

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
Кафедра перекладознавства імені Миколи Лукаша

Рекомендовано до захисту
Протокол засідання кафедри № ____
від «____» листопада 2024 р.
Завідувач кафедри Олександр РЕБРІЙ

(підпис)

КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**ЕКРАНІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ:
МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ ТА ПЕРЕКЛАД**

Виконавець:

студентка II курсу магістратури,
групи АМПЗ-61
САБЛІНА Ліліана Вадимівна

Керівник роботи:

ЛУК'ЯНОВА Тетяна Геннадіївна,
кандидат філологічних наук, доцент

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою:

кількість балів:

Підпис керівника

Кваліфікаційну магістерську роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії Протокол № ____ від «__» _____ 2024 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження мультимодальності аудіовізуального перекладу.....	6
1.1. Поняття мультимодальності: специфіка й можливості.....	6
1.2. Художній переклад vs переклад у кіно: ідентифікація й відмінності.....	14
1.3. Інтралінгвальний та інтерсеміотичний переклади: перетин, схожість, розбіжність	20
1.4. Етапи й методи дослідження.....	26
Висновки за розділом 1.....	29
РОЗДІЛ 2. Ідентифікація та інтерпретація в кіно (на матеріалі кінострічки «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи).....	30
2.1. Кінотекст «Апокаліпсис сьогодні» як унікалія: ідентифікація засобів.....	30
2.2. Сценарна інтерпретація художнього твору: дефініції, види, специфіка екранізації	40
2.3. «Апокаліпсис сьогодні» VS «Серце півми»: спільне й відмінне	45
2.4. «Апокаліпсис сьогодні» VS «Серце півми»: мережа сенсів	51
Висновки за розділом 2.....	54
РОЗДІЛ 3. Перекладацький коментар.....	56
3.1. Специфіка метафор роману й кінострічки.....	56
3.2. Особливості перекладу власних назв.....	62
3.3. Специфіка перекладу термінів художнього твору.....	64
3.4. Мультимодальне відтворення гумору й іронії.....	66
3.5. Прийоми виразності у порівнюваних творах.....	68
Висновки за розділом 3.....	70
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75
ДОДАТКИ.....	82
SUMMARY.....	86

Актуальність дослідження. Сучасний світ уже не уявити без таких універсальних інформаційних технологій впливу, які неодмінно мають відгук в конкретної людини чи соціуму в цілому. При цьому найбільш успішними технологіями є ті, які покладаються на симбіотичні й комплексні ресурси, окремими виявами яких є вербальні й невербальні засоби в різних комбінаціях. Пошук найбільш дієвих і доцільних засобів впливу в різних комунікативних ситуаціях у будь-якому випадку призводить до залучення напрацювань і здобутків мультимодальної лінгвістики, концепції якої чітко окреслюють процес, результат і динаміку впливу на людину відмінних семіотичних систем.

Попри доказовість, а тому перспективність методів мультимодальної лінгвістики, їй ще бракує кількості переконливих наукових досліджень принаймні у вітчизняному мовознавстві, які б упевнено доводили неминучість застосування полікодових засобів впливу й навіть їх можливу в перспективі алгоритмізацію. А, отже, актуальними є дослідження в царині мультимодальної лінгвістики, які б ідентифікували взаємодію й взаємодоповнюваність семіотичних систем у межах одного твору чи його інтерпретації різними семіотичними системами. Саме тому останнім часом з'являються вельми цінні наукові праці, які ідентифікують мовні та позамовні засоби мультимодальності в англomовному коміксі як візуально-графічному тексті [10, с.16]; виявляють специфіку реалізації мультимодальності в англomовному масмедійному комунікативному просторі [24, с.3]; визначають особливості реалізації дискурсивних стратегій англomовного політичного твітингу [27, с.20]; деталізують інтерсеміотичний переклад кінофільму у площину художньої ілюстрації за мотивами стрічки [19, с.123]; конструюють значення на основі аналізу та порівняння дескрипцій емоцій, почуттів, відчуттів та асоціацій в мультимодальному тексті [20, с.105]. Отже, мультимодальний характер сучасних полікодових структур (текстових, візуальних, аудіо- й артпрецедентів та інших) актуалізує перспективи подальших досліджень у царині

мультимодальної лінгвістики й доводить серед інших актуальних проблем цього лінгвістичного напрямку «недостатню вивченість проблеми інтерсеміотичного перекладу мультимодальних текстів» [20, с.106].

Об'єктом дослідження є елементи мультимодальності та лексико-стилістичні одиниці в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи та романі «Серце пільми» Джозефа Конрада.

Предметом дослідження є мультимодальні засоби інтерпретації сюжету роману в кінострічці та прийоми перекладу лексико-стилістичних одиниць.

Матеріалом дослідження є роман «Серце пільми» (1902) Джозефа Конрада (Joseph Conrads «Heart of Darkness») [43] та кінострічка «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи («Apocalypse now» Francis Ford Coppola's).

Мета дослідження: виявити специфіку засобів мультимодальності у фільмі «Апокаліпсис сьогодні» у зв'язку з інтерпретацією роману «Серце пільми» Джозефа Конрада; визначити перекладацькі прийоми лексико-стилістичних одиниць в зазначеному вище матеріалі.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- визначити поняття мультимодальності як однієї з основних ознак аудіовізуальної інтерпретації вербального тексту;
- виявити особливості аудіовізуалізації роману «Серце пільми» Джозефа Конрада у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи;
- стратифікувати ті інтерпретаційні елементи в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні», які максимізовані різними каналами мультимодальності;
- встановити специфіку перекладу й визначити головні перекладацькі прийоми художнього тексту роману «Серце пільми» Джозефа Конрада.

Методи дослідження: під час виконання завдань наукової праці було задіяно як загальнонаукові, так і конкретні лінгвістичні методи: аналізу для вивчення кожного компонента мультимодального тексту й аудіовізуальної інтерпретації; синтезу для виявлення особливостей інтерпретації й реалізації режисерського задуму; спостереження для відбору вербальних текстових структур, актуалізованих та інтерпретованих у візуальному контенті;

зіставлення для ідентифікації тих фрагментів роману й кінострічки, які становлять дослідницький інтерес; функційний метод для виявлення прагматичних інтенцій мультимодальних елементів у кінострічці як аудіовізуальній інтерпретації роману; метод узагальнення був задіяний при упорядкуванні здобутих результатів та формулюванні висновків. Сформульовані завдання роботи потребують задіяння спеціальних лінгвістичних методів дослідження: методу лінгвопрагматичної інтерпретації та методу лінгвосеміотичного аналізу.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що вперше було розглянуто кіноінтерпретацію роману «Серце півдня» Джозефа Конрада як вияв інтерсеміотичного перекладу мультимодальними засобами, опертими на синтез різних модусів, цілеспрямовано задіяних режисером Френсісом Фордом Копполою та його знімальною групою й акторами. Розглянуто прийоми перекладу лексико-стилістичних одиниць на матеріалі цих робіт.

Практичне значення цього дослідження полягає в тому, що її висновки й аналітичні спостереження можуть бути використані в режисурі й екранізації писемних творів. Матеріали наукової праці можуть бути використані в курсі лекцій з перекладознавства, для розробки спецкурсів з проблем мультимодальної лінгвістики.

Апробація результатів дослідження. У співавторстві з керівником роботи подано до друку статтю у науковий збірник «In Statu Nascendi», на основі результатів роботи підготовлено доповідь на студентську науково-практичну конференцію «Актуальні проблеми теорії, історії та методики навчання перекладу», яка відбулася у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна.

Обсяг і структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з розділів, загальних висновків, списку використаних джерел – 71 (з них 32 іноземними мовами). Загальний обсяг роботи становить 75 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

1.1. Поняття мультимодальності: специфіка й можливості

Використання полікодових засобів впливу на людину як споживача вербальної чи невербальної продукції ставить питання аналізу результативності різної комбінації цих засобів. А тому доречним буде визначити ті підходи до аналізу текстових і нетекстових структур, які дозволяють концептуалізувати мультимодальність в цілому й визначити саме ті інтерпретаційні (порівняно з романом «Серце пільми») елементи в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні», які втілені різними каналами мультимодальності.

Поняття мультимодальності відносно нове у лінгвістиці, хоч апробоване як факт і вияв взаємодії різних засобів впливу на людину від початку виникнення людством культури. Окремі аспекти мультимодальності фундаментально розглядалися зарубіжними [56; 40] і вітчизняними мовознавцями [4; 21; 25; 58] від кінця ХХ-поч. ХХІ століття, відтоді, коли масштаби впливу на людину різних семіотичних систем ігнорувати стало неможливо, а з розвитком новітніх технологій і поготів. Тому пошуки релевантного пояснення взаємодії різних каналів комунікації та взаємодоповнення й проникнення властивих їм засобів впливу призвели до появи поняття мультимодальності, яку Гюнтер Крес, зокрема, пояснював як комунікативний процес із залученням різних ресурсів (модусів): візуалізованих образів, жестів, письма, мовлення тощо [57]. Цей дослідник вважав, що всякий вид комунікації є мультимодальним, із чим в цілому можна погодитися.

Обґрунтування власної теорії Гюнтер Крес подав у праці “Multimodal discourse”, написаній у співпраці з Т. ван Льовен [56]. Серед ідей цієї праці – мультимодальність дозволяє розглядати комунікацію людей через вербальні й невербальні знаки – мовлення, жести, погляд, різні візуальні форми [56]. Попри те, що в авторському потрактуванні мультимодальності Гюнтер Крес, Т. ван

Льовен все ж розрізняють мову та зображення як окремі семіотичні системи й комунікативні канали, їхня інтерпретація узалежнена від власне мовних структур, зокрема, лексико-семантичної, парадигматичної, синтаксичної [56].

Така інтерпретація поняття мультимодальності виправдана в тому випадку, коли йдеться про аналіз не всякого культурного продукту, а здебільшого того, що наповнений одиницями різних семіотичних систем, які можливо дешифрувати й інтерпретувати, опираючись на вербальні й візуальні знаки.

Суголосна ідея висловлена у праці Болдрі А., Тібольт П. “Multimodal Transcription and Text Analysis”, де в цілому доведено, що мовні й немовні засоби не опозиційні, а дружні між собою й при об’єднанні в одне ціле (очевидно, йдеться про дискурс) сприймаються не як опозиція, а як виправданий щодо комунікативної стратегії комплекс засобів [40].

Отже, виходить, що від початку винайдення теорії мультимодальності в найзагальніших рисах її ідея полягає у виявленні й аналізі можливостей поєднання засобів різних знакових систем, які поодинокі є доволі обмеженими, а в поєднанні й узаємодоповненні становлять потужний і впливовий ресурс (здебільшого писемний). Здається, таке пояснення мультимодальності панує у зарубіжних і вітчизняних студіях і дотепер, хіба що доповнюється суттєвими деталями, які дозволяють розширити дослідницьке поле.

Сучасні вітчизняні дослідження виявів мультимодальності суголосні в наборі лінгвістичних підходів до аналізу з американсько-європейськими дослідженнями, а закордонних дослідженнях мультимодальності використовуються дві теоретичні парадигми – системно-функційна метафора та візуальний синтаксис, що стали основою для розвитку двох основних напрямків аналізу: системно-функційної візуальної граматики та теорії мультимодальної метафори [25, с. 319].

Серед тих вітчизняних дослідників, які інтерпретували й розширили теорію мультимодальності, слід назвати класифікаційні напрацювання О. Воробйової на матеріалі англomовного художнього тексту: дослідниця

переконує, що текстова структура як мінімум має три типи модальності: експліцитну, імпліцитну й інтегровану, що кодуються типологічно різними модусами одночасно [4]. Узагальнювальною фундаментальною працею з мультимодальності слід вважати дисертаційне дослідження Л. Макарук. Вона стверджує, що реалізація мультимодальності відбувається завдяки впровадженню нових інформаційних продуктів, спрямованих на задоволення комунікативних потреб користувачів. Зі зростанням кількості програм, що підтримують як усну, так і письмову взаємодію, аналіз мультимодальності набуває нових вимірів і стає ще більш комплексним та різнобічним [24, с. 386].

Висновки з зіставного аналізу суто вербальних текстів із невиявленою (нульовою мультимодальністю) та актуалізованою модальністю у вербальному тексті (наприклад, графічно, рисунками, малюнками) дозволили розширити коло аналогій і вийти на рівень аналізу поєднань навіть неблизьких семіотичних систем. Саме мультимодальний підхід дозволяє максимально ефективно описати механізми впливу в межах різних типів дискурсу: політичного [18; 27], масмедійного [24], академічного, дискурсу коміксу [10], кінодискурсу [15; 21], пропаганди [5].

Актуальні сучасні дослідження в межах мультимодальності дозволяють оцінити виступ музикального гурту (Maneskin) та анімаційний фільм і виявити такі мультимодальні конструкти, які формуються у результаті інтеграції вербального, візуального та авдіального семіотичних модусів [26]. Або ж виявити й інтерпретувати специфіку інтерсеміотичного перекладу мультимодального кінотексту у площині графічного наративу ілюстрації та перекладності візуальних/графічних текстів [19; 56]. Тим більше, що «Поява та розвиток нових видів медіамистецтва (media-art), їх взаємодія один з одним та з уже наявними видами мистецтва привели до активних досліджень мультимодальних текстів» [19, с.123].

Саме можливості універсального інструментарію в межах теорії мультимодальності дозволяють виокремити найбільш впливові різносеміотичні засоби, які хоч і не виявляють ознак універсальності, однак при об'єднанні

здатні продукувати приголомшливі культурні прецеденти. Мультимодальність можна визначити як лінгвістичну перцептивну категорію, що включає два або більше модусів, при цьому характеризується наявністю принаймні однієї модальності. Вона також передбачає одночасне використання різних ресурсів, які належать до щонайменше двох різних систем у процесі комунікації [25].

Феномен мультимодальності вимагає відповіді на питання інструментарію й переліку ефективних засобів(ресурсів), які у певній комбінації дозволяють створювати унікальні текстові й нетекстові структури. Тому на перший план виходить поняття модусу – фундаментальне поняття у концепції мультимодальності. Науковий підхід до мультимодальності охоплює застосування різних модусів (каналів комунікації, таких як візуальний, слуховий, тактильний), що поєднують усне і письмове мовлення, візуальні образи, звуки, жести та інші засоби комунікації [14].

В інтерпретації Гюнтера Креса модус є «соціально сформований і культурно зумовлений ресурс для породження значення» [49, с. 79]. Модусами в інтерпретації цього автора є зображення (рухоме й нерухоме), текст, жести, поза, інші невербальні засоби [49, с. 79]. Дещо розширений підхід до типології модусів у С. Форвіль, який визначає писемні й усні мовні засоби, статичні й динамічні зображення, звуки механізмів чи природи, музику, погляд і жести, пози, смаки, дотики [45]. Точніше визначення модусу, вважаємо, належить дослідниці Л. Макарук: «модус – це певний сет ресурсів, які належать до однієї системи і здатні передавати значення, сполучаючись при цьому як з одиницями цієї системи, до якої входять, так і, за потреби, з іншими, що належать до інших систем. Окремими групами модусів є вербальні одиниці, цифри, знаки пунктуації, фотосвітлини, піктограми тощо» [25, с. 107].

Отже, мультимодальність будь-якого дискурсу можна схематично уявити як паралельні й підсилювальні по відношенню один до одного різнотипні модуси-канали, оперті на конкретні ресурси (мовні, візуальні, тактильні, смакові інші) (Схема 1).

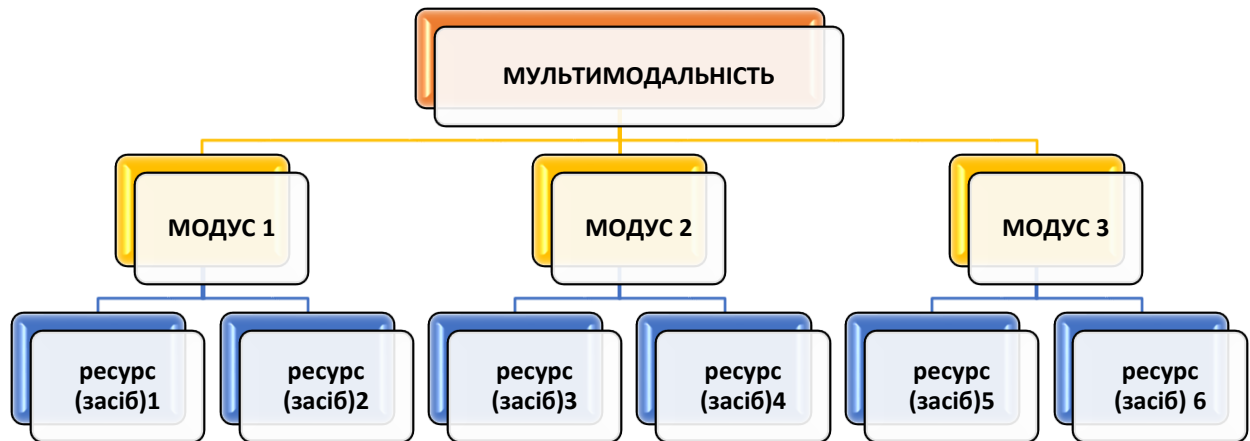


Схема 1.1. Модусна мультимодальність

Важливо й те, що «у концепції мультимодальності значущість усіх модусів у комунікації визнається однаковою, проте враховується, що вони відрізняються за своїми можливостями створення смислу < >. Термін «можливості модусу» (англ. modal affordance) стосується потенціалу та обмежень різних модусів – те, що можна легко виразити і представити, або повідомити за допомогою семіотичних ресурсів певного модусу, і те, що складніше або навіть неможливо зробити за допомогою цього модусу < >. Усвідомлення можливостей модусів піднімає питання про те, який модус «краще» використовувати і для чого. Це, в свою чергу, спрямовує увагу на міжсеміотичні відношення, тобто способи конфігурації модусів у певних контекстах [27, с. 46]. Отже, приймаємо положення про те, що окремі модуси, що складають феномен мультимодальності дискурсу хоч поодиноці ресурсно й обмежені, але при синергії засобів, переданих різними каналами, спроможні масштабувати свій вплив. Тим часом сама мультимодальність є синергією кількох модусів.

Важливим є питання класифікації модусів. З огляду на мету й завдання нашої праці варто зупинитися на тих наявних класифікаціях, які дозволять стратифікувати важливі інтерпретаційні елементи в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні», максимізовані різними каналами мультимодальності.

Зважаючи на потрактування й виділення модусу Гюнтер Крес, є два види модусів: вербальний і візуальний, які поєднані в одному медіапродукті, і в такому поєднанні вони максимально доступні [55, с. 116].

З огляду на те, що аудіовізуальний переклад є когнітивним процесом, що передбачає інтерпретацію мультимедійного тексту мовою оригіналу та створення нового, еквівалентного йому тексту мовою перекладу. При цьому враховуються такі контекстуальні елементи твору, як музичний супровід, відеоряд та невербальні знаки [30, с. 121], доцільно застосувати й класифікацію А. Борн, що поділяє модуси на контрибутивні й інструментальні з деталізацією кожного з них [42].

У вітчизняному мовознавстві є переконливі напрацювання, у яких визначено інструментарій і підходи до аналізу задіяних модусів у медіакультурних продуктах [20; 15]. Тому у вичленовуванні й класифікації модусів кінострічки «Апокаліпсис сьогодні» та її аудіовізуального перекладу приєднуємося до аналогічних класифікаційних спроб: відповідно до класифікації контрибутивних модусів за Е. Берном, можна виокремити три основні модуси: візуальний (освітлення та оформлення сцени), звуковий (музичний супровід) і реалізований (сценічна дія та мовлення). Термін «реалізований» охоплює міміку, жести, особливості мовлення та інтонацію, які пов'язані з акторською грою та діями персонажів. Мовлення, як складова частина реалізованого модусу, дозволяє здійснити ґрунтовний лінгвостилістичний аналіз реплік персонажів.

