

9. Шейгал Е. Градация в лексической семантике: Учебное пособие к спецкурсу./Шейгал Е. – Куйбышев.: Изд-во Куйбышевского гос. пед. инта, 1990. – 96 с.
10. Dan Brown. Angels and Demons/Dan Brown. – New York: Pocket Books, 2006. – 608 p.
11. Dan Brown. The Da Vinci Code/Dan Brown. – New York: Random House Inc., 2003. – 454 p.
12. Danielle Steel. Miracle/Danielle Steel. – New York: Random House Inc., 2005. – 225 p.
13. Jill Gregory, Karen Tintori. Book of Names/ Jill Gregory, Karen Tintori. – New York: St.Martin's Press., 2007. – 320 p.
14. ABBYY Lingvo 12.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Дзюба – аспірант кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: лінгвокультурні та міжкультурні проблеми перекладу.

КІНОСЦЕНАРІЙ “OLIVER’S STORY” ЯК ФОРМА ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ: ХРОНОТОПНИЙ АСПЕКТ

Ольга ДОВБУШ (Тернопіль, Україна)

У запропонованій статті шляхом компаративістично-семіотичного аналізу встановлюються особливості іншосеміотичної інтерпретації літературного хронотопу американського бестселера “Oliver’s Story” (Е. Сігел) в межах його однойменного кіносценарію.

The article deals with establishing of the peculiarities of intersemiotic interpretation of the literary chronotop of the American bestseller “Oliver’s Story” (E. Segal) within its screenplay by means of comparative and semiotic analysis.

Світова інтеграція передбачає «діалог культур», в результаті якого відбувається взаємопізнання «свого» і «чужого». Спілкування і взаємодія здійснюються на різних рівнях культурного життя. Уможливує різноманітні міжкультурні і міжлітературні перемовини переклад. Останній як «домінантний засіб комунікації» між різними царинами однієї чи різних культур «може вважатись привілейованим об'єктом вивчення для порівняльного літературознавства» [11: 95] і джерелом його «методичного забезпечення – адже без перекладних творів неможливе широкою мірою зіставне вивчення різномовних мистецьких контекстів планети» [2: 81]. Міждисциплінарний характер сьогоденної компаративістики активізує також роль семіотики: все частіше з'являються наукові розвідки з вивчення не лише міжлітературних перемовин, але й міжсеміотичних діалогів, від теоретичного осмислення яких ще донедавна відмовлялись. Власне в такому інтердисциплінарному підході до трактування феномену «перекладу» і полягає **актуальність** нашого порівняльного дослідження.

Однією з прикметних рис сьогоденної епохи є тісна взаємодія літератури з кінематографом, через посередництво якого все частіше сучасний споживач культури приходить до літератури, а не навпаки. Уможливує появу міждисциплінарних розвідок широке трактування семіотикою поняття «тексту», де останній ототожнюється вже не лише з низкою графічних знаків, але й з окремими продуктами культури або і з нею загалом. Про актуальність здійснення компаративістами міжмистецьких зіставлень йдеться, зокрема, в працях Ст. Тотосі де Зепетніка, Г. Ремака, Д. Наливайка. Втім, ці праці лише спорадично згадують або взагалі оминають поняття екранізації як одного з прикладів інтерсеміотичного перекладу. Ґрунтовніше над цим застановляються Тереса Томашкевіч, перу якої належить не одна ґрунтовна наукова праця посвячена проблемам семіотики перекладу, Х. Сінтас, Пілар Ореро, Лінда Кахір, Д. Пауер. На українських теренах, не зважаючи на появу окремих розвідок у цьому аспекті, як-от дисертація Віри Савченко «Візуальний переклад літературного тексту», проблема міжмистецьких перемовин все ще залишається відкритою для дискусії.

