вперед настоящим..... Так заведено с незапамятных времен. Сделав еще одну затяжку, она продолжала...»* [Риггз, 2015, с. 309].

Трубка, будучи частью нарратива, появляется в эпизоде рассказа, посвященного «древним временам», и таким образом вписана в контекст, прочитываемый через ситуацию культуры, в которой курительная трубка является атрибутом принадлежности человеку, умудренному опытом и передающему свои знания молодым, непосвященным в тайну людям, готовым слушать эпические сказания о противостоянии добра и зла.

Таким образом, можно сказать, что в рамках трех семиотических систем трубка директрисы проявляется как в единстве, так и в многообразии значений, которые могут быть заключены в одном культурном элементе. На

фотографии женщина с трубкой создает ситуацию остранения; в контексте романа она появляется в эпизоде сказового повествования, в то время как в экранизации демонстрируются другие значимые аспекты, в первую очередь связанные с характером героини и ее ролью как защитника детей, олицетворяющего мужественность и силу, свойственные мужчине.

Курительная трубка, связанная с женским образом, представляет собой актуализированный элемент, который, очевидно, может интерпретироваться по-разному в различных семиотических парадигмах в зависимости от замысла авторов.

При этом происходит актуализация потенциальных значений семантики, которые принадлежат некоему единому культурологическому полю, воспринимаемому большинством адресантов в качестве узнаваемого.

Следующие изменения потерпели герои – Эмма Блум и Оливия Аброхолос Элефанта. Если в романе девочку, которая умеет вызывать руками огонь, зовут Эмма Блум, а девочку, которая легче воздуха, зовут Оливия, то в экранизации их имена изменены между собой. В романе у Эммы белая кожа, песочные волосы и зеленые глаза. Когда Джейкоб и Эмма впервые встретились, он описал ее как «поразительно красивую». На протяжении всей трилогии романа Эмма проявляет твердость характера и лидерские качества.

В экранизации у Эммы также светлые, волнистые волосы, спускающиеся до плеч и разделенные на свободную волнистую челку. У нее очень большие зеленовато-голубые глаза и бледная, светлая кожа. Типичный наряд Эммы – голубое платье с рюшами и большие готические туфли со свинцовой подошвой (они не дают ей улететь из-за её особенности).

Изменение имен и фамилий можно пояснить тем, что режиссер Тим Бёртон сделал акцент на «говорящих» фамилиях. Английское Bloom в переводе означает «цветок, воздушный». В экранизации Эмма – самая красивая из девочек в доме мисс Перегрин, похожая на цветок, который всем нравится. Ее владение силой воздуха проявляется в том, что она легче

воздуха и вынуждена носить тяжелые свинцовые ботинки. Также она умеет дышать под водой (Приложение 8).

Помимо внешнего сходства Эммы Блум, в книге и в экранизации, их объединяет роман с Абрахамом Портманом и с Джейкобом. Однако в экранизации их роман показан более поверхностно, нежели в романе. В книге теплые чувства показаны более подробно, они наполнены болью, переживаниями, испытаниями, заботой, искренней любовью, преданностью.

В романе Оливия изображена девочкой в старом белом платье, украшенном тремя рюшами, которые свисают над ее крошечным телом. На ней белые колготки, имеющие морщинистость в области колен. Ее длинные, волнистые волосы сжаты до макушки короной, расположенной на лбу. Оливия не совсем умело использует свою способность левитации, из-за чего ее порой привязывают веревкой. Она является доброй, несколько наивной и жизнерадостной девочкой.

В экранизации Оливия представлена молодой девушкой со способностью пирокинеза. В отличие от книжной версии Эммы, Оливия накладывает ограничения на проявление своих способностей, стараясь избежать сильных эмоций и тонко управляя своими чувствами. Тим Бёртон акцентирует внимание на образе Оливии, сделав ее волосы огненно-рыжими, что соответствует ее способности. В экранизации она носит перчатки, чтобы предотвратить возможность обжечь кого-либо. Этот элемент демонстрирует, что жар исходит от ее рук даже при отсутствии пламени. В романе Эмма могла контролировать свои способности и спокойно касаться людей без защитных перчаток (Приложение 9).

Образ Джейкоба Портмана также претерпел небольшие изменения. В романе внешность главного героя не описывается и не представлена фотография, на которой была бы видна его внешность. Известно только то, что он худощав. В экранизации Джейкоб тоже худой, с прямыми каштановыми волосами и с серо-зелеными глазами (Приложение 10).

Характер юного Портмана в экранизации максимально соответствует

своему литературному прототипу: он наивен, полон эмоций, всегда стремится помочь другим и часто обвиняет себя в проблемах, происходящих вокруг. В отличие от экранизации, роман демонстрирует развитие Джейкоба Портмана от боязливого подростка до отважного героя.

В экранизации акцент сделан на личностных качествах героя, в то время как в романе более ярко представлены не только его качества, но еще и способности видеть и контролировать пустот, а также видеть сосуды с душами в Библиотеке Душ.

В романе Бронвин Брантли изображена как мужеподобная девочка-подросток, не носящая обуви. Абрахам Портман отмечает, что хотя она обладает значительной силой, ее интеллект оставляет желать лучшего. Несмотря на свою скромность, Бронвин искренне заботится о своих друзьях. Ее преданность проявляется в нерешительности предать мисс Сапсан, когда группа детей намеревается скрыться, чтобы отыскать тварей. В течение сюжета она многократно демонстрирует свою смелость и привязанность к друзьям, не раз атакуя тварей и пустот. Также она показала, что обладает базовыми навыками в медицине, сделав жгут для Милларда.

У Бронвин проявляется сильный материнский инстинкт к другим детям, особенно к Оливии и Клэр, которые являются самыми маленькими. Она одна читает им на ночь истории и укладывает их спать, в отличие от мисс Сапсан. Вторая часть романа «Город пустых» показывает, как она без колебаний отдает свой пуленепробиваемый свитер сестре Сэм, несмотря на враждебное отношение своей сестры к ним.

В экранизации образ Бронвин представлен маленькой, но могущественной девочки. Бронвин способна переворачивать огромные каменные валуны и тянуть невероятной величины морковку, за несколько секунд выращенную исполнительницей большеглазой Фионой. Сходства образа с романом состоят только в способности и в храбрости (Приложение 11).

Фиона в оригинале изображена как неопрятная, диковатая девушка,

остановившаяся в позднем подростковом возрасте, с темными, грязными, спутанными волосами, которые напоминают дреды. Джейкоб, глядя на ее фотографию, решил, что она напоминает нищую. В романе Фиона довольно сдержанна, говорит лишь в крайних ситуациях. Как пояснил Хью во второй части книги «Город пустых», когда-то Фиона была беженкой из Ирландии, которая в годы Большого голода (также известного как ирландский картофельный голод), случившегося с 1840-х до начала 1850-х годов, выращивала еду для жителей своей деревни. Несмотря на ее доброту, ее изгнали из родного села после обвинений в колдовстве. Хью уточняет, что Фиона могла бы говорить, но «ужасы голода лишили её голоса». В романе также упоминается, что Хью Апистон испытывал к Фионе тёплые чувства.

В экранизации Фиона представлена как совершенно иной персонаж, по сравнению с оригиналом. Она выглядит аккуратно, ее светлые волосы заплетены в косички. Если в книге Фиона разговаривает только в критических ситуациях, то в экранизации она общается гораздо чаще (Приложение 12).

Образ Хью Апистона в романе представлен как худощавый молодой человек в круглых солнцезащитных очках и белой рубашке, покрытой пчелами. Он достаточно опрометчив, высказывает свое мнение предельно ясно. Хью явно испытывает гордость, когда оказывает помощь своим друзьям в разных ситуациях. Его взгляд на мир открытый, он очень добрый юноша для всех своих знакомых. Он применяет свою способность управлять пчелами, живущими в его животе, чтобы помочь друзьям. В экранизации герой изображен мальчиком, и, по мнению некоторых критиков, его характер не раскрыт в достаточной мере, так как акцент сдвинут на более взрослых «странных детей» на экране (Приложение 13).

Миллард Наллингс – странный ребенок, обладающий способностью быть невидимым. Чтобы скрываться от других, он почти всегда ходит голым как в романе, так и в экранизации. Мисс Сапсан заставляет его время от времени одеваться.

Милларду 86 лет и живет под опекой мисс Сапсан в течение долгого времени. Он один из немногих персонажей, которые раскрывают свой возраст Джейкобу, другие – Енох, Гораций, Оливия и Эмма.

По мнению Джейкоба, Миллард – подхалим, когда речь заходит о правилах. Он постоянно уклоняется от помощи в разработке планов и схем. У героя есть собственное увлечение: он исследует все живое, что обитает на острове – людей, животных и многое другое. На это у него ушло 27 лет, и он почти завершил свою работу. Все записи он вел в старом кожаном дневнике. Кроме того, он часто подтрунивал над Хью (Приложение 14).

Гораций Сомнассон – это мальчик, который тщательно следит за последними трендами в моде. Он всегда надевает черный костюм, цилиндр и монокль. В вопросах стиля его взгляды совпадают с мисс Сапсан. Главная особенность Горация заключается в его способности видеть пророческие сны, которые открывают ему картины будущего. Ему легче удастся рассказать о будущем другим, если он плохо их знает, поскольку, как утверждает Эмма, его чувства могут затенять восприятие. В романе Гораций делится своими сновидениями с окружающими или изображает их в виде рисунков, в то время как в экранизации он может проецировать свои сны с помощью монокля (Приложение 15).

