

УДК 791.43/45

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ «КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ»

**Егор Алексеевич Коновалов**

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

**Александра Александровна Ситникова**

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

AASemenova@sfu-kras.ru

**Аннотация** В статье проведен сравнительный анализ романа «Крестный отец» М. Пьюзо и одноименного фильма Ф. ф. Копполы для того, чтобы определить специфические отличия визуального и вербального текстов. В результате проведенного исследования было выявлено, что визуальный язык произведения киноискусства представляет из себя сложную систему. На элементарном уровне визуальный язык гораздо проще для восприятия зрителем любой культуры и любого уровня образования. В отличие от вербального текста, который требует от реципиента как минимум знание языка и умение читать, большая часть знаков визуального текста дешифруется интуитивно, что и повышает его коммуникативный потенциал в сравнении с вербальным текстом.

**Ключевые слова:** «Крестный отец», Марио Пьюзо, Фрэнсис Форд Коппола, экранизация

**Для цитирования:** Коновалов, Е. А., Ситникова, А. А. Сравнительный анализ кинематографического и литературного произведения «Крестный отец» [Текст] / Е. А. Коновалов, А. А. Ситникова // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2024. – Т. 3. – № 1. – С. 60-73

## COMPARATIVE ANALYSIS OF THE CINEMATIC AND LITERARY WORK “THE GODFATHER”

**Egor Alekseevich Konovalov**

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

**Aleksandra Aleksandrovna Sitnikova**

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

AASemenova@sfu-kras.ru

**Abstract** The article provides a comparative analysis of the novel “The Godfather” by M. Puzo and the film of the same name by F. f. Coppola in order to determine the specific differences between visual and verbal texts. As a result of the study, it was revealed that the visual language of a work of cinematic art is a complex system. At a basic level, visual language is much easier for viewers of any culture and any level of education to perceive. Unlike verbal text, which requires the recipient to have at least knowledge of the language and the ability to read, most of the signs in visual text are deciphered intuitively, which increases its communicative potential in comparison with verbal text.

**Key words:** «The Godfather», Mario Puzo, Francis Ford Coppola, film adaptation

**For citation:** Konovalov, E. A., Sitnikova, A. A. (2024). Comparative analysis of the cinematic and literary work «The godfather». Siberian art history journal, 3(1), 60-73

## **Введение**

Отличительной чертой современной культуры является популярность визуальных носителей информации во всех сферах жизни человека. Если несколько веков назад исключительно вербальная форма хранения и сообщения какого-либо высказывания определяла коммуникацию между людьми, то реалии современности таковы, что ещё в детском возрасте человек вынужден научиться воспринимать и использовать специфику визуального языка.

Неудивительно, что искусство как одна из форм культуры следует такой тенденции, и кино – основной источник визуальной информации в этой области остаётся главным конкурентом другому популярному виду искусства – художественному тексту. Однако отношения кино и литературы неправильно называть сугубо состязательными. Эти два вида искусства, имея в своей основе много общего, также перенимают особенности друг друга и тем самым влияют на развитие друг друга. В искусствоведческой среде всё чаще возникают закономерные вопросы: каков характер взаимодействия литературы как вербальной формы информации и кинематографа как преимущественно визуальной? Как кинематограф использует текст в качестве источника информации и как происходит трансформация идеи, высказанной в вербальной форме, в идею, высказанную в форме визуальной?

Эти вопросы являются крайне актуальными в современном мире, где интерпретация классических текстов всё чаще становится предметом научных исследований. Неизбежная замена чистых вербальных источников информации синтетическими (в которых сочетаются и вербальные и аудиальные и визуальные формы) ставит перед исследователями задачу изучить и описать природу интерпретации и использования текста как первоисточника для создания визуальных образов.

## **Материалы и методы**

В статье представлены результаты сравнительного анализа визуального языка фильма «Крёстный отец» (1972, Ф.Ф. Коппола) и вербального языка романа «Крёстный отец» (1969, Марио Пьюзо) описан характер взаимодействия вербального языка произведения литературы и визуального языка кинопроизведения. Основным исследователем методом выступили – системный киноанализ Г. Кортте (Кортте, 2020) и философско-искусствоведческий анализ Жуковского В.И. и Копцевой Н.П. (Жуковский, Копцева, 2014).

### ***Анализ художественной идеи романа Марио Пьюзо и фильма Фрэнсиса Форда Копполы***

Когда речь заходит о таком авторе, как Марио Пьюзо, чьё творчество пропитано влиянием популярной в XX веке культуры криминального нарратива, сравнительный анализ литературных текстов и их кинематографического воплощения представляется особо продуктивным, ведь произведения такого жанра благодаря своим кинематографическим, визуальным свойствам идеально подходят для кино- и телеэкранизаций. В то же время более десятка кинолент в различных жанрах начиная от криминала и заканчивая супергеройским кино, над которыми работал Марио Пьюзо в качестве сценариста, говорят о том, что этот автор с лёгкостью двигается «между» культурными формами и владеет «фильмическим» слогом. Однако несмотря на то, что по части повествования в литературе приходится сталкиваться с теми же проблемами что и в кино: построение сюжета и интриги, создание характеров и диалогов, выбор повествовательной перспективы, установление интертекстуальных и межжанровых связей, необходимо помнить об основополагающих различиях между характеристиками той или иной формы искусства.

Роман Марио Пьюзо «Крёстный отец» (1969) и одноимённый фильм Фрэнсиса Форда Coppolla (1972) представляют собой интересный объект для анализа не только из-за необычного резонанса у кинозрителей и читателей. С повествовательной точки зрения «Крёстный отец» - тематически многоуровневый роман со множеством интертекстуальных отсылок, который отводит внимание скорее не на элементы криминального экшена, а на демонстрацию социальных и экономических отношений в сложно организованной общине, получивших благодаря работе Coppolla своеобразную и самостоятельную киноинтерпретацию.