Метою нашої статті є встановлення особливостей іншосеміотичної трансформації хронотопу шляхом зіставлення американського бестселера “Oliver’s Story” (Е. Сігел) з написаним на його основі однойменним авторським кіносценарієм у компаративістично-семіотичному вимірі. Додатковим засобом екземпліфікації знакових зміщень у процесі

інтерсеміотичного перекодування літературного часопростору використовуємо фільм Джона Корті “Oliver’s Story”.

Переклад як можливість «сказати майже те ж саме іншою мовою» [9: 7] відбувається, на думку У. Еко, «під знаком *перемовин*» [9: 9] і є одним із проявів інтерпретації. «Він [переклад – О.Д.] завжди повинен прагнути до того, щоб відтворити намір – не скажу “автора”», – зазначає вчений, – «але *намір тексту*: те, що текст говорить або на що натякає, виходячи з мови, якою він виражений, і з культурного контексту, в якому він з’явився» [9: 16]. Саме виходячи з інтерпретативних можливостей вербального знаку, Р. Якобсон вдався до виокремлення таких видів перекладу як «внутрішньомовний» («перейменування»), «міжмовний» («власне переклад») та «міжсеміотичний» або «трансмутація» [10: 33]. Останній із перерахованих механізмів комунікативних трансформацій діє в межах спільного з оригіналом семіотичного простору культури і полягає в «інтерпретації мовних знаків засобами невербальних знакових систем» [10: 33]. Екранізація є одним із виявів такого перекодування.

Першим і надзвичайно важливим етапом в процесі екранізації є написання **кіносценарію**, своєрідного «протоколу фільму» [8: 165], його «словесного прообразу» [5: 248], який, на нашу думку, слугує своєрідним містком поміж двома, на перший погляд, взаємонеперекладними культурними семіосферами – літературою та кіно. Кіносценарій – це наче чернетка майбутньої екранізації, своєрідний «вербальний монтаж» (П. Тороп), початкова стадія інтерсеміотичного перекладу. Він, на нашу думку, – є *ще* літературою і водночас *вже* належить кіно. Таким чином, встановлюємо, що природа кіносценарію – дуальна, де слово служить візуальному образу. З огляду на те, що сценарій фільму, в основному, потрактовують як «самостійний мистецький твір, хоча він і не становить собою нового роду мистецтва, а тільки нову літературну форму» [3: 15], яка слугує «творчою основою художнього фільму» [1: 7], створюється він, перш за все, «з настановою на звукозорову форму цього [екранного – О.Д.] втілення, з використанням специфічних особливостей та можливостей кіно» [5: 248], в результаті чого постають «близькі до літературних, але нові за структурою самостійні екранні образи» [6: 114]. Кінодраматургові, який візьметься за вербальну візуалізацію літературного першоджерела, варто досконало володіти обидвома семіотичними мовами і не забувати про підпорядкованість законам кіно.

Не надто важким, на наш погляд, мав би видатись для іншосеміотичного тлумачення і аналізованій нами бестселер “Oliver’s Story”, написаний семіотичним білінгвом Еріком Сігелом як зразок «електронної літератури», в якій домінує стенографічне стримане письмо, що відкриває необмежені можливості польоту фантазії читача. Захоплення кіномистецтвом вилилось, зрештою, у властивий його романам «кінематографічний стиль», завдяки якому більшість з авторових творів набули форми майже готових до кінозйомок сценаріїв. Характерними рисами цього стилю є чітка структурованість тексту, лаконічність викладу, домінування діалогічного мовлення, резюмовані описи тощо. Така письменницька техніка звісно полегшує подальшу кінематографічну інтерпретацію книги, однак, мусить також зазнати і специфічних коригувань приймаючої семіосфери кіно. Варто також зауважити і те, що в белетристичній практиці Е. Сігела література і кіно не перестають взаємодіяти ніколи. Особливості їхнього взаємозв’язку, взаємовпливу спостерігаємо при зіставленні сентиментального *romance* “Oliver’s Story” з його однойменним кіносценарієм. Заданий письменником «кінематографічний стиль» роману у кіносценарії, навпаки, заклав основи «прозаїчного» фільму, дещо естетично біднішого від своєї літературної, також не надто багатой на тропи, першооснови.

