

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 «\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2024 р.  
Завідувач кафедри Олександр РЕБРІЙ  
(прізвище та ініціали)

\_\_\_\_\_ (підпис)

**КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**  
**ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ОДИНИЦЯ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО**  
**ПЕРЕКЛАДУ**  
(на матеріалі екранізації книги «Фантастичні звірі і де їх шукати»)

**Виконавець:**

студентка II курсу магістратури,  
групи АМПЗ-61  
Земенко Жанна Миколаївна

**Керівник роботи:**

Ташченко Ганна Володимирівна, доц. кафедри  
перекладознавства імені Миколи Лукаша, к.ф.н.

**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)

Харків – 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД</b> .....	6
1.1.    Визначення поняття «інтерсеміотичний переклад» .....	6
1.2.    Кіноадаптація як підвид інтерсеміотичного перекладу .....	9
1.3.    Поняття «одиниця перекладу» .....	14
1.4.    Мультиmodalність та інтерсеміотичний переклад .....	16
Висновки за розділом 1 .....	17
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСМУТАЦІЇ ТЕКСТУ У ФІЛЬМ</b> .....	20
2.1    Методи дослідження та аналізу літературних творів та їх кіноадаптацій .....	20
2.2    Методи аналізу перекладу художнього образу персонажа .....	25
Висновки за розділом 2 .....	27
<b>РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ НЬЮТА СКАМАНДЕРА ЯК ОБ'ЄКТ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЕКРАНІЗАЦІЇ «ФАНТАСТИЧНІ ЗВІРІ І ДЕ ЇХ ШУКАТИ»</b> .....	29
3.1    Історія створення кіноадаптації «Фантастичні звірі і де їх шукати» .....	29
3.2    Аналіз образу Ньюта Скамандера у екранізації та оригіналі .....	30
3.3    Аудіо-візуальна трансформація сценарію «Фантастичні звірі і де їх шукати» .....	38
Висновки за розділом 3 .....	42
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	44
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	47
<b>SUMMARY</b> .....	52

## ВСТУП

Сучасний світ характеризується розвитком інформаційних технологій, глобалізацією культури та зростанням інтересу до міжкультурної комунікації. У цьому контексті особливе місце займає інтерсеміотичний переклад. Його особливість полягає у виході за межі класичного сприйняття перекладу. Інтерсеміотичний переклад інтегрує різні системи знаків і семіотичних форм, тому є об'єктом дослідження трансформації тексту до візуальних, аудіальних і мультимедійних форматів.

Яскравим прикладом інтерсеміотичного перекладу є кіноадаптація – це творчий процес «перекладу», який характеризується своєю креативністю. Екранізація є результатом роботи великої групи людей, які беручи за основу літературне першоджерело, створюють новий твір мистецтва – фільм.

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню відтворення образу літературного героя в екранізації твору, що є досить частим випадком застосування інтерсеміотичного перекладу.

**Актуальність роботи** зумовлена зростаючою популярністю екранізації літературних творів у сучасному культурному контексті. У зв'язку з цим виникає необхідність дослідження трансформації оригінального тексту та усіх змін, що відбуваються з ним під час інтерсеміотичного перекладу.

**Об'єктом дослідження** є образ Ньюта Скамандера у творі Дж. К. Роулінг «Фантастичні звірі і де їх шукати» та однойменному фільмі 2016 року, режисера Д. Єйтса.

**Предметом дослідження** є особливості та засоби трансформації образу Ньюта Скамандера з текстового формату на екран.

**Матеріалом дослідження** є книга Дж. К. Роулінг «Фантастичні звірі і де їх шукати» (2001), її оригінальний сценарій для зйомок та фільм режисера Д. Єйтса (2016).

**Мета дослідження** полягає у аналізі особливостей інтерсеміотичного перекладу, шляхом вивчення засобів відтворення літературного образу на

екрані, а також виявлення прийомів, які надають оригінальному тексту нових сенсів за допомогою аудіовізуальної складової фільму.

Для досягнення мети роботи були поставлені такі **завдання**:

- розкрити зміст поняття «інтерсеміотичний переклад», зазначити його основні характеристики;
- розглянути кіноадаптацію як підвид інтерсеміотичного перекладу;
- визначити риси відмінності між літературним твором та його кіноадаптацією;
- виокремити поняття «одиниця перекладу» та «одиниця кіномови» в контексті інтерсеміотичного перекладу;
- розглянути текст з позиції мультимодальності;
- проаналізувати та зіставити образ Ньюта Скамандера у книзі та у фільмі;
- визначити роль аудіовізуальних засобів у процесі кіноадаптації та їх вплив на формування образу персонажа.

**Методи дослідження**, які було використано при написанні роботи: *метод аналізу, синтезу, індукції та дедукції* був застосований при опрацюванні теоретичної літератури та визначенні основних понять за темою; *метод порівняльного аналізу* був використаний при зіставленні та протиставленні літературного твору та фільму; *метод вибіркового добору* полягав у відборі цитат з літературного твору для подальшого аналізу; *метод узагальнення* був застосований при формулюванні висновків на основі отриманих результатів дослідження.