Сучасний комунікативно насичений світ продукує й водночас вимагає таких політекстових унікалій, які б передбачали отримання інформації кількома каналами, максимально ефективними щодо швидкості й зрозумілості. Саме тому сучасні дискурси все рідше бувають тільки вербальними, а мусять відповідати сучасним запитам і бути мультимодальними, коли адресат такої інформації отримує її як мінімум аудіально й візуально. Адаптації й трансформуванню вербальних мономодального формату текстів щодо сучасних запитів сприяє аудіовізуальний переклад. Адже створення кінострічок за

мотивами давніше чи щойно написаних іншомовних художніх творів, оцифрування й аудіалізація колись написаних творів – закономірний процес, відповідний запитам сучасників.

Свого часу Гамб'єр В. кваліфікував аудіовізуальний переклад як комплексну командну роботу із перекладу діалогів, наприклад, телесеріалів і фільмів, що, здавалося б є тільки одним етапом роботи, але насправді передбачає текстове упорядкування перекладу, редагування, озвучування та звукову режисуру. Саме тому, на думку вченого, це і є складна командна робота [46, с. 887–906].

Невпинний розвиток нових і видозміна наявних інформаційних технологій вимагають створення такого аудіовізуального контенту, який би долав комунікативний бар'єр і був максимально універсальним. І, здається, такою апробованою універсальною формою є кінематограф із його доступністю й прозорою інтерпретативністю. Тому кінопереклад – вельми запитаний і відповідальний вид інтелектуальної діяльності, хоч і специфічний, адже вимагає від перекладача не тільки глибокого знання мов, але й здатність відтворити підтекст, володіння технічними вміннями й навиками, умінням вибрати релевантні прийоми передачі візуально-вербальної інформації. Саме ці вимоги особливо гостро виявлено в аудіовізуальному контенті, зокрема, кінострічках: «Кінотексту притаманні універсальні текстові категорії, які дослідники вважають обов'язковими для художнього тексту. Кінотекст виконує комунікативну функцію при взаємопроникненні двох принципово відмінних семіотичних систем (лінгвістичної і нелінгвістичної), тобто є специфічною формою креолізованого тексту, що зафіксований на матеріальному носії й призначений для відтворення на екрані й аудіовізуального сприйняття глядачами» [21, с. 11].

Загальновизнано, що кінематограф та його продукція посідає чільне місце в культурі сучасного світу, а його продукція є популярною й конкурентною масовою розвагою. Кінопродукція, унікальна за своєю природою й компонентами, при релевантному перекладі може претендувати на

універсальність й переважність над іншими формами масової комунікації. А через те, що кінопродукція – складна технологічна система, багат шарова й максимально ефективна, то й розуміння кінотексту та наступний його переклад і синхронізація з візуально-аудіальним рядом оригіналу – першорядне завдання перекладацької команди кінопродукту. Саме відповідність якості перекладу за кількома аудіовізуальними параметрами перетворює такий переклад не просто в особливий вид перекладацької діяльності, а створює прецедент для аналізу й подальшого вивчення, а тому дає підстави для такої оцінки: аудіовізуальний переклад є когнітивним процесом, що полягає в інтерпретації мультимедійного тексту мовою оригіналу та створенні еквівалентного мультимедійного тексту мовою перекладу. При цьому враховуються ключові контекстуальні елементи твору, такі як музичний супровід, візуальний ряд та невербальні знаки [30, с. 121].

Тому питання ефективних прийомів аудіовізуального перекладу з огляду на мультимодальність сучасного інтелектуального продукту – вельми актуальне й становить виклик перекладачеві: «Зростаюче значення мультимодальності стосується практично всіх дисциплін і, відповідно, перекладацької галузі. Зокрема, дослідження в галузі аудіовізуального перекладу, здавалося б, за самою своєю природою залежать від вивчення мультимодальності, але лиш небагато науковців наважилися працювати в цій галузі» (Baldry 2000; Taylor 2003, 2004; Gambier 2006; Perego 2009; Burczynska 2012)» [68].

Приймаємо як вихідну точку зору, висловлену в численних працях з проблеми мультимодальності перекладу в цілому, і його різновиду – аудіовізуального перекладу, зокрема, й узагальнену так: «Аудіовізуальний переклад також є сферою дослідження феномену мультимодальності, де особливу увагу приділяють функціям різних модусів і їх загальній конфігурації. Важливо розуміти, що аудіовізуальний твір має полісемантичний характер і не обмежується лише вербальною складовою, оскільки аудіовізуальний переклад стосується мультимодальної системи, яка охоплює чотири паралельні потоки значень: невербальний відеоряд (усе, що відбувається на екрані), вербальний

відеоряд (тексти в кадрі, титри, субтитри), невербальний аудіоряд (звуки, шуми, музика) і вербальний аудіоряд (мовлення в кадрі). Під час перекладу аудіовізуального твору перекладач має працювати з цими чотирма потоками, які є самостійними системами в рамках глядацького сприйняття [1, с. 43].

Отже, мультимодальність є інструментом і об'єктом аудіовізуального перекладу, що дозволяє розв'язати декілька перекладацьких проблем і зберегти множинність інтенцій оригіналу кінострічки чи будь-якого іншого культурного продукту, трансльованого візуально-аудіальним каналом.

1.2. Художній переклад vs переклад у кіно: ідентифікація й відмінності

Художні фільми – це, насамперед, художні твори, інтерпретовані режисером, або написані безпосередньо тільки для кінематографічних постановок. Тому й переклад кінофільмів, як і загалом кінопродукції вважається різновидом художнього перекладу, адже суть, виведена на екран, в основі своїй передана вербальними знаками (крім хіба що німого кіно). Та існують деталі, і вони такі суттєві, що дають можливість задуматися, що ж таке кінопереклад і як саме він суголосний чи відрізняється від художнього перекладу.

У більшості сучасних праць, присвячених аналізу перекладів кінопродукції, зважають на те, що переклад фільмів – це все ж переклад мови, так званого кінотексту, доповненого невербальними знаками, породженими прагматикою режисерського задуму. У зв'язку з цим «Кінотекст також розуміють як зв'язне, цільне і завершене повідомлення, що виражається за допомогою вербальних (лінгвістичних) й невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, які організовані відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, і яке зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані і аудіовізуального сприйняття глядачами» [22, с. 184].

Традиційно переклад кінотексту вважається різновидом художнього перекладу. Але з огляду на вимоги й складові кіноперекладу, складається стійке

враження, що переклад кінотексту віддаляється в підходах і методиках від власне художнього перекладу й справедливо сприймається як мультимодальний процес і продукт. Хоч, безсумнівно, в основу кіноперекладу покладено художній переклад. логічне питання, яке порушують Гудманян А. Г. та Плетенецька Ю. М., вкрай актуальне: чи можна розглядати кінопереклад у рамках загальних норм художнього перекладу, або ж він є окремою галуззю зі своїми специфічними правилами і критеріями? Особливості кіноперекладу справді включають значну кількість екстралінгвістичних факторів, які не характерні для художнього перекладу: обмежений хронометраж, вимога синхронізації звуку з зображенням, узгодження довжини репліки з рухом губ акторів тощо. Ці чинники безпосередньо впливають на кіноперекладача, змушуючи його приймати рішення, відмінні від тих, що приймаються у класичному художньому перекладі. [8, с.28].

Справедливо, що кінопереклад є більш вільним у порівнянні з перекладом художніх творів і має свої специфічні риси. Він пов'язаний не лише з лінгвістичними аспектами, а й із технічними труднощами, які можуть вплинути на точність та еквівалентність перекладу. До таких труднощів належить необхідність синхронізації артикуляції реплік акторів та їх дублерів, а також обмеженість у часі та специфіка зображуваних дій на екрані. [21, с. 12]. А тому слід зважати на те, що кінофільми – це політекстова культурна унікалія, яка дозволяє отримувати інформацію кількома каналами, то їй відповідають мультимодальні, як мінімум аудіальні й вербальні ресурси ретрансляції з однієї мови на іншу, доповнені іншими (візуальними) модусами. Тому якщо зважати на узвичаєні типологічні перекладацькі особливості текстів: описові (повідомлення інформації); виражальні (емоційні чи естетичні переживання); звернення (заклик до дії чи реакції), то жоден із них не відтворює усієї специфіки кіноперекладу, або ж усі три в ньому представлені послідовно чи й одночасно. Отже, цілком очевидно, що вербальний модус кінострічок – унікальний за специфікою представлення, а тому й відтворення іншою мовою, і становить особливий тип перекладу. Поділяємо думку дослідників, що ці три типи

текстів можуть бути доповнені четвертою групою, яку пропонується називати аудіомедіальними текстами. Вони стосуються текстів, що зберігаються на матеріальних носіях, але подаються реципієнту в усній формі, тобто сприймаються ним на слух. Відмінності між цими чотирма типами текстів визначають характер перекладацьких методів, стратегій та тактик, які використовуються під час їхнього перекладу. Кожен тип тексту потребує специфічного підходу з урахуванням особливостей сприйняття та форми подання інформації [8, с. 28].

Виходить, що як різновид художнього перекладу кінотекст все ж вирізняється такими ідентифікувальними особливостями:

1) властива йому специфіка, пов'язана з характером матеріалу й способом його передачі (екранно-візуальна);

2) обмеження тимчасовими рамками звучання, що вимагає синхронізації з оригінальним текстом і мімікою героїв, а це призводить до штучного скорочення чи розширення тексту через темп і граматичну неоднаковість мов;

3) з огляду на миттєве сприйняття, текст перекладу має бути максимально інформативним і зрозумілим глядачеві;

4) супроводжувальний відеоряд обумовлює можливі варіанти перекладу, при яких слід враховувати зв'язок зображення й текстового матеріалу, зважати на рівнозначність у кінотексті вербальних і невербальних засобів вираження;

5) мовна характеристика ситуації чи героїв мусить бути передана без пояснень (які, наприклад, можна подати при перекладі художнього тексту примітками чи поясненнями), тобто адекватна й зрозуміла глядачеві передача таких елементів, які у звичайному художньому перекладі становлять неабиякі труднощі:

- вульгаризми;
- нецензурна й табуйована лексика;
- розмовна мова й діалектизми (територіальні чи соціальні);
- стилістична й емоційна лексика, а головне – її оцінка в різних народів;
- фразеологія;

- мовленнєві реєстри, передані не стилістично, а комплексно: вербальними й невербальними знаками;
- сленг;
- ідентифікувальні орфоепічні риси героїв, наприклад, недорікуватість (які в писемному художньому перекладі передаються графонами);
- специфіка музичної, побутової, соціальної культури як тло розгортання події чи реалізації характеру героїв та ін. [21, 30, 16, с. 71].

При тому всі ці особливості при перекладі кінопродукції слід пильнувати одночасно й максимально сконденсовано відтворювати, а тому й вимоги до якості кіноперекладу ідентичні з заявленими особливостями. Саме тому погоджуємося з думкою, що «У цілому переклад кіно- й відеопродукції можна віднести до окремого виду перекладу, оскільки він має низку власних особливостей і труднощів, які більше не трапляються в жодних інших видах перекладу» [16, с. 72] у такій представленості й сконденсованості.

Історично склалося так, що масовий видовищний, а тому популярний кінематограф – набуток американської, європейської, індійської, останнім часом – китайської й корейської та інших культур. Вітчизняний кінематограф, на жаль, не часто здатний вразити світ кінострічками, адже вони здебільшого орієнтовані на українського споживача. Тому іншомовні кінематографічні продукти, переважно англійськомовні, популярні в усьому світі й нашій країні, вимагають релевантного перекладу українською мовою. У зв'язку з цим виникає дві проблеми:

- 1) необхідність якісного аудіовізуального перекладу англійськомовних та загалом іншомовних кінострічок як мультимодального інтелектуального продукту;
- 2) вироблення релевантних і дієвих стратегій аудіовізуального перекладу (чи їх комбінації), їх аналіз та наукова оцінка.

Зважаючи на те, що аудіовізуальний переклад займає осібне місце, адже є когнітивною діяльністю з інтерпретації мультимедійного тексту, то й вимоги до перекладача і його продукту – аудіовізуального перекладу також унікальні й

несхожі на інші види перекладу. А зважаючи на мультимодальність такого перекладу – й поготів. Тому варто деталізувати відмінності аудіовізуального перекладу від інших типів перекладацької діяльності, зокрема перекладу художніх творів, на які в першооснові здебільшого опирається кінематограф.

У нашому дослідженні покладаємося на такі вирізнявальні параметри й водночас ідентифікаційні ознаки аудіовізуального перекладу:

- аудіовізуальний переклад – це «обмежений» (constrained) переклад через наявність зовнішніх по відношенню до мови та "комунікативної ситуації" обмежень через сконденсованість і масову представленість мовних і немовних знаків;

- аудіовізуальний твір полісемантичний за своєю суттю;

- аудіовізуальний переклад вимагає знання різних стратегій семантичного аналізу, і (що важливіше) семантичного синтезу, що враховують суть та обсяги інформації, яка надходить паралельними каналам сприйняття.

Отже, виходячи з цих ідентифікаційних ознак, як робоче приймаємо таке визначення аудіовізуального перекладу: «Audiovisual translation is generally a translation of verbal component of the video. Its main specific feature is the synchronization of verbal and nonverbal components. While dealing with an audiovisual product translators do not work only with text but also with other aspects of media art which are of polyphonic nature. Thus, they work with dialogues/ comments, sound effects, image and atmosphere of the video» [60, с. 38].

Свого часу Г. Готтліб виокремив чотири визначальні модули, ідентифікаційні під час перекладу:

- 1) вербальний модус: діалоги, закадрові голоси, пісні;

- 2) невербальний аудіоканальний модус: музика, звукові ефекти, поза кадрові звуки;

- 3) вербально-візуальний модус: субтитри, знаки, примітки, написи які з'являються на екрані;

- 4) невербальний візуальний модус: картинка на екрані [48].

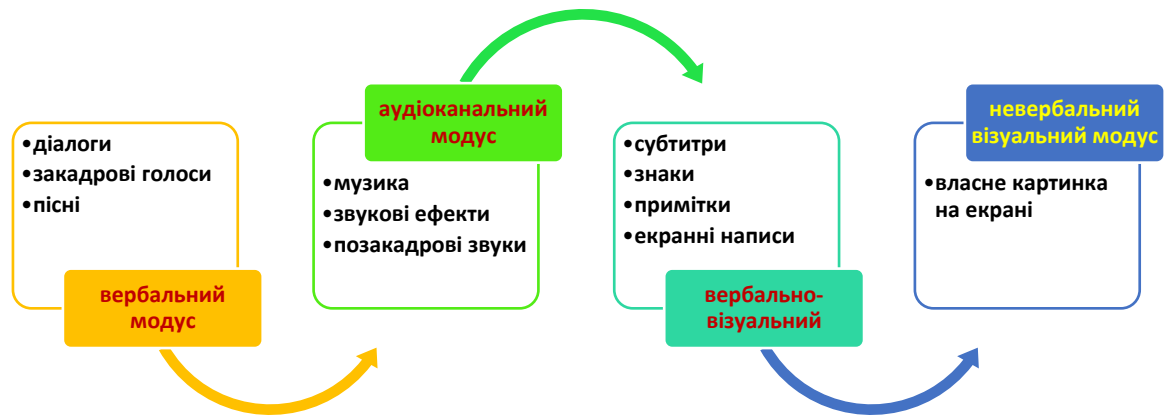


Схема 1.2. Модуси аудіовізуального мультимодального перекладу (за Н. Gottlieb).

Зважаючи на вироблену упродовж століття традицію аудіовізуального перекладу, який долає труднощі лінгвістичного й технічного характеру, наявна така класифікація видів(стратегій) аудіовізуального мультимодального перекладу:

- закадровий (voice-over) синхронний переклад – це «вид перекладу аудіовізуальних творів, за якого перекладені репліки акторів озвучення можна чути поверх оригінальної звукової доріжки твору;

- субтитри (subtitling) – текстовий супровід відео на мові джерела, який дублює або доповнює звукову доріжку. У субтитрах відображене мовлення людей і персонажів у кадрі [21, с. 13].

На сьогодні вже існує деталізована типологія кожного виду аудіовізуального мультимодального перекладу. Наприклад, закадровий синхронний переклад може бути реалізований різними способами: озвучення одним голосом перекладача-синхроніста, двома акторами або перекладачами (чоловіком і жінкою), або ж командою професійних акторів, що забезпечує повний дубляж фільму. Кожен із цих методів відрізняється рівнем складності, технічними вимогами та підходом до відтворення емоцій і тональності оригіналу [16, с. 72; 21, с. 13].

Аналогічно типологізовано текстовий супровід відеоряду субтитрами, які можуть бути вбудованими й зовнішніми [21, с. 13]. Або субтитри, які відтворюють мову персонажів мовними особливостями оригіналу і субтитри-

переклад, орієнтовані на іншомовного глядача [16, с. 72]. Саме тому другий тип – субтитрування, незважаючи на певні недоліки, найбільше наближений до художнього перекладу. Переклад кінофільму за допомогою субтитрів вважається особливим видом письмового перекладу, під час якого перекладач має враховувати жанрові характеристики тексту та технічні вимоги до його відображення на екрані. Субтитрування, порівняно з іншими способами, дозволяє зберегти більшу частину оригінального змісту, але вимагає уважного підходу до обмеження кількості символів і синхронізації з відеорядом [16, с. 74].

Отже, кінотекст хоч і є різновидом художнього перекладу, але таким специфічним його різновидом, який передбачає подолання труднощів як лінгвістичного, так і нелінгвістичного характеру, адже є мультимодальним продуктом.

1.3. Інтралінгвальний та інтерсеміотичний переклади: перетин, схожість, розбіжність

У зв'язку з виокремленими ідентифікувальними особливостями кінотексту й труднощами його перекладу слід уточнити ті типи перекладу, на які будемо опиратися в цьому дослідженні. Йдеться про перетин інтралінгвального й інтерсеміотичного перекладу, адже кінематограф і телебачення вже давно стали важливою частиною життя сучасного суспільства, що значно збільшило роль змішаних вербально-візуальних полікодових форм у культурі нового тисячоліття. Основну увагу привертають механізми перекладу вербальних текстів у кіно, теле- і радіопрограми, комікси, театральні постановки, музичні та художні твори. Це стосується таких перекладацьких операцій, які належать до інтерсеміотичного перекладу [29, с. 303].

Отже, перекладача як автора перекладу й інтерпретатора кінодіалогу вирізняє вирізняє виражена спрямованість на вербальну й невербальну специфічність порівняно з перекладом односеміотичних текстів, коли вихідний тип мовного матеріалу й процедура перекладу диктує типові перевірені схеми

перекладацьких стратегій. Тим часом перекладач кінотексту в процесі перекладу змушений узгоджувати свою діяльність і кінцевий продукт - переклад з іншими параметрами, як вербальними, так і невербальними.

Отже, ми стикаємося з проблемою розмежування або симбіозу щонайменше двох видів перекладу – інтерлінгвального та інтерсеміотичного. Незважаючи на те, що поняття кінематографічного тексту та особливості створення фільму на основі літературного твору були детально розглянуті в лінгвістичній науці, система взаємодії між літературним джерелом та його кіноадаптацією продовжує активно розвиватися в рамках досліджень у галузі перекладознавства [6, с. 26].

Свого часу Р. Якобсон, покладаючись на визначені Ф. де Соссюром й Ч. Пірсом фундаментальні принципи лінгвістики, виділив три типи перекладу:

- інтралінгвальний (перефразування різними вербальними знаками у межах тієї ж мови, тобто внутрішньомовний переклад);
- інтерлінгвальний – власне переклад (переклад іншою мовою);
- інтерсеміотичний(трансмутація) – тлумачення вербальних знаків із залученням невербальних знакових систем.