#### Роман

Литературные произведения, повествующие о жизни преступных образований и их взаимодействии с обществом, начали появляться задолго до публикации романа Марио Пьюзо; многие из авторов этих книг брали за основу информацию из полицейских архивов и, не исключено, что они так же могли быть использованы и автором «Крёстного отца» как материалы для насыщения романа нужными подробностями. Несмотря на это, отличительной чертой романа Пьюзо является отказ как от документальности, основанной на письменных криминальных источниках, так и от канонического представления жизни гангстеров с погонями и стрельбой. Марио Пьюзо затрагивает в «Крёстном отце» проблематику, которая отражает отношения участников иерархического социального образования, именуемого кланом, а также между этими кланами. Он стал одним из первых среди писателей, продемонстрировавших пути формирования иерархии в семейных кланах, механизмы управления при принятии решений и их исполнении, познакомил читателей с жизненным укладом преступных синдикатов. Многие исследователи не исключают, что «художественная убедительность» романа связана с прекрасным знанием темы:

Марио Пьюзо родился и вырос в Нью-Йорке в районе «Адская Кухня», историческом месте обитания различных преступных группировок (Геевский, 1990).

По мнению Петра Вайля – известного журналиста, в основе «Крёстного отца» лежит не «гангстерский колорит», а «добротная основательность семейной эпопеи», которая сближает роман Пьюзо с «Сагой о Форсайтах» Джона Голсуорси и «Семьёй Тибо» Роже Мартена дю Гара. На первом месте в жизни дон Корлеоне и членов клана всегда стоит семья. Каждый член семьи выполняет свою роль и наделен определенными обязанностями; правила взаимоотношений укладываются не один десяток лет: *«Первенец назначается в преемники, младший идет в люди, дочь испрашивает согласия на привязанности. Во главе стоит отец, начальник, судья, вершитель. Конкретно — классический американский self-made man, «сделавший себя» эмигрант, прошедший путь от оборванца-работяги до всевильного властелина, — Вито Корлеоне».* (Вайль, 1997)

Пьюзо постулирует главный семейный принцип сицилийской мафии: «Своих мало - чужие все», поэтому отношения между своими исключительно сердечные, дабы как можно дольше сохранять мир внутри клана. Этому свидетельствует ласковое обращение к родным (Санни, Фредди, Тури), ритуалы, закрепляющие статус каждого члена клана на почти религиозном уровне, готовность принять в клан новых членов, ищущих убежище, которое способно защитить их от личной ответственности перед социумом (Вайль, 2006). Именно из-за этого произведение, которое сначала своей стилистикой напоминает субэтнический очерк, к финалу приобретает черты «трагедии высокого стиля».

Несмотря на то, что первое впечатление, которое может оказать на читателя фигура Вито Корлеоне – это праотец, обладающий исключительно мужественными качествами, сам Марио Пьюзо говорил, что «Всякий раз, когда дон

Карлеоне открывает рот», он слышит «голос своей матери», которая «была удивительной и прелестной женщиной, но довольно жестоким человеком» (Paglia, 1997; Homberger, 1999). Это замечание автора и многие другие детали произведения, скрытые глубоко за сюжетной составляющей, позволяют задуматься о сложности прототипов героев романа. Всё же среди литературоведов и историков нет единого мнения касательно реальных прототипов членов клана. Историк и журналист Игорь Геевский предполагает, что образ Вито Корлеоне – собирательный, однако в нём присутствуют черты некоторых реально существовавших участников криминального мира. Фрэнк Костелло, стремившийся расширить влияние в политических структурах Нью-Йорка посредством внедрения в них собственных людей; Вито Дженовезе, передавший свои полномочия сыну после покушения на себя (подобно Крёстному отцу из романа) – это люди, биография которых так или иначе могла послужить материалом для создания образа дона. Намного более смелые параллели проводит Пётр Вайль, который сравнивает фигуру дона Корлеоне с королём Лиром.

Биография дона Корлеоне олицетворяет «историю американской мафии». Свою экономическую активность он начинал, участвуя в мелких криминальных группах. Позже, основав легальный бизнес и осуществляя под его прикрытием преступную деятельность, он пытался сделать отношения между «семьями», более цивилизованными: «Время стрельбы и поножовщины прошло. Пора брать умом, изворотливостью, коль скоро мы деловые люди».

Что касается сыновей Вито Корлеоне, то каждый из них представляет из себя иллюстрацию человеческих темпераментов. Старший сын Санни обладает вспыльчивым нравом, любит рисковать и не умеет думать на несколько шагов вперёд. Младший Майкл – пример самообладания и целеустремлённости. В силу своего возраста он позже всех

начинает участвовать в семейных делах, однако именно он, благодаря своим качествам, занимает место дона после смерти отца.

#### Фильм

Кинокритик Павел Кузнецов утверждает, что именно в экранизации «Крёстного отца», снятой Фрэнсисом Фордом Coppолой представлен «самый масштабный образ отца-патриарха»; воплощённый Марлоном Брандо герой «обладает сакральной властью и почти нечеловеческой харизмой». Амбиции дона Корлеоне способны поставить его на место американского правосудия. Он выступает против развития наркобизнеса, помогает отчаявшимся, раздаёт мудрые советы тем, кто к нему обращается (Кузнецов, 2006). Из-за того, что образ дона в фильме и книге на самом деле смотрится положительным, Марио Пьюзо и Coppоллу часто обвиняли в романтизации мафии, однако, как указывает Кузнецов, в этом можно прочесть «саркастический комментарий к эволюции человеческого рода в XX веке» (Кузнецов, 2006).

