

УДК 81'255.4'22:791.2] Е.Гемінгвей

Т. Некряч, канд. філол. наук, проф.
Київський національний лінгвістичний університет, Київ,
Р. Довганчина, канд. філол. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

ПОЛІВІЗУАЛЬНІСТЬ ТЕКСТУ VS МОНОВІЗУАЛЬНІСТЬ ЕКРАНІЗАЦІЇ: ПРОЗА ГЕМІНГВЕЯ В ІНТЕРСЕМІОТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

В статті представлено інтерсеміотичний аналіз прийомів візуалізації у прозі Гемінгвея та голівудських екранізаціях його творів. Глибокий підтекст Гемінгвея забезпечує полівізуальність літературної основи, яка протиставляється моновізуальності екранізації. Особлива увага приділяється кінематографічному жанру "нуар", техніки якого допомогли знайти "стилістичний камертон" до оповідання Гемінгвея "Вбивці". Виокремлюються основні лексичні групи мовного спектру Гемінгвея, які забезпечують "кінематографічний ефект", інтерпретовані в жанрі "нуар".

Ключові слова: інтерсеміотичний переклад, візуалізація, екранізація, кінематографічність, мовний спектр, кіножанр "нуар", полівізуальність, моновізуальність, стилістичний камертон.

Не можна сказати те саме у кіно,
що сказано у книжці,
так само, як не можна виразити фарбами те,
що можна зробити у гіпсі
Вільям Фолкнер

Невід'ємною рисою творів художньої літератури вважається візуалізація художніх образів, яка стимулює уяву читача. Для посилення ефекту візуалізації, письменники вдаються до різноманітних засобів мистецтва: живопису, музики, танцю та навіть засобів кінематографа. Серед знаних майстрів, які тяжіли у своїх творах до візуальної образності, особливо виокремлюється постать Ернеста Гемінгвея, який у своїх творах прямо наголошував на спорідненості його стилю із технікою кіно. Коли читаєш Гемінгвея та пригадуєш його твори після прочитання, виникає чітка візуалізація – враження, що усе, про що йдеться, у найменших деталях – бачиш. Письменник з небуденною майстерністю міг "вмикати" усі відчуття, від тактильних до зорових, і саме зорові враження – найяскравіші. Сам Гемінгвей відзначав цю спорідненість своєї прози з мистецтвом кіно:

"Then everything commenced to run faster and faster as when they speed up a cinematograph film" [7, с.387] – "Потім усе перед ним побігло швидше й швидше, як ото в кіно, коли прискорюють рух плівки" [4, с.118, пер.В.Митрофанова].

Сучасні науковці невтомно намагаються розгадати секрети кінематографічності творів Гемінгвея, а також зрозуміти, чому більшості режисерам так і не вдалося успішно екранізувати його твори (див. F.M.Laurence [9]; D.Letort [10]; G.D.Phillips [13]). Серед найгрунтовніших дослідників кіноекранізацій творів Гемінгвея слід зазначити американського вченого Дж.Д.Філліпса, який плідно працює над творчістю найвеличніших американських та британських режисерів (Чарлі Чапліна, Говарда Гокса, Альфреда Хічкока, Стенлі Кубріка, Френсіса Копполи, Девіда Ліна, Джозефа Лоузі), є членом журі на міжнародних кінофестивалях у Каннах, Берліні та Чикаго, а також входить до редакційної колегії журналу "Literature/Film Quarterly". Цей журнал уже більше тридцяти років пропонує критичний огляд кіноадаптацій літературних творів, піднімає питання інтертектуальності та теорії адаптації [11]. Нові розвідки, присвячені питанням візуалізації, призвели до спроб теоретизації такого аспекту інтерсеміотичного перекладу як екранізація літературних творів. Американець Дж.Блустоун започаткував цей напрямок ще на початку 60-х років XX століття у своїй книзі "Novels into Film" [5]. Сьогодні його ідеї отримують подальший розвиток, зокрема у таких працях як "Cambridge Companion to Literature on Screen" [6], L.Hutcheon "Theory of Adaptation" [8], B.McFarlane "Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation" [12], "Screening Text : Critical Perspective on Film Adaptation" [14]. В цій статті ми розглянемо художні прийоми Гемінгвея, які

створюють візуальність і кінематографічність у його творах, а також простежимо, чи ці домінуючі риси його прози зберігаються в інтерсеміотичному перекладі, а саме в екранізаціях його творів.

