

УДК 81'25:811.111

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АДАПТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ В КІНОТЕКСТ

Мироненко Т.П., Добровольська Л.С.

Миколаївський національний університет імені В.О. Сухомлинського

У статті проаналізовано теоретичні засади адаптації художнього тексту у кінотекст з початку виникнення кінематографа. Висвітлені проблеми, що з'являються під час перекладу художнього тексту у кінотекст. Визначені відмінні риси друкованого та кіно тексту, проаналізована стилістика вищезазначених текстів. Автори вказують на те, що на сучасному етапі розвитку літературознавства не достатньо вироблена система об'єктивних критеріїв, які дозволяють дослідити співвідношення екранізації та літературного першоджерела. Художній твір дає можливість письменнику показати своє власне світовідчуття, стилістику власних думок і почуттів. Натомість в екранізації глядач сприймає повідомлення автора через гру акторів та постановку режисера і не завжди це співпадає із тим, що письменник хотів показати у своєму творі.

Ключові слова: адаптація, художній текст, кінотекст, образ автора, тип оповіді, екранізація твору.

Постановка проблеми. Дослідження стилістичних особливостей перетворення тексту літературного твору в вербальну складову його екранізації не є новим – з появою повнометражних ігрових фільмів дослідники кіно і режисери намагалися зрозуміти особливості взаємодії кіно та літератури, в тому числі об'єктивні закономірності екранізації літературного твору [1, с. 245]. Достатньо часто кінокритики високо оцінюють екранізацію творів і відносять ряд кінострічок до «шедеврів» кінематографічного втілення художнього замислу письменника. Як відомо, національні кіноакадемії щорічно присуджують премії за кращу екранізацію художнього тексту, тобто існують деякі стандарти кіно інтерпретації. Оптимальною адаптацією прийнято вважати таку екранізацію, в якій метою кінематографістів стає створення екранного еквівалента художнього твору, «переклад його на мову кіно із збереженням змісту, духу і слова» [1, с. 247].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Низка публікацій, що з'явилися в першій половині ХХ століття відображає інтерес до даної проблематики; значна кількість робіт Ю. Богомолова, Б. Балаша, А.І. Піотровського, Ю.Н. Тинянова, В.Б. Шкловського, С.М. Ейзенштейна та І.Г. Еренбурга 1920-1930-х років і сьогодні не втратили теоретичної значущості. У 1948 році французький дослідник А. Базен опублікував статтю «Адаптація, або кіно як дайджест», що стала важливим етапом у вивченні кіноекранізацій. До цього часу екранізація вже зайняла

гідне місце серед всього різноманіття художніх фільмів [2, с. 16].

Разом з тим, в усіх подальших дослідженнях увага приділяється аналізу окремих екранізацій та екранним версіями творів письменників. На сьогоднішній день не вироблена система об'єктивних критеріїв, які дозволяють дослідити співвідношення екранізації та літературного першоджерела. Оптимальною прийнято вважати екранізацію в якій метою кінематографістів стає створення екранного еквівалента літературного твору, «переведення його на мову кіно зі збереженням змісту, духу і слова». У самому загальному вигляді художній твір полягає в авторському задумі і способі його втілення, тобто в авторському стилі. Незважаючи на велике значення, яке приділяється стилю в теорії кіно, до цих пір не в повній мірі вироблено системний підхід до опису стилю екранізацій, тому й оцінка екранізації робиться виходячи з суб'єктивних уявлень критика [7, с. 382].

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Указані проблеми спонукали зверненню до дослідження художніх екранізацій літературних творів. Друга причина – суто академічна. Факт стріmkового розвитку кіно як виду мистецтва та його вплив на суспільство потребує теоретичних основ аналізу кінотекста як одного з видів текстів масової комунікації.

За визначенням Г.В. Степанова, кожен художній твір є результатом образного пізнання й відображення реальної дійсності художника. Худож-

ній літературний твір має силу раціонального та емоційного впливу на читача завдяки індивідуально-образному зображенню світу письменником; зображаючи дійсність, письменник немичуче відображає своє бачення світу, відношення до нього, поєднує правду і вигадку. Все це реалізується в тексті художнього твору. «Конкретний художній текст, – пише Г.В. Степанов, передає такий зміст, який, на нашу думку, не може бути виражений синонімічними висловлюваннями. Художній зміст не може бути «семантично представлений», незалежно від даного мовного оформлення. Зміна мовного оформлення тягне за собою або руйнування конкретного художнього сенсу, або створення нового» [5, с. 301].