В інтерпретації й поясненні окремих складних випадків інтерлінгвального перекладу й висновку щодо деталізації різних типів перекладу науковець і перекладач категорично наполягає: «Можлива лише творча транспозиція, або внутрішньомовна – з однієї поетичної форми в іншу, або міжмовна – з однієї мови на іншу, і, нарешті, міжсеміотична транспозиція – з однієї системи знаків в іншу, наприклад, з вербального мистецтва – в музику, танець, кіно, живопис».

Наведену типологію інтерпретує й доповнює з урахуванням типологій перекладу Торопа й Петріллі Умберто Еко у праці «Сказати майже те ж саме. Досліди про переклад». Цей письменник, перекладач і науковець критично переосмислив і доповнив типологію Р. Якобсона, ідентифікував термінологію останнього й деталізував власну класифікацію перекладу, але при цьому визнав, що інтерсеміотичний переклад має численні переваги:

1. Інтерпретація через транскрипцію
2. Інтрасистемна інтерпретація
 - 2.1. Інтрасеміотична, в межах тієї ж семіотичної системи
 - 2.2. Інтралінгвістична, в межах тієї ж мови
 - 2.3. Виконання
3. Інтерсистемна інтерпретація
 - 3.1. Із відчутними змінами субстанції
 - 3.1.1. Інтерсеміотична інтерпретація
 - 3.1.2. Інтерлінгвістична інтерпретація, або переклад з однієї мови іншою
 - 3.1.3. Переробка
 - 3.2. Зі зміною матерії
 - 3.2.1. Парасинонімія
 - 3.2.2. Адаптація, або трансмутація.

Утім як справедливо зауважує Н.І. Голубенко щодо інтерсеміотичного перекладу «Сьогодні цей вид перекладу розуміється ширше: про нього можна говорити й тоді, коли одна й та сама форма змісту має зв'язок із формою змісту тексту оригіналу на одному або декількох рівнях відповідності, тобто «перекладається» в іншу семіотичну систему або одночасно декілька семіотичних систем із різними матеріями й субстанціями вираження» [7, с. 26].

Якщо зважати на модальну, прагматичну, символічну й іншу наповненість сучасних кінострічок, то виходить, що кінофільм є складним набором знаків, які спочатку слід збагнути, розтлумачити й інтерпретувати вербальними знаками мови, що, погодьмося, дуже складно. Тим більше, коли в основі сюжету кінострічки лежить художній твір, який за замовчуванням орієнтований на читача, а не глядача. Саме тому при створенні кінотексту за художнім твором уже інтерпретується (нівелюється чи додається) початковий вербальний текст, де окремі його елементи замінюються знаками інших семіотичних систем: така специфіка екранізації піднімає питання про роль перекладача, яким у цьому контексті виступає режисер або продюсер. Саме від їхніх рішень залежить, наскільки точно фільм відтворюватиме книгу, які вербальні елементи

оригіналу будуть включені в стрічку, як вони взаємодіятимуть між собою та яким чином будуть розставлені акценти в оповіді. Творче бачення та цілі творців фільму визначають, чи стане екранізація максимально близькою до першоджерела, або ж слугуватиме лише основою для створення нового самостійного мистецького твору. [33, с. 106]. Саме така інтерпретація й може бути ідентифікована яacobсонівським інтерсеміотичним перекладом. А тоді вже при перекладі кінострічки іншою мовою задіяний інтерлінгвальний чи й інтралінгвальний переклад, коли перекладач спочатку оцінює й вибирає стратегії перекладу суголосно з його завданнями.

У нашій інтерпретації взаємодія й вага усіх названих типів перекладу (за Р. Якобсоном) при створенні й перекладі іншою мовою кінострічок за художнім твором могла б виглядати так:

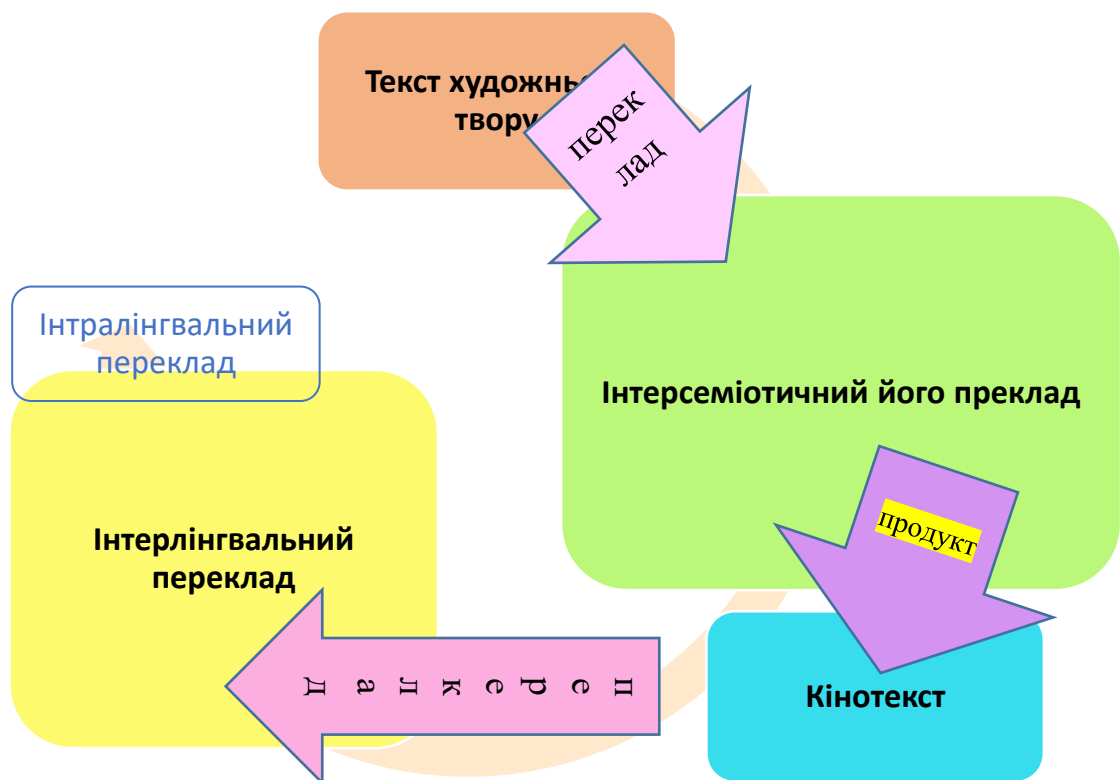


Схема 1.3. Взаємодія й вага типів перекладу (за Р. Якобсоном) при створенні й перекладі іншою мовою кінострічок

Така схема відповідає й поясненням дослідниці Н.І. Голубенко: «Під час екранізації художнього твору письмовий текст перекладається в кінотекст –

синкретичну (будується з елементів багатьох гетерогенних семіотичних систем), полі- або мультисеміотичну систему < >, що об'єднує в одну взаємопов'язану систему різні знакові системи, семіотичні засоби й коди» [7, с. 26]. Кінофільм його кінотекст – унікальне, синкретичне культурне явище, найбільш запитаний вид аудіовізуальних сучасних творів, наповнених особливостями, які перекладачу необхідно враховувати при перекладі: «Кінотекст також розуміють як зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, що виражається за допомогою вербальних (лінгвістичних) й невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, які організовані відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, і яке зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані і аудіовізуального сприйняття глядачами» [21, с.11].

Отже, при створенні кінострічки за художнім твором вербальний текст трансформується в кінотекст – своєрідний мультисеміотичний продукт інтерсеміотичного перекладу, опертий на численні елементи різних семіотичних систем(модусів), які між собою вступають в різноманітні відношення:

1. Відношення між знаком та іншими знаками, які з ним пов'язані;
2. Відношення між знаком і його значенням;
3. Відношення між знаком і його інтерпретатором [29, с. 308].

У зв'язку зі сказаним виникають перекладацькі питання двох стратегічних рівнів:

- перекладацькі стратегії інтерсеміотичного перекладу;
- перекладацькі стратегії інтерлінгвального перекладу.

Проте, в обох стратегіях, головним інструментом і засобом залишається слово. Кінотекст як синтетичний вид мистецтва поєднує в собі полікодові тексти, які включають вербальні, візуальні й аудіальні елементи. Тому під час адаптації художнього твору з одного культурного та семіотичного середовища в інше, особливо важливим є перехід між різними системами знаків. В процесі перекладу таких полікодових текстів першочергову роль відіграє саме

вербальний компонент, оскільки він залишається ключовим у передачі змісту та смислів [7, с. 28].

І якщо стратегії інтерсеміотичного перекладу обираються продюсером, режисером, оператором, звукорежисером узалежнено від модусів і засобів, які їх наповнюють, то стратегії інтерлінгвального перекладу визначає здебільшого перекладач, а тому вони можуть бути описані й деталізовані у залежності від конкретних завдань перекладу кінострічки так:

1) стратегії калькування й трансформації покликані точно відтворити культурні реалії кінодійства, куди входять оніми, культуроніми, символи, етнічні маркери; а також і стратегії задіяні при відтворенні стилістичних маркерів героїв фільмів, наприклад, діалектизмів, сленгізмів, інвективів, орфоепічних вад. Адже «переклад охоплює щонайменше дві мови і дві культурні традиції, перекладачі постійно вирішують проблему відтворення культурних аспектів, імпліцитно закладених в тексті оригіналу. Культурне підґрунтя для перекладу набуває різних форм в широкому діапазоні: від лексики та синтаксису до ідеології і способу життя в певній культурі» [23, с. 311];

2) стратегія заміни на додаток до попередніх стратегій, на наш погляд, можлива при відтворенні реєстру мови й мовлення, загальної тональності кінострічки, а тому й стилістики кінотексту.

Стратегічною метою інтерлінгвального перекладу є збереження загальної тональності кінострічки, переданої вербальними й невербальними модусами, з яких вербальні все ж мають основоположне значення і виявляються при відтворенні стилістики й мови й мовлення героїв та візуально-вербального фону (написів, екранних ремарок, дикторських слів-пояснень).

Виходить, що кінотекст як продукт інтерсеміотичного перекладу з різнотипним набором знаків різних модусів є комплексним явищем і являє собою виклик для перекладача. Адже крім врахування специфіки вербального відтворення іншою мовою (інтерлінгвальний переклад), слід враховувати всю ієрархію чи послідовність модусів і смислів, покликаних створити

прагматичний та естетичний ефект від кінострічки в оригіналі й зберегти такий же в перекладі здебільшого тільки знаками однієї системи – вербальної.

1.4. Етапи й методи дослідження

Етапи дослідження специфіки англійсько-українського перекладу роману «Серце пільми» Джозефа Конрада й виявів мультимодальної інтерпретації цього художнього твору у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» спираються на визначені мету й завдання та логіку дослідження.

На першому етапі було вивчено підходи до аналізу подібних фактів взаємодії вербальних текстів, відеоряду, аудіовізуальних засобів у цілому як мультимодальних явищ. Визначено термінологічний апарат дослідження: мультимодальність, модус, аудіовізуальний переклад, інтралінгвальний та інтерсеміотичний переклади. Визначено класифікацію модусів у зв'язку з їх взаємодією у межах аудіовізуального перекладу, типологізовано ідентифікувальні особливості кінотексту.

На другому етапі дослідження було зібрано фактичні дані наявності різних типів модусів як різносеміотичних одиниць інформації в інтерпретаційній кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи. Виявлено перекладацькі стратегії англійсько-українського перекладу роману «Серце пільми» Джозефа Конрада.

Третій етап дослідження передбачав опис та аналіз мультимодального тексту «Апокаліпсис сьогодні», відтвореного різними семіотичними кодами.

Четвертий етап дослідження передбачав виявлення, аналіз та перекладацьку інтерпретацію лексико-стилістичних особливостей оригіналу та українського перекладу роману «Серце пільми» Джозефа Конрада. Виявлено, описано та запропоновано можливі шляхи подолання лексичних труднощів у перекладі, адже аналіз українського перекладу є важливою частиною цього дослідження.

Дослідження мультимодальності як інструмента й об'єкта аудіовізуального перекладу, вивчення перекладацьких проблем у зв'язку з

множинністю інтенцій оригіналу кінострічки, трансльованого візуально-аудіальним каналом, оптимально провадити з урахуванням сучасної спрямованості лінгвістики на принцип антропоцентризму.

Оскільки лінгвістичний аналіз передбачає залучення як загальнонаукових так і спеціальних лінгвістичних методів, то важливо відібрати найбільш виправдані методи, які застосовуються у цілому при інтерпретації й оцінці фактів перекладацької діяльності. Із загальнонаукових методів, які обрано в цій роботі, будуть метод аналізу, синтезу й спостереження.

Загальнонауковий метод аналізу буде задіяний при вивченні кожного компонента мультимодального кінотексту «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи й аудіовізуальної інтерпретації роману «Серце півми» Джозефа Конрада. Саме метод аналізу дозволить ідентифікувати й типологізувати аудіовізуальні семіотичні модуси кінострічки «Апокаліпсис сьогодні» й визначити домінуючі вербальні й невербальні засоби, що дозволяють ідентифікувати цей мистецький твір як режисерську інтерпретацію роману «Серце півми». Цей же метод буде задіяний і при перекладацькому аналізі роману Джозефа Конрада «Серце півми», зокрема при зборі й визначенні мовних фактів лексичного, семантичного, фразеологічного, граматичного, стилістичного рівнів.

Загальнонауковий метод синтезу, нерозривно пов'язаний із методом аналізу, буде задіяно для виявлення особливостей інтерпретації й реалізації режисерського задуму в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні».

Загальнонауковим методом спостереження буде втілено ті завдання, які стосуються відбору вербальних одиниць, інтерпретованих, наприклад, візуальним модусом. Результатом пошуку й аналізу таких зіставних елементів буде опис еквівалентності та оцінки релевантності перекладацької трансформації. Результатом опрацювання теоретичного й практичного матеріалу методом спостереження й методом узагальнення є опис досліджуваних явищ (мультимодальність, інтерсеміотичність, інтралінгвальний та інтерсеміотичний переклади тощо), а також створення схем і діаграм за

опрацьованим теоретичним і вибраним та інтерпретованим фактичним матеріалом.

Метод узагальнення буде також задіяний при впорядкуванні здобутих результатів та формулюванні висновків.

Сформульовані завдання роботи потребують задіяння спеціальних лінгвістичних методів дослідження. Із них головні: структурний метод, функційний метод, метод зіставлення, метод лінгвопрагматичної інтерпретації, метод лінгвосеміотичного аналізу.

З огляду на те, що «Основне завдання структурного методу полягає у представленні структури як сукупності відношень, часом інваріантних. Таким чином, виявлення єдиних структурних закономірностей певних об'єктів досягається тут не за рахунок відкидання відмінностей цих об'єктів, а шляхом виведення відмінностей як конкретних варіантів єдиного абстрактного інваріанта, що перетворюються один в одного» [3, с. 20], у цій роботі структурний метод буде задіяно щодо тих вербальних (у романі «Серце пільми» Джозефа Конрада та його кіноінтерпретації «Апокаліпсис сьогодні») та аудіовізуальних одиниць (у кінотексті й відеоряді «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи), які потребуватимуть встановлення інваріантів мультимодальних фактів.

У зв'язку з останнім буде задіяно функційний метод для виявлення прагматичних інтенцій мультимодальних елементів у кінострічці як аудіовізуальній інтерпретації роману. Так само як і метод зіставлення задіяний для ідентифікації тих фрагментів роману й кінострічки, які становлять дослідницький інтерес.

Гадаємо, одним із найбільш задіяних методних інструментів буде метод лінгвопрагматичної інтерпретації для ідентифікації та пояснення й оцінки стратегій відтворення й кіноінтерпретації художнього тексту, що реалізуються поєднанням кількох семіотичних модусів. При цьому визначальним буде вихідний принцип взаємодії вербальних й невербальних комунікативних компонентів.

Потреба ідентифікувати особливості кінотексту й оцінити релевантність його перекладу, а головне – співвіднести й оцінити стратегії передачі чи інтерпретації вербального тексту (роман «Серце півми» Джозефа Конрада) невербально-аудіовізуальними засобами (кінострічка «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи) вимагатиме застосування методу лінгвосеміотичного аналізу.

Висновки за розділом 1

Отже, мультимодальність як явище і поняття становить суттєвий дослідницький інтерес при аналізі специфіки сучасного аудіовізуального перекладу. Загальнодоступне для прочитання й зчитування з екрану поєднання різних комунікативних каналів дозволяють максимально ефективно втілити авторський задум. Адже мультимодальні вербальний, невербальний, аудіоканальний, вербально-візуальний, невербальний візуальний модули дозволяють ефективно втілити не тільки вербальний текст, але й суттєво доповнити чи повністю змінити, інтерпретувати його.

Однією з важливих особливостей перекладу художніх творів у кіно є специфічна природа кінотексту, який вимагає інтеграції різних модусів, вербальних та аудіовізуальних знаків, що робить кінопереклад складнішим порівняно з літературним перекладом. Інтерсеміотичний переклад набуває особливої актуальності у контексті мультимодальності, оскільки він охоплює переклад різних знакових систем, але при цьому адаптація чи інтерпретація літературних творів у кіно чи інших аудіовізуальних продуктах – найскладніший тип перекладу, і є викликом перекладачеві.

Етапи дослідження мультимодальності передбачають поєднання різних аспектів дослідження культурних продуктів у цілому, але здебільшого художніх та кінематографічних текстів, а тому саме поєднання різних методів дослідження вербальної та аудіовізуальної виразності та оцінка перекладацьких прийомів у їх реалізації дозволить релевантно оцінити ефективність інтерсеміотичного й інтерлінгвального перекладу.

РОЗДІЛ 2

**ІДЕНТИФІКАЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КІНО
(НА МАТЕРІАЛІ КІНОСТРІЧКИ «АПОКАЛІПСИС СЬОГОДНІ»
ФРЕНСІСА ФОРДА КОППОЛИ)**

2.1. Кінотекст «Апокаліпсис сьогодні» як унікалія: ідентифікація засобів

Сучасні кінострічки – це політекстові культурні унікалії, які транслують інформацію кількома каналами і на тепер є одними з найбільш актуальних мультимодальних інтелектуальних продуктів людства, у яких, до того ж, реалізовано аудіальні й вербальні ресурси ретрансляції з однієї мови на іншу, доповнені іншими (візуальними) модусами, а, отже, у них цілком рельєфно втілено факт інтерсеміотичного перекладу. Зважаючи на те, що аналіз специфіки інтерсеміотичного перекладу на матеріалі екранізованого літературного твору особливо актуальний з огляду на факт значної кількості інтерпретаційних можливостей на різних етапах створення кінострічки (від написання сценарію за художнім твором до перекладу кінотвору різними мовами) доцільно визначити ті підходи до аналізу текстових і нетекстових структур, які дозволяють визначити інтерпретаційні (порівняно з романом «Серце півми») елементи в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні», які зазнали трансляції на екрані як вербальними, так і невербальними засобами. Адже «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» [39, с. 162].

Сьогочасна екранізація – це здебільшого давніші чи сучасні художні твори, інтерпретовані режисером-сценаристом, а тому кінопереклад або суголосний, або суттєво чи помірно відрізняється від художнього твору, покладеного в основу стрічки. Під час створення кінотексту за художнім

твором уже інтерпретується початковий художній текст, де окремі його елементи замінюються знаками інших семіотичних систем: «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 [39, с. 163]. Подібна думка висловлена іншими вченими: «Під час екранізації художнього твору письмовий текст трансформується в кінотекст – синкретичну (що складається з елементів багатьох гетерогенних семіотичних систем) полі- або мультисеміотичну систему [44], що поєднує в одну взаємопов'язану єдність різні знакові системи, семіотичні засоби та коди» [7, с. 154].