Сюжет кіносценарію “Oliver’s Story” відтворює більшість із колізій зображених романом, будучи вміло достосованим Е. Сігелом і до специфіки візуального мистецтва. Якщо, як для письменника, для нього не існувало надто строгих обмежень в оформленні ідеї свого твору, то, в ролі першого кіноінтерпретатора, Сігел змушений був враховувати багато специфічних лише для кінематографа чинників. У аналізованих нами американських посібниках з кінодраматургії їх розробники дають своїм наступникам у цій сфері досить чіткі настанови у створенні композиційних прообразів фільмів.

Першим, на що звертає увагу майбутній режисер кінокартини, до рук якого потрапив її сценарій, є часові межі стрічки, подібно як в театрі, де рамки ще більш ригористичні, оскільки не дозволяють робити серій. Для зачинателя кінопостановки це часто стає неабиякою перешкодою в інтерпретації першоджерела. На відміну від літературного твору, тривалість фільму – лімітована часом. Як зазначає відомий американський кінодраматург Крістофер Кін, ідеальний сценарій повинен мати від ста до ста двадцяти сторінок [13: 71]. Така чітка структурованість словесної схеми фільму, на нашу думку, зумовлена способом його сприйняття. Процес реценції літературного твору жодним часовим обмеженням не підлягає, особливо це стосується зразків масової белетристики, які читають де завгодно і коли завгодно, тоді як кінострічку, в основному, переглядають цілісно, від початку і до кінця, хоча сьогодні технічно це можна зробити і дискретно. Двохсотсторінкову історію про інтроспективні себепошуки Олівера Баррета Е. Сігелу вдалось скомпресувати у сто тринадцять сторінок вже зовсім не психологічного кіносценарію, згодом ще більше трансформованих шляхом переакцентованої передачі до дев'яностохвилинного фільму. Подібно до часової конденсованості словесної партитури “*Oliver’s Story*” естетично збідненим виявився і її простір.

Вивчати специфіку перекодування літературного твору на мову кінематографу, оминувши поняття часопростору останнього, неможливо. Важливий у царині літератури, в обширі кіно він стає першорядним явищем художнього процесу. Загалом в межах «екстратекстового перекладу» диференціюють три наступні типи кінематографічного хронотопу: «топографічний» (реальний часопростір фільму, в якому діють герої), «психологічний» (внутрішній часопростір кожного із персонажів) та «метафізичний» («концептуальний хронотоп») [7: 175]. Використовуватись ці хронотопи у фільмі можуть по-різному, залежно від жанрових особливостей останнього, теми тощо. Деякі з них, до прикладу, можуть домінувати або ж, навпаки, рівнозначно корелювати поміж собою.

Інтроспективність сентиментального *romance* “*Oliver’s Story*” вимагала від його кіноінтерпретаторів майстерного зображення, в першу чергу, психологічного часо-простору головного героя, доповненого топографічними та метафізичними означниками. У кіносценарії аспект внутрішнього хронотопу виявився частково зігнорованим Еріком Сігелом, що згодом спробував виправити його співавтор і режисер кінострічки Джон Корті. Пояснити це, вважаємо, можна передусім тим, що в прозовому творі зазвичай йдеться про *внутрішній* світ героїв, їхні почуття і переживання, тоді як сценарій повинен оперувати *зовнішніми* деталями, розповідати ту ж саму історію, але візуальними образами [12: 324] за посередництвом дії.