В багатьох дослідженнях підкреслюється кінематографічне сприйняття дійсності Гемінгвеєм, що обумовлено як особливостями авторського світосприйняття, його багатим професійним досвідом у журналістиці, так і поетикою модерністської літератури XX сторіччя. Кінематографічність прози як одна із характерних рис ідіостилу Гемінгвея пов'язана із "сенсорним" характером світосприйняття, а також із бажанням скеровувати відчуття читача та динамізувати зображені події.

Підхід до кінематографічності як елементу ідіостилу був намічений відомим французьким теоретиком кіномистецтва і літературознавцем А.Базеном у праці "Що таке кіно?": "Доба американського роману – це епоха конкретного бачення світу, безперечно збагаченого взаємостосунками людини і технічної цивілізації" [10, с.132]. Якщо говорити про кінематограф як бачення світу, то можливо говорити про кінематографічність художнього тексту як про бачення світу письменником.

Проза Гемінгвея традиційно вважається кінематографічною завдяки таким її властивостям, як точність, документалізм, зримість, достовірність, зображення явищ "крупним планом", здатність викликати у читача почуття реальності зображуваного. Кінематографічність художнього тексту Гемінгвея заснована на скрупульозному відборі слів, які здатні опосередковано передавати чітко окреслені і однозначні аудіовізуальні образи. Отже, в процесі інтерсеміотичної інтерпретації його творів необхідно найретельнішим чином проаналізувати ту частину мовного спектра письменника, яка створює кінематографічність його прози. Аналіз оповідань Гемінгвея дозволяє стверджувати, що для створення "кінематографічного ефекту" в художньому тексті особливе значення мають такі лексичні групи з мовного спектра Гемінгвея:

- конкретно-предметна лексика;
- колірна палітра;
- лексика, що має сенсорний характер;
- лексичні засоби репрезентації дії;
- вербалізовані жести;
- - звуконаслідувальна лексика.

Парадоксально, що при такому, сказати б, "кінематографічному" світовідображенні завдяки слову Гемінгвея, передати цю кінематографічність не змогла практично жодна екранізація його творів, а їх було не менше сорока. В 1952 вийшла екранізація книги "Сніги Кіліманджаро", в 1957 році – "І сходить сонце", в 1958-м – "Старий і

море" з неперевершеним Спенсером Трейсі. Але коли наприкінці 1960-х на екранах України з'явився фільм "Сніги Кіліманджаро", він був для багатьох прихильників Гемінгвея не просто розчаруванням, а майже образою: настирлива яскравість технікolorу і заявлені голівудські штампи, рекламна красивість африканських сцен сприймалися як "ляпас" письменнику, адже це протирічало всій його естетичній програмі. Кінострічка перетворювала жорсткий і гіркий суд письменника над собою, як творчою і людською особистістю, на слинявий жіночий роман. Відома історія, як запрошений на перегляд фільму "Прощавай, зброе", Гемінгвей незворушно додивився фільм до кінця і після останнього кадру, де в небо злітають птахи, символізуючи надію і неминучий "хеппінд", він підвівся, промовив лише одну фразу: "А, ось і пташечки..." і рішуче покинув глядачеву залу.