Горацию нередко намекают на то, что он очень труслив, однако в завершении второй части романа «Город Пустых» показал, что он способный человек. Похоже, что у него есть практическая сторона, поскольку в Городе пустых он, казалось, был единственным из детей, который упаковывал еду и деньги, когда они покидали петлю мисс Сапсан.

Енох О’Коннор в романе описывается следующим образом: *«Акцент выдавал в нём кокни. Из-за огромных черных кругов вокруг глаз он был похож на енота, а его комбинезон, тот самый, в котором я видел его на фотографиях, был испачкан глиной и грязью. Если бы не щекастое лицо, его можно было бы принять за трубочиста, сошедшего со страниц «Оливера Твиста»»* [Ригтз, 2015, с. 257]. В книге герой показан мальчиком, в то время

как в экранизации – подростком, который испытывает чувства к Оливии.

У Еноха имеется способность воскрешать мертвых. В подвале мисс Сапсан он хранит сердца животных – овец, коров, грызунов и рептилий. Енох увлечен созданием гомункулов из глины и их обучением с целью однажды создать «огромную» армию. В экранизации эта армия сыграла важную роль в борьбе с пустотами в парке аттракционов. Порой Енох использует свой дар, чтобы воскресить Виктора для общения. Он применяет маленькие сердца грызунов для оживления своих глиняных бойцов, но *«необходимо много сердец, чтобы они возвратили человека хотя бы на минуту»* [Риггз, 2015, с. 261]. При воскрешении Огги Енох использует овечьи сердца, но это удастся лишь после смерти первого. Он сообщает Джейкобу, Эмме и Бронвин, что, возможно, не сможет вернуть Огги, поскольку тот «довольно далеко ушел», подразумевая, что Огги долго находился в состоянии трупа и его тело сильно повреждено (Приложение 16).

С внешней стороны, Енох демонстрирует свою жесткость. Ему нравится провоцировать детей на зло в доме, и он обычно успешен в этом. Часто он высказывает свое мнение, проявляя сарказм и злость. Енох также намекал на свою значительную привязанность к войне в разных главах «Дома странных детей» и «Городе пустых». В последней книге он раскрывает свою личность более полно.

Клэр Денсмор изображена в романе как самая юная из детей, живущих в доме мисс Сапсан. Она напоминает куклу с плотными золотистыми локонами. Ее рот на затылке скрыт под волосами и представляет собой *«челюсти, оснащённые чрезвычайно острыми зубами»* [Риггз, 2015, с. 199]. Она худощава. В экранизации носит розовое платье (Приложение 17).

Клэр – это веселая, чуткая и заботливая девочка. Она сильно волнуется за детей мисс Зарянки и вместе с Оливией плачет, услышав от Еноха о чудовищах, которые их съели, а также переживает за Милларда, когда Голан ранит его. В силу своего возраста она наивна. Тем не менее, Клэр обладает

храбростью, а порой и безрассудством. Из всех друзей она больше остальных склонна к слезам. В отличие от других детей, Клэр испытывает смущение из-за своей странности.

Следующие герои раскрываются только в экранизации – яйцеголовые Близнецы. В романе участвует только их фотография в рассказывании историй дедушки Портмана. В книге о них ничего неизвестно, кроме внешности.

В экранизации близнецы изображены как два маленьких ребенка, с мешками на головах, имеющими отверстия для глаз, и толстыми треугольными окулярами, оформленными с некоторым макияжем, а также маленькими черными губами как элемент дизайна маски. Для их экипировки они носят белые мешковатые рубашки, белые шорты, белые чулки и туфли. На фотографии в романе сохранился тот же внешний вид, но в экранизации, когда маски отсутствуют, кожная поверхность близнецов выглядит бледной и чешуйчатой, с змеевидными глазами и клыками (Приложение 18).

О личности Двойников известно немного, за исключением того, что они являются застенчивыми и спокойными, поскольку общаются лишь друг с другом. Также Близнецы очень заботливы и привязаны друг к другу, всегда находясь вместе и ведя беседы только между собой. В экранизации они часто общаются при помощи непонятных звуков. Кроме того, в экранизации они способны превращать живые существа в камень, как это делала Медуза Горгона в греческой мифологии.

Образ пустот также имеет незначительные различия. В романе они представлены как высохшие трупы с пустыми глазницами, из которых капает жидкость, и с массивными челюстями, в которых находятся языки, напоминающие щупальца. Эти существа невидимы для большинства людей, кроме Джейкоба, поскольку это его способность; они питаются душами необычных детей, поглощая их целиком. В экранизации они тоже выглядят как высушенные трупы, но у них отсутствуют глаза в целом. Они питаются душами странных детей, поглощая их глазные яблоки. Когда пустота

поглотит достаточное количество душ, она превратится в тварь (Приложение 19).

В экранизации тварь сохраняет некоторые характеристики, встречающиеся в романе. Внешне она выглядит как человек, за исключением того, что у нее белые глаза, без радужной оболочки. Способность твари – легко выдавать себя за других, меняя свой облик в зависимости от обстоятельств. Она свободно перемещается среди людей, используя в качестве маскировки цветные контактные линзы.

Таким образом, тварь может следить и принимать облики разных людей в жизни странника, как, например, это было с Голаном, когда он наблюдал за Джейкобом Портманом, принимая образы водителя школьного автобуса, психотерапевта и орнитолога (Приложение 20).

У твари нет никаких особенностей, они не сохраняют воспоминаний о своей предыдущей жизни до становления пустотами. После перевоплощения, они что-то да помнят.

Исключением из обоих этих фактов является Каул Бентам. Он может превратиться в сапсана, а также сохранить свою память.

В экранизации твари обладают способностями. Например, Голан имел способность превращать свою руку в холодное оружие, тварь-мужчина – замораживать объекты. Он заморозил главный предмет оружия Оливии – ее руки. Также он заморозил в бассейне Бронвин. Следующей тварью, проявившей свои черты, стала женщина с обезьяньим хвостом. Она ловко прыгала и хваталась за предметы, находящиеся на арене цирка, чтобы напасть на странных детей.

Таким образом, изобразительная сторона литературных описаний тесно перекликается с кинематографом, и именно эта взаимосвязь двух культур служит основой для экранизаций. Тем не менее, режиссер представляет на экране свою версию литературного произведения, рассказывая о событиях и персонажах с помощью киноязыка. Таким образом, в ходе экранизации формируется новое произведение, которое является не просто иллюстрацией,

а кинематографическим аналогом литературного оригинала.

2.3. Хронотоп в романе Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона: приемы создания

В романе Ренсома Риггза «Дом странных детей» хронотоп образуется при взаимодействии пространства, времени и событий, создавая атмосферу мрачности и загадочности. Главное действие разворачивается в заброшенном доме, в котором проживают странные дети. Этот дом выступает не только фоном, но и активным участником сюжета. Его стены хранят воспоминания, а его окружение служит метафорой внутреннего мира героев.

В романе время играет важную роль. Ренсом Риггз применяет черты Викторианской эпохи: фотографии в духе XIX века; внешний образ (в данном случае Мисс Сапсан, которая представлена в длинном платье с рюшами, перчатках, шляпе и зонтом, что характерно для данной эпохи); система воспитания с четкими правилами, и акцентом на строгую дисциплину; архитектура дома странных детей напоминает классический викторианский готический замок или поместье, находящийся в уединенном месте. Все это привносит в роман атмосферу ностальгии, одновременно анализируя современные страхи и предвосхищая технический прогресс. При таком хронологическом взаимодействии события прошлого, оказавшиеся в петле, переплетаются с настоящим, что позволяет читателю лучше понять судьбы героев и их связь с окружающим миром.

Персонажи существуют в своем временном континууме – 3 сентября 1940 года, где их прошлое и теперешнее состояние глубоко пересекаются. События, происходящие в одном временном промежутке, навевают им воспоминания и размышления о том, как их личные трагедии и радости становятся частью общего сюжета. До появления Джейкоба, дети, при обновлении временной петли, словно переживали один и тот же день вновь и вновь. С его приходом жизнь детей приобрела большее разнообразие, а единственными неизменными элементами остались их дом, окружение, падение снаряда и мёртвый Виктор.

Атмосфера изоляции в хронотопе усиливается благодаря его пространственным особенностям: здесь существуют другие временные петли, а древние здания и окрестности добавляют ощущение удаленности и обособленности.

Таким образом, хронотоп в романе Р. Риггза играет важную роль в сюжете. Он передает читателям переживания героев, тем самым укрепляя их взаимосвязь.

В экранизации хронотоп формируется посредством визуальных средств и приемов кинематографа.

Т. Бёртон опирается на спецэффекты и готический стиль, создавая насыщенный, яркий, а порой и мрачный, полный загадок мир.

При создании хронотопа Т. Бёртон использует контрастные тона и асимметричные декорации, благодаря чему, создается атмосфера, подчёркивающая мрачность и загадочность событий, в то время как роман выстраивает атмосферу при помощи подробного описания и внутренних размышлений героев.

Временной поток в экранизации может быть интерпретирован по-разному. Несмотря на четкую последовательность событий, режиссер часто использует воспоминания героев и резкие переходы между временными отрезками. Благодаря этому происходит эффект «наложения» времени, чтобы усилить восприятие сюжета. Данная техника позволяет зрителям осознать, как прошлое связывает героев с их чувствами и стремлениями.

