

*Хуторна Г. П.,**аспірантка кафедри перекладу, та лінгвістичної підготовки іноземців
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара,**викладач кафедри іноземних мов**Національного технічного університету «Дніпровська політехніка»*

ЕКРАНІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ

Анотація. Статтю присвячено явищу інтерсеміотичного перекладу у галузі кіноперекладу, яке забезпечує перекодування твору з однієї знакової системи в іншу, що надає ширші можливості для інтерпретації оригінального твору. Процес інтерсеміотичного перекладу має певні особливості та створює особливу систему відношень між літературним джерелом та його кіноадаптацією. Вагому роль у цьому відіграють відмінності кіномови та мови літературної, адже з семіотичного погляду таке перетворення зумовлює інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем, тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої – побудова кадру, його предметно-духовне наповнення, акторська гра, монтаж, музичний супровід тощо – суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова. Така взаємодія оригінального літературного твору та його екранізації також може впливати на переклад кінотексту з однієї мови іншою. Водночас створення екранізації може пропонувати ширші можливості для інтерпретації оригінального твору, що зумовлено необхідністю додати візуальний компонент до історії. Як форма образотворчого мистецтва, фільм є більш експліцитним, а режисери закликають своїх глядачів брати активну участь у процесі інтерпретації. Однак, наприклад, щодо елементів, які не пов'язані з емоціями та почуттями людей, екранізація може створювати нові смислові коди або ж взагалі нівелювати значення деяких елементів, які з'являються у кадрі, надаючи глядачеві можливість самому робити висновки щодо цінності та важливості тієї чи тієї речі. Екранізація як вид інтерсеміотичного перекладу є складним явищем, а кінцевий продукт – фільм – є синтезом мови кіно та вербальної мови, що створює нові можливості для інтерпретації смислів, закладених в оригінальний твір. Інтерсеміотичний переклад уособлює сферу нових мовних процесів, оскільки вони мають тенденцію створювати різні інтерпретації знаків. Крім того, це передбачає прагматичний погляд на процеси, що є результатом прямого порівняння зовсім різних семіотичних систем.

Ключові слова: кінопереклад, інтерсеміотичний переклад, екранізація, кіномова, вербальна мова, кінотекст.

Кіномистецтво сьогодні є чи не найпоширенішим видом мистецтва, а завдяки сучасним технічним досягненням ми маємо змогу дивитися фільми режисерів різних країн, перекладені українською мовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Терміном «кінопереклад» зазвичай називають переклад текстів художніх та анімаційних фільмів, а також серіалів. Наразі проблеми кіноперекладу досліджують, зокрема, Агнешка Жарковська (“The Power of Film Translation”), М. Бейкер (“Routledge Encyclopedia of Translation Studies”), Ян Чанг (“A Tentative Analysis

of of English Film Translation Characteristics”), М. Кронін (“Translation goes to the Movies”), Хорхе Діаз Синтаз (“Latest advancements in audiovisual translation education”) та ін.

Однак не завжди ми маємо справу лише із перекладом кінотексту з однієї мови іншою. Протягом останнього століття виникають специфічні полікодові системи, які побудовані на поєднанні текстів різної семіотичної природи, а тому поряд із явищем кіноперекладу постає явище інтерсеміотичного перекладу, тобто перекодування твору з однієї знакової системи в іншу [1, с. 233]. Одним із результатів процесу інтерсеміотичного перекладу є екранізація. Р. Якобсон визначає екранізацію різновидом інтерсеміотичної інтерпретації [1, с. 234], у працях У. Еко вона називається «трансмутацією» [2, с. 50], що дає змогу припустити, що цей процес є складним та багатограничним.

Постановка проблеми. Оскільки екранізація як акт інтерсеміотичного перекладу надає ширші можливості для інтерпретації оригінального твору, система відношень між літературним джерелом та його кіноадаптацією потребує більшої уваги дослідників, до того ж, в кінематографічній індустрії спостерігають розвиток нових тенденцій. Отже, дослідження у цій галузі наразі є актуальними, зважаючи, зокрема, на недостатню кількість теоретичних та практичних праць вітчизняних дослідників, присвячених цій проблемі.

Мета статті. Метою дослідження є виявлення та аналіз особливостей інтерсеміотичного перекладу на матеріалі екранізованого літературного твору.

Виклад основного матеріалу. Коли Якобсон висунув ідею інтерсеміотичного перекладу, це відкрило нескінченні можливості для дослідження відносин, у які вступають різні форми мистецтва. Однак це також потребувало зміни поглядів щодо питань вірності оригіналу твору та його статусу.

Використовуючи термін «трансмутація» для опису перекладу між різними носіями інформації, Еко виокремив п'ять його основних характеристик:

1. Адаптація забезпечує гармонійне співіснування оригінального та цільового текстів у сфері культури, де вони взаємно підтримують один одного. Наприклад, «адаптація музичного твору для балету передбачає одночасну присутність музики (вихідний текст) і хореографічної дії (цільовий текст)» [2, с. 100].