Есть и другие предположения о главной идее фильма, связанной с фигурой дона. Например, киновед Алексей Гусев считает, что эволюция героя от «бесшабашного сноровистого пацана», оказавшегося в другой стране до «богавсдержателя», который в силах подчинить влиятельнейших политиков и чиновников (Гусев, 2011). Неудивительно, что посыл Coppолы, который скорее неверно был принят определённой частью публики, трактовался как «защита коллективных и в то же время ограниченных ценностей» семьи как «авторитарной патриархальной структуры» (Къеза, 2014).

Подводя итог параграфа можно сказать, что сравнительный анализ идеи романа «Крёстный отец» и идеи, заложенной Ф.Ф. Coppолой в экранизацию демонстрирует как один сюжетный мотив адаптируется в пространстве двух разных медиа. Используя особенности литературного языка, такие как способность принимать форму

многоуровневого повествования за счёт большого объёма, возможность выразить художественную идею лексическими и фонетическими знаками, интертекстуальность, Марио Пьюзо создал обширную картину исторических, экономических, социальных и эмоциональных связей представителей криминального клана. Особенности кинематографа, такие как трансляция художественной идеи с помощью мощных материальных, индексных и иконических знаков позволили Ф.Ф. Копполе развить идею, предложенную автором и сделать её более наглядной для зрителя, используя метод напряжения, который будет описан в следующем параграфе.

#### ***Анализ композиции. Методы создания напряжения.***

Анализ композиции романа Марио Пьюзо и экранизации Ф.Ф. Копполы позволяет определить методы построения повествования. Определив от чьего лица ведётся повествование, в какой последовательности автор определяет события произведения, гораздо легче понять смысл знаков, используемых в произведении и их взаимосвязь.

#### *Фильм*

Как показано в графике эпизодов (прил.А.1), в своей концепции повествования Коппола не отошёл от оригинального текста, но вычленил из него главный сюжетный мотив и представил его в виде линейной истории. Фильм можно разделить на 8 эпизодов и 24 мизансцены:

#### *Эпизод 1. Экспозиция: Свадьба дочери дона (00'00-27:00)*

(1. 00'00) День. Приёмная в доме дона Корлеоне. Америго Бонасера, пришедший с просьбой об услуге, уговаривает дона помочь ему. Дон, порицая Бонасеру за пренебрежение и неуважение, тем не менее, соглашается после того, как проситель предлагает свою «дружбу», тем самым получая инициацию.

(2. 7'30) Во дворе дома семьи Корлеоне проходит свадебное празднество. Гости шумят и веселятся, по сицилийским обычаям свадьба проходит с танцами и пением. В это время приёмную Вито Корлеоне продолжают посещать гости, среди которых известный актёр и певец Джонни Фонтейн. Он рассказывает крёстному отцу о продюсере, который ни за что не соглашается дать Джонни главную роль в фильме. Дон предлагает Джонни свою помощь.

#### *Эпизод 2. Переговоры с продюсером и демонстрация методов. (27'00 – 34'18)*

(3. 27'00) Советник дона Том Хейген прибывает в Голливуд на студию к продюсеру, о котором говорил Джони Фонтейн. Услышав имя Джонни, продюсер свирепствует и угрожает Тому Хейгену своими связями в правительстве. Том намекает о том, что пришёл от Вито Корлеоне и оставляет ему свой номер телефона для связи.

(4. 29'35) В огромном особняке продюсер встречает советника дона Тома Хейгена. Между делом продюсер отводит Тома в конюшню и показывает своего самого дорогого и любимого скакуна, которого он не водит на скачки, а бережёт для разведения. За ужином выясняется, что мнение продюсера по поводу Джонни не изменилось и Том Хейген в скорости покидает особняк.

(5. 32'39) Ранним утром продюсер просыпается в своей спальне и с ужасом замечает, что вся его постель испачкана кровью. У своих ног он видит голову своего самого дорогого скакуна.

*Эпизод 3. Покушение на дону Корлеоне (34'20-53'00)*

- (6. 34'20) По приезде из Голливуда Том Хейген рассказывает дону о предложении вложиться в наркобизнес, поступившем от влиятельного гангстера Солоццо. После того, как дон тактично отказывает Солоццо, он отправляет своего личного охранника Люку Брази на шпионаж к конкурирующей семье Таталья, с которой связан Солоццо.
- (7. 40'20) С рождественскими подарками в руках по заснеженной улице Манхэттена гуляют Майкл Корлеоне, младший сын дона, и его невеста. Они обсуждают какой подарок получит каждый из близких людей, в том числе дон. В это время пришедшего на встречу с Солоццо Люку Брази застают врасплох и убивают, следом мафия похищает Тома Хейгена. Остановившегося купить фруктов на уличном рынке Вито Корлеоне расстреливают киллеры вражеской мафии.
- (8. 46'17) Увидев заголовки газет, Майкл Корлеоне срочно направляется в семейный дом. В это же время Солоццо, не знающий, что дон остался жив, выдвигает свои требования его старшему сыну и освобождает Тома Хейгена.

*Эпизод 4. Майкл Корлеоне становится участником семейных дел (53'29-90'00)*

- (9. 53'29) Самые важные члены клана обдумывают план дальнейших действий. Капореджиме клана Корлеоне Питера Клеменцу отправляют устранить предавшего семью боевика. Клеменца застаёт его врасплох и убивает по пути за город.

(10. 58'20) Майкл Корлеоне, вынужденный прятаться в стенах семейного особняка, отпрашивается у старшего брата на встречу со своей невестой. За ужином Майкл велит ей уехать из города, они прощаются на неопределённый срок.