**Наукова новизна** цього дослідження полягає у тому, що вперше було розглянуто кіноадаптацію літературного твору «Фантастичні звірі і де їх шукати», як результат інтерсеміотичного перекладу, у порівнянні одразу трьох складових – книга, сценарій, фільм.

**Практичне значення** дослідження полягає в можливості використання його результатів для подальшого вивчення у галузі перекладознавства або у кінематографічній практиці, аби краще зрозуміти взаємодію літератури та кіно.

**Апробація результатів дослідження** відбулася 20 листопада 2024 року на V студентській науковій конференції «Актуальні питання теорії та практики перекладу» факультету іноземних мов ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Також на основі дослідження у співавторстві з науковим керівником була написана стаття, яка була подана до публікації у збірці студентських наукових робіт “In Statu Nascendi”.

**Структура та обсяг роботи.** Робота складається з титульної сторінки, змісту, вступу, основної частини – трьох розділів, висновків до кожного з розділів, а також з загальних висновків. Список використаних джерел налічує 47 позицій, серед яких 30 надруковані іноземними мовами, а 9 опубліковані за останні п’ять років. Обсяг основної частини роботи – 46 сторінок.

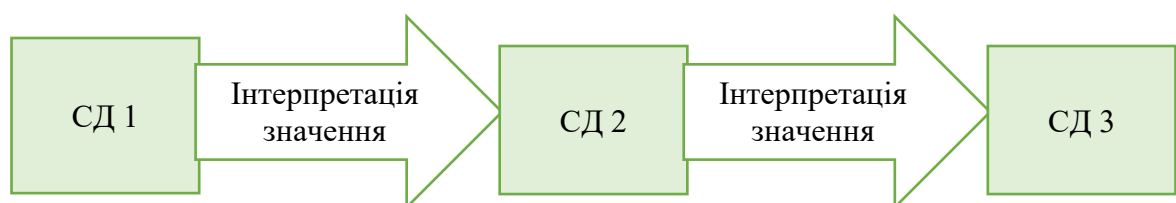
## РОЗДІЛ 1. ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД

### 1.1 Визначення поняття «інтерсеміотичний переклад»

Переклад вже давно займає важливе місце у житті людей, адже слугує засобом комунікації для них, а також для цілих суспільств та країн. Зазвичай поняття «переклад» розуміють як передавання будь-якої інформації, чи то тексту або висловлювань мовою, зрозумілою для того, хто буде це сприймати. Але переклад можна також розглядати зовсім з іншої сторони, незвичної для багатьох.

Згідно Р. Якобсону та його теорії про лінгвістичні аспекти перекладу, розрізняють три його типи: внутрішньомовний (наприклад, перефразування в межах однієї мови), міжмовний (передання змісту тексту з однієї мови на іншу) та інтерсеміотичний. Якобсон у 1959 році виділив інтерсеміотичний переклад, як окремий підвид у своїй праці «*On Linguistic Aspects of Translation*» [30]. Такий переклад відбувається, коли вербальні знаки, тобто текст, інтерпретують засобами невербальних, перетворюючи їх, наприклад, на фільм. Переклад є суб'єктивною інтерпретацією знаків різних семіотичних систем.

Дж. Кейроз і П. Ата підтримали погляди Р. Якобсона на інтерсеміотичний переклад і визначили його як інструмент, що генерує багаторівневі семіотичні процеси, що використовуються при комунікації [41]. Принцип інтерсеміотичного перекладу можна відстежити за такою схемою: семіотичне джерело 1, яке було створено автором, інтерпретується перекладачем та утворює семіотичне джерело 2, з якого, у свою чергу, вже інший одержувач формує семіотичне джерело 3 (рис. 1.1).



**Рис. 1.1.** Модель інтерсеміотичного перекладу

Аби підкреслити ідею трансформації тексту Якобсон виділив термін «трансмутація», який назвав синонімом до інтерсеміотичного перекладу [30].

У такому випадку слово «переклад» вживається більш у метафоричному значенні, відмінному від класичного сприйняття. Тобто оригінал, який є текстовим, при достатньо креативному «перекладі» отримав свій еквівалент у вигляді фільму.

Ю. Найда визначає два основних типи еквівалентності: формальну та динамічну. Формальна еквівалентність передбачає прагнення перекладача максимально точно й буквально відтворити форму та зміст оригінального тексту. Тоді ж як переклад, орієнтований на динамічну еквівалентність, не має на меті зберегти точну форму оригіналу. Проте, при такому типі перекладу як інтерсеміотичний, тексти не є взаємозамінними, навіть попри їх схожість. Друкований оригінал не може бути повністю замінений візуальним відповідником, як і навпаки [27].

Наразі інтерсеміотичний переклад є особливо актуальним, адже надає можливості передачі змісту між різними інформаційно-комунікаційними формами. Таким чином, переклад не обмежується тільки лінгвістичним рівнем. Тоді як звичайний міжмовний переклад передбачає передачу певної інформації з однієї мови на іншу, та має на меті збереження змісту, структури та стилю оригіналу, інтерсеміотичний переклад є більш глибоким у своєму розумінні. Він не лише передає зміст оригіналу, але й адаптує його до нової форми сприйняття, не обмежуючись лише вербальними знаками. Тобто інтерсеміотичний переклад є більш багатофункціональним та у певній мірі більш складним, бо вимагає не тільки знання мов, а й розуміння різних форм мистецтва та специфіки їх трансформації за для ефективною передачі змісту оригіналу у новій інтерпретованій формі. Слід зазначити, що оригінал і його «переклад» (у якій би формі він не був) є безумовно взаємопов'язаними, проте кожен з них залишається автономним твором мистецтва.