2. Адаптація може маніпулювати джерелом. Так, адаптація музичного твору може радикально реконтекстуалізувати джерело відповідно до власної інтерпретації автора [2, с. 101].

3. Адаптація іноді може показувати те, що не було безпосередньо висловлено в оригінальному тексті. Наприклад, кіно-

адаптація додасть аудіовізуальні деталі для кращої передачі дизайну, одягу чи хроматичних відтінків персонажа чи історії, чого літературне джерело не передбачало [2, с. 101–103].

4. Адаптація може підкреслювати аспект оригіналу, якому автор адаптації бажає надати особливої уваги. Наприклад, для екранізації можуть взяти роман, виокремити рівень оповіді та відмовитися від збереження його стилістичних аспектів [2, с. 89].

5. Адаптацію можна сприймати як абсолютно новий твір. Наприклад, глядачі не обов'язково оцінюватимуть екранізацію, розмірковуючи, чи вона краща чи гірша за оригінальний текст, а натомість зосередять свою увагу на тому, як адаптація транслює джерело за допомогою інших семіотичних мов [2, с. 90].

Інтерсеміотичний переклад забезпечує роботу на різних «рівнях опису», даючи змогу обирати релевантні аспекти з оригінального твору та відтворювати їх у перекладі. Так, відповідні властивості певних аспектів перетворюють на нові матеріали та процеси. Наприклад, мовні аспекти літературного твору (ритмічні, синтаксичні або психологічні) трансформують у динаміку руху, організацію простору, світлове оформлення, костюми, сценографію тощо.

Екранізація як особливий вид інтерсеміотичного перекладу передбачає перетворення словесного тексту на аудіовізуальний. В Енциклопедії Сучасної України [3] подано таке визначення екранізації: інтерпретація засобами кіно творів прози, драматургії, поезії. Із семіотичного погляду таке перетворення зумовлює інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем, тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої – побудова кадру, його предметно-духовне наповнення, акторська гра, монтаж, музичний супровід тощо – суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова.

Проблема кіномови була актуальною ще в епоху німого кіно. У 1910–1920 рр. виникло уявлення про мову кіно як про універсальний феномен, вільний від будь-яких умовностей, а тому досконаліший, ніж вербальна мова. У 1960–1970 рр. настав новий етап у дослідженні мови кіно, чому посприяв вплив структурної лінгвістики і семіотики. Особливий внесок у дослідження цих проблем зробив французький фахівець у галузі теорії кіно і семіотики – К. Метц (1931–1994). Він виділяє дві головні відмінності між мовою кіно і вербальною мовою: знаки вербальної мови з погляду сучасного мовознавства є умовними знаками (за Ч. Пірсом – символами), в той час як кіно оперує іконічними знаками [4, с. 50]. Це дало привід вважати, що кіномова є автономною системою, яка не поступається вербальній мові в універсальності.

Однак така теорія зазнала критики. Згодом виникає нова ідея аналогічності структур вербальної мови і всіх інших знакових систем, зокрема, кіномови. Виникла теорія потрібної артикуляції мови кіно, на відміну від подвійної артикуляції природної мови. Так, на думку У. Еко, кіномова виглядає настільки багатше і незвичайніше за вербальну мову, що зустріч з нею нагадує зустріч двовимірної істоти із третім виміром. У. Еко пропонує відмовитися від ілюзії трактувати реальність кіно як первинну і спробувати виявити ті конвенції та правила, на яких базується кіномова. На його думку, іконічні знаки – це слабкі, нестійкі коди, обмежені рамками сприйняття окремих людей. Іконічний знак відповідає не слову, а висловлюванню у вербальній мові: зображення людини не означає просто «людину»,

а «чоловіка похилого віку європейського типу, у шляпі» тощо [2, с. 45]. Будь-яке зображення отримують з цілого ряду послідовних транскрипцій, це складний і багаторазово опосередкований процес, який навряд чи можна назвати безумовним замінником предмета, який позначають.

Ольга Линтвар пропонує такі основні положення щодо порівняння кіномови з природною вербальною мовою:

1) уявлення про конвенційну природу візуальної репрезентації означає повернення до ідеї про подібність структури мови кіно і вербальної мови, але на новому рівні;

2) ідея багаторівневого кодування іконічного знаку мови говорить про те, що мова кіно є не простіша, і не універсальніша за мову вербальну, просте відрізняється більшою мірою умовності;

3) далеко не будь-який комунікативний акт базується на мові, подібній до вербальної (наприклад, зображення) [5].

Кіномова принципово відрізняється від мови літератури. З погляду семіотики, знаки природної мови є умовними знаками, а знаки кіномови – іконічними знаками. Кожен навіть природний об'єкт у кадрі завжди має певний смисл, що нерозривно пов'язаний із головною ідеєю, яку режисер прагне донести до глядача за допомогою розмаїття засобів кіномови.

Переосмислення літературного твору для екранізації немичне породжує новий твір мистецтва, який починає власне життя в культурному середовищі, для якого він призначений.