Попри значну кількість екранізацій творів Гемінгвея і навіть кінематографічні нагороди, які вони подекуди діставали, сам письменник досить скептично ставився до режисерських спроб. Д.Леторт зазначає, що твори Гемінгвея почали привертати увагу Голівуду ще коли вийшов його роман "І сходять сонце" в 1926 році, який одразу набув широкої популярності [10, с.54]. А коли в 1929 році Гемінгвей підтвердив свою репутацію успішного письменника новим романом "Прощавай, зброе", то йому запропонували продати авторське право на екранізацію його творів. Але вже від самого початку, Гемінгвей розчарувався в цій співпраці, можливо, тому що справжньої співпраці і не відбулося. Адже, щойно автор отримав гонорар, режисери не вважали за необхідне консультуватися з ним стосовно змін у сюжеті. Гемінгвею не подобалося, що після укладання контракту режисери та продюсери вважали себе повноправними володарями його романів. Більшість екранізацій не мають нічого спільного зі стилістикою і тональністю Гемінгвея. Американський дослідник Френк Лоренс констатує, що перше розчарування спіткало Гемінгвея в 1932 році, коли вийшов фільм "Прощавай, зброе", режисера Френка Борзаге на замовлення студії Paramount. Гемінгвей сказав, що Голівуд створює картини, яких вимагає глядач, а глядач не відзначається гарним смаком [9, с.41]. У романі "Прощавай, зброе" Гемінгвей пише про те, як безжально війна, зокрема Перша світова, руйнує людські цінності, ідеали та переконання. У фільмі війна виступає тільки фоном, на тлі якого змальовується банальна любовна історія лейтенанта Фредеріка Генрі та медсестри Кетрін Барклі. Глибокий драматизм Гемінгвея перетворюється на "мелодраматичну квашу". Дж.Д.Філліпс зауважує, що жоден фільм не в змозі відтворити приховані прошарки того глибинного смислу, яким пронизані твори Гемінгвея [13, с.22]. Дослідник вважає, що справжній внутрішній смисл, ота невловима геніальна якість, яка була у Гемінгвея, його індивідуальний стиль, ніколи повністю не піддавалися перекладові, а надто інтерсеміотичному, тобто зі зміною знакової системи.

Гемінгвей це прекрасно усвідомлював, втім продовжував співпрацю з Голівудом. Він відверто зізнавався, що це всього лише свого роду "економічна угода". Дж.Д.Філліпс каже, що сам письменник описував цю співпрацю як насильницькі та агресивні перемовини, які замірялися на його авторську гідність: "Ти кидаєш їм книгу, вони кидають тобі гроші, потім ти швидко сідаєш в авто і несешся стрімголов якомога далі звідти" [13, с.22]. Подібну зневагу, як стверджує Д.Леторт, відчували багато письменників-сучасників Гемінгвея, як от Реймонд Чендлер, Джеймс Кейн та Вільям Фолкнер [10, с.55]. Вони вважали, що відчутно знецінювалися оригінальність та неповторність їхнього літературного мистецтва у кінематографі, хоча подеколи самі писали

кіносценарії. Втім, режисери, які прагнуть касового успіху, намагаються догодити глядачам, які прагнуть яскравих видовищ та щасливої розв'язки. Наміри ж літераторів, навіть, якщо вони виступають сценаристами, в такому разі, нівелюються.

Однак інколи перемовини між майстрами слова та майстрами кіно давали плідні результати. Прикладом цього може стати поява жанру "нуар" – напряду у кінематографі (насамперед, американському) 1940-х – початку 1950-х років, який найліпше передав атмосферу песимізму, зневіри, цинізму, характерну для західного суспільства після Другої світової війни. У сюжетному плані "нуар" відштовхувався від американської школи "крутого детектива" (hard-boiled fiction), засновником якого в літературі вважається Дешилл Гемметт. За твердженням Д.Леторт, стиль Гемінгвея має чимало спільних рис із цим жанром детективу, а саме: лаконічний наратив, уривчасті діалоги, знедолені персонажі [10, с. 56]. Симптоматично, що тільки одне його оповідання було зняте у жанрі "нуар", який майже ідеально пасував в плані художньої техніки до стилістики Гемінгвея. Ідеється про фільм Роберта Сьодмака за сценарієм Ентоні Вейлера та Джона Гастона "The Killers" ("Вбивці"). Режисер поєднав риси високоемоційного німецького кінематографічного експресіонізму і успішні вигадливі техніки Голівуду. Саме в цьому фільмі дебютували голівудські актори – Берт Ланкастер і Ава Гарднер, які згодом здобули всесвітню славу. І хоча невеличке оповідання переросло у повнометражний фільм, уся напруга, моторошність, незбагненність та навіть сама Гемінгвеєва лаконічність проявилася у всій силі та дієвості. Зазвичай відзначають такі елементи жанру "нуар":