Таким чином, відмінною рисою художнього тексту є те семантична та мистецька або естетична інформація яку він містить і яка реалізується в межах індивідуальної художньої структури, тобто конкретного художнього тексту. Носіями художньої інформації в тексті виступають різні художні елементи.

У художньому тексті будь-які елементи, як рівня мови, так і рівня мовлення, є елементами структурно значущими. За даними Б.С. Мейлаха, формальні елементи мови, включаючи графічні засоби, можуть набувати самостійну значущість і виступають в тексті носіями естетичної інформації [4, с. 193-222].

Мета статті. Завданням нашої статті стало проведення порівняльного аналізу художнього тексту та його екранізації на матеріалі роману Дж.С. Фоера «Все ясно» [6].

Виклад основного матеріалу. Історія вивчення кінематографа веде свій початок з 1960 року і за даний період часу роль кіно значно зросла. Більш того, можна стверджувати, що екранізація стала самим «масовим з мистецтв». Медіатексти активно витісняють друковані видання, а саме художні тексти, незважаючи на своє стилістичне наповнення, і перестають бути актуальними у світлі вічної динаміки. Все менш значуще місце займають суто вербальні твори, вільні від елементів інших семіотичних систем.

Лінгвостилістичною категорією, що об'єднує всі елементи змісту і стилю художнього твору в текстове ціле, є категорія «образ автора». За визначенням А.І. Домашнева, «образ автора – це та цементуюча сила, яка зв'язує всі стильові засоби в цілісну словесно-художню систему, це внутрішній стрижень, навколо якого групується вся стилістична система твору. Образ автора, маніфестуючи внутрішню єдність стилістичної системи, висловлює тим самим внутрішню єдність і цілісність прозового твору» [3, с. 69].

Якщо розглядати категорію «образу автора» у фільмі, як тексті масової комунікації, то вона хоч і присутня тут, але виражається у іншій формі. Авторська ідея та повідомлення сприймаються через організацію подій та декорацій режисером, через гру підібраних акторів через діалог та звуки поза кадром та візуального ряду. Ми вважаємо, що у друкованому тексті автор вдається до вживання різних лінгвостилістичних засобів для підкреслення емоцій, важливих подій, передачі іронії та взагалі для мовного забарвлення, режисер навпаки зображує за допомогою картинок, тобто візуального ряду.

Відтак, роман Джонатана Сафрана Фоера «Все ясно» та його екранна інтерпретація дозволяє проаналізувати події, описи герої, стиль оповіді. Розглянемо стиль опису зустрічі героїв на Львівському вокзалі у тексті роману: «I was able to move Grandfather from his repose. If you want to know how, I fastened his nose with my fingers so that he could not breathe. He didn't know where he was. «Anna?» he asked. That was the name of my grandmother who died two years yore. «No, Grandfather», I said, «it is me. Sasha». He was very shamed. I could perceive this because he rotated his face away from me. «I acquired Jon-fen», I said. «Um, that's Jon-a-than», the hero said» [6, с. 34]. З цього уривку бачимо, що автор вживає такі стилістичні засоби як іронію та гумор, а також графічні засоби, що виражаються у наступних фразях: «I fastened his nose with my fingers», «I acquired Jon-fen» та «Jon-a-than». Іронія полягає у тому, що Алекс ніяк не міг запам'ятати ім'я «героя» і постійно його нівечив, погано розумів англійську, хоча й навчався на факультеті іноземної філології, а за допомогою графічного поділу слів на склади підкреслюється правильність та неправильність їх вимови. У фільмі ці події зображені по-іншому. Повернувшись з вокзалу до машини, Алекс каже діду: «Дед, я Жида подобрал, можно ехать в Луцк». Слово «жид» звучить так само образливо як і «Jonfen», але воно більш яскраво підкреслює українську діалектику та неприязне ставлення до євреїв. Тобто, фільм характеризується більшою емоційною виразністю.