Унаочнити душевну трагедію персонажів, загалом, дуже важко, однак, можливо. «Специфіка романтичного сюжету в багато чому визначається присутністю позафабульних елементів – ліричних монологів, снів, видінь, спогадів (...)» [6: 127], що, на наш погляд, є одними з основних виразників психологічного хронотопу фільму. Окрім того, екстерналізувати душевну драму героїв можуть відповідний план, ракурс, світло, пейзаж, музика, антураж, реквізит тощо. Втім, використання таких означників помітно ускладнює рецепцію цільового кінотвору масовим споживачем, оскільки додає фільму певної символічності, вимагаючи від глядача культурної компетенції. Зіставний аналіз американського бестселера “*Oliver’s Story*” та його однойменного кіносценарію проілюстрував неабияку фаховість Еріка Сігела як кінодраматурга, який спробував знайти компроміс у інтерсеміотичних перемовинах, задумавши створити з першого і останнього епізодів майбутньої екранізації таку собі «інтроспективну рамку», в межах якої висувати звичайний динамічний сюжет, утримавшись від оригінального психологізму. Таким чином, каузальність подій роману у кіносценарії набуває іншого оформлення. Тут вона засновується вже не на характерному для бестселера переході дії в стан, а екземпліфікується, притаманною для кінематографу зміною дії іншою дією, що дозволило топографічному хронотопу взяти верх над психологічним та метафізичним типами часопростору.

Знайомий із головними вимогами щодо екранізації літературних творів, де ключовим словом є дієслово «різати», Ерік Сігел все ж спробував зберегти у своєму авторському сценарії властивий його першоджерелу сентиментальний пафос. Тон твору задається вже з

самого першого кадру. Як зазначає П. Тороп, «початок визначає установку, яка вестиме читача-глядача до фіналу» [7: 173]. Установкою однойменної екранізації, окресленої в її т.зв. «кінематографічній партитурі», є, на нашу думку, прагнення кінотворців викликати співчуття і жаль у свого адресата, подібно до того, як це було і у вихідному літературному творі.

Конденсовано візуалізувати описані в книзі почуття Олівера в першому кадрі фільму, за задумом сценариста, має пейзаж – один із важливих кінематографічних означників топографічного хронотопу. «Вітряний, сивий туман зимового неба» // “blowy, gray haze of a winter sky” [15: 1], на фоні якого в даліні видніється «маленька чорна плямка» // “small darker patch” [15: 1] – це перші сигніфікати сценарію, що задають майбутньому фільмові його наступної загальної жалісливої тональності. Звуковим доповненням у тому ж жалібному тоні, замість музичного супроводу, є помірно наростаючий голос священника, о. Джіаматті, яким автор вербалізує зміст першого епізоду: «Ми доручаємо нашу сестру, Дженніфер Баррет Тобі, Господи. Тепер, після того як вона пішла з цього життя, зволь їй жити у Твоїй присутності. В Твоїй милості і любові... (тощо)». // “We commend our sister, Jennifer Barrett to You, Lord. Now that she has passed from this life, may she live on in Your presence. In Your mercy and love... (etc.)” [15: 1]. Загалом на початку описаної Сігелом ввідної сцени майбутнього фільму як і в його літературному прототексті відчувається статика. Динаміка спостерігається лише у навколишній природі, яка, з волі кінодраматурга, стає символічною: реальний часопростір перетворюється на психологічний. Передбачена автором в першому кадрі сніговиця, під кінець похорону помітно інтенсифікується, щоб екстерналізувати душевне горе овдовілого Олівера Баррета IV і налаштувати глядацьку аудиторію на потрібну фільмові хвилю співпереживання. Однак, візуального втілення на екрані задумана Сігелом символіка знайти не змогла. Знята Джоном Корті сцена церемонії поховання головної героїні “Love Story” відбувається у яскравий сонячний день, що, на наш погляд, аж ніяк не відтворює психологізму оригіналу.