- висока контрастність кадру;
- переважання вертикальних і косих ліній;
- використання дзеркал для ефекту ірреальності;
- "розчинення" персонажів у середовищі, у загальній похмурій атмосфері;
- перекручені ракурси типові для німецького експресіонізму;
- "suspense" vs "action";
- середовище існування: велике місто-лабіринт і його кримінальні околиці (бари, мотелі, підпільні розважальні заклади);
- вода як символ фатальності: нудливий дощ, вологі мерехтливі вулиці, доки, причали – повторювані деталі у фільмі "нуар";
- ускладнена, заплутана фабула (що створює враження розгубленості у часі, дезорієнтації);
- неблаганність фатуму [1].

Прихована одержимість смертю або динамізм жорстокої смерті знаходили в "нуарі" свої вражаючі візуальні рішення, як от, наприклад, у "Вбивцях", де спалахи пістолетних вистрілів підсланих кілерів, розривають темряву кімнати, а обвисла рука жертви свідчить про те, що справу зроблено.

Надзвичайна роль у "нуарі" відводилася фатуму, який руйнує плани героїв і діє значно швидше за поліцію. Моральний детермінізм, який призводить до розплати, включається одразу, щойно головний персонаж оступається у житті. Часто причиною є чари femme fatale – фатальної жінки. Те, що такі кроки можуть призвести до неминучої трагедії, головний герой усвідомлює не одразу, а коли усвідомлюють – зазвичай уже занадто пізно і нічого не можна вдіяти. Звідси і покірна пригніченість героя Берта Ланкастера, який не втікає від кілерів, а пасивно очікує загибелі. Моральне бачення життя – основа філософії "нуара". І хоча життя розкривається в усій своїй аморальності, за кожен невірний крок на героїв чатує неминуча розплата.

Безнадійність, відчуження, клаустрофобія, фаталізм – ключові слова для "нуара". На це все працює чорно-біла, майже графічна стилістика фільмів, яка створює, так звані, "noir-look". Улюблена техніка "нуара" – напівосвітлене обличчя головного героя, яке створює ефект зіткнення світла і темряви, що можна трактувати як візуальне втілення вічних моральних ділем. "Нуар" любить нічні вулиці, гру тіней на стінах напівосвітлених кімнат і, так само, як і німецький експресіонізм, надає перевагу горизонтальним лініям перед вертикальними.

"Нуар" демонстрував умовність соціального буття, мав особливу інтонацію, тон, манеру, стиль. Техніка освітлення "low-key" дозволяла показувати фігури акторів одночасно сильними променями зверху, що створювало чорні тіні, а м'яке, розсіяне світло спереду дозволяло ще більше акцентувати тіні, заповнити їх, зробити контрастними і виразними. Ця техніка зіштовхувала світло і темряву, затемняла обличчя, приміщення, міські ландшафти і створювала ефект таємничості, невідомості й небезпеки. Варіювання верхнього світла (воно може бути під кутом 45 градусів або розміщуватися за спиною акторів, так само як і усунення переднього світла (що створює ділянку темряви), збагачувало можливості освітлення. Саме так метафорично вирішено першу сцену в екранізації "Вбивць": завдяки нічній зйомці і спеціальному освітленню кілери виглядають як дві лиховісні, фатальні постаті, які раптово виринають з п'янки.

"Нуар" не любить подавати обличчя надзвичайно крупним планом, але якщо вдається до цієї техніки, то пророкує все з математичною точністю. Так, у "Вбивцях" крупним планом постає обличчя головної героїні (Ава Гарднер) тільки одного разу. А саме, коли ця femme fatale зустрічається в ресторані із страховим агентом, який розслідує вбивство, і нацьковує на нього вбивць. Крупний план дозволяє заглянути в очі жінці-вбивці і показує, що зло – тотальне, якщо воно займає весь екран і приховується в таких прекрасних очах.