Доступність ширших можливостей для інтерпретації оригінального твору під час створення екранізації, з одного боку, зумовлено необхідністю додати візуальний компонент до історії, що складається з думок та переживань героїв. Проте кінематографісти використовують роман як основу для власного твору, подекуди маніпулюють хронологією подій, які представлені в романі, доповнюють їх новими подіями та звертають особливу увагу на музичний супровід, щоб розповісти дещо іншу історію. Такий підхід може бути зумовлений специфікою комунікації і засобів трансляції смислів у літературі та кіно, а також відмінностями в цільовій аудиторії автора та творців фільму.

Якщо певний ступінь мовної еквівалентності є необхідною передумовою для якісного перекладу, екранізація є більш орієнтованою на соціокультурний контекст і творчість. «Процес адаптації зараз розглядається як творча практика, що залежить від соціально-політичного контексту, який впливає на адаптацію, і кіноіндустрії, рушійною силою якої він є» [6, с. 171].

У такий спосіб, переклад перестає розглядатися як односторонній процес, де превалує оригінал. Фільм, знятий за мотивами книги, є унікальним витвором мистецтва, який передбачає «багаторівневі перемовини» [7, с. 67].

Однак, звичайно, такий складний процес не можуть не регулювати певні закони, принципи, за якими здійснюють адаптацію літературного твору.

Питання про принципи екранізації ставили ще здавна. Вже на початку століття розділилися завдання «кіноілюстрації» та «кіноінсценування». Для першої важливо відобразити на екрані літературний твір, не перетворюючи його на іншу форму, не змінюючи композиції, системи і характеристики героїв, змісту окремих частин. Кіноінсценування – це перетворення літературного матеріалу на нову форму органічного твору кінодраматургії, близького до свого літературного оригіналу, який відтворюють виражальними засобами кіно.

Останнім часом термін «екранізація-інтерпретація» вживають на позначення суті поняття «кіноінсценування».

Естонський дослідник П. Тороп [8] виокремив такі типи екранізацій на основі їх співвідношення з літературним джерелом:

1. Макростилістична екранізація, яка має домінують в тексті або його формальних ознаках. Автори таких фільмів не прагнуть буквальної відповідності літературному тексту, водночас зберігають рамки тексту, його основних персонажів, співвідношення сюжету-фабули, оповідача (навіть у тих випадках, коли він змінюється). Велика вага надається стилізації хронотопу.

2. Точна екранізація, в основі якої лежить інформація і зміст. У таких фільмах робиться спроба максимально докладно викласти зміст і навіть за потреби коментувати його. З цією метою часто використовується прийом закадрового оповідача; кіномитці прагнуть до точності в костюмах, меблях, посуді тощо.

3. Мікростилістична екранізація зорієнтована насамперед на конкретного персонажа. Вона передбачає психологічне заглиблення в його характер і допускає відхилення від сюжету, хронотопу. Таким, наприклад, є фільм А. Куросави «Трон у крові» (1957), в основі якого лежить «Макбет» В. Шекспіра. Події цієї кіноверсії п'єси перенесено в Японію XVI ст.

4. Цитатна екранізація, домінують якої є мотив. Такі фільми є близькими першому типу, але їх зв'язок з оригіналом слабший. На мотивному рівні можлива екранізація не лише певного тексту, а кількох творів одного автора, поєднаних лейтмотивом творчості.

5. Тематична екранізація зберігає насамперед тематику літературного твору, що може бути архаїзованою або модернізованою. Таким є фільм «Украдене щастя» (режисер А. Дончик, 2004) – сучасна версія знаменитої п'єси Івана Франка. Дію перенесено на початок XXI століття, класичну першооснову наповнено сучасними реаліями, трагедію перетворено на мелодраму. Саундтрек до фільму створив лідер легендарної української групи «Океан Ельзи» С. Вакарчук.

6. Описова екранізація виходить з конфлікту і прагне як описовий фільм усіма засобами підсилити й узагальнити цей конфлікт. Досягається це за допомогою «асоціативного хронотопу».

7. Експресивна екранізація, де домінують є жанр. Залежно від жанру текст вільно перероблюють, осучаснюють або намагаються створити фільм, звернений у вічність. Тому ступінь близькості до тексту тут досить різний. Наприклад, «Пігмаліон» Б. Шоу успішно екранізований як мюзикл «Моя чарівна леді» (режисер Дж. Кьюкор, музика Ф. Лоу США, 1964).

8. Вільна екранізація відображає підкреслено індивідуальну версію тексту. Головним у таких фільмах є не стиль автора оригіналу, а стиль перекладача.

Вивчення типології екранізацій дає підстави стверджувати, що з метою аналізу літературного тексту крізь призму кіномистецтва доцільно звертатись насамперед до макростилістичних і точних екранізацій.