На думку літературознавця та семіотика Ю. Лотмана, кожен текст має власний семіотичний простір, а однією з головних його функцій є створення

нових сенсів [36]. Тож, коли текст під час інтерсеміотичного перекладу трансформується в будь-яку іншу форму, він набуває нових сенсів. Такий вид перекладу є певною формою дії, складнішою, ніж здається на перший погляд.

Здійснюючи радикальні трансформації, інтерсеміотичний переклад, як зазначав У. Еко, є нічим іншим, як адаптацією та трансмутацією [23]. Саме такі трансформації проходить, наприклад, вірш, коли він інтерпретується шляхом створення до нього ілюстрації, або роман, коли його екранізують.

В епоху цифрового та мультимедійного розвитку дослідження інтерсеміотичного перекладу набувають більш розширеного формату. Багато останніх робіт у галузі перекладознавства зосереджено на мультимодальних аспектах перекладу. Сучасні дослідники розглядають інтерсеміотичний переклад з точки зору комунікації та медіа, вивчаючи мультимодальну комунікацію, візуальну семіотику та цифрові технології. Г. Кресс, якого називають одним з провідних учених початку XXI століття, був лінгвістом і семіотиком, досліджував мультимодальність та переклад між різними знаковими системами. У своїй роботі «*Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*» він писав про взаємодію тексту, зображення, звуку та відео в сучасному світі [34]. Перекладознавець Дж. Еванс, який досліджував тему перекладу, адаптацій та трансформацій, писав, що будь-які ремейки — це багатомодальна форма перекладу, де перекладається не лише мова, і тому вони можуть порушити традиційне сприйняття перекладу [26].

Тож основним прикладом інтерсеміотичного перекладу є кіноадаптація літературного твору. Існують тисячі фільмів або серіалів на основі книжок. Базуючись на відомих літературних творах, іноді навіть створюють відеоігри. Візуалізація тексту за допомогою живопису (малюнків/коміксів) також є одним з підвидів інтерсеміотичного перекладу, адже вона передає головну ідею, сюжет оригінального твору тощо. Ще одним прикладом інтерсеміотичного перекладу є інтерпретація літературного твору у театральну виставу або переклад поезії в музичну знакову систему, тобто створення пісні на основі

вірша або опери. Так само будь-який музичний твір може бути використаний та візуально доповнений хореографією.

Це приводить до висновку, що різні види мистецтва можуть трансформуватися та тісно переплітатися між собою. Але з-поміж усіх підвидів інтерсеміотичного перекладу найпопулярнішим, все ж таки, є кіноадаптація.

## **1.2 Кіноадаптація як підвид інтерсеміотичного перекладу**

Термін «адаптація» при перекладі часто використовується аби описати те, як текст підлаштовується під певну цільову аудиторію. Проте адаптація також вважається функціональним перекладом і позначає сам процес аудіовізуального перекладу [20].

Екранізація літературних творів, як один із проявів інтермедіальності, бере свій початок ще на ранніх етапах розвитку кінематографу. З плином часу вона не втрачає своєї популярності, постійно оновлюючи сприйняття літературного мистецтва через численні інтерпретації, художнє перекодування, трансформації, актуалізації та переосмислення творів. Кіномистецтво та література мають спільну мистецьку функцію — естетичну.

Кіноадаптація є найпопулярнішим прикладом застосування інтерсеміотичного перекладу [40]. Література тісно взаємодіє з іншими видами мистецтва, тому чимало творів пройшли процес трансформації та були екранізовані. Твори з текстового формату, шляхом перекладу в іншу знакову систему, перетворили в аудіовізуальний, передаючи їх зміст тематику, сюжет та зображуючи персонажів. Під час екранізації літературного твору звичайний текст трансформується у кінотекст.

Згідно з Д. Кертмел та І. Вілеган існує три категорії кіноадаптації. Першою з них є транспозиція, коли відбувається переміщення в культурних, географічних та часових аспектах. Другою є коментар — адаптація першоджерела шляхом зміни або доповнення. І третьою є аналог, а саме створення окремого самостійного твору на основі оригіналу [19]. Ендрю писав,

що зв'язок між фільмом та текстом також поділяється на три категорії: запозичення, перетин та точна трансформація. Під час запозичення за головний матеріал використовується основна ідея оригінального тексту. Популярність та успішність таких фільмів дуже часто зумовлена запозиченою назвою відомого літературного твору, який вже попередньо отримав певний престиж серед своєї аудиторії. Так званий «перетин» відбувається, коли унікальність оригіналу залишається неасимільованою в адаптації. Точна адаптація передбачає повне відтворення оригіналу, зберігаючи географічний, соціологічний і культурний контекст, персонажів тощо.