В отличие от литературы, в которой возможно более подробно раскрывать детали сюжета, экранизация прибегает к его сокращению для облегчения восприятия зрителями. Это помогает создать более четкую и сжатую интерпретацию основных тем. Однако подобные изменения также могут лишить зрителя части глубоких размышлений, которые Р. Риггз передает через текст.

В романе и его экранизации «петля времени» символизирует определенный временной отрезок: когда цикл завершается, появляется

возможность вернуться к его началу и вновь пройти этот отрезок. Это напоминает железнодорожные пути с петлями и кольцами, где, продолжая движение вперед, можно вернуться на уже пройденную станцию.

Что касается науки, то в рамках общей теории относительности пространство – время, которое подобно полотну, способно как сжиматься, так и растягиваться. В определенных условиях данное полотно может растягиваться очень быстро. Если схватить край полотна и резко его встряхнуть, мы увидим, как по нему начнут двигаться волны с определенной скоростью. Любое значительное нарушение во Вселенной приводит к серьезным последствиям.

Понятия, такие как: прошлое, настоящее и будущее, включая вчера, сегодня, завтра и сейчас, обладают относительным характером. Временная петля представляет собой парадокс времени [Ибаньес, 2014]. В этом пространстве главный герой проходит удивительное путешествие. Он возвращается в прошлое, к временам Второй мировой войны, где встречает странных детей. Это событие может происходить вновь и вновь. Обычно при этом герой сохраняет свои знания и воспоминания о «предыдущих» повторениях, в то время как поведение окружающего мира остается неизменным, и все остальные не помнят о «предыдущих попытках», за исключением странных детей. Для них временная петля является безопасным укрытием, отдельным миром.

Таким образом, это можно рассматривать как параллельный мир или четвертое измерение в художественной литературе и экранизации.

2.4. Мотивно-тематический комплекс романа Р. Риггза и экранизации Т. Бёртона

В романе Ренсома Риггза «Дом странных детей» и его экранизации, созданной Тимом Бёртоном, одним из главных является мотив времени, раскрывающий связь между прошлым и настоящим. В обоих произведениях центральным элементом является фотография, играющая роль "моста" между разными временными эпохами. Снимки, на которых изображены странные

дети, не только раскрывают их тайны и силу, но и символизируют их эфемерность, создавая постоянное противоборство между жизнью и смертью. Ронал Барт в своей книге «Камера люцида» утверждает, что фотография – это запечатление смерти [Барт, 2011]. В фотографии время, как бы обездвиженное и сжатое, принимает пугающие формы, словно оно зажато в капсуле. Современность снимка и его связь с актуальными аспектами повседневной жизни не исключают наличия в нем элемента загадочной несвоевременности, странного застывания, олицетворяющего остановку самой ее сущности.

«Фото – это способ, каким наше время принимает в себя смерть, а именно, пользуясь обманчивым алиби плещущей через край жизни. Парадигма жизнь/смерть сводится к заурядному щелчку, отделяющему первоначальную позу от отпечатанного снимка» [Барт, 2011, с. 30].

В романе фотографии сопровождаются подробным описанием. Они пропитаны атмосферой приключений, испытаний и преград. Ренсом Риггз переплетает между собой настоящее и прошлое время, создавая систему, где внимание сконцентрировано не только на временных отрезках, но и на принятии решений героев.

В экранизации Тим Бёртон, используя спецэффекты, акцентирует внимание на аспектах, связанных с темой времени, которые передают атмосферу мрачности и мистики. Благодаря этому, зритель фокусирует свое внимание на эмоциях и жизненном опыте. Фотографии выступают не просто как порталы в прошлое, а как символы надежды и перспектив на будущее. Т. Бёртон применяет их для художественной стилизации и усиления эмоциональной глубины, подчеркивая связь с литературой. Однако, несмотря на художественные решения, важные детали временного парадокса и последствия выборов главных персонажей раскрыты здесь менее глубоко и тщательно, чем в исходном произведении.

Тонкая грань между мотивом времени и темой смерти прослеживается в романе и экранизации. В книге, находясь в петле, Эмма дала Джейкобу

яблоко, которое в дальнейшем герой унес с собой в настоящее время. В экранизации Джейкоб унес цветок. Проснувшись утром, юный Портман обнаружил, что предмет, взятый из прошлого – петли, обратился в прах. Это говорит о том, что прошлое не может выжить в настоящем, каждому дано свое время. Прошлое остается в прошлом: оно может перейти в настоящее только посредством фотографий, воспоминаний, записей или неживых предметов.

Тема смерти в обеих интерпретациях становится основой для осознания времени. В романе смерть рассматривается не только как завершение, но и как аспект непрерывности – герои сталкиваются с результатами своих поступков и трудностями принятия неизменного факта утраты. Тим Бёртон, в свою очередь, наделяет смерть легкостью и романтизмом, что соответствует его общему видению темы альтернативных реальностей. Такой подход позволяет сформировать некий защитный пузырь, в котором страх перед смертью смягчается благодаря воображению.

В романе и в экранизации присутствуют некие страшные монстры с гниющей кожей и щупальцами во рту. Одни монстры без глаз, а другие – с белыми глазами, без радужной оболочки и зрачков. И хотя выражение «Глаза – зеркало души» [Толстой, 1979, с.120] приписывают русскому писателю Л.Н. Толстому, у большинства народов глаза – это орган, который отражает суть человека. Не иметь глаз – значит, не иметь души и сердца.

Интересно отметить, что в прошлом сказочные чудовища имели более привлекательные образы. У них были четкие характеристики, которые позволяли представить таких созданий, как драконы, тролли или ведьмы. В современных интерпретациях монстры часто представляют собой смесь различных существ, создавая впечатление, что авторы полагают, будто современного читателя уже не испугать чем-то конкретным. Либо же они появляются как безликие пустоты. Это можно увидеть на примере дементоров или Волан-де-Морта из произведения Джоан Роулинг «Гарри Поттер», а также в пустотах Ренсома Риггза. Вероятно, это также отражает

современность: люди научились справляться с известным злом, которое они способны понять и представить. Но вот незнакомое и непонятное действительно вызывает страх.

В романе и в экранизации исследуется мотив странности. Сразу бросается в глаза, что герои отличаются от других: они выделяются своей странностью, что в английском языке передается словом «peculiar». Это не «strange», которое имеет нейтральное или негативное значение, а именно «peculiar» – особенные. Эти дети обладают необычными способностями: кто-то может летать, кто-то поднимать тяжелые предметы, а кто-то способен разжигать огонь просто прикосновением. В обществе они сталкиваются с непониманием и отсутствием принятия, вызывая у людей настороженность и интерес. Люди боятся их и пытаются избегать встречи. На самом деле эти странные дети – добрые и беззащитные существа, которые нуждаются в защите и поддержке. Подчеркивая это, Ренсом Риггз и Тим Бёртон заставляют читателя и зрителя переосмыслить свое отношение к необычности в окружающем мире – к людям, отличающимся от нас, возможно, имеющим различные нарушения, психические или физические особенности. Это поднимает вопрос о важности толерантности и доброты по отношению друг к другу.

Еще одним интересным героем выступает имбрина – наставница необычных детей, наделенная способностью превращаться в птицу. В этом образе проявляется мотив семейного очага, поскольку согласно традиционным нормам, только женщины могут быть наставниками таких детей. Этот образ навеивает ассоциации с исторически сложившимся представлением о женщине как защитнице и хранительнице домашнего очага, что встречается в различных культурах.

Мотив любви и эмоциональных связей также находит отражение в романе и его экранной адаптации. На первый взгляд, Джейкоб и его дед не имеют никаких магических способностей, но тем не менее они странные люди. Несмотря на кажущееся благополучие, Джейкоб чувствует себя

несчастливым. Его особое финансовое положение, вызванное состоянием родителей, не приносит ему настоящего счастья.

Подросток испытывает чувство одиночества, и у него есть только один друг, который не всегда может его понять.

Единственным человеком, близким ему, является дедушка, которого многие считают странным. Он страдает от паранойи и убежден, что кто-то за ним следит. Это напоминает современных бабушек и дедушек, которые, пережив множество трудностей, стараются предостеречь молодежь от различных угроз.

Отношения между дедом и внуком кажутся очень искренними. Они связаны между собой: дедушка бывает поучительным и строгим, а внук относится к нему с пониманием.

В романе и его экранизации тема познания занимает важное место. Герои книги исследуют свои способности. Данный процесс прокладывает путь к самопознанию и принятию себя, в котором каждая встреча с прошлым изменяет восприятие настоящего и будущего. В творчестве Тима Бёртона эта тема присутствует, однако, как нам видится, не раскрыта в полной мере. Его герои в большей степени представляют воплощение визуального стиля, нежели глубоких философских размышлений. Это создает ощущение неполноты в экранизации, что иногда ведет к утрате сути исходной идеи о личных поисках и внутренней работе.

В романе Р. Риггза тема познания проявляется в каждом из детей. Все они наделены способностями, которые указывают на свою индивидуальность и непохожесть на обычных людей. Их отличия создают атмосферу странного, но в то же время избранного пути. Путешествие Джейкоба становится его личным опытом, который, благодаря взаимодействию с каждым из детей, позволяет ему глубже понять самого себя. Тим Бёртон передает эти идеи, придавая образам особое значение.