Сценаристом ця ситуація увиразнюється ще й закадровим голосом головного героя, Олівера Баррета, який дослівно, першими рядками з другої глави бестселера “Oliver’s Story” сповіщає: «Ми поховали Дженні вранці одного грудневого дня» // “We buried Jenny early one December morning” [15: 1]. Першоособове мовлення, введене кіносценаристом на початку фільму, передаватиме сповідальну функцію, якою володів і його літературний прототип, і надаватиме йому ліричного відтінку. Втім, Е. Сігел вважав за доцільне не зловживати закадровою нарацією і застосував її лише на початку фільму і у його фінальному кадрі. Порівняно із стисненими у два речення початковими спогадами головного героя його прикінцевий монолог є досить багатослівним, таким, що озвучує головні умовиводи «літературного» Олівера, зроблені ним у епілозі книги. Однак, такий підхід не знайшов підтримки у наступників кінодраматурга і був частково зігнорованим. Вступний закадровий міні-монолог у фільмі викинули взагалі, а фінальні висновки Баррета молодшого прозвучали у набагато коротшій формі і стосувались лише його особисто, не підсумовуючи, як це часто буває у фільмах такого стилю, зміни у житті інших героїв, відомих глядачам ще з книги. Припускаємо, що обмеження закадрових монологів у екранізації “Oliver’s Story” було продиктоване вимогами масового кіноринку, де попитом користувались зазвичай твори динамічні.

Різне бачення сценаристом та режисером кінострічки просторового оздоблення її сюжету спостерігаємо при порівняльному аналізі їхніх знакових «текстів». У першому, очевидно, продовжував творити письменник, коли він взявся за написання кіносценарію за романом “Oliver’s Story”, оскільки на сторінках цього «словесного прообразу» фільму закладена часта зміна екстер’єру та інтер’єру, запрограмоване відтворення масштабних сцен. Цілковито по-іншому «побачив» сюжет фільму його режисер Джон Корті. В знятій ним кінокартині події розвиваються здебільшого у внутрішніх приміщеннях, в межах малих соціальних груп. «Тенденція до максимальної компактності сюжету пояснюється, з одного боку, простотою постановки, яка приваблює режисера і кінотовиробництво» [4: 22], адже фільм – явище технічно залежне, де для реалізації кожного польоту фантазії кінодраматурга часто немає належного фінансування. І тоді настає час, коли режисерові доводиться нещадно

«шматувати» з розмахом написаний кіносценарій, що ще донедавна його автор сам робив з літературним першоджерелом. Прагнення Дж. Корті, зберегти інтроспективні себепошуки головного героя роману, змусили його відмовитись «від зовнішньої динаміки і пістрявості дії», що «створює передумови для точнішої і глибшої психологічної характеристики дійових осіб» [4: 23].

Суттєво по-іншому бачать ці два кіноінтерпретатори і **внутрішній простір** головних героїв “*Oliver’s Story*”. Важливі для оригіналу просторові метафори, що характеризували різні вдачі Олівера Баррета і його обраниці, лише частково застосовуються Сігелом у його авторському кіносценарії і практично повністю зникають у фільмі. В обширі сценарію головний герой роману продовжує мешкати в подібних умовах: «типова маленька і неприбрана кімната одинака», в якій повсюдно видніється порозкиданий одяг, спортивне спорядження, на фоні якого глядачеві одразу ж кидається у вічі «єдина ознака справжнього порядку» // “*the only sign of real order*” – це «низка правничих книжок у шкіряних палітурках» // “*a series of leather-bound law books on a shelf near the desk*”, розміщених на полиці над робочим столом, на якому також панує паперовий безлад [15: 7]. На нашу думку, таке співіснування у навколишньому приватному просторі протагоніста полярно різних способів організації побутових речей засвідчує його життєві преференції. Нічим не примітні, на перший погляд, атрибути житлового антуражу відіграють роль важливих означників психологічного хронотопу, ілюструють цілковито занедбане особисте життя й успіх юридичної практики Олівера, в яку він після смерті дружини поринув з головою. У фільмі запланована Сігелом опозиція просторових сигніфікатів не знаходить практичного втілення, що істотно збіднило кінообраз центрального персонажу.