(11. 61'47) С ужина Майкл направляется в больницу к отцу. Он с ужасом обнаруживает, что рядом с доном нет никакой охраны: об этом распорядился капитан полиции Хэйден, которого подкупил Солоццо. Приехавший с нарядом полиции Хэйден избивает упрямого Майкла до того, как Том Хейген вместе с охраной успевают приехать к больнице.

(12. 70'30) На очередной семейной встрече Майкл проявляет желание вступить в семейные дела и собственноручно убить гангстера Солоццо и коррумпированного капитана Хэйдена. Члены клана обдумывают план убийства и договариваются о встрече с жертвами.

(13. 81'31) За ужином в ресторане Майкл делает вид, что он согласен на условия Солоццо и Хэйдена, затем достаёт заранее оставленный в уборной пистолет и, вернувшись в зал, убивает обоих. Под крики постояльцев Майкл покидает ресторан, а затем уезжает из страны.

*Эпизод 5. Таталья расправляется с членами семьи Корлеоне. (90'00-126'37)*

(14. 90'00) Газеты пестрят заголовками о начавшейся войне кланов. Дона привозят домой, а Санни за семейным ужином заявляет, что хочет убить главу клана Таталья.

(15. 97'24) Укрывающийся на Сицилии Майкл находит себе

девушку, с которой в скорости играет свадьбу. Бывшая невеста Майкла приезжает в дом Корлеоне в надежде, что ей расскажут о женихе, но там хранят тайну. В это время Санни пытается разобраться с неугомонным свояком, который избивает его сестру. В гневе он едет к нему в одиночку на автомобиле, но на половине пути его расстреливают.

(16. 118'55) Узнав о смерти сына, дон решает не заниматься расследованиями и мщением. Он заявляет о том, что хочет прекратить войну между кланами. В это время на Сицилии совершается покушение на Майкла, при котором погибает его молодая жена.

*Эпизод 6. Дон передаёт свои полномочия Майклу (126'38-153'00)*

(17. 126'38) Вито Корлеоне организует встречу с главами других пяти семей для заключения мира.

(18. 133'45) Майкл находит свою невесту и уговаривает её стать его женой, обещая, что перестанет заниматься криминальной деятельностью.

(19. 136'31) Дон Корлеоне передаёт свои полномочия Майклу, после чего тот сразу же начинает структурные изменения семейных дел и увольняет прежних высокопоставленных лиц клана. Он решает перенести бизнес на запад Америки, чтобы не конкурировать с другими семьями.

(20. 146'40) В разговоре Майклом Вито Корлеоне предупреждает сына о том, что на встрече с Барзини его непременно ждёт смерть. Спустя какое-то время, играя в саду со своим внуком

Вито Корлеоне умирает от сердечного приступа.

*Эпизод 7. Майкл становится крёстным отцом. (153'00-189'10)*

(21. 153'00) На похоронах Вито Корлеоне Майкл заявляет о том, что станет крёстным отцом ребёнка сестры, а затем встретится со всеми главами мафий.

(22. 156'56) Во время ритуала крещения Майкл Корлеоне произносит слова отречения от дьявола. В это же время по заказу Майкла происходит расправа над всеми главами враждебных кланов. Майкл также убивает мужа сестры, уличив его в предательстве, по причине которого погиб Санни.

*Эпизод 8. Финал (169'10-173'05)*

(23. 169'10) Преисполненная горем сестра Майкла врывается в его кабинет и обвиняет его в убийстве её мужа. Жена Майкла Кейт в ужасе спрашивает правда ли то, что говорит сестра. Майкл лжёт, говоря, что это не его рук дело. Кейт выходит из комнаты, чтобы принести обоим выпить, однако двери в кабинет нового дона закрываются за ней.

(24. 173'05) Финальные титры, конец (197'03)

*Роман*

Роман состоит из 9 частей и 32-х глав. Композиция романа построена таким образом, что ведущим мотивом в каждой части является большой эпизод из жизни семьи Корлеоне, связанный с войной кланов, смертью Вито Корлеоне и посвящением его сына в статус главы семьи. В каждой части произведения также существуют главы, которые раскрывают биографию отдельного героя, затрагивают исторический и политический контекст предшествующих событий. С помощью этих глав Марио Пьюзо производит экскурс читателя в историю семьи и связанных с

ней людей, позволяет лучше понять мотивы поступков этих героев. Так как автор своей задачей ставит продемонстрировать природу отношений людей в итальянских криминальных кругах, он чуть ли не с документальной точностью передаёт все детали биографии персонажей. Таким образом роман приобретает эпический характер и история семьи Корлеоне – становится историей мафии в целом.

#### *Фильм*

То же самое нельзя сказать про экранизацию Копполы, где на эгоцентрическом уровне основная идея выражается в тезисе о том, что власть способна кардинально поменять человека, а на социоцентрическом уровне идея о том, что семья – это живой организм, элементы которого находятся в особом взаимодействии. Режиссёр не включает в сценарий темы, которые могли бы нарушить линейность повествования и представляет историю в виде цельного действия, в котором принимает участие главный герой картины. Именно благодаря цельному повествованию сохраняется напряжение или «саспенс», построению которого режиссёр уделил особое внимание. Саспенс в фильме поддерживается благодаря симметричной повествовательной структуре, в которой пик напряжения приходится на третий и предпоследний эпизоды фильма.

Как показывает следующая диаграмма (илл.2), напряжение в фильме чаще всего связано с темой убийства и создаётся при помощи трёх повествовательных элементов:

- *действия вражеских мафий*. Эти действия запускают основную сюжетную тему, которая представлена в фильме как «война кланов».
- *действия семьи Корлеоне*. Это действия, совершенные от лица всей семьи как единого действующего лица до того, как Майкл Корлеоне стал главой семьи. Например, предателя Паоло Гато устранил Пит Клеменца, однако этому предшествовало коллективное решение об убийстве.