Сравнивая сюжет романа и экранизации, можно отметить, что в книге внутренние конфликты развиваются медленно и, возможно, более глубоко,

чем в адаптированном варианте. Хотя Т. Бёртон придерживается своего стиля и создает определенную атмосферу, порой его визуальные решения могут сократить сложный путь самопознания, характерный для оригинального произведения.

Исследование темы познания через призму времени не является прямолинейным. В обоих произведениях персонажи сталкиваются с необходимостью осознания, что время не только линейно, но и многослойно. Запечатленное на фотографиях время становится символом их хрупкости и конечности, особенно для странных детей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С развитием технологий и цифровизацией общества видеоконтент занимает все более важное место, а в некоторых ситуациях становится основой для социализации и образа жизни человека. В связи с этим изучение и создание визуальных материалов привлекает все большее внимание. Основателем этого направления считается кинематограф. В настоящее время экранизация литературных произведений становится все более актуальной, так как существует необходимость в глубоком осмыслении образа героя.

Также вновь чрезвычайно актуальной является проблема соотношения замысла автора экранизируемого произведения и автора экранизации.

Исследование было направлено на анализ особенностей экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин» как интерпретация романа Ренсома Риггза романа «Дом странных детей».

Для этого были изучены научные труды таких исследователей, как: Барт Р.; Берлева И.Н.; Беляев Д.А.; Волкова Е.В.; Кожинов В.В.; Лотман Ю.М.; Маневич И.М.; Погожаева Л.; Хамраева Р. и др.

На основе изучения теоретических работ были сформулированы следующие выводы:

- интермедийность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств;

- интерпретация – истолкование текста, направленное на понимание его смысла;

- экранизация – это «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»;

- образ – предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный

автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства.

Экранизация Тима Бёртона представляет собой интерпретацию романа Ренсома Риггза. Она в точности передает дух и атмосферу книги, но сюжет претерпел ряд изменений.

Анализ романа и экранизации демонстрирует насыщенность глубоких тем и мотивов, однако показано это по-разному. Например, в книге большое внимание уделяется внутреннему миру героев и их эмоциональным переживаниям, в то время как в экранизации акцент смещается на внешний образ и динамику сюжета.

Герои романа и экранизации требуют отдельного внимания. Тим Бёртон, как правило, выбирает актеров, способных передать уникальность своих героев, что соответствует оригиналу. Тем не менее, изменения в характерах некоторых персонажей могут вызвать сомнения относительно того, насколько точно они представляют своих литературных прототипов. Например, в экранизации некоторые герои выглядят более стереотипными, чем в книге, что может снизить эмоциональную нагрузку и глубину их сюжета.

Возрастная категория также является важным аспектом, который следует учитывать при анализе экранизации. Роман Р. Риггза, хоть и рассчитан на подростков, однако содержит множество тем, которые могут заинтересовать взрослых читателей. В то же время экранизация, вероятно, создавалась с расчетом на более молодую аудиторию, что повлияло на некоторые аспекты сюжета и персонажей. Это может привести к несоответствию между содержанием, которое воспринимается взрослыми зрителями, и тем, что может быть интересно детям.

На уроках и внеурочных занятиях в школах учителя часто прибегают к просмотру экранизаций, поскольку она служит дополнительным источником информации, благодаря которым возрастает аргументированность изучаемого материала; добавляет наглядность для учебно-воспитательного процесса; формирует мировоззрение, патриотизм, нравственное и

эстетическое воспитание. Однако большинство учащихся читают и смотрят экранизации поверхностно, не углубляясь в основную суть, что несет за собой проблему. Нами были составлены материалы по организации и проведению встреч в читательском клубе учащихся 9 класса по теме: «Особенности интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей» в экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин»», которое направлено на развитие навыков сопоставительного анализа (Приложение 1).

В заключение можно сказать, что экранизация «Дома странных детей мисс Перегрин» – значимый пример того, как литература и кинематограф могут взаимодействовать и дополнять друг друга.

Список использованных источников

Художественные тексты

1. Буль П. Планета обезьян / пер. с фр. Ф. / Мендельсона. М.: Эскмо, 2017. 320 с.
2. Даль Р. Чарли и шоколадная фабрика / пер. с анг. М. Барон. М.: Радуга, 1991. 104 с.
3. Ирвинг В. Легенда о Сонной Лощине / пер. с анг. А. Бобович. М.: Эскмо, 2023. 320 с.
4. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / пер. с англ. Н. Демуровой; стихи в пер. С. Маршака, Д. Орловской, О. Седаковой; комментарии Мартина Гарднера; ил. Джона Тениела. СПб.: Кристалл, 1999. 432 с.
5. Риггз Р. Библиотека Душ. Нет выхода из дома странных детей / пер. с анг. Е. Боровой. Харьков: Книжный Клуб, 2016. 480 с.
6. Риггз Р. Город пустых. Побег из дома странных детей / пер. с анг. Е. Боровой. Харьков: Книжный клуб, 2014. 464 с.
7. Риггз Р. Дом странных детей / пер. с анг. Е. Боровой. Харьков: Книжный Клуб, 2012. 432 с.
8. Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 1. М.: Просвещение, 1981. 287 с.
9. Уоллес Д. Крупная рыба / пер. с анг. В. Минушина. СПб: Азбука-классика, 2009. 224 с.
10. Burton T. Miss Peregrine`s Home for Peculiar Children. Movie [Электронный ресурс] // LORDFILM. 2016. URL: <https://td5.22lordfilm.fun/1578-dom-strannyx-detei-miss-peregrin-f25.html> (дата обращения: 10.02.2025).

Научно-критические источники

11. Александров Г.В. Эпоха и кино. 2-е. изд., доп. М.: Политиздат, 1983. 336 с.
12. Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство,

1980. 288 с.

13. Баженова Л.М. Медиаобразование школьника. Пособие для учителя. М.: Изд-во Российской академии образования, 2004. 55 с.

14. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 210 – 241.

15. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии: пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.

16. Беляева У.П., Фролова Е.С., Типунова А.С. Инфосфера публичной истории в современных экранных медиа: социально-философский анализ // Современные исследования социальных проблем, 2022. Т. 14 N 1-2. С. 47 – 51.

17. Берлева И.Н., Беляев Д.А. Диалог экранной и книжной культур: киноэкранизации литературных текстов // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2023. Т. 12, N 1А. С. 370 – 376.

18. Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М.: Изд-во. Моск. ун-та, 2007. 440 с.

19. Зайцева Л.А. Кино и литература: / Учебное пособие / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. отд. каф. киновед. М.: Б/и, 1968. 41 с.

20. Ибаньес Р. Четвёртое измерение. Является ли наш мир тенью другой Вселенной?: в 40 т. Т. 6. / пер. с англ. М.: Де Агостини, 2014. 160 с.

21. Казючиц М.Ф. Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям [Электронный ресурс] // Артикульт: электрон. научн. журн. 2011. № 2. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-02-2-2011/m-f-kazuchitz-language-screen-arts-from-cinema-to-internet-communications.php> (дата обращения 16.04.2025).

22. Кожин В.В. Победы и беды России. М.: Алгоритм, 2017. 576 с.

23. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 206 с.

24. Маневич И.М. Кино и литература. М.: Искусство, 1966. 239 с.

25. Николукин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2001. 1596 с.

26. Оганов А. Теория отражения и искусство. М.: Искусство, 1998. 293 с.
27. Погожаева Л. Из книги в фильм. М.: Искусство, 1989. 68 с.
28. Познин В.Ф. Экранное творчество: современные тенденции // Гуманитарные науки. 2008. № 7. С. 425 – 428.
29. Романова Т.Н. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения [Электронный ресурс] // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2010. № 8. С. 68 – 73. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekranizatsiya-kak-priem-raskrytiya-ideyno-hudozhestvennogo-soderzhaniya-literaturnogo-proizvedeniya> (дата обращения: 16.04.2025).
30. Сушкова Н.А. Концепты «Добро» и «Зло» в современной англоязычной литературе жанра фэнтези (на примере романа Ренсома Риггза «Дом странных детей») [Электронный ресурс] // Library.ru: информ.-справочный портал. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та. 2018. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35425235_15838906.pdf (дата обращения: 20.04.2025).
31. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12. С.149-154.
32. Хамраева Р. Литературные произведения на экране. М.: АСТ, 2009. 64 с.
33. Burton T. Miss Peregrine`s Home for Peculiar Children. Exclusive Interview [Электронный ресурс] // YouTube. 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f2T4xXuyUiY> (дата обращения: 10.05.2025).

Методика организации занятий в читательском клубе учащихся 9 класса по теме: «Особенности интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей» в экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин»»

На уроках и внеурочных занятиях в школах учителя все чаще прибегают к просмотру экранизаций. В результате попыток адекватно оценить ту роль, которую играет сегодня в жизни учащихся кино, телевидение, видео, на данном этапе методическая наука пришла к следующим выводам:

1. экранный материал на уроке и внеурочных занятиях служит дополнительным источником информации, благодаря которым возрастает аргументированность изучаемого материала;
2. экранизация повышает наглядность учебно-воспитательного процесса;
3. экранное искусство обладает большими возможностями для формирования мировоззрения, патриотизма, нравственного и эстетического воспитания [Баженова, 2004].