Помпезно змальований першотвором інтер’єр помешкання Марсі Біннендейл до кіносценарію не потрапляє. На передній план Сігел вирішує вивести лише фасад будинку, в якому живе власниця відомої в світі сітки модних магазинів, залишивши глядачеві можливість домислити те, що знаходиться за його стінами або ж згадати з недавно прочитаної книги. Скупо візуалізовані сценарієм, а згодом взагалі зігноровані фільмом, означники житла героїні, ще більше втаємничили її образ, підвели глядача до іншого, ніж в оригіналі сигніфіканта. Реципієнт екранізації, якому довелося зустрічатись з новою обраницею Олівера Баррета молодшого ще на сторінках роману, при перегляді кінокартини побачив абсолютно впевнену у собі бізнес-жінку, яка, на відміну, від свого літературного прототипу не відчуває жодних страхів і вагань.

Технічна та економічна залежність кінематографу внесли неабиякі зміни і в часоплин обидвох інтерпретацій сентиментального *romance* “*Oliver’s Story*”. Жодних прямих посилань на конкретний історичний час тут немає, однак, зустрічаються, і то лише у кіносценарії, непрямі вказівки на описані книгою бурхливі 60-ті. Означником цього важливого для американського народу періоду історії у «програмі» майбутньої екранізації, як і в літературному першотворі, виступає Вашингтонська демонстрація проти війни у В’єтнамі, у якій беруть участь як «літературний», так і «сценарний» образи молодого правника Олівера Баррета. Натомість фільм, в плані вираження датованих подій суспільного життя Америки, постав цілком універсальним твором, де соціальна проблематика набула здебільшого інтер’єрної візуалізації і загального звучання, не прив’язаного до конкретних історичних дат. Відмова режисера розгортати на екрані масштабний бунт, вочевидь, була зумовлена надто великими фінансовими витратами на таку постановку, що для зйомок сентиментальних мелодрам продюсери не надто хочуть асигнувати. Тим не менше, і у кіносценарії, і у кінострічці, їхній топографічний хронотоп відображає реалії американського соціуму кінця 60-х – початку 70-х років, про більшість означників якого емпіричний глядач, сучасник екранізації, знав зі свого повсякденного життя.

Прагматично обумовленим виявився і спосіб подачі часової динаміки. Хронологія подій роману більш менш в такому ж розгортанні передається і кіносценарієм, в якому його автор запланував виражати сюжетний розвиток двояко – візуально і вербально. У словесній «програмі» майбутньої кінострічки, як і в її літературній першооснові, Е. Сігелом згадуються, в основному, дві пори року – літо і зима, означники яких поперемінно чергуються, ілюструючи плин часу. Допускаємо, що більшість із сигніфікатів цих

контрастних сезонних періодів повинні нести, за задумом письменника і кіносценариста, прихований психологічний зміст, орієнтований на культурну компетенцію глядача. Словесно декодований для режисера, він стає цілковито зашифрованим для цільової аудиторії.

<i>Landscape and foliage of this shot must be in distinct contrast to the previous winter scene [15: 4].</i>	Пейзаж і опале листя в цьому кадрі повинні виразно контрастувати з попередньою зимовою сценою.
<i>Oliver driving the Mercedes ever northward. (...) The landscape is increasingly Vermontish ... and romantic [15: 58].</i>	Олівер, за кермом мерседеса, рухається на північ. Пейзаж все більше і більше стає Вермонтським ... і романтичним.