Переклад та адаптація мають подібні властивості, адже ці два процеси мають на меті передавання значень та залежать від контексту. Л. Гатчеон — канадська вчена, яка працює у галузі теорії літератури та критики, у своїй роботі «*A Theory of Adaptation*» зазначила, що адаптація є своєрідним феноменом та креативним процесом [29]. Адаптація включає в себе не лише екранізацію, а й переклад літератури в різні форми мистецтва. Проте ми розглянемо детально саме кіноадаптацію.

Основним завданням кіноадаптації є необхідність передати те, що у книзі описується словами, а саме атмосферу та суть оригінального твору через діалоги, акторів, локації, музику та звуки.

Багато критиків та науковців негативно ставилися до кіноадаптацій, не сприймаючи їх. Наприклад, Р. Стем писав про те, що кіноадаптація є втручанням у літературний твір та його деформацією [44], а В. Вульф взагалі називала літературу «жертвою» кіноінтерпретацій [47]. Ймовірно, такі судження були зроблені, бо часто після прочитання твору, люди очікують чогось грандіозного від кіноадаптації та починають порівнювати оригінал з результатом інтерсеміотичного перекладу. Але, кіноіндустрія є окремою галуззю мистецтва зі своїм унікальним баченням того чи іншого літературного твору.

Цілком зрозумілим є той факт, що складно передати усі події та діалоги з 400, а іноді й більше сторінок книги, бо хронометраж фільму обмежений. Через

це літературний твір піддається скороченню, та багато чого відкидається при кіноінтерпретації. Не всі глядачі це оцінюють, вважаючи, що оригінал, тобто книга, краще за фільм. Проте, кіноадаптація є автономним та новим твором мистецтва, тому будь-які зміни мають право на існування. Так само адаптація може містити ті елементи, яких не було в оригіналі, наприклад, аби більш яскраво передати образи персонажів, або місцевість, можуть бути додані аудіовізуальні компоненти, про які не було зазначено у текстовій версії твору. Процес створення кіноадаптації є унікальною, творчою та креативною роботою групи людей: режисера, продюсера, сценариста, оператора, монтажера, художника-постановника та звісно акторів. За допомогою колективної праці всіх цих людей, створюється новий твір мистецтва, на основі літератури, кожен з них може додавати новизни у процесі інтерпретації, тому фільм ніколи не буде повною копією книги.

Пізніше, Р. Стем дещо змінив свою думку та підняв тему щодо відповідності фільму літературному твору. Він зазначив, що текстова форма твору є набагато легшою, ніж аудіовізуальна, яка включає в себе багато різноманітних компонентів, тому вони і не мають бути ідентичними один одному. З тієї ж причини книга не має виноситися на перший план, а кіноадаптація не має піддаватися такій критиці, відмінності між ними навпаки мають вітатися.

У своїй роботі «*Film Adaptation and Its Discontents*» Т. Лейтч досліджував ідею «вірності» екранізації відносно оригіналу. Він підкреслив, що збереження абсолютної вірності є часто проблематичним через те, що кінематограф і література використовують різні знакові системи. Науковець також підтримав думку, що кіноадаптація не має бути точною копією оригіналу, бо вона є окремим мистецьким продуктом. Фільми можуть створювати нові оригінальні історії, відповідно до режисерського задуму [35].

На думку К. Елліот, будь-які скорочення або доповнення вихідного тексту, створюють певну естетику, притаманну адаптації і ніяк не означають те,

що текст «збіднів» у процесі трансформації. Вона вважає, що адаптація є актом інтерпретації, переосмисленням оригіналу [25].

Через такі нові погляди науковців щодо адаптації, екранізації літературних творів почали сприйматися по-іншому. Фільми перестали бути на другому плані, а багато з них отримали не менший успіх, ніж літературні твори. Одними з найвідоміших прикладів успішної кіноадаптації є такі фільми: «Володар Перснів» (за романом Дж. Р. Р. Толкіна) в цілому ця кінотрилогія отримала 17 «Оскарів»; «Гаррі Поттер» (за романами Дж. Роулінг) усі частини якого отримали майже 8 млрд. доларів касових зборів; «Фантастичні звірі» (Дж. Роулінг) – відомий приквел «Гаррі Поттера», який зображує події які трапилися на 65 років раніше. Такий успіх зазвичай отримують твори, які стали бестселерами ще до екранізації. Це означає, що вони вже полюбилися читачам і вони скоріш за все захочуть переглянути фільм.

Реципієнти все частіше надають перевагу перегляду фільмів, а не читанню книжок, що не є дивним, через стрімкий розвиток сучасних технологій та розквіт кіноіндустрії. До того ж, багато людей не люблять читати, тож фільм для них є гарною можливістю познайомитися з літературним еквівалентом і при цьому перегляд кінострічки займає набагато менше часу. Також бувають випадки, коли фільм настільки зацікавлює людину, що спонукає її ознайомитися з оригінальним текстом, який був взятий за основу під час кіноадаптації. Це може бути корисно для молоді, аби залучити її до читання книжок. Але, як було зазначено раніше, кіноадаптація не передає повний зміст оригіналу.