Далее будет происходить изучение особенностей интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей» в экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин», которое будет направлено на развитие навыков сравнительно-сопоставительного анализа. Изучение особенностей будет проходить поэтапно:

1 этап – знакомство девятиклассников с понятием «кинематограф», его историей, с терминологией «киноискусства», «экранизация». На данном занятии можно использовать метод вопросительного знака для эффективного закрепления материала и для лучшего понимания темы. Далее раскрываем тему «Взаимодействие литературы и кино».

Следует уделить особое внимание средствам кинематографической выразительности, а также познакомить учеников с понятиями: деталь, крупный, первый средний, второй средний, общий и дальний план, используя наглядные материалы (Приложение 2). Учащиеся могут попробовать самостоятельно сделать

раскадровки любого придуманного ими кадра, изобразив на листе формата А4. Помимо этого, обратить внимание на роль музыки в фильмах и экранизациях. То, как она передает атмосферу, эпоху, усиливает восприятие, дополняет характеристики героев и раскрывает подтекст. Также, следует поговорить про спецэффекты, цвета (для передачи атмосферы и настроения), декорации, костюмы. После знакомства и работы со средствами кинематографической выразительности предлагается составить совместно с учениками ментальную карту по данной теме для того, чтобы закрепить знания в области данной темы и иметь представления об отличии литературы от кино (Приложение 3).

Для того, чтобы произвести сравнительный анализ романа и экранизации, потребуется составление критериев, по которым будет происходить сопоставление. Для этого учащиеся вступают в обсуждение, в ходе которого создают памятку «Литературоведческие критерии», в которую входят: сюжет, хронотоп, образы героев, тема и идея. По данной памятке будет создаваться таблица в тетради и заполняться при просмотре экранизации и чтении книг (Приложение 4).

По окончании занятия учащиеся могут поделиться своими любимыми экранизациями, и на основе созданной памятки, попробовать произвести анализ по заданным критериям.

2 этап – взаимодействие читательской и зрительской деятельности. После знакомства с киноискусством начинается знакомство учащихся с биографией режиссёра Тима Бёртона. Следует упомянуть, что Тим Бёртон снимал экранизации по следующим книгам:

- Льюис Кэрролл «Алиса в стране чудес», «Алиса в Зазеркалье»;
- Вашингтон Ирвинг «Легенда о Сонной Лощине»;
- Роальд Даль «Чарли и шоколадная фабрика»;
- Дэниел Уоллес «Крупная рыба: роман мифологических пропорций»;
- Пьер Буль «Планета обезьян»;
- Хелен Аберсон-Майер «Летающий слон Дамбо»;
- Ренсом Риггз «Дом странных детей».

После знакомства учащихся с жизнью и творчеством Тима Бёртона остановиться на экранизации по роману Ренсома Риггза «Дом странных детей» и подробнее поговорить о ней. Рассказать о том, что роман включает в себя трилогию (первая книга: «Дом странных детей» написана в 2012 году, вторая книга: «Город пустых. Побег из дома странных детей» написана в 2014 году, третья книга: «Библиотека душ. Нет выхода из дома странных детей» написана в 2015 году).

Далее учитель мотивирует обращение учащихся к прочтению произведения. Мотивировать интерес к прочтению поможет рассказ об увлечении автора. При знакомстве учащихся с биографией писателя, следует упомянуть, что Ренсом Риггз сообщил: «Иллюстрации к книгам являются настоящими старинными фотографиями. Лишь несколько снимков прошли цифровую обработку, а остальные представлены в своем первоначальном виде. Я старательно собирал их на протяжении нескольких лет, находя уникальные экземпляры на блошиных рынках, выставках старинных бумаг и в архивах других коллекционеров, гораздо более заслуженных, чем я, которые оказались достаточно добры, чтобы расстаться с некоторыми из своих самых странных сокровищ, чтобы помочь мне создать книги» [Риггз, 2015]. Также следует сделать акцент на том, что учащиеся при чтении книги смогут не только ознакомиться с описанием внешности героев и их странностей, описанием мест, но также и рассмотреть их не просто на каких-либо картинках, а на настоящих фотографиях, представленных в книге.

После прочтения каждой книги учащиеся делятся своими впечатлениями и заполняют таблицу в тетрадях.

Далее осуществляется просмотр данной экранизации, в ходе которой, учащиеся обсуждают и записывают важные моменты, связанные с сюжетом, внешностью и характером героев в таблицу.

После просмотра экранизации учащиеся также проводят анализ написанного, подводят итог и делятся своими впечатлениями.

Когда учащиеся посмотрели и проанализировали экранизацию, происходит переход к сопоставительному анализу оригинала и экранизации. Учащиеся

сравнивают по своей таблице сюжетные линии, которые показаны в фильме и которых там не было, а потом, на общем обсуждении пытаются понять, почему ту или иную сцену в экранизации показали иначе или вовсе она отсутствовала. Например, ученики выявляют, что сходства сюжета заключаются в основной идее сюжета, способностях странных детей, важном элементе директрисы – курительная трубка, доме странных детей.

В романе фигурирует дата петли – 3 сентября 1940 год. Над данной датой тоже стоит поработать, и объяснить учащимся, что в книге и экранизации не просто так показано военное время в петле, поскольку 3 сентября 1940 г. – период Второй Мировой войны. Именно в этот день немецкие войска начали массовую бомбардировку Лондона, поэтому временная петля в романе и в экранизации начинает обновляться каждый раз, когда с неба начинают падать снаряды. Если бы время в петле не обновлялось каждый день, то снаряд угодил бы прямо в дом странных детей.

После нахождения сходств учащиеся называют различия в романе и экранизации. Расхождений они могут назвать очень много, например, основное, что сразу можно заметить, это разный сюжет. Сходство по сюжету происходит примерно до половины экранизации. Однако, хоть сюжет и различается, можно выявить общий финал – победа добра над злом, хоть она и представлена в разных формах. Следующее явное различие – изменение имен странных детей. Если в книге девочку, которая умеет вызывать руками огонь, зовут Эмма Блум, а девочку, которая легче воздуха, зовут Оливия Аброхолос Элефанта, то в экранизации их имена изменены между собой. Данное изменение можно пояснить тем, что режиссер Тим Бёртон сделал акцент на «говорящих» фамилиях. Английское Bloom в переводе означает «цветок, воздушный». В экранизации Эмма – самая красивая из девочек в доме мисс Перегрин, похожая на цветок, который всем нравится. Ее владение силой воздуха проявляется в том, что она легче воздуха, и вынуждена носить тяжёлые свинцовые ботинки; она умеет дышать под водой.

Также, ученики могут назвать существенное различие в образе директрисы.

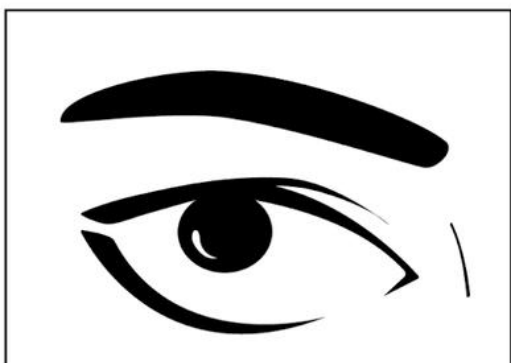
Если в романе Алма ЛеФэй Сапсан описана, как «неприметная старушка с седыми волосами и очками на носу», то в экранизации мисс Перегрин представлена яркой, молодой, с темными волосами, выразительно серо-зелеными глазами и четким контуром лица.

Далее учащиеся могут назвать различия в образе твари, которая была в роли психиатра Джейкоба. Если в книге доктор был в образе мужчины, то в экранизации – это женщина, да и к тому же, обладающая способностью делать из своей руки холодное оружие.

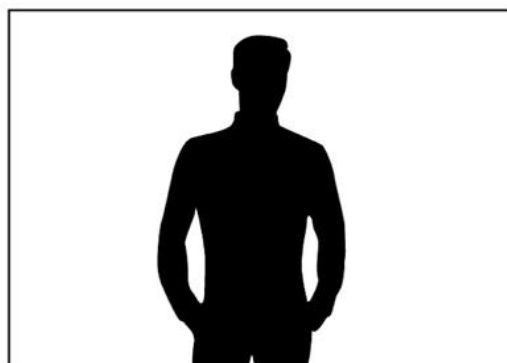
Образ пустот тоже имеет ряд различий. Если в романе они выглядят, как иссушенные трупы, с провалами вместо глаз, из которых капает жидкость, с сильными челюстями, внутри которых находятся языки, похожие на щупальца. Они невидимы для всех, кроме Джейкоба, поскольку это его способность, питаются душами странных детей. В экранизации они тоже выглядят как иссушенные трупы, однако, провалов вместо глаз у них нет, как, собственно и глаз в целом. Питаются они душами странных детей, поедая их глаза.

3 этап – после тщательного сопоставительного анализа учащимся удастся понять особенности интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей» в экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин». В качестве закрепления изученного, можно предложить учащимся составить сценарий на тему: «Встреча героев романа Ренсома Риггза «Дом странных детей» с героями экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин»», в котором странные дети во главе с директрисой встретятся в месте, которое фигурировало и в книге, и в экранизации, и будут обсуждать свои истории, которые с ними произошли. После составленного сценария учащиеся могут инсценировать постановку в классе или на сцене, подобрав костюмы, соответствующие героям книги и экранизации, а также создать декорации, подобрать музыку, для погружения в нужную атмосферу.