Екранізація літературного твору являє собою здебільшого режисерську інтерпретацію цього твору, а тому це вже інший симбіотичний витвір, куди більш розширений можливостями мультимодальних каналів, доступних кіно: «Під час здійснення процесу перекладу із мови літератури мовою кіно суттєву роль відіграють майстерність та емоційність акторів, а також вміння режисера та сценариста 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» [39, с. 167].

Виникає питання якими ж засобами оперує режисер, інтерпретуючи художній твір у кіносценарій, а тоді й кінострічку? Таких засобів і прийомів інтерпретації натеper чималий арсенал, а з розвитком технологій – і поготів. Утім засадничих і фундаментальних, на які опирається будь-який режисер, декілька: ракурс і монтаж кадра як одиниці фільму, специфіка гри акторів, кінодіалог, спецефекти, зокрема й гра кольорів, звуки й музика. Це ті

основоположні засоби і прийоми інтерпретації тексту в кінострічку, які дозволяють створювати захоплюючі кіношедеври: «Сьогоднішня кіноестетика – віртуозно вибудований візуальний ряд, складні мізансцени, незвичне колірне рішення, ритмічна фактура, яка може створювати напруження або навпаки занурює у споглядально-задумливий стан. Завдання постановника полягає у тому, щоб за допомогою певних базових прийомів кінематографу від літературної мови сценарію перейти до режисерського, перевести оповідь зі звичайної на кіномову» [36, с. 180].

Деталізуємо ті засоби екранізації художнього твору, які є визначальними щодо модусів аудіовізуального перекладу:

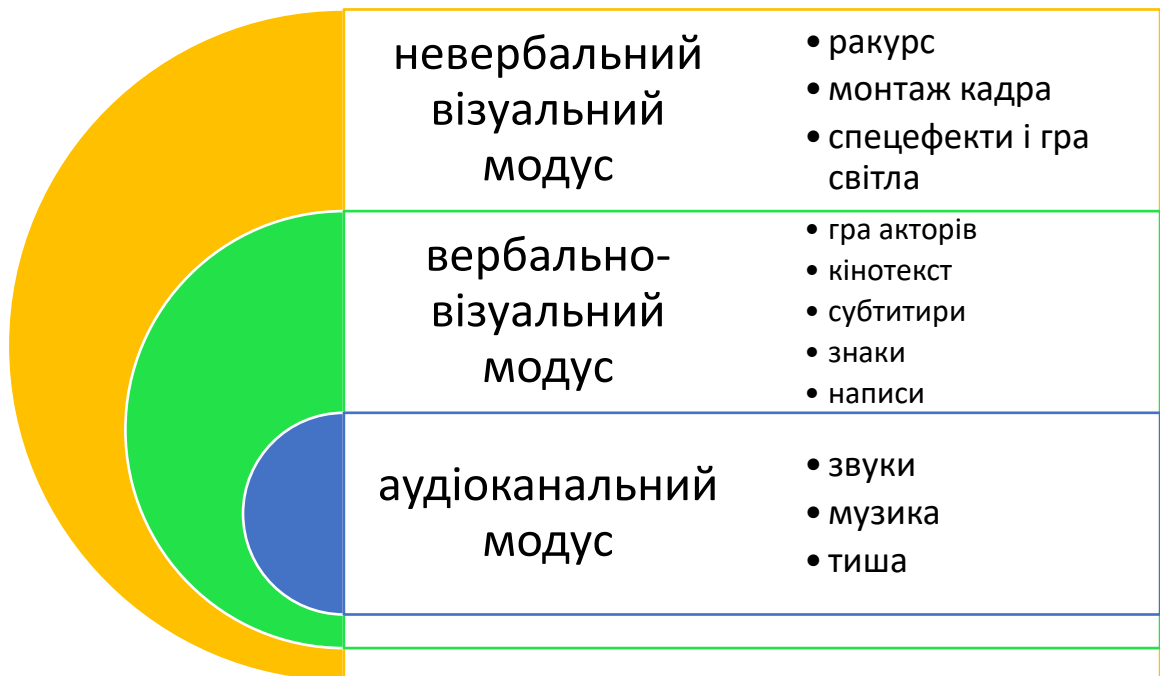


Рис. 2.1. Засадничі засоби екранізації художнього твору щодо модусів аудіовізуального перекладу

Вихідною, основоположною одиницею кінострічки є кінокадр, створений на основі гри планів (загальний, середній, близький, американський, інші) і монтажу. Індикатором вважається людська фігура в кадрі. У вибудовуванні кінокадру першочергова роль належить кінооператору, який спроможний в одному кадрі накладати різні прийоми й ефекти: панорама, фокус-перехід, наїзд-відїзд камери, статичні й динамічні позиції камери, інші рухи камери; а з розвитком сучасних технологій таких можливостей стає ще більше.

В аналізованій кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи оператором є Вітторіо Стораро, італійсько-американський кінооператор, володар трьох премій «Оскар» (операторська робота в «Апокаліпсис сьогодні» оцінена премією «Оскар» за найкращу операторську роботу). І не випадково: «Саме з творів великих художників, зі сторінок визначних романів сформувалися особливі концепції Вітторіо Стораро про конфліктне протистояння світла й темряви в кадрі, про колір, як динамічний вираз емоційної напруги, яку повинен відчувати глядач в ході драматургічного розвитку екранних подій [2, с. 37].

Вітторіо Стораро з Френсісом Копполою довелося долати не один десяток перешкод, які блискуче вирішено у кінострічці, наприклад, саме план знімання наїздом камери чи гра світло-тінями й ракурсами дозволив розв'язати питання повноти Марлона Брандо (актор, який грав збожеволілого Курца), аби та не впадала в око глядачеві. Оператор Стораро знімав здебільшого обличчя Брандо (Курца), усе інше залишалося в затінку чи в темряві, що надавало таємничості, нерозгаданості цьому кіногерою аж до його смерті.

Загалом близькі(крупні) плани у поєднанні з грою світло-тінями, кольорами й спецефектами з задимленням оператора Вітторіо Стораро – найпереконливіші й запам'ятовувані кадри кінострічки «Апокаліпсис сьогодні» (Додаток 1).

Вибір акторів та специфіка їх гри – половина успіху в екранізації художнього твору. «Вгадування» режисером очікувань глядача від гри акторів – гарантований успіх екранізації, адже саме глядач зіставляє своє уявлення про художній персонаж з інтерпретацією режисера у виборі акторів. Тому підбір акторів та їхня гра покликані втілити головні ідеї екранізації. Тим більше важливі кінодіалоги акторів, які в цілому можуть збігатися з книжними, або ж тільки передаватимуть загальну впізнавану суть художнього твору: можна помітити певну детермінованість об'єкта, який стає кінематографічним образом. Це природно, адже слово (мовний знак), яким послуговується письменник, має цілу культурну, популярну та граматичну історію, тоді як

режисер, який послуговується емблемою, лише виокремлює його в цю мить із німого хаосу речей, звертаючись до гіпотетичного словника спільноти, яка спілкується за допомогою образів [65, с. 545].

У широкому розумінні як вербальний модус аудіовізуального мультимодального перекладу втілений усно-вербальними репліками акторів, закадровими голосами, піснями, субтитрами, написами й ін. Саме кінодіалог покликаний втілити екранізовану режисерську стилізацію того чи того художнього твору й здебільшого орієнтований на певний кінематографічний код.

Наприклад, у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Коппола максимальної правдоподібності у процесі знімання страждань капітана Вілларда в готелі Сайгона було досягнуто, коли актор Мартин Шин насправді був п'яний і не звертав уваги на те, що його знімають. Прикінцева частина фільму практично повністю складалася з імпровізацій Марлона Брандо в ролі Курца. Творчий процес був насичений труднощами: тропічні тайфуни, крадіжки місцевих жителів, смертельні хвороби та повна неконтрольованість акторів – Мартіна Шина та Марлона Брандо – були лише частиною викликів, з якими Коппола стикався під час зйомок фільму.

Загалом із підбором акторів в аналізованій кінострічці режисер-сценарист Френсіс Форд Коппола мав клопіт від самого початку, але, здається, саме свобода, надана акторам, дозволила створити такі сцени людського життя в екстремальних умовах, які неможливо було б виконати максимально правдоподібно постановочно. Головний герой, від імені якого ведеться закадрова розповідь у фільмі, – це Мартін Шин, який на той час боровся зі своїми особистими демонами, зокрема з алкогольною залежністю. Актор часто приходив на знімальний майданчик у нетверезому стані та наполягав, щоб його знімали саме в такому вигляді. Декілька разів він перебував у агресивному настрої і навіть намагався битися з Копполою, але режисер вирішив використати цю неконтрольовану поведінку на користь фільму. Наприклад,

знамениту сцену з розбитим дзеркалом зняли саме в один із тих днів, коли Шин був особливо емоційно нестабільним.

Спецефекти, зокрема й гра кольорів напряду впливають на глядацькі емоції й підсилюють чи нівелюють гру акторів і кінодіалог: «Унікальні авторські колірні рішення фільмів допомагають режисерам створювати не тільки цікаві художні твори, але й виражати емоційну спрямованість того, що відбувається на екрані.<...> Окрім кольору, важливу роль у побудові візуального ряду і наділенні його художньою цінністю відіграє світло. Це важливий інструмент операторсько-режисерської роботи для передачі певних емоцій і створення авторської кіноестетики» [36, с. 181].

Кінострічка «Апокаліпсис сьогодні» насичена інноваційними на час знімання фільму спецефектами, опертими на гру зі світлом і тінню, димом. Операторська робота зі світлом і димом Вітторіо Стораро вважається зразком для сучасних операторів. Особливо вражаючим є використання кольорових димів у фільмі режисера Ф. Копполи «Апокаліпсис сьогодні». Білі, жовті, бузкові та зелені дими підкреслювали багат шаровість кадру та створювали сюрреалістичну атмосферу трагічної війни в джунглях. Цей підхід додавав глибини зображенню і допомагав глядачам зануритися у хаос і жахи війни [2, с. 37].

Музика, шуми, звукові ефекти, тиша – важливий емоційний аудіоканальний модус, що надає додаткових інтенцій героям фільму, здатний передати атмосферу без слів. Шум, доречно накладений звукорежисером, цілком здатний доповнити аудіальний канал сприйняття, особливо часто шум переплітається з музикою чи завершує/починає її у кінострічці. Дослідники зазначають, що шуми, поряд із мовою, музикою та тишею, є важливим елементом звукового ряду фільму, який доповнює зображення. Важливо підкреслити, що шуми функціонують у звуковій сфері по-іншому, ніж музика або мова. Шуми мають одномоментний характер і слугують інформацією про реальні події, тоді як музика і мова розвиваються поступово і безперервно. Хоча в деяких випадках шуми можуть також створювати специфічні ефекти,

розвиваючись у часі. Однак варто зазначити, що мова теж функціонує інакше, ніж музика, але для неї також потрібно більше часу для передачі інформації, ніж для шумів [32, с.144].

Музика в кінострічці – завжди супроводжує, або й випереджає події на екрані, кодує невербальні характеристики акторів-героїв, підсилює їх гру, підтримує загальну динаміку чи настрій епізоду й кінострічки в цілому, задає темпоритм подіям.

Глядач як інтерпретатор художнього твору сприймає музичний супровід сцен та візуальні образи й гру акторів нерозривно. Саме тому в кінематографі називають таке явище синхрезом (синтез + синхронізм), коли кадр та конкретний звук сприймаються як один феномен.

Відомий композитор Мішель Шіон упевнений, що без синхрезу можливості звуків були б не настільки виразними, а під час перегляду фільму виникає явище аудіобачення, коли звуки дозволяють краще розуміти те, що відбувається на екрані [43].

Саме тому музичний супровід є ключовим елементом аудіоканального модусу кіно. Музика не лише доповнює, але й часто домінує над візуальною складовою, створюючи особливий інтертекстуальний контекст і додаючи приховані сенси, а також нові просторово-часові параметри сприйняття фільму. Це надає кінематографічним творам багатовимірності та поліваріантності їх інтерпретації, оскільки діалог між музикою і зображенням відкриває нові шляхи для розуміння та емоційного сприйняття змісту. [38, с.110]

Кінострічка «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи починається незвично: немає вербальної інформації про фільм (назва, головні герої, режисер та ін.), а відразу вмикається нарощуваний гул гвинтокрила, на фоні якого відбуваються бомбардування й вибухи – зловісні військові сцени й лунає композиція «The End» групи The Doors, асоціативна як у назві, так і за змістом із кінцем світу, яким є будь-яка війна. Наступний кадр – проступає обличчя Вілларда (актора Мартіна Шина, головного героя). Така послідовна

зміна модусів і їх ефектне й запам'ятовуване поєднання – візитівка цього фільму.

Композиція «The End» обрамлює фільм, адже з неї починається кінострічка, вона ж і завершує її у сцені, коли Віллард вбиває Курца. Навряд чи можна було б знайти інший текст і музику обрамленням до цього фільму, адже вибраний «The End» The Doors максимально відповідає антивоєнній ідеї кінострічки і безперспективності в'єтнамської війни:

This is the end
 Beautiful friend
 This is the end
 My only friend, the end
 Of our elaborate plans, the end
 Of everything that stands, the end
 No safety or surprise, the end
 I'll never look into your eyes again
 Can you picture what will be
 So limitless and free
 Desperately in need of some stranger's hand
 In a desperate landLost in a Roman wilderness of pain
 And all the children are insane
 All the children are insane
 All the children are insane <.....>

Серед інших музичних композицій, використаних у фільмі «Апокаліпсис сьогодні», вважаємо цілком доречними «The Ride of the Valkyrier» з «Die Walkure» Ріхарда Вагнера, «Love Me, and Let Me Love You» Роберта Дюволла, «Surfin' Safari» Браяна Вілсона та Майка Лава, «Let the Good Times Roll» Леонарда Лі.

Особливого значення серед засобів аудіоканального модусу набуває тиша як кінематографічний феномен. Тиша в кіно не асоціюється з бездіяльністю, а радше з символікою несподіванки чи напруги. Вона відіграє важливу роль,

володіючи надзвичайно сильною драматичною енергією. Тиша має безліч різних функцій у кінематографі, але завжди залишається потужним емоційним інструментом. Як і невимовлені слова можуть «звучати» лише у зв'язку з тими, що вже були сказані, так і тиша в кіно має сенс лише у взаємодії з певним кадром або звуковим елементом, який передує або слідує за нею. Це робить тишу у фільмі особливо виразним елементом, що підсилює ефект інших звуків чи візуальних образів [32, с.147].

Сила тиші в аналізованому художньому фільмі – феноменальна. Особливо тоді, коли Віллард «промовляє» поставою, рухами тіла, очима, але мовчить, або ж коли «невимовна тиша» межує з шумами чи музикою, тобто тиша на фоні контрасту. Такий прийом неодноразово втілено режисером в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні», де мовчання Вілларда втілюють його роздуми, візуалізовані на екрані винятково поглядом, мімікою і поставою (тому часто й неодмінно знімалися крупні плани героїв), але глядач спроможний сам здогадатися й додумати загальний хід думок головного героя. Саме тому тиша – ще один промовистий кіногерой цього художнього фільму.

В аналізованій кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи помічено ще іншу функцію тиші. Це так звана атмосферна тиша, коли вона супроводжує кадри й покликана передати атмосферу напруги у ворожих джунглях Камбоджі. Тиша в кадрах «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи, яка переривається сплесками ріки, передає тривалу й обридливу дорогу до кінцевого місця подорожі героїв – далекого прихистку божевільного Курца.

Ще один вид тиші в кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» - контрастна тиша, коли атмосферна тиша ріки різко контрастує зі сценою хаотичної стрілянини на мосту До-Лунг, ревінням двигунів гвинтокрилів гелікоптерного підрозділу чи моторних човнів, різкими командами підполковника Білла Кілгора, п'яними голосами солдат. Така контрастна тиша вельми красномовна і втілює контраст між бажанням капітана Вілларда фіналу й спочинку і безумством війни й людей довкола нього. У таких сценах тиша служить

головною темою кіноепізодів і контрастується мінімальними звуковими явищами. Цей прийом досить частий у кінематографі й вирашений саме контрастом, а в аналізованій кінострічці сценарист і звукорежисер досягли, здається, максимального ефекту грою контрасту тиші й характерних страхітливих голосних звуків війни.

Саме тому тиша в аналізованому кінофільмі – важливий і вельми промовистий засіб аудіоканального модусу – виявлено трьома типами в залежності від функції.



Схема. 2.1. Тиша як складова аудіоканального модусу в кінострічці
«Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи

Отже, в аналізованій кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи й оператора Вітторіо Стораро використано максимальну силу ефективності доступних у 70-х роках XX століття аудіовізуальних засобів екранізації художнього твору, які й вивели цей художній фільм у номінанти 8 премій «Оскар» (1980 р.), «Золотої пальмової гілки» та призу ФІПРЕССІ (1979 р.), «Золотого глобусу» (1980 р.), Британської академії телебачення і кіномистецтва БАФТА (1980 р.).

2.2. Сценарна інтерпретація художнього твору: дефініції, види, специфіка екранізації

Описані засоби і прийоми в сукупності створюють сценарій як семіотичну єдність. Останнім часом у дослідженнях питання трансформації вербального твору в інтертекстуальний (фільм) доступними кінематографу прийомами уживають термін «кіномова»/«кінотекст» на позначення структурно вербальних і невербальних елементів за допомогою кінематографічних можливостей(кодів) задля аудіовізуального сприйняття.

Дослідниця Мельник М.Є. узагальнює такі характерологічні риси кінотексту як вербального тексту:

1. Кінотекст може вважатися дискретною одиницею, оскільки його структура дозволяє членування;
2. Зв'язаність кінотексту. Змістовна самостійність епізодів відносна, оскільки потребує логічних та змістовних зв'язок на текст у цілому;
3. Для кінотексту характерна наративність, яка може бути лінійною або ретроспективною;
4. Антропоцентризм, адже в основі більшості кінотекстів є людина.
5. Для кінотексту характерні локальні та темпоральні риси;
6. Кінотекст характеризується багатоканальною інформативністю;
7. Системність. Усі елементи кінотексту, як вербальні так і невербальні, підпорядковані головній меті – передачі емоційно-інформативного компонента глядачу;
8. Специфіка категорії цілісності у кінотексті виражається в тісній інтеграції лінгвістичних та нелінгвістичних компонентів; наявності чітких часових і просторових обмежень; чітких сигналах, що позначають початок і кінець фільму.
9. Кінотекст – це продукт суб'єктивного осмислення автором реальності.
10. Прагматична направленість кінотексту виявлена у реакції реципієнта на побачене та почуте, зміни відчуттів або ж досягнення катарсису [28, с. 125-126].

Логічно виникає питання первинної сценарної інтерпретації художнього твору, реалізованого у кінотексті, і механізмів та специфіки створення сценаріїв за художніми творами.