Наступним епізодом для аналізу є розповідь Джонатана про те, що він боїться собак: «Where's the dog going to be?» the hero inquired. «What?» «Where's...the...dog...going...to...be?» «I don't understand». «I'm afraid of dogs», he said» [6, с. 35]. Тут також за допомогою графічних засобів підкреслюється погане знання англійської Алексом-перекладачем. У фільмі ж це зображено більш комічно та емоційно: «Where's the dog going to be?» – спитав героєм. «What do you mean?» – відповів Алекс. «I have a phobia. A fear. I'm distressed by dogs». Алекс дуже емоційно передає нерозуміння слів «героя», його гра дозволяє вловити те, що хотів сказати автор у романі – прийом іноземця в Україні не є привітним: старий автомобіль, сліпий водій та собака, яка викликає у Джонатана лише страх.

Отже, присутність «образу автора» як у художньому творі та його екранізації виражається у різних формах: друкований твір подає читачу повний опис подій з авторськими враженнями та ставленням до ситуації у словесній тканині тексту, то це не може бути повністю досягнуто у фільмі, оскільки глядач сприймає події через інтерпретацію твору режисером, через призму переживань актора, його коментарі та через загальну стилістику картини.

У поєднанні з конкретною текстовою структурою оповідна перспектива дає певний тип розповіді. Усі спостережувані в художній прозі різновиди оповідної перспективи можна умовно звести до двох видів: всеосяжна, або необмежена оповідна перспектива і обмежена, або концентрована оповідна перспектива. У разі всеохоплюючої, або необмеженої оповідної перспективи ав-

тор епічно дистанціюється від зображуваного, він як би стоїть над описуваними подіями і героями, вільно переходячи від одного сюжетного епізоду до іншого як у їх лінійній просторовій і тимчасовій послідовності, так і у вертикальній причинно-наслідковій взаємозалежності. Текстова ціле, таким чином, не орієнтовано на «особистий», суб'єктивно певний план оповідача [3, с. 70].

Обмежена, або концентрована оповідна перспектива передбачає художнє зображення з опорою на «особистий» суб'єктивний план або названого в тексті оповідача, що має певне відношення до художньої дії, або одного з персонажів, що виступає одночасно і в ролі оповідача. Наявність конкретного розповідного суб'єкта, який зображає мистецькі події, обумовлює орієнтацію часу і простору художньої дії щодо цієї особи [3, с. 70].

Другий тип оповідача – це «персоніфікований» оповідач, один з діючих осіб художнього твору, його можна позначити як «оповідач – учасник подій», коментатор «зсередини» дії [3, с. 70]. Саме до цього типу оповідання належить роман Дж.С. Фоера «Все ясно» (J.S. Foer «Everything is illuminated»). Оповідь йдеться від особи Алекса – українського студента, сина власника туристичного агентства «Дорогами предків», який за наказом батька має їхати до Львова, щоб зустріти американського гостя. У ролі цього гостя й виступає сам автор художнього твору Дж.С. Фоер, у романі його називають просто «герой». Таким чином автор безпосередньо є учасником подій у творі, хоча й не є їх оповідачем.

У фільмі відвівається зміна типу оповідання: образ Алекса – оповідача перетворюється у Алекса – коментатора. Так як фільм позбавлений можливості оповідання усіх подій у словесній формі, режисер вдається до пояснення лише кількох сцен: знайомство глядача з сім'єю Алекса на початку фільму та коментар попередніх зображуваних подій вкінці. Саме цей прийом коментування, який майже не вживається у кіномистецтві, дає можливість отримати повідомлення автора та наблизитися до головної ідеї твору, яка звучить з уст Алекса: «Everything is illuminated in the light of the past. It is always along the side of us. On the inside looking out. Like you say – inside out».