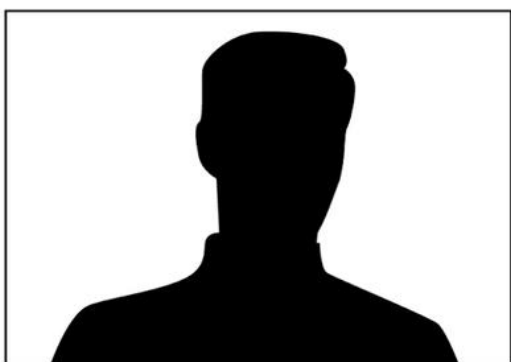
Кинематографические планы по Л. Кулешову



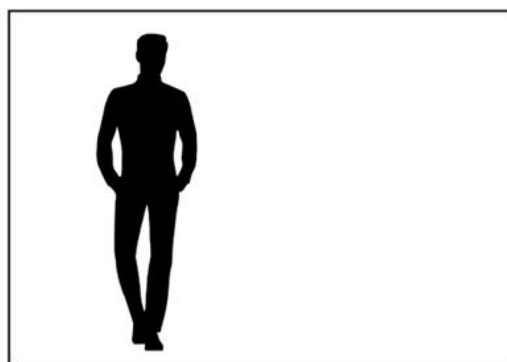
1. Деталь



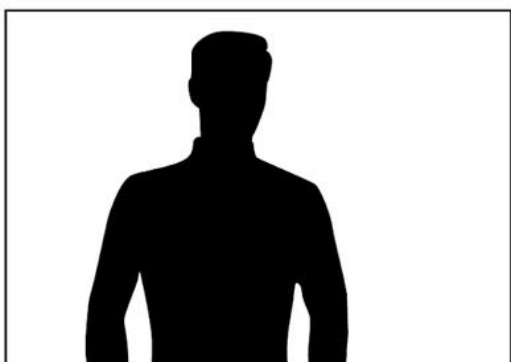
4. 2-ой средний план



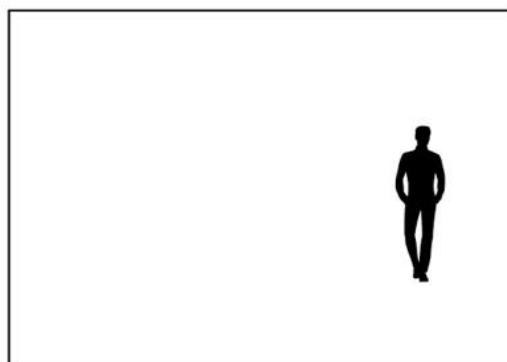
2. Крупный план



5. Общий план

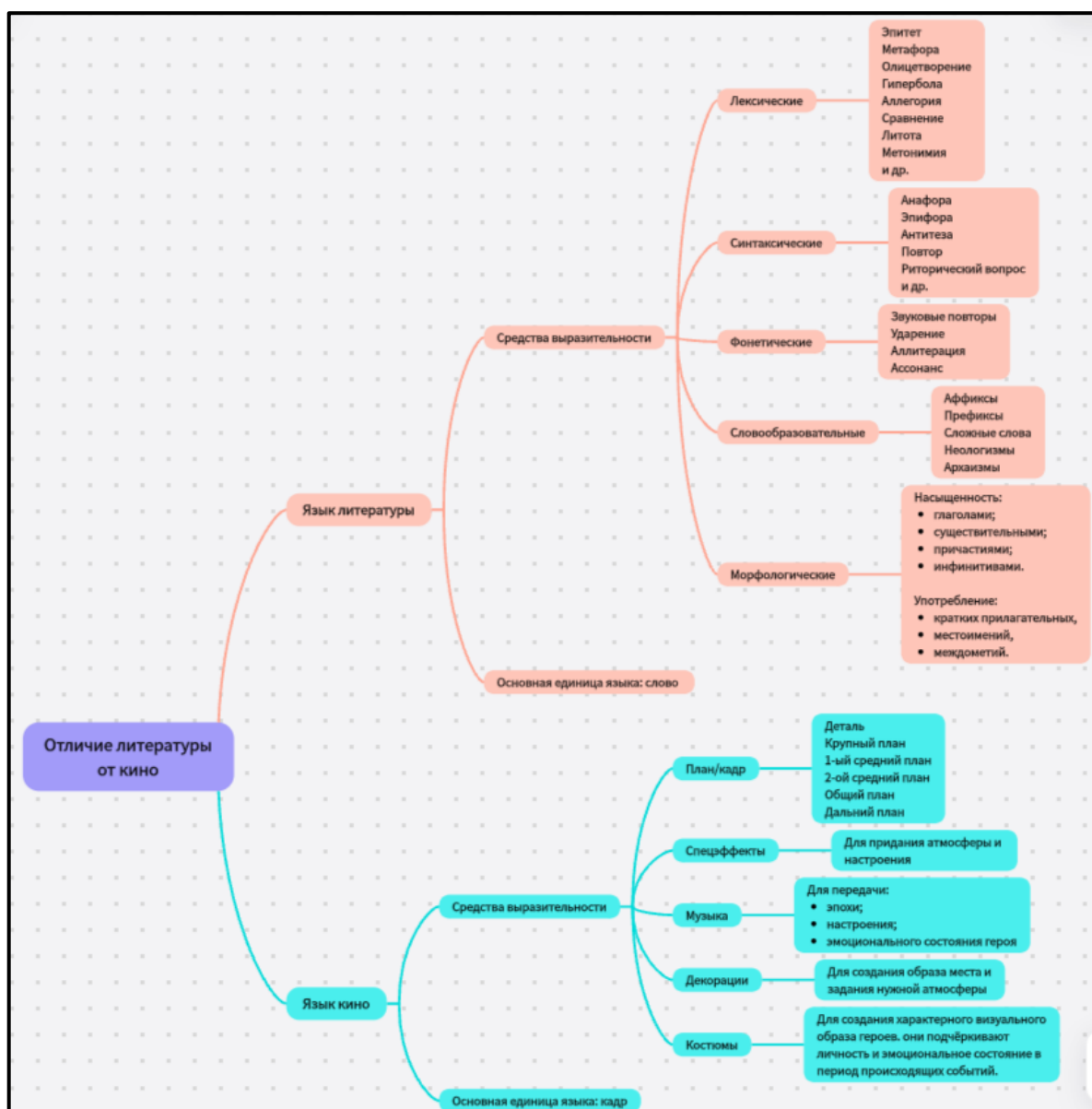


3. 1-ый средний план



6. Дальний план

Средства литературной и кинематографической выразительности

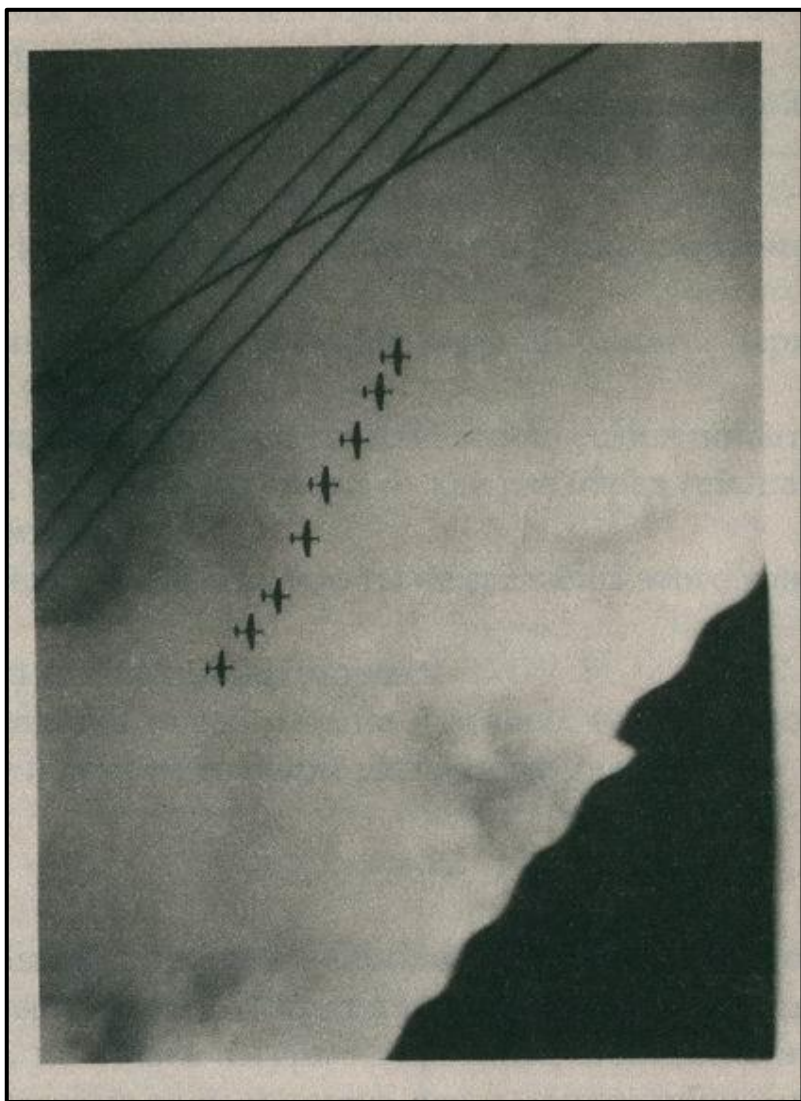


**Особенности интерпретации романа Ренсома Риггза «Дом странных детей»
в экранизации Тима Бёртона «Дом странных детей мисс Перегрин»**