Основні риси відмінності між літературним твором та його кіноадаптацією:

- створення літературного твору є роботою частіше одного або декількох авторів, тоді ж як кіноадаптація вимагає залучення великої групи людей;
- літературний твір містить багато детально описаної інформації, опис персонажів, локацій, монологи, діалоги, тоді як кіноадаптація містить

скорочений варіант твору та передає інформацію через візуальні образи, ракурси, музику;

- літературний твір написаний вербальними знаками — текстом, кіноадаптація виконана невербальними знаками та складається з аудіовізуальних компонентів;
- написання, друкування та публікування літературного твору є не таким коштовним, як створення кіноадаптації, яка вимагає вкладення достатньо великого бюджету;
- об'єм літературного твору є необмеженим, кіноадаптація має певний хронометраж;
- літературний твір відображає культуру та контекст часу, в який його було написано, кіноадаптація може підлаштуватися під оригінал, так само може нести свої зміни;
- літературний твір має певний емоційний вплив на читача, бо в процесі читання людина переживає події та основі власного досвіду та уяви, кіноадаптація є готовим аудіовізуальним твором і не вимагає від реципієнта фантазування, адже образ персонажа не потрібно уявляти, людина бачить його на екрані, де він знаходиться та чує його голос. Проте фільми також мають емоційний вплив на людину та можуть викликати великий спектр емоцій від тривоги до захоплення.

Британська літературознавець К. Елліотт досліджувала питання можливості передання вербальних образів за допомогою візуальних [24]. Вона дійшла висновку, що це цілком реально, наводячи в приклад німе кіно, де образи повністю успішно передавалися навіть без використання слів. Те саме можна сказати і про ілюстрації до літературних творів, на яких часто зображують образи героїв.

Екранізацію можна вважати окремим семіотичним простором [20], оскільки там можуть бути присутніми усі три види перекладу, які були визначені Р. Якобсоном: інтерлінгвістичний (якщо текст твору потрібно перекладати з однієї мови на іншу, наприклад, з французької на англійську),

інтралінгвістичний (написання сценарію фільму на основі твору) та інтерсеміотичний (саме процес екранізації та отримання готового фільму).

Кінодискурс є сукупністю тексту, семіотичного простору та інтерсеміотичного перекладу та характеризується знаковою неоднорідністю, бо містить вербальну та невербальну складові [4].

### **1.3 Поняття «одиниця перекладу»**

Одиницею перекладу вважається такий елемент тексту оригіналу, що має самостійне значення та підлягає перекладу. Одиницею перекладу може бути слово, фраза або словосполучення, ціле речення, уривок тексту тощо. Французький лінгвіст Ж. Віне та перекладач Ж. Дарбельне у своїй праці під назвою «*Comparative Stylistics of French and English*» визначили одиницю перекладу як «найменшу частину тексту, що може передавати сенс іншою мовою» [46].

Якщо розглядати саме інтерсеміотичний переклад, тоді одиниця перекладу стає більш складною концепцією, адже такий тип перекладу передбачає передачу інформації не просто між мовами, а й між текстовими та аудіо-візуальними знаками. У такому випадку за одиницю перекладу беруть не окремі слова чи фрази, а цілі елементи, такі як образи, символи, діалоги, сцени або взагалі сам стиль твору.

Одиницею кіномови вважається кадр, який у свою чергу поєднується з іншими кадрами та утворює єдиний епізод за допомогою монтажу. Епізоди складають кінотекст, який можна розглядати як динамічну знакову систему та специфічний семіотичний простір [12].

При кіноадаптації вербальні одиниці перекладу, такі як діалоги, монологи, думки персонажів стають невербальними, але часто скорочуються, змінюються, можуть повністю переноситися з оригіналу в «переклад», а багато з них взагалі не використовується під час такої трансформації.

Описані у тексті локації можуть ставати одиницями перекладу, якщо вони мають певну значущість у творі, та їх необхідно детально та атмосферно «перекласти» з текстового формату в ілюстративний. Для цього використовується спеціальне освітлення, кольорова гама та звукові ефекти.

Час та простір, що є детально описаними в книзі, також є одиницями перекладу, які у фільмі передаються за допомогою кадрів та монтажних прийомів. Кадри об'єднують за допомогою монтажу, цей процес порівнюють з поєднанням морфем у слова, а слів у речення.

Під час інтерсеміотичного перекладу за одиницю перекладу можна брати цілий образ, зовнішність, характер та навіть внутрішній світ персонажів, який був детально описаний в оригіналі художнього твору, а пізніше перенесений та відтворений у кіноадаптації за допомогою міміки, жестів, сценічного образу та гри. Образ персонажа у літературному творі є об'єктивною, створеною автором одиницею, яку кожен читач сприймає суб'єктивно. Коли ця одиниця «перекладається» інтерпретатором, який також має свій суб'єктивний погляд на літературний образ при створенні фільму, він трансформує його, з свої точки зору зображуючи вже об'єктивно для нього на екрані. Тож екранізація відображає задум сценаристів та режисерів, який так само суб'єктивно буде сприйнятий глядачами.

Культурно-специфічні реалії є такими самими одиницями перекладу, як і всі попередньо описані.

Художній образ є літературним та мистецьким елементом, який має певне символічне та емоційне забарвлення. Тож персонажі, події, місцевість, атмосфера ↓ все це є художніми образами та може розглядатися як одиниця перекладу.