Художній твір дає можливість письменнику показати своє власне світовідчуття, стилістику власних думок і почуттів. Натомість у фільмі ми сприймаємо повідомлення автора через гру акторів та постановку режисера і не завжди ми бачимо саме те, що письменник хотів сказати нам у своєму творі. Для прикладу у романі Дж.С. Фоера «Все ясно» (J.S. Foer «Everything is illuminated») розглянемо першу зустріч Алекса з Джонатаном на Львівському вокзалі. У творі Фоер описує цей епізод так: «When we found each other, I was very flabbergasted by his appearance. This is an American? I thought. And also, This is a Jew? He was severely short. He wore spectacles and had diminutive hairs which were not split anywhere, but rested on his head like a Shapka. (If I were like Father, I might even have dubbed him Shapka). He did not appear like either the Americans I had witnessed in magazines, with yellow hairs and muscles, or the Jews from history books, with no hairs and prominent bones. He was

wearing nor blue jeans nor the uniform. In truth, he did not look like anything special at all. It was underwhelmed to the maximum» [6, с. 31]. У фільмі про «шпакку» і про здивування зовсім не згадується, натомість режисер Лів Шрайбер передає усю комічність зустрічі наступним чином: Алекс наймає вокзальних музик, щоб ті зустріли Джонатана, а сам біжить за його вагоном з табличкою «JonFen S. For». При чому, у романі ми маємо лише згадку про те, що Алекс написав ім'я героя на папері: «I held a sign with his name in front of me» [6, с. 31], але у фільмі неправильним написанням цього ім'я ще й підкреслюється безграмотність Алекса. Також це досягається через його зовнішній вигляд – кепка, спортивний костюм, кросівки, золотий зуб, ланцюжок на шії та «високоінтелектуальний вираз обличчя». Увага глядача акцентується не на вербальному, а на візуальному сприйнятті, оскільки фільм обмежений часовим лімітом. Таким чином образ Алекса уособлює всю українську молодь очима автора, яка полюбить нічні «тусовки», алкоголь та інші розваги. Це все вдало передається у фільмі.

Екранізація має ще одну відмінність від роману: якщо у друкованому тексті акцент робиться все ж на образ Джонатана Сафрана Фоера, який приїхав дізнатись історію предків, то у фільмі фокус перемищується на образ діда, для якого подорож «дорогою спогадів» стала більш вирішальною. Це зумовлено скороченням і спрощенням сюжету, оскільки фільм упускає історичний контекст подій, весь їх перебіг він вкладає у спогади діда.

Якщо говорити про мову автора, то вона знайшла своє відображення й у фільмі. Мова роману діалектична, перенасичена сленговими виразами та неправильною граматичною побудовою речень, що підкреслює розмовний стиль української молоді в обличчі Алекса: «But ail tu many friends dub me Alex, because that is a more flaccid-to-utter version of tu légal name» [6, с. 1]. У цьому реченні вживається розмовна лексика, наприклад, слово «dub» має значення «охрестити», «дати прізвисько», а прикладка «flaccid-to-utter» – «кращий для вимови». Хитрість полягає в тому, що Алекс, використовуючи тезаурус, щоб збагатити свій словниковий запас, не бачить відмінності між загальними, народними і поетичними словами: «I fatigued the thesaurus you presented me, as y ou counseled me to, when my words appeared petite, or not befitting» [6, с. 23]. Він вживає «rotated» замість «turned», «luxuriated» замість «enjoyed», «premium» замість «important», або «appeased» замість «pleased», взаємозамінюючи їх як людина, яка не приділяє значення контексту, у якому вживається слово. Пружні груди дівчини з його фантазій описуються як «unmalleable bosom» [6, с. 33], а собака-поводир перекладається як «Seeing Eye bitch». Таким каламбуром слів Фоер підкреслює комічність образу Алекса, його неосвіченість та нетактичність.

На противагу ламаній англійській Алекса автор представляє правильну мову Джонатана Сафрана Фоера: коректно побудовані речення, коректність підбору слів за значенням, враховуючи контекст висловлювання, та ідеальний акцент, який можна почути у фільмі. Під час першої зустрічі героїв вже спостерігаємо про-

тиставлення їх образів: «You're my translator, right?» I asked him to be slow, because I couldn't understand him» [6, с. 32]. Просте запитання при правильній побудові речення Алексу не вдалося зрозуміти, що свідчить про його низькі знання англійської мови.