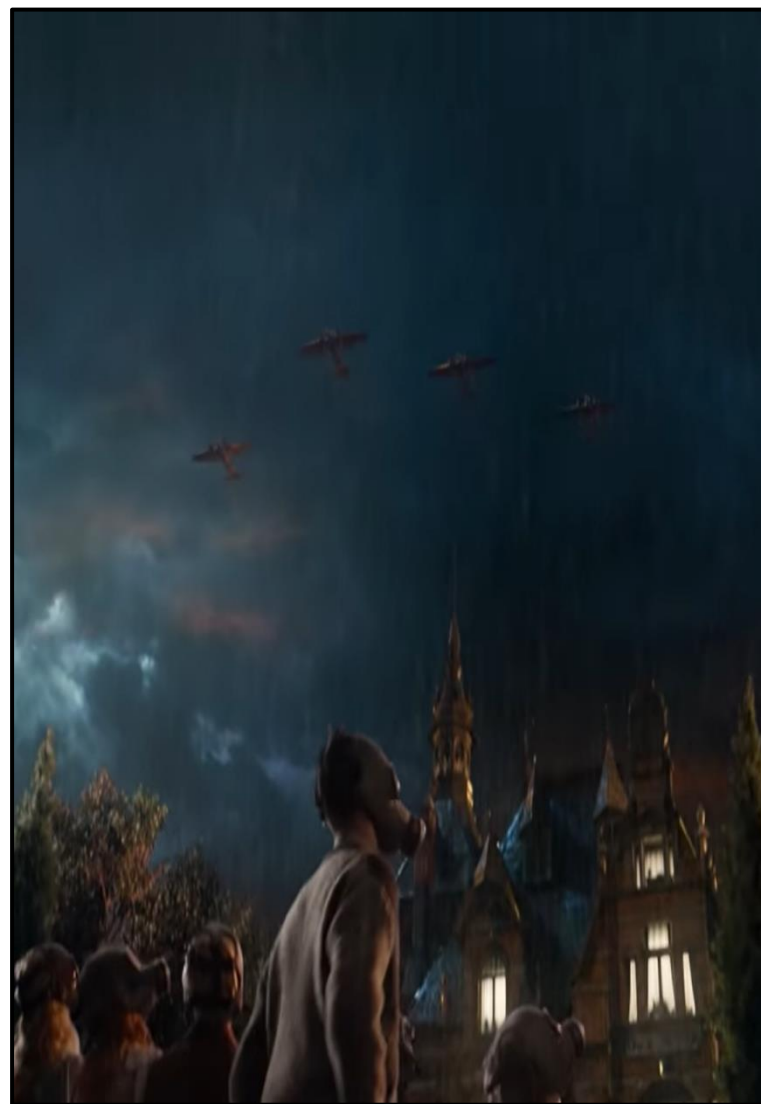
Критерии	Роман	Экранизация
Сюжет		
Хронотоп		
Образы героев: - внешность; - характер; - способность; - роль в сюжете	Джейкоб:	Джейкоб:
	Эмма:	Эмма:
	Бронвин:	Бронвин:
	Миллард:	Миллард:
	Оливия:	Оливия:
	Гораций:	Гораций:
	Енох:	Енох:
	Хью:	Хью:
	Фиона:	Фиона:
	Клэр:	Клэр:
	Близнецы:	Близнецы:
	Мисс Сапсан:	Мисс Перегрин:
	Тварь:	Тварь:
	Пустота:	Пустота:
Тема, идея		

* заполняется учащимися

Изображение истребителей в романе и в экранизации



Истребители



Истребители

Образ имбрины в романе и в экранизации



Мисс Сапсан



Мисс Перегрин

Образ имбрины с курительной трубкой в романе и в экранизации

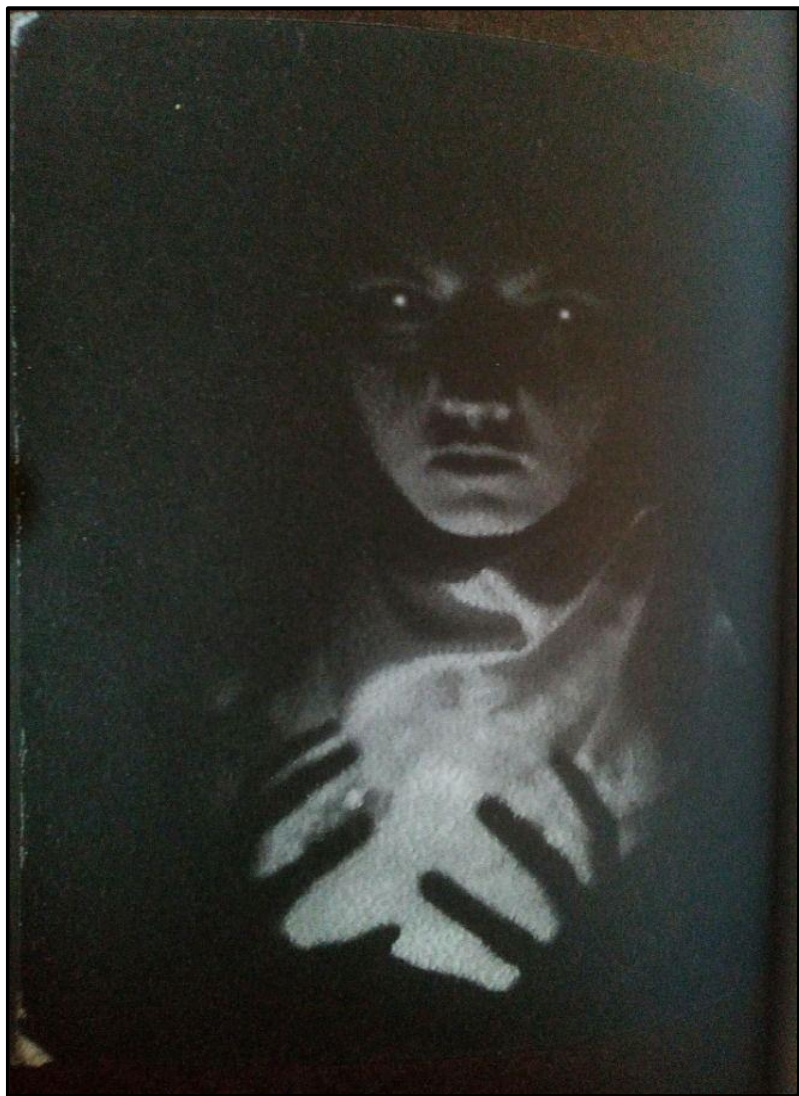


Мисс Сапсан



Мисс Перегрин

Образ Эммы Блум в романе и в экранизации

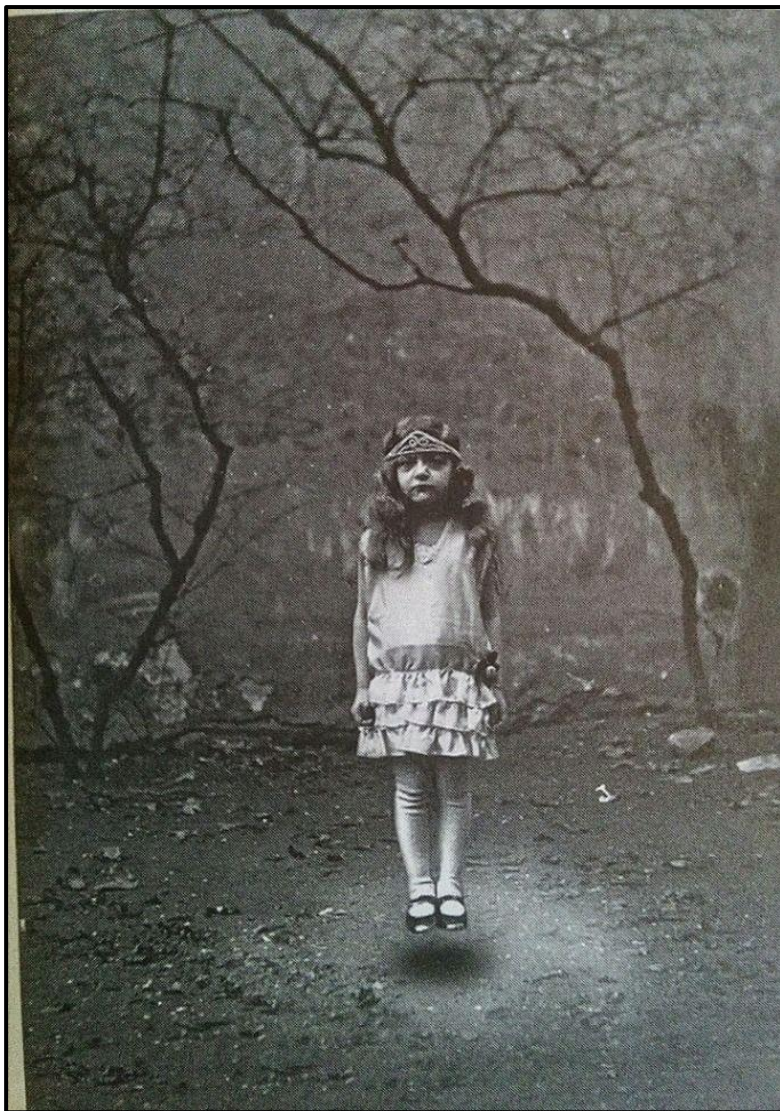


Эмма Блум



Эмма Блум

Образ Оливии Аброхолос Элефанты в романе и экранизации



Оливия



Оливия

Образ Джейкоба Портмана в романе и экранизации



Джейкоб



Джейкоб

Образ Бронвин Брантли в романе и экранизации



Бронвин



Бронвин

Образ Фионы Фрауэнфельд



Фиона



Фиона

Образ Хью Апистона в романе и экранизации



Хью



Хью

Образ Милларда Наллингса в романе и экранизации



Миллард



Миллард

Образ Горация Сомнассона в романе и экранизации



Гораций



Гораций

Образ Еноха О'Коннора в романе и экранизации



Енох



Енох

Образ Клэр Денсмор в романе и экранизации



Клэр



Клэр

Образ близнецов в романе и экранизации



Близнецы



Близнецы

Образ пустоты в романе и экранизации



Пустота



Пустота

Образ твари в романе и экранизации



Тварь



Тварь

Согласие
на размещение текста выпускной квалификационной работы,
научного доклада об основных результатах подготовленной
научно-квалификационной работы
в ЭБС КГПУ им. В.П. АСТАФЬЕВА