Однак «Оптимальною» екранізацією вважають здебільшого тоді, коли метою кінематографістів стає створення мистецької аналогії екранізованого твору, переклад його на мову кіно із збереженням головних особливостей змісту і стилю першоджерела. При цьому цілком природним стає факт відмови від

«буквалізму перекладу», скорочення супутніх сюжетних ліній, більша концентрація дії чи духовного сенсу зображуваного. Прикладом саме такого, небуквального наближення до художніх глибин екранізованого твору може слугувати всевітньо відомий фільм «Тіні забутих предків» С. Параджанова.

З одного боку, як форма образотворчого мистецтва, фільм є більш експліцитним, але з іншого, режисери закликають своїх глядачів брати активну участь у процесі інтерпретації. Фільми поєднують мову, візуальні образи та музику. Проте від акторів та їхньої гри залежить, насамперед, чи резонуватиме фільм із почуттями глядача. Водночас як книги створюють сприятливе середовище для опису емоцій і переконань персонажа, на екрані має значення талант актора. Вдалим прикладом може слугувати однойменна екранізація роману Ієна Мак'юена «Спокута» («Atonement», 2007) режисера Джо Райта. Це – воєнна романтична драма, знята спільно Великою Британією і Францією, де головні ролі виконують Кіра Найтлі та Джеймс Мак-Евой. З огляду на те, що цей роман – своєрідна симфонія, в якій англійський майстер слова поєднав кохання і війну, провину і прощення, багатий стиль і провокацію, перед режисером були поставлені досить складні завдання. Однак фільм мав значний успіх; наразі стрічка має 17 нагород і 63 номінації [9], що стало можливим, зокрема, завдяки вдалій адаптації тексту літературного твору до вимог кінотексту та кіно взагалі, а також завдяки професійному акторському складу. Однак чи можна стверджувати, що такий успіх обмежено суто вдалим процесом інтерсеміотичного перекладу, внаслідок чого відбулася трансмутація кодів твору літератури у коди твору кіно, без зміни структурних та смислових елементів вихідного твору?

Перш ніж звернутися до деяких прикладів матеріалу, який було досліджено, варто визначити, якому типу екранізації за класифікацією П. Торопа відповідає фільм «Спокута». Оригінальний твір є метафікційним романом, у якому увага спрямована на процес розгортання композиції художнього твору [10], а читачам періодично ніби нагадують, що перед ними – вигадана або частково вигадана історія, що можна порівняти з театром, який не дає глядачам забути, що перед ним – гра. Найбільш очевидним прикладом метафіктивного твору є роман про романіста, який пише роман. Це є, зокрема, одним із ключових елементів твору «Спокута»: молодша сестра головної героїні, Брайоні, напише врешті роман «Спокута», в якому буде втілено відчайдушну спробу змінити долю своєї сестри та її коханого. А оскільки основні формальні ознаки та рамки тексту збережені і в екранізації, буде доречним класифікувати екранізацію роману «Спокута» як макростилістичну екранізацію, яка має домінують в тексті або його формальних ознаках, натомість автори таких фільмів не прагнуть буквальної відповідності літературному тексту, водночас зберігають рамки тексту та приділяють увагу хронотопу.

Якщо ж досліджувати безпосередньо результат здійснення переходу твору з однієї знакової системи (література) у іншу (кіномистецтво), можна помітити такі основні тенденції:

1) мова кіно дає змогу недвозначно показати деякі емоції та почуття, які було приховано або ж інтерпретація яких під час прочитання літературного твору може суттєво залежати від особистості інтерпретанта;

2) водночас, щодо елементів, які не пов'язані з емоціями та почуттями людей, екранізація може створювати нові смислові коди або ж взагалі нівелювати значення деяких елементів,

які з'являються у кадрі, надаючи глядачеві можливість самому робити висновки щодо цінності та важливості тієї чи тієї речі;

3) оскільки вербальні можливості кіномови вужчі за мову літератури, неминуче значне скорочення тексту, яке може призводити до спрощення деяких смислів, які були закладені автором оригінального твору у той чи той елемент побуту; водночас можлива компенсація, яка дозволяє показати значущість тієї чи тієї речі, однак трохи пізніше або ж в іншому кадрі.

Наведені тенденції можна проілюструвати прикладами зі сцени, яка є однією з ключових у всьому творі, а отже, була збережена і під час кіноадаптації без суттєвих змін чи спотворень. Згаданий епізод показує протистояння двох головних героїв, Сесилії та Робі, їхні дії, які у певний спосіб призведуть до суттєвих зрушень у їхніх стосунках.