Улюблена техніка "нуара" – глибокий фокус і зйомка ширококутним об'єктивом при інтенсивному освітленні. Це дозволяє розтягнути кадр, створити багатофункціональні композиції, уникається монтаж діалогу двох персонажів, так званою "вісімкою", коли погляди людей спрямовані назустріч один одному. Таким чином постійно підкреслюється, що герой знаходиться сам на сам із небезпечкою, дивиться у очі смерті і ніби відчужений від усього світу.

Вплив екзистенціалізму на "нуар" надав цьому жанру "чорного бачення", що перегукувалося з американською культурою післявоєнного періоду, де не було місця вічним цінностям і моральним абсолютам. Творам Гемінґвея притаманне подібне світовідчуття, де переважає відчуження і самотність, але одночасно і наполегливий опір абсурдності й жорстокості буття. У "Вбивцях" герой демонструє ще більшу вразливість і безглузду впертість, коли, всупереч попередженням товаришів, не намагається сховатися від убивць і покійно очікує смерті. Герої Гемінґвея, як і герої фільмів у жанрі "нуар", демонстрували граничну відокремленість від будь-якого соціального порядку. Їхня сила в самотності і мінімальних емоційних проявах. На ефект відчуження в "нуарі" працюють і мізансцени, коли персонажі то входять в тінь, то виходять з неї, що нагадує про неминучу небезпечку. Для більшості персонажів немає безпечної прихистку, єдине, що у них є тимчасово – це маленька кімнатка, як у Оле Андерсона (у оповіданні він її тільки винаймає), чи маленький спартанський офіс (детективне або страхове агентство). Воно безпечне тільки доти, доки туди не вривається поліція – або вбивці. Головна умова "нуара", яка, до речі, зберігається і у сучасних модифікаціях, – це звернення до минулого.

Небагатослівність Гемінґвеєвої прози наближає її до стилістики німого кіно, де відсутність звуку компенсувалася вражаючими візуальними образами. Безперечно, що різнобарвність та розважальність Голівуду ніяк не могла передати світовідчуття "втраченого покоління", просякнуте глибокою зневірою, песимізмом та відчуженістю від суспільства. Основним завданням екранізації, які спрямовані на збереження і відтворення стилістики автора художніх творів, має стати пошук "**стилістичного камертону**" твору. Знайти "стилістичний камертон" до оповідання Гемінґвея "Вбивці" допомогли кінематографічні техніки жанру "нуар" у екранізації 1946 року. Втім, наступна екранізація 1964 року взагалі не мала нічого спільного ні з оповіданням, ні взагалі з естетикою Гемінґвея. Єдиною алюзією на оповідання залишився кадр на початку фільму, коли жертва вбивць не намагається втекти від розплати, а покійно чекає на страту. Проте головними героями стрічки стали самі вбивці, подальша доля яких зображується у всій повноті вражаючих детективних історій у кіножанрі "action", які не тільки намагаються знайти гроші, які сховав колишній автогонщик, а ще й затято переймаються питанням, чому ж жертва не намагалася втекти від них. Врешті-решт, вони розплутують його історію, знаходять його спільників, кохану і навіть замовника вбивства. В обох екранізаціях глядачеві подається історія, яку побачив сценарист після прочитання твору Гемінґвея. І, звичайно, нічого не можна вдіяти з тим, що глибокий **підтекст** Гемінґвея, який дозволяє мати безліч прочитань, у кінострічці обертається лише на одну сюжетну лінію, тай ту далеко від літературного першотвору. **Полівізуальність** літературного тексту завжди буде неминуче протиставлятися **моновізуальності** екранізації. Втім, якщо режисери стверджують, що їхня стрічка знята принаймні за мотивами твору письменника, то неприпустимо ігнорувати творчу особистість автора першотвору в інтерсуб'єктивній інтерпретації.