У фільмі більшості із цих топографічних означників місця не знайшлося. Тут події розгортаються здебільшого на тлі осінньо-літніх краєвидів, які не можуть відтворити, закладеної в кіносценарії, контрастності психологічного хронотопу оригіналу. Важливо зазначити, що дата виходу фільму “Oliver’s Story” на американський кіноринок практично співпадає з роком публікації його белетристичної першооснови. Така одночасність їхньої появи є прагматично обумовленою і свідчить про те, що у постановників екранізації не було надто багато часу, щоб знімати у різні пори року, передбачені сценарієм, оскільки вони поспішали випустити її в кінопрокат ще в пік слави книги. Екранізувати бестселер, набагато вигідніше, ніж фільмувати невідомий твір, позаяк популярність першого, за умови вдалої реклами, може стати характерною рисою і знятої за ним кінострічки, склавши глядацьку аудиторію останньої переважно з представників читацької публіки відомої книги.

У результаті порівняльного аналізу сентиментального *romance* “Oliver’s Story” з написаним за ним авторським кіносценарієм приходимо до висновку, що між цими двома культурними текстами, написаними одним і тим же ж автором, існують як подібності у передачі хронотопу, так і відмінності. Ерік Сігел, попри окремі спроби передати внутрішні емоції свого протагоніста, загалом не зміг чи, може, не захотів передати оригінальну інтроспективність бестселера, надавши перевагу топографічному хронотопу над психологічним та метафізичним, що превалювали у літературному першоджерелі. Лімітований обсяг статті не дозволяє вповні продемонструвати особливості іншосеміотичного перекодування часопростору американського бестселера “Oliver’s Story” у знакову канву кіносценарію/фільму, залишаючи низку відкритих питань, відповідати на які спробуємо в наступних компаративних розвідках.

«Сценарій фільму [кіносценарій] – літ. текст, що становить основу фільмового твору; складається з: зарису фабули твору, схематичної характеристики персонажів, подієвого тла і діалогів. Як форма розповіді знаходиться на межі епічного та драматичного жанрів, використовуючи засоби, притаманні кожному з них. Буває твором, що має свої власні художні вартості (нпр. кіносценарії Бергмана, Антоніоні, Конвіцького), найчастіше, однак, є виключно матеріалом для подальшої обробки; вміщені у нім помисли і сугестії можуть піддаватися значним видозмінам у всіх наступних фазах праці режисера над фільмом, як на етапі сценіювання, так і на етапі зйомок або монтажу» [16: «498-499»]; Послугуємося для порівняльного аналізу сценарієм “Oliver’s Story”, написаним Еріком Сігелом на основі написаного ним же ж самим однойменного сентиментального роману. Надалі приклади з авторського кіносценарію “Oliver’s Story” подаватимемо у власному перекладі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бжеський І. Ю. Як створюється художній кінофільм / Ігор Юрійович Бжеський. – К. : Державне вид-во образотв. мист-ва і музичної літ-ри УРСР, 1960. – 45 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
3. Дюпон Е. А. Кіно й сценарій / Евальд Андре Дюпон / Пер. з німецької та передмова А. Басехеса та В. Хмурого. – К. : ВУФКУ, 1928. – 62 с.
4. Крючевников Н. В. Сюжет киносценария. Часть II / Н. В. Крючевников. – М., 1963. – 38 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Нечай О. Ф. Основы киноискусства [Текст] : учеб. пособие для некинематографических вузов / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников ; под ред. И. В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Вышэйшая школа, 1985. – 368 с.
7. Тороп П. Экстратекстовый перевод // Тотальный перевод. – Тарту, 1995. – С. 164-189.