Перше, що є неминучим наслідком процесу кіноадаптації – відсутній опис загального настрою, який панує між двома головними персонажами, водночас як у літературній версії цієї історії подані досить докладні описи настроїв головних героїв (із особливою увагою до жіночого персонажа):

Awkwardly, for she still had her cigarette, she picked up the vase and balanced it on the rim of the basin. It would have made better sense to take the flowers out first, but she was too irritable. Her hands were hot and dry and she had to grip the porcelain all the tighter. Robbie was silent, but she could tell from his expression – a forced, stretched smile that did not part his lips – that he regretted what he had said. That was no comfort either. This was what happened when they talked these days; one or the other was always in the wrong, trying to call back the last remark. There was no ease, no stability in the course of their conversations, no chance to relax. Instead, it was spikes, traps, and awkward turns that caused her to dislike herself almost as much as she disliked him, though she did not doubt that he was mostly to blame. She hadn't changed, but there was no question that he had. He was putting distance between himself and the family that had been completely open to him and given him everything. For this reason alone – expectation of his refusal, and her own displeasure in advance – she had not invited him to dinner that night. If he wanted distance, then let him have it [11, с. 22].

Незграбно, бо все ще з цигаркою в руці, вона підняла вазу й поставила, притримуючи, на край кам'яної чаші. Розумніше було б витягти спершу квіти, але вона була надто роздратована. Руки мала гарячі й сухі, тож повинна була ще міцніше тримати порцеляну. Робі мовчав, але з виразу його обличчя – силувана, нещира усмішка, стиснені губи – було ясно, що він уже жалкує, що таке сказав. Легше від цього все одно не стало. Саме так тепер найчастіше й бувало, коли вони розмовляли; хтось завжди почувався винуватим, прагнучи взяти назад останні слова. В їхніх розмовах не було легкості, стабільності, неможливо було розслабитися. Зате були шпильки, пастки, незграбні виверти, які примушували її ненавидіти себе майже так само, як і його, хоча вона не сумнівалася, що вина найчастіше лежить саме на ньому. Вона не змінилася, змінився він – тут навіть нема про що говорити. Він встановлював дистанцію між собою і тією родиною, яка завжди була відкрита для нього й давала йому все. І тільки з цієї причини – передчуваючи його відмову і своє незадоволення – вона не запросила його на обід сьогодні ввечері. Хоче дистанцію – нехай йому буде [12, с. 25].

Як бачимо, автор подає розлогий опис атмосфери емоційної напруги, яка панувала на той момент між героями; у екранізованому творі такий опис компенсовано поглядами, нервовими жестами головної героїні, а також різким тоном голосу у розмові з членами родини, коли вона сказала, що не запрошувала його на вечерю. Відсутність та майже неможливість перекласти такий опис у кадр, звичайно, позбавляє глядача цілісної картини відносин між головними героями, однак мова кіно дозволяє візуалізувати емоції та почуття, що, у свою чергу, уможливорює адекватну інтерпретацію смислів, які були закладені автором першотвору.

Наступний приклад (Таблиця 1) епізоду композиційно є своєрідним розвитком дії і пов'язаний безпосередньо з характерами та почуттями головних героїв. Саме на прикладі цього, насамперед мовного, матеріалу можна побачити, що можливості кіномови є більш обмеженими за можливості мови літератури.

Таблиця 1

	Оригінал (англійською)	Переклад (українською)
Літературний твір	Her idea was to lean over the parapet and hold the flowers in the vase while she lowered it on its side into the water, but it was at this point that Robbie, wanting to make amends, tried to be helpful. "Let me take that," he said, stretching out a hand. "I'll fill it for you, and you take the flowers." "I can manage, thanks." She was already holding the vase over the basin. But he said, "Look, I've got it." And he had, tightly between forefinger and thumb. "Your cigarette will get wet. Take the flowers." This was a command on which he tried to confer urgent masculine authority. The effect on Cecilia was to cause her to tighten her grip. She had no time, and certainly no inclination, to explain that plunging vase and flowers into the water would help with the natural look she wanted in the arrangement. She tightened her hold and twisted her body away from him. He was not so easily shaken off. With a sound like a dry twig snapping, a section of the lip of the vase came away in his hand, and split into two triangular pieces which dropped into the water and tumbled to the bottom in a synchronous, seesawing motion, and lay there, several inches apart, writhing in the broken light.	Вона хотіла перехилитися через парапет і, не виймаючи квітів із ваз, занурити її боком у воду, але саме в цей момент Робі, прагнучи загладити свою вину, вирішив допомогти. - Давай мені вазу, – сказав він, простягнувши руку. – Я наберу води, а ти потримай квіти. - Дякую, я сама, – вона вже тримала вазу над фонтанною чашею. Але він наполягав. - Та подивись, я вже тримаю її. – Він і справді міцно схопив її великим і вказівним пальцями. – Твоя цигарка намокне. Витягни квіти. А це вже була команда, якою він намагався утвердити неодмінну чоловічу владу. Сесилію це лише примусило сильніше схопитися за вазу. У неї не було ні часу, ні, безумовно, бажання пояснювати, що занурення вазу у воду разом із квітами допоможе надати букетові того природного вигляду, якого вона прагнула. Вона міцно стиснула вазу й крутнулася всім тілом убік від нього. Проте його не так легко було спекатися. З таким звуком, наче хруснула суха гілка, шматочок шийки відломився від вазу й розпався у нього в руці на два трикутнички, які впали у воду й, синхронно погойдуючись, пішли на дно і тепер лежали там у кількох сантиметрах один від одного, здригаючись у переломленому світлі.
Екранізація	- Let me help with that. - No. I'm all right, thanks. - You take the flowers. - I'm all right!	- Дай допоможу. - Я сама. - Тримай квіти. - Я впораюся!