Перекладені одиниці не можуть та і не повинні бути точними еквівалентами оригіналу, через те, що різні знакові системи мають різні засоби вираження. Та під час перекладу таких одиниць має бути збережена цілісність їх сприйняття, передана автентичність. У книзі художні образи створюються за допомогою слів, описів, символів, у фільмі все це необхідно передати

аудіовізуальними елементами. Звичайно, при цьому автор адаптації має право додавати свої деталі у будь-який художній образ, адже у кожного є свій унікальний задум та авторський стиль.

Отже, в інтерлінгвістичному перекладі одиницями є слова, речення, тексти, тоді як в інтерсеміотичному перекладі одиницями є візуальні образи, знаки, аудіовізуальні компоненти.

У кіноадаптації одиниця перекладу має більш складну форму, ніж у звичайному тексті, тому це вимагає клопітливої роботи, адже оригінальний текст повинен бути адаптований до іншої системи знаків.

#### **1.4 Мультиmodalність та інтерсеміотичний переклад**

Згідно зі швейцарським мовознавцем Ш. Баллі, модальність визначається як функціонально-семантична категорія, яка відображає різні способи відношення висловлювання до реальності та суб'єктивні оцінки того, що повідомляється. Вчений підкреслив, що чи не найголовнішою функцією модальності в комунікативному акті є логічність, яка полягає у вираженні реакції суб'єкта на його висловлювання або уявлення. Баллі поділив таку одиницю, як «висловлювання» на диктум та модус. Відповідно, диктум є об'єктивною частиною висловлювання (змістом), а модус — ставлення мовця до диктуму [18].

Ідея інтерсеміотичного перекладу ґрунтується на розумінні перекладу як однієї з основних властивостей будь-якої семіотичної системи. Кожен переклад передбачає попередню інтерпретацію, яка супроводжується процесом трансформації.

В процесі екранізації літературного твору письмовий текст перетворюється на кінотекст — мультиmodalну (полікодову) систему, яка об'єднує різні системи знаків, семіотичні засоби та коди.

Дж. Мандей класифікує фільми як аудіо-медіальні тексти, вони ж є і мультиmodalними текстами [38].

М. Хеллідей вважав мультимодальність прикладною наукою, яка досліджує проблеми використання мов та семіотичних ресурсів.

Термін «мультимодальність» означає взаємодію між різними способами подання інформації. Якщо розглядати саме інтерсеміотичний переклад, у такому контексті мультимодальність полягає в тому, що відбувається поєднання модусів та перехід між різними знаковими системами. Кожен з модусів візуальний, вербальний та звуковий відіграє свою роль у передачі інформації та сенсу. Взаємодія між модусами є важливим аспектом, адже вона дозволяє більш повно виразити зміст та забезпечує повноцінне сприйняття інформації під час перекладу.

Мультимодальність охоплює мультисеміотичні системи, що включають в себе письмові тексти, зображення, а також різні технології, які поєднують візуальні, вербальні та звукові способи передачі інформації [34]. Згідно з цими авторами, мультимодальні тексти створюють значення в множинних артикуляціях. Між зображенням та текстом, або між відео та текстом існує бінарний зв'язок, вони доповнюють та підсилюють значення один одного.

Проте, К. О'Салліван зазначає, що перекладознавство часом стикається з труднощами щодо концепції мультимодальності та пояснює, що мультимодальність багатьох сучасних текстів вимагає нових інструментів критичного й аналітичного підходу, так само як і нових підходів до перекладу, хоча певний прогрес у розробці методологій для дослідження мультимодального перекладу вже було досягнуто [39].

## **Висновки до розділу 1**

Як було описано у цьому розділі, існує три види перекладу: внутрішньомовний, міжмовний та інтерсеміотичний, який ми розглянули детально. Такий переклад є суб'єктивною інтерпретацією вербальних знаків засобами невербальних.

Було визначено, що найпопулярнішим видом інтерсеміотичного перекладу є кіноадаптація літературних творів, що свідчить про тісний взаємозв'язок літератури з іншими видами мистецтва.

Екранізацію було розглянуто як окремий семіотичний простір, оскільки вона може включати в себе усі три види перекладу: переклад оригінального твору з однієї на іншу мову, написання сценарію для зйомки на основі твору, перетворення тексту сценарію на готовий продукт — фільм.

Головною метою екранізації є передача змісту оригінального твору за допомогою аудіовізуальних компонентів. Тобто режисер разом зі сценаристом та знімальною групою «оживляють» те, що було описано письменником у книзі. Проте, будь-яка екранізація не є повним еквівалентом до літературного твору, через те, що творці фільму адаптують, доповнюють, змінюють його. Тому в результаті фільм є абсолютно автономним твором, хоча і може бути створеним на основі книги.

У інтерсеміотичному перекладі передача інформації відбувається не просто між мовами, а між текстовими та аудіо-візуальними знаками, тому одиницею перекладу стають не просто слова, а образи, символи, діалоги, сцени. Перенесення одиниці перекладу з однієї системи знаків у іншу є більш складним, творчим «перекладом». Такий вид перекладу адаптує текст у нові форми вираження, при цьому передаючи емоційний та естетичний вплив оригіналу.