— *действия Майкла Корлеоне*. Представляют из себя действия главного героя или действия, выполненные с его распоряжения.

На диаграмме (прил.А.2) представлено, как пик напряжения возникает в эпизодах, где влияющие на сюжет действия повествовательных элементов наиболее близко расположены друг к другу на временной шкале. В обоих случаях они выполнены в методе *параллельного монтажа*. Например, *мизансцена 7* (40'20 - 46'17) представляет из себя параллельный монтаж из событий, принёсших огромные изменения в жизнь семьи Корлеоне. Режиссёром подчёркивается стремительность, с которой рассыпается былая мощь и влияние самой могущественной семьи Нью-Йорка. Выполненная так же с применением параллельного монтажа *мизансцена 22* (156'56 – 169,10) зеркально отображает возвращение клану этого статуса.

#### ***Сравнение коммуникативного потенциала языков: романа М. Пьюзо и фильма Ф.Ф. Копполы.***

Сравнительный анализ языка литературного произведения и языка произведения киноискусства основан на сравнении сцен романа и фильма, которые можно сопоставить по сюжету и художественной идее. Стоит помнить, что самая важная часть сравнительного анализа – это сравнение потенциала языка (визуального или вербального), с помощью которого транслируется тот или иной смысл. Поэтому в результате анализа важно представить примеры знаков, которыми пользуется литературный текст с одной стороны и произведение киноискусства с другой.

#### *Роман*

Первый эпизод из книги Марио Пьюзо, который был экранизирован Ф.Ф. Копполой – это эпизод с обращением гробовщика Американо Бонасеры за помощью к дону Карлеоне в день свадьбы его дочери. Со слов рассказчика читатель узнаёт об отношении донна к своему гостю,

он «держался прохладно, он не обнял гостя и не подал ему руки». В контексте человеческих отношений вербальным языком демонстрируется особое положение дона в этом социуме. То, что именно он решил не подавать руку гостю, говорит о его безоговорочном праве избирать путь коммуникации и её результат. Уже в этом эпизоде у читателя формируются такие понятия, ассоциирующиеся с фигурой дона, как «власть» и «доминирование». Рассказав свою историю, Америго Бонасера собрался с силами и попросил дона об убийстве обидчиков его дочери. Вот как описывает эту сцену автор: «Дон выслушал его бесстрастно, как *исповедник в исповедальне*». Образ исповеди в этой сцене по сути является главным образом, который должен схватить читатель. Для писателя здесь важно показать не просто властные качества дона, но и некую ассоциацию с религиозностью, которая является основой отношений дона с окружающими его людьми. Используя такое сравнение, автор навсегда закрепляет в представлении у читателя образ дона как посредника Бога, к которому обращаются за помощью отчаянные люди. В этом случае просьба Бонасеры: «Нельзя ли мне побеседовать с вами наедине?» весьма закономерная просьба претендующего на тайну исповеди грешника.

#### Фильм

Произведение киноискусства Фрэнсиса Форда Копполы открывается крупным планом лица зрелого мужчины, рассказывающего историю о покушении на его родную дочь. Темнота вокруг фигуры мужчины и приглушённый свет на его лице позволяют зрителю «схватить» понятия, которые можно выразить в словах «темнота», «полумрак». Лицо мужчины является единственным элементом в кадре, поэтому здесь для зрителя будут очевидны понятия «уединённый», «единственный». Чуть позже в кадре появляется визуальный знак «костюм», в который одет говорящий. Этот знак, объективно указывающий на всё, что соответствует формальной,

официальной обстановке, помогает зрителю схватить понятия «торжественность», «церемония». По ходу того, как мужчина произносит свою речь, крупный план плавно сменяется средним и в один момент в кадре появляется вторая фигура. Теперь режиссёр предлагает зрителю эти фигуры в сравнении: а) появляясь и заполняя кадр, одна из них становится заметно больше, что указывает на её главенство; б) у большой фигуры не видно лица, она находится в тени и вне фокуса, что указывает на её таинственность и мистический характер (прил.Б.1).

Уже с этого момента зрителю предлагается собрать все визуальные образы воедино и выйти на основной концепт, характеризующий эту сцену. Складывая визуальные образы «полумрак», «уединение», «церемония», «таинство», зритель синтезирует их в единое и главное понятие «исповедь». Таким образом произведение киноискусства, взяв понятие, описанное в оригинальном тексте, ретранслировало его, используя сверхъёмкие единицы, наполненные смыслом – визуальные знаки.

Для наглядности сравнения методов вербального и визуального языков ниже предложена таблица. Во втором столбце обозначена задача автора в определенной сцене, рядом описаны методы, с помощью которых автор добивался поставленной задачи (прил.А.3). Сравнение позволяет наглядно продемонстрировать, что потенциал художественного текста в 1-ом эпизоде заключается в способности легко ссылаться к контексту социальных отношений. С помощью слов-маркеров писатель даёт характеристику каждому из двух персонажей в этой сцене, также даёт характеристику их действиям. Однако препятствием для понимания читателем этих социальных отношений могут являться: а) банальное незнание языка, на котором ведется повествование в произведении; б) недостаточные знания в области социальных взаимоотношений для того, чтобы суметь провести аналогии. В этом случае визуальные образы фильма,

которые интуитивно понятны зрителю почти любой культуры и любого уровня образования позволяют ему воспринять идею, которую вербально пытается описать автор книги. Для того, чтобы подтвердить или опровергнуть гипотезу, озвученную выше, необходимо перейти к анализу следующей сцены.