Як бачимо, мова кіно апелює передусім до мови тіла героїв, поглядів, жестів тощо. У цьому випадку персонажі фільму діяли відповідно до своїх літературних прототипів, а неперевершена гра акторів та недвозначність дій не залишила жодних інших сценаріїв інтерпретації, окрім того, який було закладено у першотвір.

Однак, коли щодо почуттів та емоцій героїв сумнівів немає, можуть виникати питання щодо різної інтерпретації сенсу певного об'єкта у літературному тексті та у кадрі. Так, антикварна ваза, яку випадково розбили Сесилія та Робі, згідно з першотвором, є надзвичайно коштовною річчю не лише з огляду на її матеріальну цінність, а і як культурна пам'ятка, як згадка, яка відліла і «пережила» багато всього; батько не хотів, щоб вазу «ховали під склом», хотів, щоб сім'я нею користувалася, своєрідне бажання «надати життя» цій старовинній речі:

Sometime in her teens a friend of Cecilia's father who worked in the Victoria and Albert Museum had come to examine the vase and declared it sound. It was genuine Meissen porcelain, the work of the great artist Höroldt, who painted it in 1726. It had most certainly once been the property of King August. Even though it was reckoned to be worth more than the other pieces in the Tallis home, which were mostly junk collected by Cecilia's grandfather, Jack Tallis wanted the vase in use, in honor of his brother's memory. It was not to be imprisoned behind a glass case. If it had survived the war, the reasoning went, then it could survive the Tallises. His wife did not disagree [11, с. 19].

Колись давно – вона ще була підлітком – батьків приятель, який працював у Музеї Вікторії й Альберта, приїздив оглянути вазу й заявив, що вона автентична. Це була справжня майсенська порцеляна роботи видатного художника Герольдта, який

розписав її в 1726 році. Ваза майже напевно належала колись королю Августу. Хоча вважалося, що вона значно цінніша, ніж інші речі в домі Толлісів – переважно мотлох, зібраний дідом Сесилії, – проте Джек Толліс хотів, щоб на згадку про його брата вазою користувалися, його дружина не заперечувала. Її не слід ховати під склом. Аргументи зводилися до того, що якщо вона пережила війну, то переживе й Толлісів [12, с. 22].

Отже, ваза має певну цінність, яку не виміряти лише матеріально. У певному сенсі розбиття цієї вазы знаменує щось неминуче, трагічне, зокрема, для людей, які її, власне, розбили. У кадрі таке знамення також можна прочитати, однак цінність вазы обмежена лише матеріально (без наведення доказів тому) через відсутність інформації про історію цього витвору, натомість як у тексті роману автор вкотре нагадав про значущість вазы описом думок Сесилії, які промайнули, коли уламки впали у фонтан (табл. 2).

Натомість, репліка Сесилії *You realise this is probably the most valuable thing we own* – Це – найкоштовніша річ у будинку! дозволяє припустити, що ваза просто дорого коштує. Тобто усі спогади, почуття, пов'язані з цією вазою, а також її матеріальна цінність вмістилися в одну репліку.

Цей приклад також ілюструє, якою мірою мова кіно відрізняється від мови літературної. Водночас ми маємо можливість побачити, як мова кіно використовує емоційно-експресивні засоби. Так, у тексті роману читаємо: *For a moment he thought she was about to step backward onto the vase, and he raised his hand and pointed, though he said nothing.* – Йому раптом здалося, що вона збирається ступити назад, просто на вазу, і він показав на неї рукою, але нічого не сказав. На екрані ж бачимо, що Робі не просто мовчки підняв руку, він голосно