У фільмі крім поганої англійської Алекса ще представлена його російська мова, стилістична забарвленість якої є не менш яскравою. Російська мова вживається у діалогах Алекса з дідом під час подорожі, і коли Джонатан просить перекласти розмову на англійську, то переклад значно відрізняється за емоційною забарвленістю та смислом: «Да, чепуха, кто теперь собак боится?» перекладається як «Grandfather informs me that it is not possible», де слово «inform» краще було б замінити на «tell». Якщо російськомовна

репліка передає те, що дід недбало ставиться до переживань героя і сприймає його слова як неси-нітницю, то переклад Алекса наголошує лише на тому, що дід не вірить у слова Джонатана.

Висновки і пропозиції. Отже, категорії «образ автора», «мова автора», «літературний текст» та «екранізована версія» піддаються трансформації під час переведення роману на мову кіно, а саме змінюється оповідна структура тексту, акцент з образу Джонатана на образ діда, з'являється розмовна російська мова поряд з англійською, скорочуються діалоги героїв. Вищевказане зумовлено змінами під час екранізації роману та комунікативною направленістю екранної версії, завдяки чому зміщується акцент з вербального на візуальний, що, у свою чергу, не впливає на до-несення головних ідей твору на глядача.

Список літератури:

1. Александров Г.В. Эпоха и кино / Григорий Васильевич Александров. – М.: Политиздат. – 2-е издание, дополненное. – 1983. – С. 245-247.
2. Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино: 20-е годы / Богомолов Ю. // Искусство кино. – М. – 1995. – № 11. – 16 с.
3. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста: нем. яз.: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / А.И. Домашнев. – М.: Просвещение. – 1989. – С. 1–99.
4. Мейлах Б.С. Метафора как элемент художественной системы: [сб. статей] / Б.С. Мейлах // Вопросы литературы и эстетики. – Л.: Сов. писат. Ленингр. отд-ие. – 1958. – № 8. – С. 193–222.
5. Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка / Ю.С. Степанов // Языки русской культуры. – М.: Просвещение. – 1998. – 784 с.
6. Foer J.S. Everything is illuminated / J.S. Foer. – New York. – 2002. – 276 p.
7. Mast G., Cohen M. Film theory and criticism. Introductory readings / G. Mast, M. Cohen. – New York. – 1985. – 852 p.

Мироненко Т.П., Добровольская Л.С.

Николаевский национальный университет имени В.А. Сухомлинского

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АДАПТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В КИНОТЕКСТ

Аннотация

В статье проанализированы теоретические основы адаптации художественного текста в кинотекст с начала возникновения кинематографа. Освещены проблемы, появляющиеся при переводе художественного текста в кинотекст. Определены отличительные особенности печатного и кино текста, проанализирована стилистика вышеупомянутых текстов. Авторы указывают на то, что на современном этапе развития литературоведения недостаточно выработана система объективных критериев, позволяющих исследовать соотношение экранизации и литературного первоисточника. Произведение дает возможность писателю показать свое собственное мироощущение, стилистику собственных мыслей и чувств. В экранизации зритель воспринимает замисел автора при помощи игры актеров и постановку режиссера и не всегда это совпадает с тем, что писатель хотел показать и отобразить в своем произведении.

Ключевые слова: адаптация, художественный текст, кинотекст, образ автора, тип повествования, экранизация произведения.

Myronenko T.P., Dobrovolska L.S.

Mykolaiv V.O. Sukhomlynskyi National University

THEORETICAL ASPECTS OF THE LITERARY TEXT ADAPTATION INTO FILM SCRIPT

Summary

The article issues theoretical fundamentals of the literary text adaptation into film script. It highlights the problems that arise in the process of literary text transformation into the language of the film. Differential peculiarities of the novel and its film version are determined. The authors point out there is no sufficient system of objective criteria that allow exploring the relationship between a film adaptation and a literary text. It is stated that the novel enables the writer to show his own attitude, style of thoughts and feelings. While watching the film we perceive the author's message on the basis of acting and director's work what doesn't always coincide with the writer's initial conception.

Keywords: adaptation, literary text, film text, author's image, type of narration, film version.