#### Роман

Сцена с покушением на дону является одной из ключевых в романе, на ней основывается дальнейший сюжет произведения. В книге Марио Пьюзо эта сцена описывается во второй главе первой части. Автор пользуется приёмом нелинейного повествования и сначала говорит о происшествии через фотографию в газете, которая попадает Майклу Корлеоне. С сюжетной точки зрения такой ход обусловлен стремлением автора создать эффект «грома среди ясного неба». Пьюзо доносит страшную новость через восприятие Майкла и Кей, которые, находясь на пике своих любовных отношений, сталкиваются с новой действительностью.

Описывая сцену покушения, Марио Пьюзо пытается поддержать настроение напряжённости и неожиданности, которое было задано в предыдущей сцене. Этому способствуют слова-маркеры в виде прилагательных: «мгновенный», «стремительный»; существительных: «миг», «скорость», «прыть»; глаголами: «швырнул», «кинулся». Более примечательным является стремление автора передать «телесность», которую фигура донна обрела во время расстрела. «*Не притрагиваясь к фруктам*, дон Корлеоне молча указывал, какой плод приглянулся» - так описывается предшествовавший расстрелу момент, где ещё находящийся в статусе бестелесного богоподобного существа дон Корлеоне покупает фрукты у лавочника. С помощью слов-маркеров «рассыпаться», «рухнуть», словосочетаний «распростёртое тело», «кровавая лужа» Марио Пьюзо воплощает художественную идею потери человеком статуса бессмертного властителя. Знак

«рассыпавшиеся фрукты», к которому позже обратится Ф.Ф. Коппола, у Марио Пьюзо так же поддерживает общую идею падения и потери статуса.

Согласно концепции, которой придерживался режиссёр при экранизации книги, был изменен порядок сцен в эпизоде с покушением. События, которые демонстрируются как череда провалов семьи Корлеоне: убийство личного охранника донна Люки Брази, похищение ценнейшего советника донна – Тома Хейгена показаны режиссёром как множество действий, происходящих одновременно. Идея о том, что могущество семьи зиждется на единстве всех её элементов была развита режиссёром и визуализирована с помощью грамотно выстроенного монтажа. Сюжет каждой сцены этого эпизода, по сути, аналогичен и может быть описан как «семья теряет важный элемент». Так режиссёр подготавливает зрителя к правильному восприятию самого главного визуального знака этого эпизода – «рассыпавшиеся апельсины». В свою очередь апельсин является весьма сложным символическим знаком, который появляется множество раз на протяжении всего фильма. О разных интерпретациях этого символа подробно написала в своей статье Ирина Попова (Попова, 11). В сцене с покушением апельсин принято интерпретировать как идею семейного единства. С точки зрения ботаники апельсин представляет собой плод с большим количеством зерен (что говорит о его плодородии) и плотно прилегающими друг к другу долями, которые образуют единый цельный фрукт. Продолжая визуализировать идею потери единства, режиссёр придаёт этому символу новый, противоположный статус: апельсины – символы единства и семейной власти рассыпаются по асфальту рядом с упавшим телом донна Корлеоне. С помощью правильно выбранного ракурса режиссёр создаёт определенное движение в кадре. Рассыпавшиеся фрукты катятся в разные стороны под ногами неприятелей (прил.Б.2).

Наглядное сравнение коммуникативного потенциала языков в этом эпизоде (№3) также проиллюстрировано в таблице (прил.А.3). Для того, чтобы передать идею потери могущества автор книги использует потенциал вербального языка, заключающийся в разнообразии слов с сильной эмоциональной окраской. С помощью этих же слов-маркеров автор неявно, косвенно описывает трансформацию персонажа: от богоподобного существа до телесного и вполне смертного человека. Эту же идею режиссёр выразил с помощью визуальных знаков кинематографа. Взяв за основу сложный символический знак «апельсин», который был предложен ещё автором книги, режиссёр придал ему новый статус и использовал для визуализации потери единства, с которым он связывает могущество семьи. В виду того, что оба метода оказались достаточно сложными для восприятия, нельзя уверенно сказать о преимуществе одного над другим в коммуникации с читателем/зрителем. Однако можно заметить, что вербальный язык здесь демонстрирует богатую эмоциональную палитру, что противоречит гипотезе о чисто рациональном восприятии вербального текста читателем. Потенциал визуального языка фильма в этом эпизоде заключается в его способности использовать сложный символический знак в качестве более простых иконических знаков. То есть символический знак «апельсин» превращается в иконический знак «рассыпавшиеся апельсины», что на интуитивном уровне понимается зрителем как потеря единства.

Подводя итоги главы, можно сказать, что сравнительный анализ языков двух различных медиа является довольно сложным процессом. В связи с тем, что построение вербального текста автором-писателем происходит согласно

совершенно иным схемам, нежели построение визуального текста автором-режиссёром, встаёт вопрос о необходимости создания универсального метода сравнения литературы и кино. В этом исследовании были предприняты попытки создания такого метода путём объединения метода системного киноанализа, предложенного Гельмутом Корте и теории художественной коммуникации, предложенной Владимиром Жуковским. Удалось доказать, что на сюжетном уровне произведение литературы и произведение киноискусства имеют схожие модели повествования, несмотря на очевидные отличия, такие как: временные ограничения в кинематографе или сложность демонстрации нескольких одновременно происходящих действий в литературе. В этой главе был произведен сравнительный анализ языков произведения в три этапа, в каждом из которых сравнение проводилось в форме диалога между литературным произведением и произведением киноискусства.