Таблиця 2

	Оригінал (англійською)	Переклад (українською)
Літературний твір	Cecilia and Robbie froze in the attitude of their struggle. Their eyes met, and what she saw in the bilious mélange of green and orange was not shock, or guilt, but a form of challenge, or even triumph. She had the presence of mind to set the ruined vase back down on the step before letting herself confront the significance of the accident. It was irresistible, she knew, even delicious, for the graver it was, the worse it would be for Robbie. Her dead uncle, her father's dear brother, the wasteful war, the treacherous crossing of the river, the preciousness beyond money, the heroism and goodness, all the years backed up behind the history of the vase reaching back to the genius of Höroldt, and beyond him to the mastery of the arcanists who had reinvented porcelain. "You idiot! Look what you've done." He looked into the water, then he looked at back at her, and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth. By this gesture he assumed full responsibility, but at that moment, she hated him for the inadequacy of the response. He glanced toward the basin and sighed. For a moment he thought she was about to step backward onto the vase, and he raised his hand and pointed, though he said nothing. Instead he began to unbutton his shirt. Immediately she knew what he was about. Intolerable. He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then. She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. Denying his help, any possibility of making amends, was his punishment. The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. She held her breath, and sank, leaving her hair fanned out across the surface. Drowning herself would be his punishment.	Сесилія і Робі застигли, наче вражені громом. Їхні очі зустрілися, і в тій озоружній мішанині зеленого й жовтого вона побачила не жах, не вину, а свого роду виклик чи навіть торжество. Їй ще вистачило глуду поставити пошкоджену вазу назад на сходинок і лише тоді осмислити всю вагомність того, що сталося. Вона знала, що не здатна опиратися цьому бажанню, навіть насолоджувалася ним, бо чим похмуріше все це виглядало, тим гірше для Робі. Її мертвий дядечко, улюблений брат її батька, руйніщя війна, небезпечний перехід через річку, дорогоцінність, яку не виміряти ніякими грішми, героїзм і великодушність, усі ті роки, які стоять за історією вазы, сягаючи таланту Герольдта і ще далі – аж до секретів тих умільців, які вдруге відкрили таємницю порцеляни. - Ідіот! Дивися, що ти наробив. Він глянув у воду, потім знову на неї і лиш похитав головою, прикривши долонею рота. Цим жестом він брав на себе всю відповідальність, але в ту мить вона ненавиділа його за неадекватність реакції. Він ще раз подивився на фонтан і зітхнув. Йому раптом здалося, що вона збирається ступити назад, просто на вазу, і він показав на неї рукою, але нічого не сказав. Тоді почав розстігати сорочку. Вона одразу ж здогадалася, що він хоче зробити. Це нестерпно. Він прийшов у дім і зняв черевики й шкарпетки – гаразд, вона йому тепер покаже. Вона скинула босоніжки, розстебнула блузку, зняла її, розстебнула спідницю, вискочила з неї і рушила до фонтану. Він стояв, поклавши руки на пояс, і зачудовано дивився, як вона, в самій лиш нижній білизні, влізла у воду. Відмовитися від його допомоги, від будь-якої можливості примирення – ось йому кара. Неочікувано холоднеча вода, від якої в неї перехопило дух – ось йому кара. Затримавши подих, вона пірнула, а її волосся розплилося віялом по поверхні води. Якщо вона потоне – отоді він буде покараний.
Екранізація	- You idiot! You realise this is probably the most valuable thing we own. - Not any more, it isn't. - Careful!	- Ти – ідіот! Це – найкоштовніша річ у будинку! - Тепер вже ні. - Обережно!

закричав «Обережно!», маючи страх, що дівчина наступить на уламок вази; Сесилія виструнчилась і застигла на місці, стоячи кілька секунд, а уламки лежали безпосередньо біля її босих ніг. Така інтерпретація може нашкодити глядачу на думки про зовсім близьку небезпеку, що є доволі вмотивовано з огляду на сюжет твору.

Своєрідний смисловий розвиток можемо спостерігати під час перекладу такого елементу тексту в екранний кадр: *Their eyes met, and what she saw ... was not shock, or guilt, but a form of challenge, or even triumph. – Їхні очі зустрілися, і ... вона побачила не жах, не вину, а свого роду виклик чи навіть торжество.* На екрані ж емоції Робі можна прочитати не лише у погляді – він посміхнувся, дещо нахабно, ніби цілковито тріумфуючи над Сесилією.

Фінал цього епізоду у романі – доволі емоційний, однак ключовим є те, що персонажі уникають дивитися один на одного:

When she emerged a few seconds later with a piece of pottery in each hand, he knew better than to offer to help her out of the water. The frail white nymph, from whom water cascaded far more successfully than it did from the beefy Triton, carefully placed the pieces by the vase. ... Her movements were savage, and she would not meet his eye. He did not exist, he was banished, and this was also the punishment. He stood there dumbly as she walked away from him, barefoot across the lawn, and he watched her darkened hair swing heavily across her shoulders, drenching her blouse. Then he turned and looked into the water in case there was a piece she had missed. It was difficult to see because the roiling surface had yet to recover its tranquillity, and the turbulence was driven by the lingering spirit of her fury. He put his hand flat upon the surface, as though to quell it. She, meanwhile, had disappeared into the house [11, с. 27].

Коли вона через кілька секунд виринала з черепком у кожній руці, він збагнув, що не слід допомагати їй вибратися з води. Тендітна біла німфа, з якої вода стікала значно ефектніше, ніж із кремезного Тритона, обережно поклала черепки біля вази. ... Рухи в неї були розлючені, вона уникала його погляду. Він не існував, він був ігнорований – і це теж була кара. Він мовчки стояв і дивився, як вона йде геть від нього, босоніж по траві, і бачив, як із її потемнілого, обважнілого волосся, що ритмічно колихалося, тече на блузку вода. Потім він обернувся й заглянув у фонтан – раптом там є ще один черепок, якого вона не помітила. Проте важко було щось розгледіти, бо збурена вода ще не заспокоїлася, немов ті хвилики й досі котив незримо присутній демон її розлюченості. Робі поклав долоню на поверхню води, наче хотів утихомирити її. Сесилія тим часом вже зникла в будинку [12, с. 29].