Навіть якщо сюжет твору дозволяє певне моновізуальне прочитання, це ще не гарантує успіху у кіноінтерпретації. Наприклад, в екранізації повісті-притчі Гемінґвея "Старий і море" 1958 року (США, режисер Джон Старджес) брав участь сам Гемінґвей. Він настільки прагнув достовірності, що навіть особисто виходив у море, щоб спіймати справжню рибу, замість використовувати муляж. Однак ніщо не врятувало кіноверсію від поверхневості та тривіальності – символи, притчевість, глибокі смисли не знайшли відповідного відтворення. Письменник зазнав гіркого розчарування. Він писав: "Я намагався дати справжнього старого і справжнього хлопчика, справжнє море і справжню рибу і справжніх акул. І якщо мені це вдалося досить добре і правдиво, вони, звичайно, можуть бути тлумачені по-різному" [3, с.3].

Саме ця множинність і глибина тлумачень і створює філософську символіку творів Гемінґвея. Він майстерно володів словесною палітрою. Техніка кінематографа, при всьому її багатстві, вимагає від режисера конгеніальності з автором, а це завжди проблема.

Список використаних джерел

1. Артюх А. Нуар: Голос из прошлого. Об истории и теории жанра. // Искусство кино, 2005. – № 5 – <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
2. Базен А. Что такое кино: [пер. с фр.] / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
3. Кашкин И.А. Старик и море (рецензия на фильм). // Советская культура. – 16.03.1961. – С.3.
4. Хемингуэй Е. Твори в чотирьох томах. – Київ: "Дніпро", 1979. – Т.1: Романи та цикли оповідань. – 717 с.
5. Bluestone G. Novels into Film. – USA: University of California Press, 1961. – 229 p.
6. Cambridge Companion to Literature on Screen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 290 p.

7. Hemingway E. The Essential Hemingway. – London : Arrow Books, 1993 – 522 p.
 8. Hutcheon L. Theory of Adaptation. – New York : Routledge, 2006. – 304 p.
 9. Laurence F.M. Hemingway and the Movies. – New York : Da Capo Press, 1982. – 329 p.
 10. Letord D. The Writing of a Film Noir: Ernest Hemingway and the Killers // Screening Text : Critical Perspective on Film Adaptation // Ed. by Wells-Lassagne Sh. and Hudelet A. – North California : McFarland and Company, Inc., 2013. – P.53-66

11. Literature/Film Quarterly. – Salisbury University. Retrieved 2011-06-20. – <http://www.salisbury.edu>
 12. McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 296 p.
 13. Phillips G.D. Hemingway and Film. – New York : F.Ungar Pub. Co., 1980. – 129 p.
 14. Screening Text : Critical Perspective on Film Adaptation // Ed. by Wells-Lassagne Sh. and Hudelet A. – North California : McFarland and Company, Inc., 2013. – 256 p.

Надійшла до редколегії 29.07.16

Т. Некряч, канд. філол. наук, проф.
 Киевский национальный лингвистический университет, Киев, Украина,
 Р. Довганчина, канд. філол. наук
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

ПОЛИВИЗУАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА VS МОНОВИЗУАЛЬНОСТЬ ЭКРАНИЗАЦИИ: ПРОЗА ХЕМИНГУЭЯ В ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Статья представляет интерсемиотический анализ приемов визуализации в прозе Хемингуэя и голливудских экранизациях его произведений. Глубокий подтекст Хемингуэя создает поливизуальность текста, которая противопоставляется моновизуальности экранизации. Особое внимание уделяется кинематографическому жанру "нуар", техники которого помогли найти "стилистический камертон" к рассказу Хемингуэя "Убийцы". Выделяются основные лексические группы языкового спектра Хемингуэя, которые обеспечивают "кинематографический эффект", интерпретированные в жанре "нуар".

Ключевые слова: интерсемиотический перевод, визуализация, экранизация, кинематографичность, языковой спектр, киножанр "нуар", поливизуальность, моновизуальность, стилистический камертон.