### *Заключение*

В результате исследования удалось выяснить, что визуальный язык кино, в частности кинофильма «Крёстный отец» Ф.Ф. Копполы обладает рядом преимуществ перед вербальным текстом литературного источника: 1) Являясь языком универсальным и родным для большинства, он способен транслировать идею с помощью знаков, понятных каждому зрителю, в независимости от его происхождения и уровня образования; 2) В силу особенностей, указанных в предыдущем пункте и быстрой человеческому восприятию, визуальные образы кино, сохраняя всю информативность, способны транслировать идею в гораздо меньших объёмах текста.

### *Библиографический список*

1. Вайль, П. Гений места [Текст] / П. Вайль // Колибри. Москва – 2006. – 660 С.

2. Вайль, П. Семейное дело (Флоренция — Макиавелли, Палермо — Пьюзо) [Текст] / П. Вайль // Иностранная литература. – 1997. – № 6.
3. Геевский, И. А. Персонажи и прототипы романов М. Пьюзо [Текст] / И. А. Геевский // Пьюзо, Марио. Крёстный отец; Сицилиец. – М.: Политиздат, 1990. — 565 с.
4. Гусев, А. Гастарбайтер. История вопроса [Текст] / А. Гусев // Сеанс. – 2011. – № 43/44.
5. Жуковский, В. И., Копцева, Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства: учебное пособие [Текст] / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // Красноярск: Красноярский государственный университет, 2004. – 265 с.
6. Карлова, О. А., Копцева, Н. П., Резникова, К. В., Ситникова, А. А. Воспитательный потенциал литературного жанра фэнтези для современной подростковой культуры [Текст] / О. А. Карлова, Н. П. Копцева, К. В. Резникова, А. А. Ситникова // Science for Education Today. – 2020. – Т. 10, № 4. – С. 189-201. – DOI 10.15293/2658-6762.2004.12. – EDN DUJLUL.
7. Колесник, М. А., Лещинская, Н. М., Сертакова, Е. А. Образ поэта-творца в символизме Гюстава Моро [Текст] / М. А. Колесник, Н. М. Лещинская, Е. А. Сертакова // Сибирский антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 25-37. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-25-37. – EDN VTGMGM.
8. Колесник, М. А., Ситникова, А. А., Сертакова, Е. А. и др. Особенности развития партиципаторного искусства в городе Красноярске (Российская Федерация) в начале XXI века [Текст] // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2022. – Т. 15, № 6. – С. 826-839. – DOI 10.17516/1997-1370-0888. – EDN WTCERE.
9. Копцева, Н. П., Бахова, Н. А., Замараева, Ю. С., Кирко, В. И. Проблема социокультурных исследований в современной гуманитарной науке [Текст] / Н. П. Копцева, Н. А. Бахова, Ю. С. Замараева, В. И. Кирко // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 3. – С. 323.
10. Копцева, Н. П., Замараева, Ю. С., Бахова, Н. А. и др. Социальная (культурная) антропология [Текст] / Н. П. Копцева, Ю. С. Замараева, Н. А. Бахова и др. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2011. – 240 с. – ISBN 978-5-7638-2393-6.
11. Копцева, Н. П., Колесник, М. А. Визуализация русской культурной идентичности в произведениях Ивана Яковлевича Билибина [Текст] / Н. П. Копцева, М. А. Колесник // Северные Архивы и Экспедиции. – 2018. – Т. 2, № 2. – С. 81-92. – EDN XNGROX.
12. КORTE, Г. Введение в системный киноанализ [Текст] / Г. КORTE // – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 360 с.
13. Кузнецов, П. Отцы и сыновья. История вопроса [Текст] / П. Кузнецов // Сеанс. – 2006. – № 21/22.
14. Къеза, Л. «Вы из НАТО?»: демистификация итальянского наследия в «Клане Сопрано» [Текст] / Л. Къеза // Независимый филологический журнал. – 2014. – № 3. – С. 123 – 127.
15. Пименова, Н. Н., Шпак, А. А., Дегтяренко, К. А. Цифровое искусствознание: возможная типология баз данных по искусству [Текст] / Н. Н. Пименова, А. А. Шпак, К. А. Дегтяренко // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 12. – С. 2273-2284. – EDN AAYGXA.
16. Пименова, Н. Н., Шпак, А. А., Ермаков, Т. К. Жанр советского плаката в изобразительном искусстве 1917-1922 гг [Текст] / Н. Н. Пименова, А. А. Шпак, Т. К. Ермаков // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2023. – Т. 16, № 4. – С. 580-593. – EDN FGTYUC.
17. Попова, И. А. Символ как средство реализации ключевых концептов креолизованного текста (на примере символа «апельсин» в трилогии Ф.Ф. Копполы «Крёстный отец») [Текст] / И. А. Попова // Вестник ТГУ. – 2011. – Выпуск 11 (103). – С. 257-261.
18. Резникова, К. В., Ситникова, А. А., Замараева, Ю. С. Философия искусства в творчестве Эгона Шиле [Текст] / К. В. Резникова, А. А. Ситникова, Ю. С. Замараева // Сибирский

- антропологический журнал. – 2019. – Т. 3, № 4. – С. 38-48. – DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-4-38-48. – EDN TYAFFZ.
19. Сертакова, Е. А., Ситникова, А. А., Колесник, М. А. Компьютерное искусство 1960-1980-х годов [Текст] / Е. А. Сертакова, А. А. Ситникова, М. А. Колесник // Социология искусственного интеллекта. – 2022. – Т. 3, № 3. – С. 69-90. – DOI 10.31804/2712-939X-2022-3-3-69-90. – EDN JUGALR.
  20. Шпак, А. А. Аспекты теоретического подхода в кураторских практиках [Текст] / А. А. Шпак // Сибирский антропологический журнал. – 2017. – Т. 1, № 4. – С. 53-66. – EDN YNUZMR.
  21. Homberger, Eric (July 5, 1999). "Mario Puzo: The author of the Godfather, the book the Mafia loved", The Guardian. Accessed August 10, 2009. "Born one of 12 children, Puzo grew up in Hell's Kitchen on the west side of Manhattan." – Доступ по ссылке: <https://www.theguardian.com/news/1999/jul/05/guardianobituaries>
  22. Paglia, Camille (May 8, 1997). "It All Comes Back To Family" – NYTimes.com. [Электронный ресурс] – Доступ по ссылке: <https://www.nytimes.com/1997/05/08/garden/it-all-comes-back-to-family.html>
  23. Seredkina, N. N., Kistova, A. V., Pimenova, N. N. "The Frieze of Life" by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12, No. 7. – P. 1295-1315. – DOI 10.17516/1997-1370-0446. – EDN AQYGSD.