Утілення художнього твору в кіносценарій та аналіз специфіки взаємодії цих семіотичних систем – відносно недавнє культурне явище, яке тільки осмислюється науковцями. Утім уже зрозуміло, що сценаризація художнього твору – явище синергійне, оскільки «Кіносценарій – літературний наративно-драматичний твір, призначений для втілення на екрані в кінематографічних інтерсемантичних звуко-зорових образах, що формуються шляхом поєднання чотирьох компонентів ремарки (описової частини), діалогу та монологу персонажів, авторського тексту (закадрового голосу автора), пояснювальних написів» [18, с. 480]. Таке узагальнювальне визначення, утім, вважаємо неповним, адже з аналізом накопиченого у світовому кінематографі сценарного матеріалу дослідники переосмислюють, доповнюють, навіть спростовують подібні енциклопедичні пояснення. Цей підхід підтверджується наступною думкою: навіть пересічний спостерігач у сфері адаптаційних студій зауважить, що ця дисципліна має певні інтелектуальні проблеми. З моменту свого виникнення у 1950-х роках адаптаційні студії, які перебувають на перетині літературознавства і теорії кіно, намагаються досягти академічного визнання. Проте їхня прив'язаність до вивчення екранної культури часто викликала недовіру з боку англійських факультетів, які надавали перевагу літературним дослідженням. З іншого боку, відданість друкованій культурі дистанціювала адаптаційні студії від теорії кіно, яка розглядала фільм як самостійне мистецтво. Наразі адаптаційні студії зазнають критики не лише зовні, але й зсередини. Дослідник Джарнес Наремор називає сучасні адаптаційні дослідження "молодими" і "застарілими", тоді як Роберт Б. Рей вважає більшість критики адаптації "безперспективною" та марною через її застарілі підходи. Відомий учений Роберт Стем також критикує те, що сучасні дослідження адаптації залишаються обмеженими концепцією "вірності"

екранізацій літературним оригіналам, що значно звужує потенціал цієї дисципліни [64, с. 4].

Тому не дивно, що досі точаться дискусії та обговорення специфіки в цілому й типології зокрема екранізації художнього твору, і кожен сценарист підходить до цього процесу індивідуально, хоч деякі загальні підходи уже вироблено й структуровано. Зокрема, Джеффри Вагнер свого часу типологізував процес і продукт адаптації будь-якого літературного твору: 1) перенесення (transposition), тобто сценарій написаний із максимальним використанням художнього матеріалу; 2) інтерпретація/коментар (commentary), коли оригінальний художній твір зазнає помірних змін у певних частинах; 3) аналогія (analogy) як продукт-сценарій адаптації літературного твору для екранізації зазнає суттєвих змін, а тому сценарист створює майже інший витвір видовищного мистецтва.

Суголосними є типологійні узагальнення (парадигми) екранізації художніх творів М. Клейна та Дж. Паркера:

Paradigm 1: "Translation" – у цілому відповідність кіносценарію напрямку й темпорально-культурній специфіці художньої розповіді;

Paradigm 2: "Pluralist" – збереження ядерної структури оповіді але з суттєвими сценарними переосмисленнями;

Paradigm 3: "Transformation" – цілком оригінальний твір, у якому тільки вгадується сюжет оригінального художнього твору;

Paradigm 4: "Materialist" сценарій фільму є продуктом культурно-історичних поглядів сценариста, хоча літературне джерело фільму не ігнорується [53].

Українські дослідники, які бралися аналізувати типи адаптації тексту літературного твору (вихідного тексту) у текст кіносценарію, здебільшого покладаються на запропоновані типології, або ж доповнюють їх. Наприклад, Калінюк О.О. ідентифікує такі типи сценарного перетворення художніх текстів у кінотекст: збереження з доповненням, перестановка, трансформація, заміна. Такі перетворення, за свідченням дослідника «проявляються як на рівні

окремих речень/реплік персонажів, так і на рівні сюжетотвірних мікротекстів» [12, с.57].

Тільки як трансформацію художнього тексту визнає кіносценарій Калинюк Е.А. : «Кіносценарій художніх творів переш за все один з видів комунікативних трансформів художнього твору» [12, с. 43].

Узагальнювальна схема видів сценарної інтерпретації художнього твору може виглядати так:

Перенесення (Transposition/Translation)	Інтерпретація (Interpretation)	Трасформація (Transformation)
		
 Джеффри Вагнер	 Джеффри Вагнер	 М. Клейн та Дж. Паркер
 М. Клейн та Дж. Паркер	 М. Клейн та Дж. Паркер	 Калинюк О.О.
 Калинюк О.О.	 Калинюк О.О.	 Калинюк Е.А.

Схема 2.2. Види сценарної інтерпретації художнього твору

Проблема різних аспектів конвертації художнього твору в кіносценарій у сучасному вітчизняному мовознавстві доволі актуальна й іноді дослідники приходять до несподіваних висновків про марність зіставлення літературних творів та їхніх екранізацій. Наприклад, Олена Дубініна, покладаючись на різні типології визначення відповідності кіноверсії її літературному джерелу: “аналогія – коментар – переміщення”, “запозичення – перетин – трансформація”, “твір-сировина – наративні зміни – точний переклад” тощо, після деталізації феномену екранізації як інтерпретації художнього твору робить висновок, що такі характеристики кінематографічного знака, як реалістичність, конкретність, сугестивність та поліфонічність, демонструють його суттєву відмінність від літературного знака, для якого притаманні умовність, абстрактність і гомогенність. Цей виявлений контраст слугує ключем до розуміння екранізації як форми взаємодії мистецтв, що дозволяє виразніше побачити особливості двох рівноправних способів передавання художньої правди та двох різних рівнів отримання естетичної насолоди [9,

с.96]. Подібна думка висловлена й деякими зарубіжними дослідниками, наприклад, Л. Хатчеон, яка переконана, що через різні суб'єктивні та об'єктивні фактори принципово неможливо порівнювати кінофільм і його літературний прототекст [51].

Дещо безкомпромісним також є погляд авторки значної кількості власних сценаріїв ігрового кіно Ірен Роздобудько: «Кіно — будується за принципом двох «д»: Діалог і Дія. Це може видатися досить дивним, але сценарист — не письменник! А сценарій — не літературний твір. Роман чи повість — це річ закінчена і самодостатня, вона готова до «споживання», щойно книжка виходить друком. А сценарій лише «сировина», котру ще треба втілити на екрані. Тому, хоч як би сумно це здавалося б на перший погляд, сценарист мусить задушити в собі письменника» [31, с.119]. Виходить, кіносценарій з погляду цієї дослідниці є трансформацією художнього твору-основи.

Приєднуємося до поглядів на сценарій за мотивами художнього твору до тих дослідників, які вважають, що «Процес створення тексту кіносценарію екранізації літературного твору може розглядатися як результат інтерпретативної діяльності автора/авторів, представлений у вигляді «вторинного» тексту стосовно вже існуючого літературного твору, тобто вихідного тексту» [12, с. 52]. Адже екранізація літературного твору як вербального мистецького прецеденту – це вже авторська режисерсько-сценарна робота над цим твором. І це вже новий розширений мультимодальний простір, якісно й кількісно інтерпретований, а тому трансформований режисером і сценаристом.

Зважаючи на розглянуті особливості й типології сценарної інтерпретації художнього твору, кваліфікуємо кінострічку «Апокаліпсис сьогодні» Френсіса Форда Копполи як таку, сценарій якої було створено за мотивами роману Джозефа Конрада «Серце півми». Адже при порівнянні обох творів спільними є тільки характери двох головних героїв і деякі їхні діалоги, головна сюжетотвірна подія (плавання річкою вгору проти течії), розповідь від першої

особи (прийом міз-ан-абім), але радикально змінено часопросторову й культурну специфіку сюжету роману.

Сюжетна лінія роману препарована до абсолютно іншої доби й події - війни у В'єтнамі у 60-70-х роках XX ст., а герої й усі сцени у фільмі увідповіднені саме з цією добою та подією. Найбільш близькими, а не алюзивними із романом Джозефа Конрада «Серце півми» є тільки ті фрагменти кіносценарію, у яких ідеться про полковника Курца, але репліки й прикінцевий монолог його, як відомо з численних свідчень щодо історії екранізації фільму, створив актор Марлон Брандо. Саме тому вважаємо кіносценарій художнього фільму «Apocalypse Now» Френсіса Форда Копполи сценарієм-трансформацією (Scenario-transformation) первинного художнього тексту, хоч у багатьох англійськомовних статтях щодо історії створення кінострічки його часто невинуватно називають адаптацією.

2.3. «Апокаліпсис сьогодні» VS «Серце півми»: спільне й відмінне

Сценаризація й подальша екранізація роману Джозефа Конрада «Серце півми» в інтерпретації Френсіса Форда Копполи як факт інтерсеміотичного перекладу диктує необхідність порівняльного аналізу двох структур: самого тексту роману і його трансформованої екранізованої версії (вербальної й мультимодальної).

Навіть на свій час сюжет роману англійського письменника Джозефа Конрада (Юзефа Теодора Конрада Коженювського, поляка з походження) «Heart of Darkness» (опубліковано вперше в Blackwood's Magazine в 1899 році, а 1902 році вийшов окремою книгою) видавався неординарним, а тому привабливим. По-перше, у романі використано прийом міз-ан-абім, хоч і апробований задовго до Д.Конрада, а втім у творі він виявився сюжетно системотвірним, адже зациклював початок і кінець роману. По-друге, запитані в II пол.XIX-на поч.XX століть пригодницько-психологічні трилери, яким є аналізований роман, мали неабияку популярність, а написані так неординарно, як «Heart of Darkness» Джозефа Конрада, викликали справді жвавий інтерес.

Останнє було можливим через те, що автор розповідав свою життєву історію: у 1890 року Джозеф Конрад за контрактом із бельгійською компанією здійснив виснажливу фізично й психічно подорож у Конго, де став свідком жорстокої експлуатації місцевого населення з боку європейських колонізаторів, які у гонитві за місцевими багатими природними ресурсами не гребували тортурами і вбивствами тубільців, винищенням природи, зокрема тварин. Саме цей досвід і ліг в основу роману, а тому головний герой твору – Чарлі Марлоу (у фільмі – капітан Віллард) дуже переконливий.

Спроби створення сценарію й наступна екранізація роману «Серце півми» відбувалися неодноразово. Як стверджує Рейд Голдберг: хоча Френсіс Форд Коппола стане першим режисером, якому вдасться екранізувати новелу Джозефа Конрада, він навряд чи був першим, хто спробував це зробити. У 1939 році молодий та амбітний Орсон Веллс приїхав до Голлівуду, щоб екранізувати «Серце півми». Маючи намір точно дотримуватися першоджерела і знятися в головній ролі, Веллс заручився підтримкою RKO Pictures і провів місяці, працюючи над проектом, але кілька проміжних факторів, зрештою, зірвали його виробництво. Оскільки масштаби майбутньої екранізації вимагали колосального на той час бюджету в 1 мільйон доларів і зйомок в екзотичних місцях, RKO завагалася і відмовилася від амбітного фільму [47].

Цей же критик засвідчує, що наступний задум екранізації відбувся аж через три десятиліття зусиллями сценариста Джона Міліуса, який прийняв виклик "lick Heart of Darkness" свого професора Ірвіна Блекера і планував за підтримки Джорджа Лукаса та Френсіса Форда Копполи зняти документальний фільм, в основу якого покладено події роману «Серце півми». Однак і на цей раз задум залишився тільки задумом Джона Міліуса.

І тільки в 1975 році Френсіс Форд Коппола повернувся до ідеї створення художнього фільму за власним сценарієм-трансформацією роману «Серце півми». Так з'явився оscarоносний «Апокаліпсис сьогодні» – легендарний воєнний фільм з проблемним виробництвом, культовим акторським складом і

потужним сюжетом, який продовжує захоплювати глядачів і здобувати нагороди.» [72]

Відомий американський оscarоносний режисер Френсіс Форд Коппола був однією з найвпливовіших постатей у Голівуді й світовому кінобізнесі загалом. І тому від його планів екранізувати «Серце півми» Д. Конрада також очікували успіху. Режисер і співсценарист Френсіс Форд Коппола був змушений вкласти 30 мільйонів доларів власних коштів, застав свій будинок і виноробню як заставу, щоб завершити фільм відповідно до свого бачення. А заплановані 14-тижневі зйомки тривали більше року. Утім робота Френсіса Форда Копполи таки мала приголомшливий успіх. Режисер описав процес створення свого фільму як перебування в джунглях, де було занадто багато людей, грошей та обладнання, і всі поступово сходили з розуму. Сюрреалістичним, до речі, у стрічці кінокритики вважають те, що сам режисер, головний оператор і сценарист з'являються в одній зі сцен кінокартини, а це ще раз підтверджує факт свободи режисера, його масштабну імпровізацію та вільне поводження з прототипом – романом «Серце півми» Джозефа Конрада: «Часом «Апокаліпсис сьогодні» має сюрреалістичну природу, і сам Коппола допомагає цьому статися. Під час бою на пляжі американські солдати помічають режисера, який знімає матеріал. Режисер наказує їм не дивитися в камеру і продовжувати бій. Цього режисера телевізійних новин грає сам Коппола» [71].

Порівняння сюжету й головних складових обох творів – вербального й мультимодального ще раз переконують у тому, що кіносценарій художнього фільму «Apocalypse Now» Френсіса Форда Копполи є сценарієм-трансформацією роману «Серце півми» Джозефа Конрада. І ось чому.

Сюжет роману «Серце півми» – лінійний, зокрема це тривала подорож шкіпера Чарльза Марлоу у верхів'я африканської ріки Конго до табору відомого торговця слоновою кісткою на ім'я Курц з метою повернення останнього до цивілізації. Під час цієї тривалої подорожі Марлоу стає свідком численних моторошних подробиць життя африканських племен (канібалізм,

вбивча конкуренція, байдужість щодо смерті одноплемінників), європейських колонізаторів, а у фіналі – смертельних правил життя на станції збожеволілого Курца. Однак усе це – лише тло для головної ідеї – достукатися й збагнути душу людини: «Душа! Якщо хтось колись боровся із душею, то це був я. Та я сперечався не з безумцем. Хочете вірте, хочете ні, проте розум у нього був ясний, хоча всі його помисли вперто й абсолютно невідступно зосереджувалися на ньому самому. Так, розум його був ясний, і це був єдиний мій шанс, якщо не зважати, звичайно ж, на можливість убити Курца на місці, однак це нічого б мені не дало, бо неминуче спричинило би бучу. Але душа його була душею шаленця. Закинута в ці дикі нетрі, вона заглянула в себе і – їй-бо! – збожеволіла. Кажу вам, збожеволіла. Мені довелося, – мабуть, так мене було покарано за мої гріхи – піти на ризик і зазирнути в Курцову душу» [43, с. 47]. Тому тема роману Д.Конрада – проблема зла, його природи та витоків, переплетена з темою колоніалізму та пов'язане з ним расове приниження й несправедливість. Дослідник Michel Maslowski стверджує, що «Серце пільми» має триптихову структуру: перша частина – мрія про пригоди, друга – подорож до дикого краю, третя — відкриття законів темряви, таких як зачарування абсолютною владою та спокуса первісними інстинктами. [59, с.198].

Сюжет художнього фільму «Apocalypse Now» Френсіса Форда Коппола структурно також лінійний – головний герой Віллард рухається з командою угору річкою Меконг щоб знайти полковника Курца, методи роботи з місцевим населенням якого неприйнятні, а тому Вілларду дали наказ вбити полковника. Тобто сюжет у порівнюваних творах однаково лінійний, але хронотоп кінострічки (В'єтнам—Камбоджа 60-их років XX століття) геть інакший, а тому більшість деталей екранізації відрізняються.

Ступінь концентрації проблем і тем у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» куди суттєвіший, ніж у романі. Головною темою стрічки є тема безглуздості війни, пов'язана зі в'єтнамською війною: «Мій фільм не про В'єтнам, це і є сам В'єтнам», – заявив Френсіс Форд Коппола перед прес-показом "Апокаліпсис

сьогодні". Авторська імпровізація Марлона Брандо (Курца) дала ще одну тему фільму – філософія сучасної війни.

Темні закутки людської психіки, які проявляються в освічених і культурних людей під впливом війни – ще одна тема кінострічки.

І, нарешті, тема колонізації, яка є основною в Д. Конрада, та проблеми тубільного населення (в'єтнамців і камбоджійців) тільки частково (другопланово й фрагментарно) втілено в кінострічці.

Тобто сюжетна трансформація роману Джозефа Конрада «Серце півдня» через зміну хронотопу й теми дозволила Френсісу Форду Копполі створити новий інтерсеміотичний продукт – кінострічку «Апокаліпсис сьогодні»: з-поміж структурних особливостей новели Конрада - подвійної оповіді, діалогічного дзеркального сюжету, що веде до трансформації головних героїв, «порятунку» Курца - у фільмі, окрім подвійного начала, залишився лише мотив ініціації: річки та пливу до її витоків, до первісності, до первісних інстинктів, або, як дехто каже, до Батька [59, с. 204].

Таблиця 2.3.1.

Параметри порівняння творів

Параметри порівняння	«Heart of Darkness»	«Apocalypse Now»
Жанр	Пригодницько-психологічний трилер	Драма
Сюжет	Лінійний (подорож угору річкою)	Лінійний (подорож угору річкою)
Хронотоп	Європа—Африка, XIX ст.	В'єтнам—Камбоджа 60-ті роки XX століття
Тема	Зло, його природа та витоки, втілені, зокрема, у колоніалізмі	1.Безглуздість війни. 2.Філософія сучасної війни (ефективність війни). 3.Темні закутки людської психіки, які проявляються

		в освічених і культурних людей під впливом війни. 4. Проблеми моралі й колоніалізму.
--	--	---

Втілення сюжету й тем в обох творах реалізовано героями. Як у романі, так і в кінострічці два головні герої: Чарлі Марлоу і колонізатор Курц у романі та капітан Бенджамін Віллард і полковник Волтер Курц – у кінострічці Копполи. Але відмінність між цими парами, спричинена хронотопом, суттєва. Як і в повісті, у фільмі є два головні герої. Але на відміну від Марлоу, капітан Віллард, колишній агент ЦРУ, керується не мрією про пригоди, а військовим наказом. Свідомість для нього не об'єкт бажання, а рятувальний круг. Вона не має жодного реального впливу на його дії, але забезпечує дистанцію, необхідну для того, щоб витримати кошмар, в якому тонуть інші, нічого не знаючи [59, с. 202].

На перший погляд здається, що є збіг тільки двох головних героїв : Чарлі Марлоу й Курцу в романі Джозефа Конрада «Серце півми» відповідають капітан Бенджамін Віллард і Волтер Курц у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні». Утім деякі герої кінострічки мають прототипи в книзі Джозефа Конрада. Наприклад, фотожурналіст, якого зіграв Денніс Гоппер є прототипом росіянина у романі. Решта епізодичних героїв створені Френсісом Фордом Копполою для втілення головної антивоєнної теми кінострічки: Джордж Філіпс (командир човна) Джей «Шеф» Гікс (механік), підполковник Кілгор, генерал-лейтенант Корман, полковник Лукас, капітан Річард М. Колбі. За сюжетом з'являються три жіночі образи дівчат «Плейбоя», пілоти гелікоптера, солдати.

Впадає в око той факт, що в романі Джозефа Конрада «Серце півми» другорядних героїв багато, але всі вони безіменні: автор називає їх або за статтю, родом занять, посадою, походженням: чоловік, юнак, начальник, стерновий, колоніст, чорношкірий, гість, дівчина, незнайомка, жінка, натовп, й

т.ін. На сторінках роману залишаються тільки два імені: Курц і Чарлі Марлоу – темна й світла душа.

Таблиця 2.3.2.

Параметри порівняння героїв

Параметри порівняння	«Heart of Darkness»	«Apocalypse Now»
Головні герої	Чарлі Марлоу Курц	Капітан Бенджамін Віллард полковник Волтер Курц
Другорядні герої	Росіянин	Фотожурналіст
	начальник, капітан, чоловік, юнак, стерновий, колоніст, чорношкірий, гість, дівчина, незнайомка, жінка	Джордж Філіпс (командир човна), Джей «Шеф» Гікс (механік), підполковник Кілгор, генерал-лейтенант Корман, полковник Лукас, капітан Річард М. Колбі. дівчата «Плейбоя», пілоти гелікоптерів, солдати

Отже, екранізація роману Джозефа Конрада «Серце півтьми» в інтерпретації Френсіса Форда Коппола як факт інтерсеміотичного перекладу суттєво відрізняється хронотопом, темами, героями.