T. Nekryach, PhD, Prof.
 Kyiv National Linguistic University, Kyiv, Ukraine,
 R. Dovganchyna, PhD
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

POLIVISUALITY OF TEXT VS MONOVISUALITY OF FILM: HEMINGWAY'S PROSE IN INTERSEMOIMIC TRANSLATION

The article presents an intersemiotic analysis of visualization strategies in Hemingway's prose and Hollywood adaptations of his works. Hemingway's deep subtext contributes to the polivisuality of fiction which is opposed to the monovisuality of screening. The techniques of the cinematographic genre "noir", which helped to find the "stylistic camertone" to Hemingway's short story "The Killers", are under discussion. The main lexical groups of Hemingway's language spectrum providing "cinematographic effect" are pointed out, alongside with the genre elements of "noir".

Key words: intersemiotic translation, visualization, screening, cinematographic technique, language spectrum, film genre "noir", polivisuality, monovisuality, stylistic camertone.

УДК 81.255.27

С. Фокін, канд. філол. наук, доц.
 Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

МАКРОКОНТЕКСТУАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖ В ОРИГІНАЛІ І ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ДІАЛОГІВ ДОН КІХОТА І САНЧО ПАНСИ)

Статтю присвячено аналізу тих мовленнєвих характеристик персонажа у вихідному й цільовому текстах, що набувають функціональної значущості завдяки регулярній реалізації в контексті всього художнього тексту, зокрема, це так звані мовні аномалії та регулярно повторювані компоненти твору (ключові слова, рефрен). Зазначені характеристики несуть суттєву інформацію для сприйняття образу й, відтак, заслуговують на увагу перекладача, адже розкривають характер, соціальний статус, емоційний стан персонажа. На практиці макроконтестуальні характеристики не обов'язково відтворюються на тому самому рівні в перекладі. Аналіз першого тому роману "Дон Кіхот" та його перекладу в виконанні Миколи Лукаша показав, що в оригіналі наявні маркери мовлення персонажів, які в перекладі не зберігаються; натомість з'являються інші, які в цілому відповідають збереженню цілісного образу і які можна розглядати як компенсації.

Ключові слова: мовлення персонажу, мовні аномалії, макроконтест, категорія повтору, маркер, компенсація.

Художній текст характеризується справді невичерпною глибиною, і аналіз "під лупою" може відкривати досліднику щоразу нові смисли. Величезна кількість так званих "рівнів" або "вимірів", які необхідно враховувати перекладачеві (графічний, фонетичний, лексичний, граматичний, інтертекстуальний, змістовий, лінгвокультурний, прагматичний, композиційний, ритміко-мелодичний, ефекти від взаємодії всіх цих рівнів) становлять для читача й перекладача неосяжну сутність і показують ірраціональність будь-якого художнього твору. З-поміж різних проблем особливий інтерес становлять ті смисли, які виникають завдяки системній взаємодії кількох або багатьох компонентів. Очевидно, що в цьому зв'язку досліднику може відкритися більше глибини смислів, ніж перекладачеві і читачеві, але навіть і дослідник цю глибину усвідомлює не повною мірою. Перекладач, безсумнівно, не в змозі врахувати усю невичерпну гаму різноманітних смислів, що гіпотетично можуть

виникати завдяки зв'язку різних частин. І хоча над окремими чи навіть багатьма деталями перекладачі працюють свідомо, не можна не визнати, що значну частину характеристик першотвору вони враховують інтуїтивно, покладаючись на досвід, хист, власне відчуття. При цьому перекладач здатен віднайти й цілком вдалі рішення, а на окремі суттєві деталі й не звернути увагу. Наприклад, окремі перекладачі Е. По з математичною точністю рахували кількість асонансів в оригіналі й перекладі [1, с. 11-12]. Однак, на нашу думку, не можна закидати тим перекладачам, що подібні підрахунки не вели. На наш погляд, мета подібних досліджень – не критика перекладу, а розкриття механізмів процесу перекладу, виявлення методів прийняття творчих рішень, виявлення стратегій перекладача, вивчення його індивідуальної манери, а також тих масштабних текстових одиниць, які відповідають тим чи іншим шарам смислу, а також аналіз їхнього потенціалу виступати одиницями