### *References*

1. Vayl', P. (2006). Genius of the place. Kolibri. Moscow. 660 p.
2. Vayl', P. (1997). Family affair (Florence - Machiavelli, Palermo - Puzo). Foreign Literature, 6.
3. Geievsky, I. A. (1990). Characters and prototypes in the novels of M. Puzo. In M. Puzo, The Godfather; The Sicilian (pp. 565). Moscow: Politizdat.
4. Gusev, A. Gastarbeiter. History of the issue. Seans, 43/44.
5. Zhukovskiy, V. I., & Kopceva, N. P. (2004). Propositions of the theory of visual arts: A textbook. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University. 265 p.
6. Karlova, O. A., Koptseva, N. P., Reznikova, K. V., & Sitnikova, A. A. (2020). The educational potential of the fantasy literary genre for contemporary youth culture. Science for Education Today, 10(4), 189-201. DOI: 10.15293/2658-6762.2004.12. EDN DUJLUL.
7. Kolesnik, M. A., Leshchinskaya, N. M., & Sertakova, E. A. (2019). The image of the poet-creator in Gustave Moreau's symbolism. Siberian Anthropological Journal, 3(4), 25-37. DOI: 10.31804/2542-1816-2019-3-4-25-37. EDN BTGMGM.
8. Kolesnik, M. A., Sitnikova, A. A., Sertakova, E. A., et al. (2022). Features of participatory art development in the city of Krasnoyarsk (Russian Federation) in the early XXI century. Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences, 15(6), 826-839. DOI: 10.17516/1997-1370-0888. EDN WTCERE.
9. Kopceva, N. P., Bakova, N. A., Zamarayeva, Y. S., & Kirko, V. I. (2012). The problem of sociocultural studies in modern humanitarian science. Modern Problems of Science and Education, 3, 323.
10. Kopceva, N. P., Zamarayeva, Y. S., Bachova, N. A., et al. (2011). Social (cultural) anthropology. Krasnoyarsk: Siberian Federal University. 240 p. ISBN 978-5-7638-2393-6.
11. Kopceva, N. P., & Kolesnik, M. A. (2018). Visualization of Russian cultural identity in the works of Ivan Yakovlevich Bilibin. Northern Archives and Expeditions, 2(2), 81-92. EDN XNGROX.
12. Korte, G. (2020). Introduction to systemic film analysis. Moscow: Higher School of Economics Publishing House. 360 p.
13. Kuznetsov, P. (2006). Fathers and Sons: History of the Question. Session, 21/22.
14. Keza, L. (2014). "Are You from NATO?": Demystification of the Italian Legacy in "The Sopranos". Independent Philological Journal, 3, 123-127.

15. Pimenova, N. N., Shpak, A. A., & Degtyarenko, K. A. Digital art studies: possible typology of art databases. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 16(12), 2273-2284. EDN AAYGXA.
16. Pimenova, N. N., Shpak, A. A., & Ermakov, T. K. (2023). The genre of Soviet posters in visual art, 1917-1922. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 16(4), 580-593. EDN FGTIYC.
17. Popova, I. A. (2011). Symbol as a Means of Implementing Key Concepts of Creolized Text (on the Example of the Symbol "Orange" in F. F. Coppola's "The Godfather" Trilogy). *Tomsk State University Herald*, 11(103), 257-261.
18. Reznikova, K. V., Sitnikova, A. A., & Zamarayeva, Y. S. (2019). The philosophy of art in the works of Egon Schiele. *Siberian Anthropological Journal*, 3(4), 38-48. DOI: 10.31804/2542-1816-2019-3-4-38-48. EDN TYAFFZ.
19. Sertakova, E. A., Sitnikova, A. A., & Kolesnik, M. A. (2022). Computer art of the 1960s-1980s. *Sociology of Artificial Intelligence*, 3(3), 69-90. DOI: 10.31804/2712-939X-2022-3-3-69-90. EDN JUGALR.
20. Shpak, A. A. Aspects of theoretical approach in curatorial practices. *Siberian Anthropological Journal*, 1(4), 53-66. EDN YNUZMR.
21. Homberger, Eric. (July 5, 1999). "Mario Puzo: The author of the Godfather, the book the Mafia loved". *The Guardian*. Accessed August 10, 2009. "Born one of 12 children, Puzo grew up in Hell's Kitchen on the west side of Manhattan." Accessed via: <https://www.theguardian.com/news/1999/jul/05/guardianobituaries>
22. Paglia, Camille. (May 8, 1997). "It All Comes Back To Family" - *NYTimes.com*. [Electronic resource]. Accessed via: <https://www.nytimes.com/1997/05/08/garden/it-all-comes-back-to-family.html>
23. Serechkina, N. N., Kistova, A. V., & Pimenova, N. N. (2019). "The Frieze of Life" by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 12(7), 1295-1315. DOI: 10.17516/1997-1370-0446. EDN AQYGSD