У романі ж момент, коли Сесилія та Робі зустрілися поглядами, це мить, коли вони обоє схопилися за вазу. Натомість в екранізації декілька секунд після того, як Сесилія виринала із води, обоє не відводять очей один від одного, що створює неймовірне емоційне напруження у кадрі та демонструє красу і силу, а водночас – приреченість обох героїв. Зовнішність, емоційність та майстерна гра акторів, зокрема, зумовлює належну реалізацію цього епізоду у кадрі.

Висновки. Отже, під час здійснення процесу перекладу із мови літератури мовою кіно суттєву роль відіграють майстерність та емоційність акторів, а також вміння режисера та сце-

нариста виокремити ключові елементи літературного твору, які мають бути обов'язково перекладені мовою кіно.

Екранізація як вид інтерсеміотичного перекладу є складним явищем, а кінцевий продукт – фільм – є синтезом мови кіно та вербальної мови, що створює нові можливості для інтерпретації смислів, закладених в оригінальний твір. Інтерсеміотичний переклад уособлює сферу нових мовних процесів, оскільки вони мають тенденцію створювати різні інтерпретації знаків. Крім того, це передбачає прагматичний погляд на процеси, що є результатом прямого порівняння зовсім різних семіотичних систем. Оскільки наразі існує невелика кількість теоретичних та практичних робіт, присвячених цьому явищу, подальші дослідження є актуальними та будуть проведені.

Література:

1. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation, in Brower, (ed.), On Translation, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. pp. 232–239.
2. Eco U. Experience in translation. University of Toronto Press, 2000, 112 p.
3. Екранізація. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/>
4. Metz C. Film Language: A Semiotics of the Cinema. New York, Oxford university Press, 1974, 268 p.
5. Линтвар Ольга Николаевна. Лингвостилистичні засоби вираження ідіостилу В. М. Теккеря в оригіналі і перекладі (на матеріалі тексту роману «Ярмарок суєти» та його екранізації). Дис. канд. філ. наук. Національний авіаційний університет. Одеса, 2015.
6. Perdikiaki K. Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. Intraline. URL: https://www.academia.edu/35334562/Towards_a_model_for_the_study_of_film_adaptation_as_intersemiotic_translation
7. Naremore. Film Adaptation. New Brunswick: Rutgers Univ. Press. 2000.
8. Torop P. The Ideological aspect of intersemiotic translation and montage. *Sign System. Studies.* 41(2/3). 2013, 241–265. <https://doi.org/10.12697/SSS.2013.41.2-3.07>
9. Atonement. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Atonement_\(2007_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Atonement_(2007_film))
10. Metafiction. Oxford Research Encyclopedia of Literature. URL: <https://oxfordre.com/literature>
11. McEwan Ian. Atonement. Jonathan Cape, 2001, 371 p.
12. Мак'юен Ієн. Спокута. Роман. Переклад з англійської Віктора Дмитрука. Львів, Кальварія, 2008, 344 с.
13. Atonement. Movie. URL: <https://ww1.123moviesfree.net/movie/atonement-5362/watching.html>
14. Спокута. Фільм. URL: <https://uakino.club/filmy/militaries/611-spokuta.html>

Khutorna H. A film adaptation as a specific type of intersemiotic translation

Summary. The article has been devoted to the phenomenon of intersemiotic translation in the field of film translation, which provides recoding of a work from one sign system to another, which gives wider opportunities for the interpretation of the original work. The process of intersemiotic translation has certain features and creates a special system of relations between the literary source and its film adaptation. The differences between the cinematic language and the language of literature play an important role, because from a semiotic point of view, such a transformation requires the intersemiotic involvement of codes from other sign systems, i.e. the use of cinematic language, which includes construction

of the frame, its subject-spiritual content, acting, editing, musical accompaniment, etc. These features are significantly different from the artistic means of literature. This interaction of the original literary work and its adaptation can also influence the translation of the cinematic text from one language to another. At the same time, the creation of a film adaptation can offer wider possibilities for the interpretation of the source work, due to the need to add a visual component to the story. As a visual art form, film is more explicit, and filmmakers encourage their viewers to actively participate in the process of interpretation. However, for example, in terms of elements that are not related to people's emotions and feelings, a film adaptation can create new semantic codes or even completely level the meaning of some elements that

appear in the frame, giving the viewer the opportunity to draw conclusions about the value and importance of that or that item. Film adaptation as a type of intersemiotic translation is a complex phenomenon, and the final product, which is a film, is a synthesis of the cinematic and verbal languages, which creates new opportunities for the interpretation of the meanings embedded in the source work. Intersemiotic translation represents the field of new linguistic processes, as they tend to create different interpretations of signs. In addition, it implies a pragmatic view of processes, which is the result of a direct comparison of completely different semiotic systems.

Key words: cinematic translation, intersemiotic translation, film adaptation, cinematic language, verbal language, cinematic text.