Якщо розглядати інтерсеміотичний переклад з позиції мультимодальності, то вона полягає у тому, що літературний твір у процесі екранізації перетворюється на кінотекст, поєднуючи різні системи знаків, семіотичні засоби та коди. Фільми є аудіо-медіальними текстами у цьому й полягає їх мультимодальність [1].

Отже, застосування інтерсеміотичного перекладу та перекодування текстів призводить до отримання нових витворів мистецтва. Найпопулярнішим прикладом такого перекладу є кіноадаптація літературних творів. Хоча й інтерсеміотичний переклад є дещо складнішим, у порівнянні з іншими, через

свою мультимодальність, перехід між знаковими системами, важливість вдалого перенесення одиниць перекладу у новий семіотичний простір, проте екранізація художніх творів користується великою популярністю. Через стрімкий розвиток технологій, з'являється все більше можливостей для створення вдалих кіноадаптацій, яким багато людей наразі надають перевагу, обираючи між прочитанням книги та переглядом фільму.

## РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСМУТАЦІЇ ТЕКСТУ У ФІЛЬМ

### 2.1 Методи дослідження та аналізу літературних творів та їх кіноадаптацій

Як було визначено у попередньому розділі, інтерсеміотичний переклад є трансмутацією тексту. У свою чергу екранізація є одним з типів інтерсеміотичного перекладу, який зустрічається на сьогоднішній день найчастіше. Перехід між знаковими системами є своєрідною трансформацією, яка потребує дослідження.

Результатом екранізації літературного твору є фільм, який є своєрідним мультимодальним текстом, адже включає в себе вербальний та невербальний компоненти.

К. Елліот, розглядаючи адаптацію літературних творів у кіно та інші види медіа, стверджувала, що вона не може бути обмежена одним підходом або методом дослідження [25]. Її комплексний підхід до аналізу адаптацій закликав виходити за межі концепції «вірності» або «не вірності» оригіналу. Зокрема дослідниця акцентувала увагу на естетичному, культурному, а також інтертекстуальному підходах у вивченні цієї теми.

Складовою частиною кіноадаптації є початковий оригінальний текст, який є основою екранізації. У випадку коли фільм розглядається як текст, його можна методологічно розглядати з позиції семіотики, досліджуючи невербальну його частину. До такої частини може відноситися літературний твір, що став основою фільму, або ж сценарій, за яким було знято фільм. На думку О. Довбуша, кіносценарій є початковим етапом інтерсеміотичного перекладу, він одночасно є і літературою, і частиною кіномистецтва, тож характеризується своєю дуальністю, бо кожне написане у ньому слово створює візуальні образи [5].

Інтертекстуальність є концепцією взаємодії між текстами, в основі якої є теорія, що будь-який текст, в якому б вигляді він не існував, завжди може перебувати в «діалозі» з іншим текстом. Сприймаючи кіноадаптацію як інтертекстуальне явище, можна досліджувати, як фільми формуються на основі попередніх текстів. Інтертекстуальність охоплює не лише запозичення, перетворення, переписування та трансформацію тексту, а й генерує нові способи сприйняття, розуміння та інтерпретації. Якщо досліджувати твір з позиції інтертекстуальності, вивчаються взаємозв'язки з іншими творами: наявність цитат, алюзій, діалог між творами (запозичення, пародіювання, відштовхування) тощо [8]. Так як фільми можна віднести до візуальних текстів, які безпосередньо взаємодіють з іншими, інтертекстуальність є одним з методів дослідження кіноадаптацій.

Інтермедіальність є концепцією, яка розглядає взаємодію, але вже не між текстами, а між різними видами мистецтва, такими як література, кіно, живопис, театр, музика тощо. Термін «інтермедіальність» описує поєднання двох або більше видів мистецтва або ж різних засобів масової інформації та визначає таку властивість візуального медіа-тексту, як перекодування знаків однієї системи в іншу.

Хоча за допомогою інтертекстуальності та інтермедіальності можна дослідити зв'язки між текстами, вони є різними явищами, які розмежував такий дослідник, як Ю. Мюллер. Він визначив інтертекстуальність як взаємодію між вербальними текстами, інтермедіальністю Мюллер назвав кореляцією різних медіаканалів [15].

Ю. Лотман аналізував текст як знакову систему, яка функціонує через певні правила та коди [36]. Основною ідеєю Лотмана є концепція семіосфери: будь-який текст, включаючи кіно, існує у своїй культурній сфері, що включає в себе різні знакові системи. Одна знакова система впливає на іншу, тому коли література перекладається у кіно, формуються нові семіотичні структури.

Під час семіотичного аналізу дослідники визначають, як кожен з модусів передає інформацію та взаємодіє з іншими модусами у процесі перекладу, а

також розглядається, як зміни у візуальних та звукових компонентах фільму можуть впливати на виклад змісту оригінального твору. Цей підхід передбачає вивчення знаків та символів, які використовуються як у тексті, так і в екранізації [3].

Аналізуючи візуальні компоненти у фільмі, слід брати до уваги такі аспекти: композицію кадру, кольори, освітлення, ракурси та рух камери, символи використані у кадрі, як монтаж впливає на цілісне сприйняття фільму, а також як літературні образи втілені в життя.