Я. Григоренко Ольга Андреевна
(фамилия, имя, отчество)

разрешаю КГПУ ИМ. В.П. Астафьева безвозмездно воспроизводить и размещать (доводить до всеобщего сведения) в полном объеме и по частям написанную мною в рамках выполнения основной профессиональной образовательной программы выпускную квалификационную работу, научный доклад об основных результатах подготовленной научно-квалификационной работы (далее ВКР/НКР)
(нужное подчеркнуть)

на тему: Особенности интерпретации романа Р. Рингза
„Дом странное детей“ в экранизации Р. Бёртона
„Дом странное детей мисс Герефин“ (материал к
внеурочной деятельности в средней школе)
(название работы) (далее - работа) в ЭБС

КГПУ им. В.П.АСТАФЬЕВА, расположенном по адресу <http://elib.kspu.ru>, таким образом, чтобы любое лицо могло получить доступ к ВКР/НКР из любого места и в любое время по собственному выбору, в течение всего срока действия исключительного права на работу.

Я подтверждаю, что работа написана мною лично, в соответствии с правилами академической этики и не нарушает интеллектуальных прав иных лиц.

18.06.2025
дата


подпись



Отчет о проверке

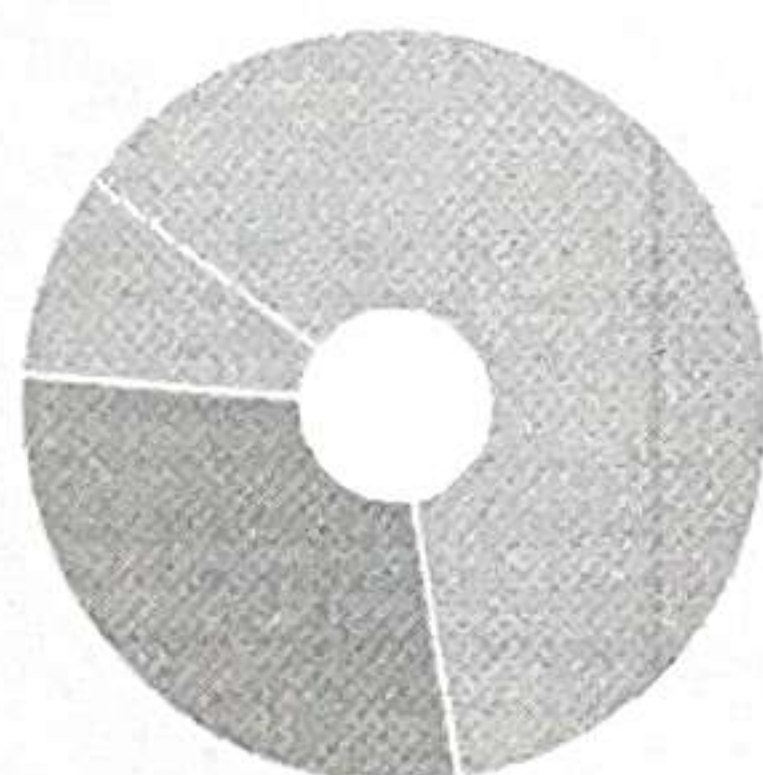
Автор: Прохоренко Ольга Андреевна

Проверяющий: Прохоренко Оля

Название документа: ВКР Прохоренко

РЕЗУЛЬТАТЫ ПРОВЕРКИ

Тариф: FULL



Совпадения:
28,51%

Оригинальность:
62,89%

Цитирования:
8,6%

Самоцитирования:
0%

«Совпадения», «Цитирования», «Самоцитирования», «Оригинальность» являются отдельными показателями, отображаются в процентах и в сумме дают 100%, что соответствует проверенному тексту документа.

Проверено: 94,99% текста документа, исключено из проверки: 5,01% текста документа. Разделы, отключенные пользователем: Библиография

- Совпадения** — фрагменты проверяемого текста, полностью или частично сходные с найденными источниками, за исключением фрагментов, которые система отнесла к цитированию или самоцитированию. Показатель «Совпадения» — это доля фрагментов проверяемого текста, отнесенных к совпадениям, в общем объеме текста.
- Самоцитирования** — фрагменты проверяемого текста, совпадающие или почти совпадающие с фрагментом текста источника, автором или соавтором которого является автор проверяемого документа. Показатель «Самоцитирования» — это доля фрагментов текста, отнесенных к самоцитированию, в общем объеме текста.
- Цитирования** — фрагменты проверяемого текста, которые не являются авторскими, но которые система отнесла к корректно оформленным. К цитированиям относятся также шаблонные фразы; библиография; фрагменты текста, найденные модулем поиска «СПС Гарант: нормативно-правовая документация». Показатель «Цитирования» — это доля фрагментов проверяемого текста, отнесенных к цитированию, в общем объеме текста.
- Текстовое пересечение** — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.
- Источник** — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.
- Оригинальный текст** — фрагменты проверяемого текста, не обнаруженные ни в одном источнике и не отмеченные ни одним из модулей поиска. Показатель «Оригинальность» — это доля фрагментов проверяемого текста, отнесенных к оригинальному тексту, в общем объеме текста.

Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые совпадения проверяемого документа с проиндексированными в системе источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности совпадений или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

16.06.2025

ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

Номер документа: 39

Тип документа: Не указано

Дата проверки: 01.06.2025 14:58:27

Дата корректировки: Нет

Количество страниц: 77

Символов в тексте: 99689

Слов в тексте: 13226

Число предложений: 2141

Комментарий: не указано

ОТЗЫВ

научного руководителя

канд. филол. наук, доцента Полуэктовой Татьяны Анатольевны

о выпускной квалификационной работе

Прохоренко Ольги Андреевны

на тему «Особенности интерпретации романа Р. Риггза "Дом странных детей" в экранизации Т. Бёртона "Дом странных детей мисс Перегрин" (материалы к внеурочной деятельности в средней школе)»

КГПУ им. В.П. Астафьева

филологический факультет

кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

направление: 44.03.01 Педагогическое образование

направленность (профиль) образовательной программы

«Литература»

№	Параметры оценивания	высокая	средняя	слабая	отсутствует
1.	Четкость, логичность структуры работы и изложения материала	+			
2.	Знакомство с основными источниками по теме	+			
3.	Способность к самостоятельному анализу, выводам и обобщениям	+			
4.	Степень вхождения в проблематику, владение методологией исследования	+			
5.	Достоверность результатов исследования	+			
6.	Филологическая эрудированность и научный стиль изложения	+			
7.	Количество и качество анализа художественного материала	+			
8.	Глубина раскрытия темы	+			
9.	Личный вклад в раскрытие темы	+			
10.	Ответственность в отношении к работе	+			

Комментарии научного руководителя

Выпускная квалификационная работа Прохоренко Ольги Андреевны отчасти является продолжением курсовой работы. Выбор темы был обусловлен повышенным интересом Ольги Андреевны к категории «визуальное» и его художественному осмыслению современными писателями и режиссерами.

Исследование отличается актуальностью, поскольку проблема семиотического перевода одного вида искусства на язык другого является особенно актуальной, обусловленной во многом пикториальным / визуальным поворотом, акцентирующим внимание на всё более распространяющейся визуальной коммуникации.

Безусловным достоинством работы является проведенный Ольгой Андреевной анализ двух кодов семиотических систем – художественного текста и кинематографа,

демонстрирующий принципы взаимодополняемости. Выявленная специфика вербального и визуального «текста» позволит, как видится, привлечь учащихся, в том числе, к овладению навыками сравнительно-сопоставительного анализа и к культурным явлениям в целом.

Работа носила системный характер. Ольга Андреевна продемонстрировала высокий уровень умения отбора информации, обобщения и систематизации фактов, выявления закономерностей, методические умения, а также ответственность и самостоятельность.

ВКР представляет собой сложившуюся научную концепцию. Цель выпускной квалификационной работы обучающимся достигнута.

Рекомендация научного руководителя

Рекомендую допустить к защите.

Канд. филол. наук, доцент
КГПУ им. В.П. Астафьева

09.06.2025 г.



Полужикова Татьяна Анатольевна