2.4. «Апокаліпсис сьогодні» vs «Серце півтьми»: мережа сенсів

Порівняння мультимодального тексту «Апокаліпсис сьогодні», відтвореного різними семіотичними кодами, з оригінальним художнім твором, покладеним в основу кіносценарію, було б неповним без зіставлення мережі сенсів обох творів.

У романі Джозефа Конрада «Серце п'тьми» головною темою визначена природа зла, втілена у проявах колоніалізму. Художня інтерпретація такої глобальної теми змусила автора вдатися до досить вдаливих спроб надання сенсовості буденним речам, подіям, атрибутам. Із них головними є протиставлення темного й світлого, похмурості й світла, реалізоване в пейзажних описах, характеристиці героїв, вербальному оформленні тексту роману: «Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time. “We have lost the first of the ebb,” said the Director, suddenly. I raised my head. The offing was bared by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness» [43].

Наскрізний у романі контраст між світлом і тьмою – прийом втілення авторської ідеї незбагненності буття. Слово «темрява» має щонайменше три значення: джунглі, дика природа, протиставлена цивілізації, і внутрішні тіні людської душі, іншими словами – моральне Зло. Слово «темрява» з'являється в романі двадцять п'ять разів, у тому числі п'ять разів у словосполученні «серце темряви» і тричі – «темрява серця». Також є два словосполучення: «поріг вічної темряви» і «потік темряви», що нагадують про живу, плинну силу, яка заливає все, як води первісного хаосу» [59, с. 205-206].

Колірні зони у романі представлені як ахроматичними (білий, чорний і всі відтінки сірого) так і хроматичними кольорами, коли йдеться про природу африканських тропіків (зелений, блакитний, синій, червоний, жовтий).

Із протиставленням темряви й світла та відповідним кольорописанням безпосередньо пов'язаний ще один сенс, втілений протиставленням – природа й цивілізація.

Драматизм розповіді Чарлі Марлоу, втілений сюжетно й вербально, у його повсякденній тривожній самотності. У романі небагато діалогів, але максимум пейзажних описів, роздумів цього героя, описів перебігу подорожі. Тому сенс тривожної самотності в романі очевидний.

Комплекс визначених тем кінострічки «Apocalypse Now» Френсіса Форда Копполи усе ж підпорядкований одній глобальній темі – безглуздість війни, тому в режисера стояла мета втілити мультимодальними засобами саме цю тему.

Безглуздість війни та її катастрофічні для людини й природи наслідки виявляють у кінострічці сенс сюрреалізму війни. Кінокритики часто вказують на сюрреалістичну сцену серфінгу під час бомбардувань узбережжя: контраст хаосу війни й легкого відпочинку – унікальний у кінострічці й справді сюрреалістичний.

В аналізованому кінофільмі задіяно безліч техніки, яка літає, стріляє, пливе, їде, видає неприродні загрозливі й лякаючі звуки, які різко нарастають. Це також численні візуалізації реалій війни й доступні режисеру інструменти для втілення теми війни. Часто такі сцени з технікою контрастують зі сценами природи – сонячного морського берега, тихого тропічного лісу, спокійної течії річки і опущеної у воду руки, зняту кінооператором крупним планом. Тому виокремлюємо сенс природа vs техніка.

Утім у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» є схожі з романом «Серце п'їтьми» сенси. Це, зокрема, сенс самотності головного героя, також втілений оповіддю від першої особи; у Вілларда немає друзів, тільки попутники, як і в Чарлі Марлоу; усі життєво важливі рішення під час подорожі капітан Віллард приймає сам, бо йому немає з ким порадитися. Тому висновкуємо, що сенс самотності в обох творах втілено характером та умовами подорожнього життя головного героя.

Схожим у кінострічці й романі є сенс безумство vs нормальність, або правильне vs неправильне в поведінці людини, яка потурає своїм внутрішнім демонам через безкарність чи втрату контролю над собою. Цей сенс втілено образами Курца-колоніста й полковника Курца; п'яний Віллард vs тверезий Віллард на завданні; полковник Кілгор, який випалив в'єтнамське село заради серфінгу. Такі протиставлення й приклади настільки частотні, що дозволяють

виокремити ще один сенс картини: гуманізм vs антигуманізм, виявлений усіма атрибутами війни.

Тому виходить, що наратив фільму, як і в оригіналі, вибудовує подвійний дискурс, протиставлений практиці. По-перше, це дискурс війни, головним критерієм якого є ефективність. Як і в романі, Курц є чемпіоном у цій дисципліні. По-друге, є гуманістичний дискурс, який уможливлює виправдання масових убивств - він допомагає солдатам психологічно вижити [59, с.202].

Таблиця 2.4.

Параметри порівняння сенсів

Параметри порівняння	«Heart of Darkness»	«Apocalypse Now»
Сенси, втілені сюжетно й вербально	темне vs світле	сюрреалізм війни
	одинокість	одинокість
	природа vs цивілізація	природа vs техніка
		правильне vs неправильне
		гуманізм vs антигуманізм

Отже, зміст і функційне наповнення виявлених сенсів доступними засобами в обох порівнюваних творах дозволяють стверджувати, що різний хронотоп, предметне оточення, почуття та емоції героїв створюють тло для закріплення тільки частково однакових тем роману й кінострічки.

Висновки за розділом 2

Отже, процес ідентифікації вербального тексту в кінострічці та її інтерпретації в кіно на прикладі фільму "Апокаліпсис сьогодні" доводить, що кінотекст має унікальну структуру й унікальну систему модусів, що утворюють складний мультимодальний продукт. Ідентифікація елементів фільму включає аналіз візуальних кадрів, ракурсів, звукових ефектів, музики та мовлення

акторів, що разом формують цілісну аудіовізуальну естетику. Сценаризація й подальша екранізація роману Джозефа Конрада «Серце півми» в інтерпретації Френсіса Форда Копполи як факт інтерсеміотичного перекладу унікальний тим, що це все ж сценарій-трансформація (Scenario-transformation) первинного художнього тексту. Адже кіносценарій художнього фільму «Apocalypse Now» Френсіса Форда Копполи суттєво відрізняється хронотопом, темами, предметним оточенням, почуттями та емоціями героїв.

РОЗДІЛ 3

ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ КОМЕНТАР

3.1. Специфіка метафор роману й кінострічки

Індивідуальний стиль будь-якого митця, який втілює власну ідею – письменника, режисера, публіциста – опирається на ті маркерні чи розрізнявальні вербальні елементи, які вирізняють його з-поміж інших інтелектуалів. Серед таких елементів частим є прийом метафоризації та й сама метафора як інтелектуальний вербальний чи візуальний продукт. Тому цілком очікувано, що в аналізованих творах (романі й кінострічці) метафори – наскрізний елемент, нарізно втілений відповідно вербально й візуально. Одна з перших промовистих авторських метафор, яка трапляється на сторінках роману: «*The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day, after ages of good service done to the race that peopled its banks*». Річка-слуга – сильний асоціативний образ Джозефа Конрада. Подібний опис річки-слуги не тільки готує читача до подорожі, але й контекстуальним поєднанням слів втілює асоціативну пару 'життя-ріка'. Адже далі в розповіді від першої особи йдеться про частину життя Чарлі Марлоу, присвячену таким подіям, які змінили його світогляд і життя в цілому.

У перекладі Ігоря Андрущенка метафору було збережено й передано фразеологізмом: «*Стара розлога ріка, що віками служила вірою і правдою людності, яка населяла її береги*». Фразеологічний еквівалент *служила вірою і правдою* вибраний дуже доречно й своїм етимологічним планом також натякає на давнину, суголосну з такою ж прадавньою річкою.

У кінострічці Френсіса Копполи ріка зображена загальним планом поміж гір, не вкритих лісом, але головне – річка зображена в серпанку. Гадаємо, такий кадр не випадковий, адже серпанок серед іншого також втілює давність і таємничість. Ця візуальна метафора подорожі й життя була відтворена режисером вдало й виконує подвійну функцію – знайомство глядача з місцем подальших подій і таємничість та прадавність місцини.



Рис. 3.1. Ріка у кінострічці Френсіса Копполи

Утім центральною метафорою роману, як стверджує його промовиста назва, є метафора темряви. Вона не тільки визначає загальну атмосферу твору, але й відіграє ключову роль у розкритті психологічних, моральних та соціальних тем. На початку твору автор вже натякає читачеві про що йтиметься в романі: *«It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind—as is very proper for those who tackle a darkness»* - *«То був нестримний пограбунок, особливо жорстоке масове вбивство, на яке люди йшли наосліп, як і належить тим, хто надумав помірятися силами з пітьмою»*. У кінострічці режисер у цілому зберігає таємничий та моторошний настрій роману, використовуючи приглушене освітлення й темну кольорову гаму, аби передати те *‘наосліп’*. Притемнені кадри, або й напівтьма, особливо в останній третині стрічки, пов’язаній з Курцом, часто поєднується з контрастною, атмосферою чи невимовною тишею в кадрі, що додає фільму максимальної напруги й таємничості-невідомості.

Але таке візуальне поєднання тиші й напівтемряви в кадрі – тільки фон для розгортання сюжету: адже капітан Біллард весь час подорожує рікою наосліп і чинить наосліп – на кожній станції угору рікою він отримує чергові інструкції і має тільки кінцеву мету – вбити Курца, а все інше – наосліп.

Часом кадри кінострічки вибудовані так, що темрява й непролазні хащі джунглів Конго є візуальною метафорою небезпеки, неконтрольованої сили, що поглинає людей. Темрява в романі має значення візуального відчуття: подорож до глибин джунглів автор описує як *«We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness»* - *«Чимраз ближче й ближче добувалися ми до серця Пітьми»*.

Перекладач недаремно вирішив позначити Пітьму великою літерою, і в такий спосіб подав ще одну дійову особу роману. На сторінках оригіналу роману Д. Конрад навмисно її оживляє – вона дихає, у неї є серце, вона ховає в собі таємниці й пожирає живих людей і їх розум: *«the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness»* – «дар слова, дар приголомшливий, просвітительський, найшляхетніший і найжалогідніший водночас, пульсуючий струмінь світла або оманливий потік із серця непроникної пільми». Тобто тут темрява – страхітливий небачений хижак, який здатний вводити в оману: *«extend his short flipper of an arm for a gesture that took in the forest, the creek, the mud, the river—seemed to beckon with a dishonouring flourish before the sunlit face of the land a treacherous appeal to the lurking death, to the hidden evil, to the profound darkness of its heart»* - «він витягнув свою коротку, наче плавець, руку й широким жестом показав на ліс, бухту, твань, ріку, немов по-зрадницьки прикликаючи затаєну смерть, сховане зло, глибоку пільму із серця землі, що показувала нам здаля своє світле сонячне обличчя». Нагромадження слів із негативною семантикою та відповідними епітетами – опис цієї Пільми. І це перше й максимально метафоризоване представлення пільми як центральної метафори роману.

Рефлексія Чарлі Марлоу щодо своєї подорожі дозволяє йому констатувати: *«It had ceased to be a blank space of delightful mystery—a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness»*. У перекладі ця метафора зберігається: *«То вже не пуста, оповита таємницею, не біла латка, над якою хлопчик розкошував у мріях, — той куточок перетворився на притулок пільми»*. Отже, попри надмір сонця африканський континент для героя роману «Серце пільми» усе ж темний через темноту й несправедливість людських вчинків, особливо щодо тубільного населення. Такою ж темною автор описує Європу, адже його досвід спілкування з людьми дозволяє так висловлюватися: *«A narrow and deserted street in deep shadow»*

(«Вузька й безлюдна вулиця у густій тіні»), «*Its light was dim*» («У кімнаті панували сутінки»). Навіть Лондон описаний як колись темне місце, і це не тільки про лондонські тумани, а й про людські вчинки: «*"And this also," said Marlow suddenly, "has been one of the dark places of the earth."*» - «— *І тут теж був колись один із похмурих куточків землі, — раптом озвався Марлоу.*»

Інше втілення метафори темряви – дій імперіалістичної Європи в Африці. У романі темрява асоціюється з колоніальним насильством, пригніченням і жорстоким ставленням до місцевого населення. Європейські колонізатори, які намагаються принести цивілізацію в «дикий» край, самі піддаються впливу цієї темряви і перетворюються на варварів. Для Марлоу імперіалізм стає синонімом темряви, коли він спостерігає за тим, як європейці експлуатують місцевих жителів, діючи на свій розсуд, позбавлені будь-якої моралі. Важливою сценою в цьому контексті є опис голів на палях навколо станції Курца, що підкреслює варварську природу колоніальної діяльності: «*Тоді спокійно навів бінокль на першу помічену мною голову. Чорна, висохла, кістлява, із заплющеними повіками, вона начебто спала на верхівці стовпа; зморщені сухі губи ледь розкрились, оголюючи вузьку білу смужку зубів, і посміхалися, посміхалися вічною посмішкою до якогось нескінченного й веселого сновидіння із непробудного сну.*».

Утім темрява не здавалася б такою безпросвітною, якби не контрастувала зі світлом: «*It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me—and into my thoughts*». Ця метафора була вдало збережена в перекладі: «*Світло, чи щось таке, осяяло все довкола мене... і навіть мої думки*». У фільмі яскраве освітлення підкреслює ландшафт і декорації, але головне – теж втілено контрастом із напівтемрявою. Наприклад, коли Віллард після плавання в напівтемряві лісистих джунглів по обидва боки річки, або часто уночі нарешті прибуває до табору Курца, стоїть сонячна погода, напівоголених тубільців добре видно, вони рухаються, дехто посміхається, особливо діти, що створює різкий контраст. Або наскрізь освітлені сонцем ті події, які пов'язані з бойовими діями підполковника Кілгора, численні сцени стрілянини й розстрілу

в'єтнамського селища. Добре освітлене сонцем бойовище, його жахливі нелюдські наслідки та відповідна музика – «The Ride of the Valkyries» Ріхарда Вагнера з опери «Валькірія» – створюють відчуття сюрреалізу. Часто саме такими засобами візуального модусу режисеру й оператору вдалося втілити думки головного персонажа Вілларда, на обличчі якого часто впродовж стрічки читалася розгубленість, тобто він ніби знаходить в темряві роздумів.

Однією з промовистих візуалізацій темряви у кінострічці є запаморочення, спричинене чужою природою - джунглями, наприклад, епізод із механіком човна Джеєм Гіксом, який вирушив із Віллардом на пошуки манго в нетрі лісу. Бездоганна операторська робота Вітторіо Стораро показує глядачеві надрив Гікса, який ледь не загинув у лапах тигра біля підніжжя дерев. Цей сценарний епізод втілює Конрадову ідею про те, що темрява дикої природи зменшує людину в її ж власних очах, робить крихтною і жалюгідною істотою проти величі Дикості.

Максимально Темрява виявлена в усіх епізодах книги й фільму, коли йдеться про божевілля полковника Курца. Незрозуміла для нормальної людини, захована глибоко у хворій свідомості темрява виходить назовні в диких джунглях Камбоджі, адже Курц побачив за час служби стільки жахів, що серце його переповнилося темрявою і переродилося у владне безумство, яке випромінює морок і заражає усіх довкола. Тіні та контрасти, серпанок і туман – це інструменти оператора Вітторіо Стораро на екрані, які метафоризують темряву.



Схема 3.1. Метафорична інтерпретація темряви

Метафора смерті фізичної й моральної наскрізно втілено в романі й кінострічці: *«cold, fog, tempests, disease, exile, and death—death skulking in the air, in the water, in the bush. They must have been dying like flies here»* – «холоднеча, тумани, бурі, болячки, вигнання й смерть – смерть, яка чигає у повітрі, у воді, у чагарниках. Та ж люди тут, певно, мерли як мухи!». Смерть не оминає й темношкірих мешканців: *«Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest»* - «Їх позвозили сюди з усіх куточків узбережжя з дотриманням усіх умов контракту, але, опинившись у незвичних умовах, змушені їсти незнайому їжу, вони починали нездужати, втрачали працездатність, і тоді їм просто дозволяли відповзати кудись, аби «відпочити»». Смерть, згасання життя в тілах і розумах трапляється на сторінках роману доволі часто. Яскравий приклад тому – Курц. *«The wilderness had taken him, loved him, embraced him, got into his veins, consumed his flesh, and sealed his soul to its own»* – «Дика пустка його прийняла, полюбила, обійняла, проникла у його вени, поглинула його плоть, з'єднала свою та його душі». Курц, який на початку своєї кар'єри був зразковим агентом компанії, перетворюється на безжального тирана під впливом «дикої» Африки. Його моральне падіння, викликане відривом від цивілізації та безконтрольною владою, описується через метафору повільної смерті спочатку розуму, а тоді й тіла.

Метафора смерті в «Апокаліпсисі сьогодні» куди промовистіше втілена саме візуально й аудіально. Смерть, як і п'ятьма у фільмі, – багаточисельна – серця, сповнені тьми, люди, які перебувають в екстремальних умовах на межі загибелі, різанина, причини якої незрозумілі й туманні, розстріл безвинних тубільців з гвинтокрилів - це прямі свідчення смерті, хоч сама фізична смерть у кадрі не часта.

Наскрізною метафорою обох творів – роману й екранізованої інтерпретації є метафора життя, часто втілена природою чи природнім. Остання частина фільму, де Віллард річкою наближається до табору Курца, підкреслює

протистояння людини(смертної) та природи(життя), а також внутрішню боротьбу персонажів із власною темрявою. Природа(життя) не лише фізично чинить опір, але й стає символом внутрішньої боротьби Вілларда, його сумнівів і страхів. Чим ближче до фіналу, тим більше у фільмі джунглів, які стають контрастом моральній й духовній темряві й смерті Курца. Непродня поведінка людини в природі – смертельна. А палаючі ліси, безглузде руйнування, контрасти світла і тіні – все це слугує візуальним втіленням тих процесів, які відбуваються з Курцем на фоні зелених, сповнених життя джунглів.

Однак джунглі Африки у Конрада не тотожні в'єтнамським і камбоджійським лісам. Люди протистоять природі у фільмі «Апокаліпсис сьогодні», а природа, начебто з ненавистю за вибухи та підпали, відповідає їм тим самим - не пропускає в нетрі країни, використовуючи доступні їй одній засоби.

3.2. Особливості перекладу власних назв

Попри те, що в романі «Серце півми» небагато власних назв головних і другорядних героїв, утім цей промовистий факт компенсується іншими типами власних назв – топонімами, гідронімами, фірмонімами, що визначають хронотоп роману. А тому їх переклад вимагає збереження як точності, так і певного стилістичного колориту. У перекладі українською мовою більшість власних назв піддано транслітерації або транскрипції, щоб зберегти їхнє оригінальне звучання, увідповіднене з українськими орфографічними нормами. Такі трансформації дозволяють українському читачеві знайомитися з іменами та географічними об'єктами, а також легко асоціювати їх із хронотопом.

Імена головних персонажів роману очікувано передано транскодуванням, що є важливим для зв'язку оригіналу й перекладу. «*Курц*» - це той приклад транслітерації, де оригінальне ім'я зберігається без змін, оскільки важливо передати саме його автентичність, адже в оригіналі «*Kurtz*» має символічне значення, співвідносне з німецьким *Kurz* «короткий». Ім'я оповідача «*Marlow*»

передане за допомогою змішаного транскодування: «*Марлоу*». Це дозволяє зберегти всі фонетичні особливості оригінального імені роману.

Назва яхти «*Nellie*» – «*Неллі*», географічні назви, такі як «*Конго*» або «*Африка*», у більшості випадків не зазнають змін і передаються за допомогою транскодування.