8. Фрейлих С. И. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского / Семен Израилевич Фрейлих. – М. : Искусство, 1982. – 251 с.
9. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Умберто Эко / Перев. с итал. А. Н. Ковалю. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
10. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / Роман Якобсон / Лингвистические аспекты теории перевода: Хрестоматия / Составители С. Т. Золян, К. Ш. Абрамян. – Ер. : Лингва, 2007. – С. 32-41.
11. D'hulst Lieven. Comparative Literature versus Translation Studies: Close Encounters of the Third Kind / Lieven D'hulst // The European Review. – 2007. – Vol.15. – No.1. – P. 95-104.
12. Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / Syd Field. – London : Ebury Press, 1998. – 387 p.
13. Keane Ch. How to write a selling screenplay : a step-by-step approach to developing your story and writing your screenplay by one of today's most successful screenwriters and teachers / Christopher Keane. – New York, 1998. – 308 p.
14. Oliver's Story [Film] Directed by John Korten. – Hollywood : Paramount Pictures, 1978.
15. Segal E. Oliver's Story (screenplay) / Erich Segal, 1978. – 113 p.
16. Słownik terminów literackich / [pod red. Janusza Stawińskiego]. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 2005. – 706 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Довбуш – асистент кафедри англійської філології Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Наукові інтереси: переклад в системі порівняльного літературознавства; семіотика.

ВЕРБАЛЬНІ МАРКЕРИ ПІДТЕКСТУ І ПЕРЕКЛАД (НА МАТЕРІАЛІ Оповідання Е.ГЕМІНГВЕЯ “HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS”)

Руслана ДОВГАНЧИНА (Київ, Україна)

У статті аналізуються способи відтворення у перекладі українською та російською мовами вербальних маркерів підтексту в оповіданні Е.Гемінгвея “Hills Like White Elephants”. Розглядаються різноманітні мовні структури, які у сукупності створюють важливий другий план твору і вимагають пильної уваги перекладача.

The article focuses on the ways of reproducing the verbal markers of subtext in Ukrainian and Russian translations of E.Hemingway's story “Hills Like White Elephants”. The subtext is viewed as a paramount component of the author's idiosyncrasy that requires the translator's careful attention.

Стиль Е. Гемінгвея був своєрідним новаторством у прозі ХХ століття, він якнайкраще відбивав гірке світосприйняття, яке панувало у Західній Європі після Першої світової війни. Твори цього письменника – це свого роду школа художньої майстерності. Він розробив власну манеру письма, залишив чудові зразки оригінальної сюжетної побудови прозових творів. В його оповіданнях і романах правдиво відображуються проблеми людей, позбавлених соціального оптимізму, їх називали з легкої руки Г.Стайна і самого Е.Гемінгвея “втраченим поколінням”. Самобутність художнього стилю, тематичне розмаїття його доробку, унікальна стилістична палітра, новий тип персонажів, кардинальні світоглядні зміни закріпили за письменником репутацію найвизначнішого американського прозаїка ХХ століття. З іменем Е.Гемінгвея пов'язане і поглиблене поняття підтексту в літературі, тобто прихованого змісту. Підтекст – тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, крім власного, має значення зумисно прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називаються, але мають на увазі й суттєво переоцінюють зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі. Не лише у словах, а й у мовчанні, натяках, паузах письменник доносить до читача те, що хоче сказати.

Імплицитний рівень творів Е.Гемінгвея вимагає особливої уваги, всебічної ерудованості та професійної майстерності перекладача. Імплікація несе додаткову інформацію, декодувати яку можна за допомогою вірно прочитаних маркерів підтексту: фонетичних, лексичних, граматичних, синтаксичних, стилістичних, композиційних. І.О.Стрункіна доводить, що маркери підтексту виявляються на всіх рівнях мовної системи, ними можуть бути ритм твору, вживання конкретних займенників, артиклів, фігури замовчування, еліпсис, невласно-пряме мовлення, напівпредикативні уособлені звороти, інфінітивні і номінативні речення, граматичні часи, засоби реалізації інтертекстуальних зв'язків (пародія, текст в тексті, алюзія), імена, художня деталь, заголовок [3: 105]. Оперуючи такими прийомами, Е.Гемінгвей залишає “білий простір” (термін А.Б.Штанделя [4]) між рядками, який спонукає до активного прочитання та роздумів, які допомагають заповнити цей простір. Перекладач мусить мобілізувати увесь свій життєвий досвід і всі свої знання, щоб стати фактично