Проте перекладач використав й інші способи, зокрема «*The Company*» перекладено як «*Компанія*». Це типовий приклад словникового відповідника. Читачеві це дозволяє легко асоціювати організацію з аналогічними термінами у реальному світі: просто компанія, без назви звучить справді формально.

Транслітерація власних назв у романі «Серце півми» відображає прагнення перекладача зберегти автентичність імен, географічних назв і термінів. Такий підхід дозволяє підтримувати хронотоп та адаптувати текст для українського читача, що виправдано.

Тим часом фільм «Апокаліпсис сьогодні» містить відмінні географічні назви через зміну хронотопу. У той час як в оригінальному романі дія відбувається в Конго, у фільмі сюжет розгортається у В'єтнамі та Камбоджі, де військові конфлікти, джунглі та річки створюють атмосферу, аналогічну до африканських локацій у книзі, але відмінну у назвах як самих локацій, так і другорядних героїв.

У фільмі використовуються назви, характерні для Південно-Східної Азії, які передають місцевий колорит і атмосферу. Наприклад, ріка Меконг – одна з головних водних артерій, навколо якої розгортаються події фільму. Вона виконує ту ж символічну функцію, що й річка Конго у книзі, уособлюючи подорож у серце півми та водночас ту пуповину, яка поєднує світ людей із матір'ю-природою. Переклад гідроніма у фільмі здійснено за допомогою транслітерації, словникового відповідника та перестановки – «*Mekong River*» – «*ріка Меконг*». Це дозволяє зберегти оригінальне звучання та впізнаваність географічної назви, і збереження автентичності місця.

Іншим прикладом транслітерації є «*Vin Drin Dor*» - Він Дрін Доп – це вигадана назва у фільмі, що передає характерну для подій орфоепію, але не має

реального прототипа. Використання вигаданих топонімів у фільмі дозволяє створити сюрреалістичну атмосферу війни, втілену іронічно.

Незважаючи на відмінність у топоніміці й гідроніміці через зміну хронотопу, у фільмі збережено ім'я головного героя – полковника Курца, що є об'єднавчим антропонімом обох творів.

3.3. Специфіка перекладу термінів художнього твору

Термінологія в художньому тексті – уже явище стилістичне, адже термін типовий для наукового стилю, а не художнього. Тому термінологія навіть в оригіналі роману – прецедентна. Тим більше важливо було релевантно відтворити термінологію в українськомовному перекладі. Роман «Серце пільми» Джозефа Конрада очікувано до теми й сюжету насичений морською термінологією, спеціальними позначеннями колоніальних і торгівельних реалій минулого й позаминулого століть, тобто деякі з термінів за час функціонування до ХХІ століття набули багатозначності чи й архаїзувалися. А тому перекладач мав клопіт з релевантним відтворенням такої термінології українською мовою.

У романі часто трапляються морські терміни, оскільки головний герой Марлоу – моряк, а переважна частина сюжету розгортається на річці під час плавання пароплавом. Для відтворення таких термінів українською перекладач здебільшого користувався загальноприйнятими відповідниками з метою збереження автентичності оригінального тексту. «*Steamboat*» передано словниковим відповідником «*пароплав*». Термін «*funnel*» у перекладі відтворено як «*труба*»; термін «*Boiler*» перекладено як «*котел*» – загальновідомий технічний термін, оскільки він легко сприймається українським читачем і не потребує додаткового пояснення. «*Pilot-house*» перекладено словосполученням «*капітанська каюта*», а не прикладкою, адже узвичаєним терміном в українській морській термінології є саме цей, а тому він виправданий в українськомовному перекладі.

Адміністративні терміни, уживані в романі, відображають колоніальний контекст та організацію торгівлі й управління більш ніж столітньої давності.

Для таких термінів перекладач часто застосовує калькування або адаптацію, щоб зберегти оригінальну структуру тексту й семантичний план контексту. «*Trading post*» перекладено як «*торговий пост*», і це приклад калькування, коли дослівний переклад передає структуру й зміст оригіналу, дозволяючи читачеві збагнути суть спеціального слова. «*Central Station*» перекладено як «*Центральна станція*» – термін додає формальності тексту та підкреслює адміністративну структуру, яка має важливе значення для структурування й деталізації сюжету.

Технічні терміни, пов'язані з роботою пароплава та іншими механізмами принципово суттєві у деталізації тексту. Тому перекладач використовує варіантний відповідник: «*Machinery*» перекладено як «*механізми*», що спрощує термін, але дозволяє зробити його зрозумілим для читача і не втратити при цьому технічної точності. Термін «*Sounding-pole*» перекладено як «*жердина для промірювання глибини*». Цей приклад описового перекладу цілком доречний, оскільки в українській мові немає точного відповідника англійському морському терміну.

Аналіз перекладу термінів у романі «Серце пільми» дозволяє виділити кілька основних перекладацьких принципів:

Словникові відповідники та калькування застосовується щодо більшості термінів, адже це дозволяє перекладачеві зберегти оригінальну структуру тексту та його хронотопну й контекстуальну ідентичність;

Адаптація часто використовується щодо технічних та морських термінів, і така трансформація виправдана, адже деякі терміни можуть бути невідомі широкому загалу українських читачів;

Трансcoderування рідко використовується для передачі термінів, проте може траплятися у випадках, коли терміни не мають чітких відповідників або є специфічними для оригінального контексту.

Переклад термінів у романі «Серце пільми» доводить релевантність прийомів перекладача щодо термінології, і це дозволяє зберегти як точність спеціальних позначень, так і стилістику оригінального тексту.

У фільмі «*Апокаліпсис сьогодні*» переклад мілітарно-військових термінів є важливим елементом, оскільки фільм про війну у В'єтнамі, а тому військова лексика – переважна з-поміж іншої термінології. Військові терміни мають не тільки інформативну функцію, але й відіграють важливу роль у створенні атмосфери, підкреслюють специфіку воєнного конфлікту та деталізують характер героїв. Тому і в перекладі реплік кінострічки ці терміни повинні зберігати свою точність і водночас бути зрозумілими для українського глядача.

Наприклад, термін «*Airstrike*» ужито для опису атаки з повітря. У фільмі є кілька сцен, де авіаудари є максимально динамічною та акцентною сюжетною особливістю, зокрема сцена з напалмовою атакою полковника Кілгора. В українському перекладі термін «*airstrike*» передано як «*авіаудар*», що є словниковим відповідником, зрозумілою глядачеві. Підібрано словниковий відповідник до англійського військового терміну «*Infantry*» - «*ніхота*».

Хоч, наприклад, «*Intelligence*» – термін у фільмі неодноразово вжито для позначення збору інформації під час військових операцій. Він перекладається як «*розвідка*» і є адаптованим відповідником.

У цілому констатуємо, що переклад військових термінів у фільмі «Апокаліпсис сьогодні» здійснено винятково з урахуванням точності та доступності українському глядачеві. Транслітерацію застосовано для збереження міжнародної впізнаваності звань, техніки та спеціалізованих термінів. Адаптація, словникові відповідники дозволяють зберегти точність спеціальних позначень, що є важливим для відображення реалій війни, представлених у фільмі.

3.4. Мультимодальне відтворення гумору й іронії

У пригодницько-психологічному трилері «Серце півми», а тим більше у драмі «Апокаліпсис сьогодні» гумор – явище нечасте. Як письменник, так і сценарист більше вдаються до іронії. В оригіналі роману Джозефа Конрада гумор часто прихований за іронією чи сарказмом. Це нетиповий гумор, що викликає сміх, а скоріше відображає абсурдність ситуацій чи глибокі

психологічні протиріччя. Конрад використовує гумор як засіб для підкреслення колоніальної жорстокості та моральних дилем, тобто контраст теми й мовних засобів її опису очевидний. Наприклад, іронія та сарказм Марлоу: головний герой інколи з гіркотою іронізує над абсурдністю колоніальної адміністрації або над тим, як компанія втілює свою «цивілізаційну місію», а тому іронічно називає себе самозванцем, коли намагається зрозуміти, як працює система, яка має на меті окультурити дикунів, але насправді приносить хаос і смерть.

Інший приклад іронії з приводу абсурдності бюрократичної машини. У розповідях Марлоу про компанію, її чиновників і різні абсурдні ситуації, що виникають під час його подорожі, часто вкраплено ситуаційний гумор. Це може бути опис чиновників, які виглядають карикатурно формально на тлі дикої природи: *«виглядав він як той перукарський манекен, але, незважаючи на деморалізуючий вплив цієї землі, добре дбав про свою зовнішність...Його накрохмалені комірці й випрасувані шемізетки були його особистими досягненнями».*

Фільм «Апокаліпсис сьогодні» зберігає загальну атмосферу іронічної абсурдності, але перетворює іронію Конрада на більш темний, часом чорний гумор. Це пов'язано як з візуальними ефектами, так і з діалогами персонажів, які наголошують на безглуздості війни у В'єтнамі. Наприклад, у фільмі є сцена, де полковник Кілгор випалює напалмом село тільки задля того, аби безперешкодно серфінгувати на підходящому для цього узбережжі, де мали нещастя мешкати в'єтнамці. Його самовпевнений коментар *«Я люблю запах напалму зранку»* - приклад чорного гумору, де трагічні події війни поєднуються з дивною байдужістю чи навіть насолодою від насильства.

У репліках героїв фільму часто вербалізовано елементи сарказму й чорного гумору для того, щоб показати, що саме так вони впоруються з жахіттями війни. Наприклад, капітан Віллард, головний герой фільму, саркастично описує те, що відбувається навколо нього, підкреслюючи хаотичність і абсурдність ситуацій, подібно до Марлоу в книзі: саме так обидва

протистоять безумству навколишнього світу. Іронія є частиною їхнього захисту від жахливої реальності, з якою обидва герої щоденно мають справу.

У фільмі гумор втілено не стільки словесно, як візуально. Наприклад, сцени з американськими солдатами, що розважаються під час війни, створюють абсурдний та водночас іронічний контраст із трагедією. У фільмі більше сцен із виразним чорним гумором, ніж у книзі, що пояснюється різницею хронотопу обох творів. Утім спільною темою щодо іронічних характеристик є системи влади. Як у книзі, так і у фільмі гумор використовується для того, щоб підкреслити абсурдність і неефективність системи, чи то колоніальної адміністрації, чи військового командування у В'єтнамі. В обох випадках іронічне ставлення героїв до системи дозволяє хоча б частково розв'язати їхні моральні та психологічні дилеми.

3.5. Прийоми виразності у порівнюваних творах

Переклад порівнянь у книзі, їх адаптація в українському перекладі та трансформація у фільмі «Апокаліпсис сьогодні» є цікавим дослідницьким полем, оскільки саме епітети й порівняння часто несуть не тільки образну функцію, але й відтворюють хронотопний культурний контекст, віддзеркалюють психологію героїв.

В оригіналі роману Д. Конрад часто використовує порівняння чи епітети, і в такий вербально доступний спосіб передає складність навколишнього світу та внутрішніх переживань героїв. Епітети здебільшого мають метафоричний характер і відображають не тільки фізичні явища, а й психологічний стан:

«The air was dark above Gravesend, and farther back still seemed condensed into a mournful gloom» – тут повітря порівнюється з «похмурим мороком», що допомагає передати атмосферу гнітючого оточення і підкреслює символізм темряви – наскрізного образу в романі. Перекладач змінив частини мови при передачі словосполучення.

«*We live in the flicker – may it last as long as the old earth keeps rolling!*» – життя порівнюється зі «спалахом», що втілює його швидкоплинність і непередбачуваність порівняно з безкінечністю історії та природи.

«*Going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world*» – подорож річкою Конго порівнюється з поверненням до витоків світу чи й усесвіту, а тому створює алюзію протяжності, безкінечності.

Український перекладач намагається зберегти образність оригіналу, але інколи використовує більш звичні для українського читача порівняння або адаптує їх під свої культурні реалії: «*Над Грейвсендом збиралися тіні, які дедалі густішали й, аж ген удалечині, перетворювалися на похмурий морок*» – цей переклад максимально точно передає оригінальний епітет. Тут використовується слово «похмурий морок», що зберігає атмосферу гнітючості й відчуття загрози. «*А ми живемо у мить короткого відблиску — хай він не погасне, допоки крутиться наша старенька Земля!*» – ця метафора може мати дещо інше емоційне забарвлення в українській мові. Відблиск підкреслює короткочасність життя, і переклад передає цю ідею точно.

«*Мандри горіріч нагадували повернення до перших днів сотворення світу*» – тут переклад зберігає суть порівняння, складається враження від контекстуального добору слів, що річка і є пуповина з лона матері-природи. Український переклад цілком відтворює відчуття первісності та містичності природи, описаної в оригіналі.

Попри розбіжність тем деякі метафори з книги Д. Конрада зберігаються у фільмі, особливо в діалогах або внутрішніх монологів Вілларда й Курца. Наприклад, іронічні зауваження про війну і порівняння її з абсурдною грою відображають саркастичний тон оригіналу. Однак більшість метафор і епітетів, що мали вербальну силу в книзі, відсутні у фільмі, де порівняно небагато реплік, які дозволяли б ужити такі художні засоби.

Однак у фільмі є такі промовисті прямі чи непрямі порівняння, які асоціативні з цією кінострічкою, наприклад, підполковник Кілгор порівняє запах напалму з запахом перемоги: «*Я люблю запах напалму зранку. Одного*

разу ми бомбили одну висоту дванадцять годин поспіль. І коли все закінчилося, я піднявся на неї. Там уже нікого не було, навіть жодного смердючого трупа. Тільки запах напалму! Весь пагорб був ним просякнутий. Це був запах ... перемоги!»

Утім репліками такі епітети й порівняння передано нечасто, адже уся сила кінострічки в аудіовізуальному каналі, а тому світло-звукові ефекти дозволяють трансформувати в більш експресивні образи події та героїв. Наприклад, замість опису атмосфери джунглів, як у книзі, фільм використовує звукові ефекти і крупні плани, щоб передати відчуття страху, небезпеки чи напруги.

Український переклад порівнянь, метафор та епітетів роману «Серце пільми» здебільшого зберігає авторську образність та емоційне навантаження оригіналу через використання аналогічних тропів. Тим часом у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» відповідно до хронотопу використано запам'ятовувані як вербальні, так і візуальні та звукові ефекти, доречно підбрану музику, які осібно чи в комплексі викликають у глядача емоціональний відгук.

Висновки за розділом 3

У розділі 3 було розглянуто низку аспектів, які стосуються процесу перекладу роману та його екранізації з огляду на специфіку метафор, військових термінів і мультимодального відтворення гумору та іронії. Перекладач мусив упоратися з багатьма викликами, оскільки метафори в романі мали глибоке символічне значення, що вимагало точного їх відтворення українською мовою, але й зважати на культурні відмінності. Аналіз показав, що деякі метафори було адаптовано відповідно до контексту, але загальна концепція зберегла свою цілісність.

Особливу увагу було приділено перекладу військових термінів, а тому використано різні стратегії: калькування, адаптація і, у деяких випадках, транслітерація для збереження термінологічної точності. Це дозволило

відтворити термінологічну специфіку тексту, але водночас пильнувати її зрозумілість для українського читача.

Мультимодальне відтворення гумору й іронії виявило важливість інтеграції невербальних елементів у переклад. Гумор і сарказм, які візуально підсилюються у фільмі, потребували особливого підходу під час адаптації. Завдяки вдалій інтеграції різних модусів (вербальних і невербальних), переклад зберіг загальну атмосферу іронії та абсурдності, властива оригіналу.

Отже, різнотипний лексичний матеріал (метафори, терміни, мультимодальність) суттєво впливає на загальне сприйняття твору в іншомовному та міжсеміотичному перекладі та забезпечує як точність, так і художню виразність.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Сюжетна трансформація роману Джозефа Конрада «Серце півми» через зміну теми й хронотопу дозволила Френсісу Форду Копполі створити новий інтерсеміотичний продукт – кінострічку «Апокаліпсис сьогодні». Екранізація літературного твору являє собою здебільшого режисерську інтерпретацію цього твору, тому це вже інший симбіотичний витвір, куди більш розширений можливостями мультимодальних каналів, доступних кіно, а сценаризація й подальша екранізація роману Джозефа Конрада в інтерпретації Френсіса Форда Копполи є продуктом інтерсеміотичного перекладу. Тому вважаємо кіносценарій художнього фільму «Apocalypse Now» Френсіса Форда Копполи сценарієм-трансформацію (Scenario-transformation) первинного художнього тексту Joseph Conrads «Heart of Darkness».

Кінострічка «Апокаліпсис сьогодні» як результат інтерсеміотичного перекладу втілена трьома типами модусів – візуальним (специфіка освітлення та сценізації), аудіальним (музичний супровід, тиша, звуки) і реалізованим (сценічна дія та мовлення акторів), які сукупно формують цілісну аудіовізуальну естетику. Зміна або накладання модусів, а найбільше – їх ефектне й запам'ятовуване поєднання – візитівка «Apocalypse Now».

З-поміж цих модусів ідентифікувальними для кінострічки є візуальний та звуковий. Кінострічка насичена інноваційними на час знімання фільму спецефектами, опертими на гру зі світлом і тінню, димом. Музика, шуми, звукові ефекти, тиша – важливі засоби аудіального модусу, що надає додаткових інтенцій героям фільму, здатні передати атмосферу без слів. Тиша в аналізованому кінофільмі – важливий і вельми промовистий засіб аудіального модусу – виявлено трьома типами в залежності від функції: контрастна, атмосферна, невимовна. Музика й пісні в кінострічці («The End» The Doors, «The Ride of the Valkyries», «Love Me, and Let Me Love You», «Surfin' Safari») завжди супроводжують, або й випереджають події на екрані, кодують невербальні характеристики акторів-героїв, підсилюють їх гру, підтримують

загальну динаміку чи настрій епізоду й кінострічки в цілому, задають темпоритм подіям і максимально відповідають антивоєнній ідеї кінострічки.

Індивідуальний стиль Джозефа Конрада у романі «Серце пітьми» представлено, на наш погляд, такими ідентифікувальними вербальними елементами: метафори, термінологія, прийоми виразності, специфікою вербалізації гумору й іронії. У кінострічці Френсіса Копполи як інтерсеміотичному перекладі роману Конрадові ідентифікувальні вербальні особливості відтворено частково й іншими, невербальними засобами мультимодальних каналів кіно.

У порівнюваних творах (романі й кінострічці) метафори – наскрізний елемент, нарізно втілений відповідно вербально й візуально. У романі це річка-слуга, ріка-пуповина, – сильні асоціативні образи Джозефа Конрада. У кінострічці Френсіса Форда Копполи цей метафоричний образ збережено, утім це вже візуальна метафора подорожі й життя, прадавності й таємничості місцевості. Наскрізною метафорою, виявленою в усіх епізодах фільму й сюжеті книги є метафора темряви, яку інтерпретовано як ‘нелюдські вчинки’, ‘небезпека та неконтрольована сила’, ‘смерть на контрасті з життям-світлом’, ‘божевілля’. Метафора смерті й життя в романі втілена порівняннями, фразеологізмами, описово, у кінострічці – візуально й аудіально.

В українськомовному перекладі «Серця пітьми» Джозефа Конрада Ігорем Андрущенко релевантно відтворено метафори, які в романі мали глибоке символічне значення, що вимагало точного їх відтворення українською мовою з огляду на культурні відмінності.

Перекладач продумано перекладав і термінологію (морську, технічну, економічну), а тому використовував різні стратегії, але здебільшого калькування та адаптацію для збереження термінологічної точності. Це дозволило відтворити термінологічну специфіку тексту, але водночас пильнувати її зрозумілість для українського читача. У фільмі «*Апокаліпсис сьогодні*» військова лексика – переважна з-поміж іншої термінології, а терміни мають не тільки інформативну функцію, але й відіграють важливу роль у

створенні атмосфери, підкреслюють специфіку воєнного конфлікту та деталізують характер героїв.

Український переклад Конрадових прийомів виразності (епітети, порівняння, метафори) та вербального втілення гумору й іронії здебільшого зберігає авторську образність та емоційне навантаження оригіналу через використання аналогічних тропів в українському перекладі. Тим часом у кінострічці «Апокаліпсис сьогодні» відповідно до зміненого хронотопу використано запам'ятовувані як вербальні, так і візуальні та звукові ефекти, доречно підбрану музику, які осібно чи в комплексі викликають у глядача емоціональний відгук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александренко Є. Мультиmodalність в аудіовізуальному перекладі. URL: <https://nubip.edu.ua/sites/default/files/u333/materiali.pdf> (дата звернення: 26.10.2024).
2. Аліфанов О. А., Десятник Г. О. Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій. Київ : КНУ, 2016. 126 с.
3. Бідюк, Н. М. Основи прикладної лінгвістики: вступ до спеціальності : навч. посіб. Хмельницький : ХНУ, 2017. 191 с.
4. Воробйова О. Спокушання музикою: емоційна аура музичних мотивів у художній прозі (когнітивний етюд). Світ емоцій у дзеркалі когніції: мова, текст, дискурс: тези доповідей Круглого столу, присвяченого ювілею проф. О.П. Воробйової , 27 вересня 2012 р. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2012. 50 с.
5. Галас А. Мультиmodalний дискурс пропаганди крізь призму епістемічної моделі оцінки. *Мова і суспільство*. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2017. Вип. 8. С. 56–68.
6. Голубенко Н. І. Принцип інтерпретації знаків в інтерсеміотичному перекладі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Том 32 (71). № 2. Ч. 2. С. 25–29.
7. Голубенко Н. Концептуальні підходи до дослідження кінотексту в аспекті інтерсеміотичного перекладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип 44, Том 1. С. 152–157.
8. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. URL: file:///C:/Users/admin/Downloads/admin,+NZ_Vur_25.10.pdf (дата звернення: 26.10.2024).
9. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 89–97.

10. Івасишин М. Р. Мультиmodalність англomовного коміксу: лінгвальний і екстралінгвальний виміри : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Івано-Франківськ, 2019. 404 с.

11. Ільїн О. "Апокаліпсису сьогодні" – 40 років. Ким насправді був загадковий полковник Курц? BBC NEWS Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-47890760> (дата звернення: 29.08.2024).

12. Калінюк О. О. Особливості адаптації тексту художнього твору в кіносценарний комунікативний трансформ. *Записки з романо-германської філології*. 2017. Вип. 1 (38). С. 50–59.

13. Конрад Дж. Серце п'їтьми: Роман. У перекладі Ігоря Андрущенка. Львів : Видавництво «Астролябія», 2015. 176 с.

14. Крекотень О. В. Використання іншомовних мультиmodalних текстів в університеті технологічного профілю. URL: <https://repo.snau.edu.ua/bitstream/123456789/9173/1/Крекотень%20О.%20В.%20Використання%20іншомовних.pdf> (дата звернення: 26.10.2024).

15. Крисанова Т. А. Актуалізація негативних емоцій в англomовному киномисленні: когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти: дис. ... доктора філол. наук : 10.02.04. Харків, 2020. 514 с.

16. Кузенко Г. М. Кінопереклад як особливий вид художнього перекладу (на матеріалі англійської мови). *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. Вип. 9(3). С. 70–74.

17. Кузнєцова Г. В. Деякі аспекти вивчення мультиmodalності в політичному дискусії. *Вісник ХДУ. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація»*. 2017. № 4. С. 193–197.

18. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Том 1. 608 с.

19. Лук'янова Т. Г. Мультиmodalне конструювання емоцій: інтерсеміотичний переклад (на матеріалі англійської та української мов). *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Вип. 2. 2020. С. 122–128.

20. Лук'янова Т. Г. Вербалізація емоційних станів в мультимодальному тексті: інтерсеміотичний переклад (на матеріалі англійської та української мов). *Вісник ХНУ ім. Каразіна. Іноземна філологія*. 2018. Вип. 88. С.105–111.

21. Лук'янова Т. Г. Основи англо-українського кіноперекладу : навчальний посібник для студентів 4 курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» денної форми навчання факультету іноземних мов. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 104 с.

22. Лук'янова Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Сер. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2011. № 973. Вип. 68. С. 183–187.

23. Лук'янова Т. Г. Стратегії адаптації при перекладі назв англомовних фільмів українською мовою. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. : Лінгвістика*. 2011. Вип. 15. С. 310–313.

24. Макарук Л. Л. Мультимодальність сучасного англомовного масмедійного комунікативного простору : дис. ... доктора філол. наук: за 10.02.04. Запоріжжя, 2019. 635 с.

25. Макарук Л. Л. Мультимодальна лінгвістика та її метамова. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/139/4059/8490-1?inline=1> (дата звернення: 26.10.2024).

26. Маріна, О., Шатило, Д., Шило, П. Маніфестації мультимодальності в сучасному англомовному художньому дискурсі. *Folia Philologica* Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип 2. С. 23–32.

27. Мелешенко О. О. Дискурсивні стратегії англомовного політичного твітінгу Дональда Трампа: когнітивний мультимодальний аналіз : дис. ... доктора філософії. Харків, 2021. 286 с.

28. Мельник М. Є. Кінотекст як особливий тип дискурсу. URL: file:///C:/Users/admin/Downloads/Sdzif_2014_12_22.pdf (дата звернення: 26.10.2024).

29. Некряч Т., Довганчина Р., Інтерсеміотичний та інтерлінгвістичний переклади: грані суміжності та точки розбіжностей. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 48. С. 302–310.

30. Перванчук Т. Б. Аудіовізуальний переклад: основні види та особливості. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Том 32 (71). № 4 Ч. 2. С. 121–126.

31. Роздобудько І. Структура кіносценарію. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. 2020. № 26. С. 114–121.

32. Рязанцев Л. В. Функції шумів і тиші в фільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2016. Вип. 34. 143–150.

33. Ташченко Г. В. Трансформація художнього образу в інтерсеміотичному перекладі (на матеріалі екранізації роману «Оповідь служниці»). *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип. 17. Том 2. С. 105–110.

34. Тейлор К. Дж. Мультиmodalність та аудіовізуальний переклад. *Handbook of Translation Studies Online*. 2013. Т. 4. С. 98–104. <https://benjamins.com/online/hts/articles/mul2.uk> (дата звернення: 22.09.2024).

35. Тороп П. Тотальний переклад : монографія. Вінниця : Нова книга, 2015. 264 с.

36. Уварова Т.І., Фрейдліна В.В. Естетика кіно у просторі культури: основні елементи. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v31/46.pdf> (дата звернення: 26.10.2024).

37. Федоренко С. В., Валькова А. О. Лінгвокультурні особливості перекладу сучасних англomовних документальних фільмів. *Молодий вчений*. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2020. № 12 (88). С. 336–339.

38. Харченко П. Музичне та візуальне в кінематографі: автономія і синтез. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ : Фенікс, 2021. Вип. 17. Ч. 2. С.106–114.

39. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного*

університету. Сер.: Філологія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Т. 2, № 60. С.162–168.

40. Baldry A., Thibault P. *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*. London: Equinox, 2006. 270 p.

41. Burn A. *The kineikonic mode: Towards a multimodal approach to moving image media*. London: NCRM, 2013. 25 p.

42. Chion, M. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press. 1994. 239 p.

43. Conrad J. *Heart of Darkness*, Los Angeles: Green Integer. 2003. 188 p.

44. Dusi N. Book Review. *Transmediality and Cultural Semiotics*. *Baltic Screen Media Review*. 2015. Т. 3, № 1. С. 119–126. URL: <https://doi.org/10.1515/bsmr-2015-0028> (дата звернення: 10.10.2024).

45. Forceville C. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitive framework: agendas for research. *Multimodal metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. P. 19–42.

46. Gambier Y. Rapid and Radical Changes in translation and translation studies. *International Journal of Communication*. Los Angeles: USC Annenberg Press, 2016. Vol. 10. P. 887–906.

47. Goldberg R. The Chaotic and Near-Deadly True Story of Filming ‘Apocalypse Now’. URL: <https://collider.com/apocalypse-now-production-true-story-explained/> (дата звернення: 26.10.2024).

48. Gottlieb H. Subtitling. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. pp. 244–248.

49. Gunther Kress. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*: Routledge, London, 2010. 212 pp.

50. Highlights Of Fmx 1994-2020 with Jeff Wagner & Florian Gellinger. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9-3rPXSmslw> (дата звернення: 20.10.2024).

51. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York–London: Routledge, 2006. 64 p.

52. Jewitt C., Bezemer J., O'Halloran K. *Introducing Multimodality*. London : Routledge, 2016. 219 p.
53. Jewitt, C. *Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 2014. 544 p.
54. Kline K. E. The Accidental Tourist on Page and on Screen: Interrogating Normative Theories about Film Adaptation. *Literature Film Quarterly*. 1996. 24.1 P. 70–83. URL: <https://web.cocc.edu/cagatucci/classes/hum210/coursepack/filmadaptation.html> (дата звернення: 12.08.2024).
55. Kress G. R. *Multimodality: A social-semiotic approach to contemporary communication*. London : Routledge. 2010. 212 p.
56. Kress G., van Leeuwen T. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London. 2001. 142 p.
57. Kress, G. R. Recognizing Learning: a perspective from a social semiotic theory of multimodality. / Ingrid de Saint-Georges & Jean-Jaques Weber (eds.). *Multilingualism and Multimodality. Current challenges for Educational Studies*. Rotterdam: Sense Publishers, 2013. 119–132.
58. Lukianova T., Martynyuk A. Rational and Non-rational in Multi-semiotic Meaning Making. *Text-Image-Music: Crossing the Borders*. Berlin: Peter Lang GmbH, 2021. Vol. 19. P. 115–123.
59. Maslowski M. Narratological Parallels in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's «*Apocalypse Now*». *Literature/Film Quarterly*. Salisbury : Salisbury University, 1992. Vol. 20, No. 3. pp. 181–187.
60. Matkivska N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies applied. *Studies about language*. Kaunas: Spausdinta, 2014. № 25. P. 38–44.
61. Mirzoeff N. *The Visual Culture Reader*, 3rd ed. London : Routledge, 2013. 698 p.
62. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 462 p.

63. Moore G. M. Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook. Oxford: Oxford University Press, 2004. 279 с. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Joseph_Conrad_s_Heart_of_Darkness.html?id=QUo8kUL_wQYC&redir_esc=y (дата звернення: 02.10.2024).

64. Murray Simone. Materializing adaptation theory: the adaptation industry. *Literature Film/Quarterly*. 2008. Vol. 36, No. 1. pp. 4–20.

65. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. In *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1976. Vol. 1. 542–558.

66. SAGE Handbook of Visual Research Methods / ed. by E. Margolis and L. Pauwels. London: Sage, 2011. 776 p.

67. Social Semiotics: Key Figures, New Directions / (ed.) T. H. Andersen, M. Boeriis, E. Maagerø, and E. S. Tønnessen. *Routledge. Taylor & Francis Group*. London and New York : Routledge, 2015. 182 p.

68. Taylor Ch. J. Multimodality and audiovisual translation. URL: <https://benjamins.com/online/hts/articles/mul2> (дата звернення: 26.10.2024).

69. Visual Culture Studies / Marquard Smith (ed.) Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications, 2008. 264 p.

70. Żebrowska E. Multimodal Messages. *Journal of multimodal communication studies*. Poznan : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014. Vol. I. P. 8–15.

71. 20 facts you might not know about 'Apocalypse Now' URL: https://www.yardbarker.com/entertainment/articles/20_facts_you_might_not_know_about_apocalypse_now/s1__35268326#slide_1 (дата звернення: 26.10.2024).

72. 36 facts about the movie 'Apocalypse Now'. URL: <https://facts.net/movie/36-facts-about-the-movie-apocalypse-now/> (дата звернення: 26.10.2024).

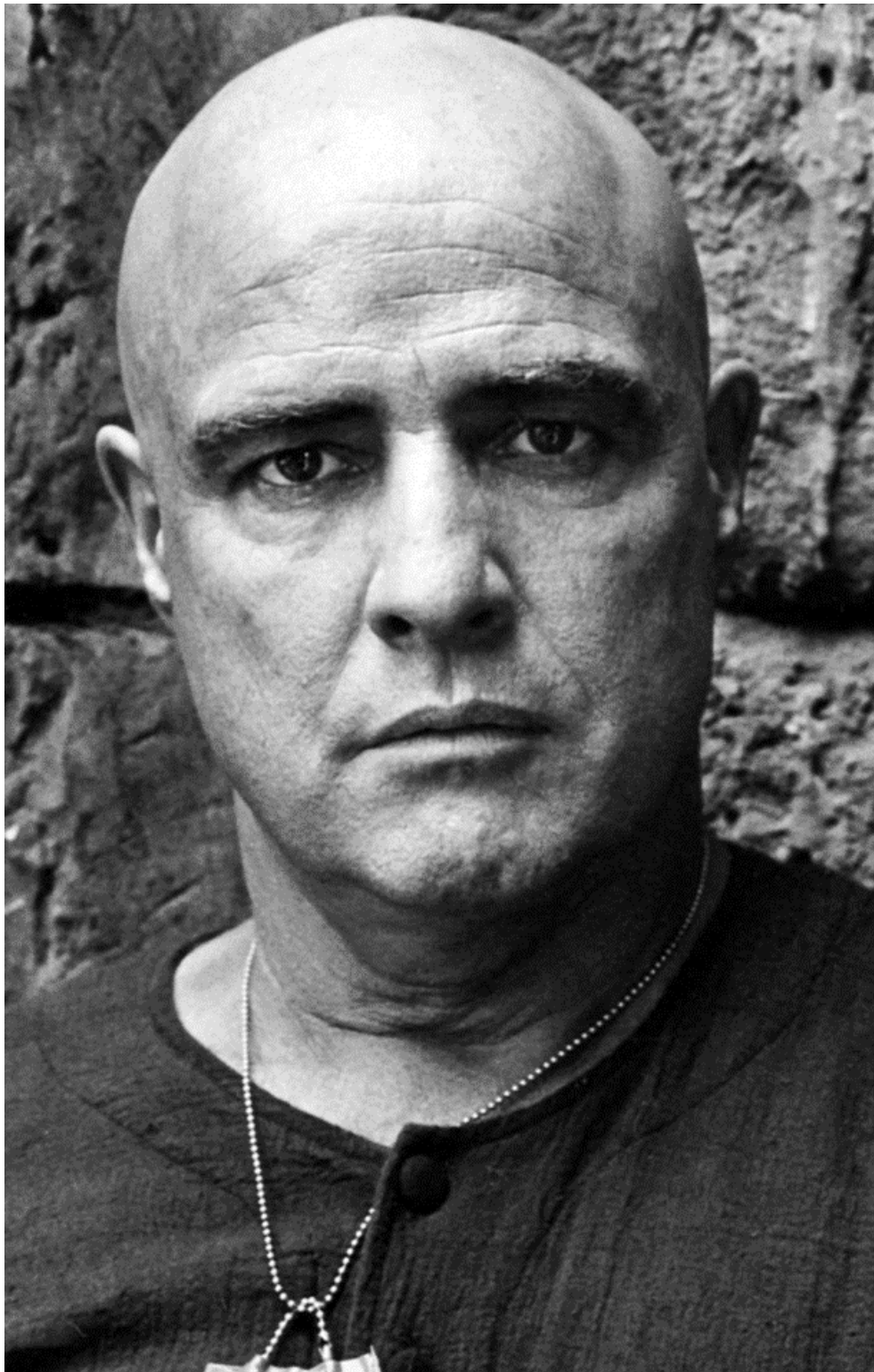
ДОДАТКИ

Близькі (крупні) плани оператора Вітторіо Стораро









SUMMARY

Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness* was transformed by changing the theme and chronotope, allowing Francis Ford Coppola to create a new intersemiotic product - film *Apocalypse Now*. The screen adaptation of a literary work is mostly the director's interpretation of this book, so it is another symbiotic work, much more expanded by the possibilities of multimodal channels available to cinema, and the screenwriting and subsequent screen adaptation of Joseph Conrad's novel in Francis Ford Coppola's interpretation is a product of intersemiotic translation. Therefore, we consider the screenplay of the feature film *Apocalypse Now* by Francis Ford Coppola to be a Scenario-transformation of the original fictional text *Heart of Darkness* by Joseph Conrad.

The film *Apocalypse Now*, as a result of intersemiotic translation, is embodied in three types of modes: visual (specifics of lighting and staging), audio (music, silence, sounds) and implemented (stage action and actors' speech), which together form a holistic audiovisual aesthetic. The change or overlap of modes, and most of all, their spectacular and memorable combination, is the hallmark of *Apocalypse Now*.

Among these modes, the visual and sound modes are the most identifying for the film. The film is full of special effects that were innovative at the time of filming, relying on the use of light and shadow, smoke. Music, noises, sound effects, silence are important means of the audio *modus operandi*, which give additional intentions to the film's characters and are able to convey the atmosphere without words. Silence in the analysed film is an important and very eloquent means of the audio *modus*, and it is revealed to be of three types depending on its function: contrasting, atmospheric, and unspoken. The music and songs in the film ('The End', 'The Ride of the Valkyrier', 'Love Me, and Let Me Love You', 'Surfin' Safari") always accompany or even precede the events on the screen, encode the non-verbal characteristics of the actors- characters, enhance their performance, maintain the overall dynamics or mood

of the episode and the film as a whole, set the pace of events and correspond to the anti-war idea of the film to the maximum extent possible.

Joseph Conrad's individual style in the novel *Heart of Darkness* is represented, in our opinion, by the following identifying verbal elements: metaphors, terminology, expressive techniques, specific verbalisation of humour and irony. In Francis Coppola's film, as an intersemiotic translation of Conrad's novel, the identifying verbal features are partially reproduced by other, non-verbal means of multimodal film channels.

In the works under comparison (book and film), metaphors are a cross-cutting element, embodied in different ways, respectively verbally and visually. In the novel, it is the servant river, the umbilical cord, strong associative images of Joseph Conrad. Francis Ford Coppola's film retains this metaphorical image, but it is now a visual metaphor for travel and life, antiquity and mystery of the area. The overarching metaphor found in all the episodes of the film and the book is the metaphor of darkness, which is interpreted as inhuman actions', 'danger and uncontrollable power', death in contrast to life-light', madness'. The metaphor of death and life in the novel is embodied in comparisons, phraseology, and descriptive language, while in the film it is visual and audible.

In the Ukrainian translation of Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, Ihor Andrushchenko has reproduced metaphors that had a deep symbolic meaning in the novel, which required their accurate rendering in Ukrainian, taking into account cultural differences.

The translator also translated the maritime, technical and economic terminology carefully, and therefore used various strategies, but mostly calquing and adaptation to maintain terminological accuracy. This allowed him to retain the terminological specificity of the text, but at the same time to ensure its comprehensibility for the Ukrainian reader. In the film *Apocalypse Now*, military vocabulary is predominant among other terminology, and the terms not only have an informative function but also play an important role in creating the atmosphere,

emphasising the specifics of the military conflict and detailing the characters' personalities.

The Ukrainian translation of Conrad's expressive techniques (epithets, comparisons, metaphors) and verbal embodiment of humour and irony mostly preserves the author's imagery and emotional load of the original through the use of similar tropes in the Ukrainian translation. Meanwhile, in the film *Apocalypse Now*, in accordance with the changed chronotope, memorable verbal, visual and sound effects, appropriately selected music are used, which individually or in combination evoke an emotional response in the viewer.