Аудіальний аналіз фільму складається з дослідження використання звукових ефектів, музики, мовлення. Ці компоненти мають емоційний вплив на глядача та наративний ефект. Аудіовізуальні елементи грають важливу роль у екранізації твору, дозволяючи не лише відтворити літературне першоджерело, а й доповнити його, зробивши по-своєму оригінальним.

Досліджуючи екранізацію літературних творів, одним із ключових підходів є порівняльний аналіз. Цей підхід включає детальний розгляд і порівняння літературного твору з його кіноадаптацією, вивчаючи при цьому як елементи тексту, персонажі, сюжетні лінії і тд. були інтерпретовані або змінені у процесі інтерсеміотичного перекладу. Такий аналіз дозволяє порівняти та з'ясувати, наскільки фільм є схожим або навпаки відмінним від оригінального твору.

Кожен твір має свою певну структуру та форму розповіді, тому для її дослідження потрібно провести наративний аналіз, який допоможе розглянути, як змінюється сюжет, ритм розповіді, як при цьому розкривається кожен персонаж. Б. Макфарлейн пропонував систематичний підхід до аналізу екранізацій, акцентуючи увагу на різниці між літературним та кінематографічним наративом, а також вивчаючи існуючі кінематографічні можливості та обмеження у передачі змісту літератури [37]. Наратив фільму є часто більш лаконічним і динамічним через обмеженість у часі, тоді як у книзі структура оповіді навпаки є більш розлогою та рефлексивною. Розповідь у літературному творі може вестися від першої або третьої особи, тоді як у фільмі

оповідачем часто є камера, у кадр якої попадають усі події та персонажі. При цьому у екранізації важливою є і візуальна, і звукова оповідь.

Американський кінотеоретик Е. Дадлі досліджував екранізацію з позиції культурології, розглядаючи процес трансформації твору. Він підкреслював, що адаптація завжди є витвором мистецтва у своєму часі та відображає соціальний та культурний контексти [22].

Часто буває так, що літературний твір був створений у певній країні, або в певний історичний час, а його екранізація з'явилася набагато пізніше, також її режисер та сценарист можуть бути представниками культури або нації. Наприклад, роман американського письменника Ф. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» був написаний у 1925 році та відображає епоху джазу у США. Було створено декілька екранізацій, проте, найвідомішою і найсучаснішою з них є екранізація 2012 року, яка відкривала 66-й Канський фестиваль. Режисером фільму став австралієць Баз Лурман, його головним завданням було відтворити стиль Америки 20-х років, при цьому зробити фільм цікавим для сучасного покоління. У такому випадку методом дослідження екранізації може бути культурологічний аналіз, який дозволить розглянути соціальний, культурний та історичний контексти, у яких були створені книга та фільм. Через відмінності у культурних кодах, виникає необхідність адаптувати фільм, перероблюючи його так, аби він був сприйнятим аудиторією.

Будь-який літературний твір, так само як і фільм, справляє певне враження на читача або глядача, викликає позитивні або негативні емоції. За допомогою психоаналітичного методу можна дослідити внутрішній стан персонажів, їхні емоції, психологічні стани, порівняти, як це описано у книзі та як передано за допомогою кінематографу.

Для опису емоцій, думок, внутрішніх переживань героїв, письменники використовують не тільки описи, діалоги та монологи, а ще й різноманітні художні засоби, наприклад, метафори, порівняння, символіку та підтексти. Протягом сюжету можна простежити еволюцію персонажів.

Як було вже зазначено раніше, режисери передають внутрішній світ персонажів не через слова, а за допомогою візуальних та звукових засобів. В першу чергу актори, застосовуючи міміку та жести, передають емоції невербально, через вирази обличчя, мову тіла, рухи та інтонації мовлення. Підкреслюють ці емоції оператори за допомогою ракурсів, наприклад, використовуючи крупний план при зйомці. Музика та звукові ефекти створюють атмосферу, що підсилює емоційний стан персонажів.

Реакцію аудиторії на будь-який художній твір, літературу чи кіно можна дізнатися за допомогою методу опитування, який є важливим соціологічним підходом до вивчення думки суспільства. За допомогою такого методу можна дослідити емоційну, когнітивну та естетичну функцію кіноадаптації, а також дізнатися як певні групи людей її інтерпретують.

Аналіз емоційної реакції допоможе дослідити, як себе почував глядач/читач, чи викликав твір у нього захоплення, радість, здивування або навпаки, людина відчула сум, розчарування, страх. Слід зауважити, що читаючи книгу, людина застосовує власну фантазію, бо не має візуального компоненту, тому відтворює його самостійно, створюючи образ персонажів, місця подій, малюючи їх у своїй уяві. У фільмі глядач одразу ж отримує готову візуалізацію, яка може бути менш детальною, але більш емоційно насиченою.

З боку когнітивного сприйняття можна провести аналіз того, як фільм або книга вплинули на розуміння певних тем, чи посприяли вони на ставлення до певних проблем або важливих питань, які було піднято.

Опитування аудиторії щодо естетичної складової твору допоможуть зрозуміти, як люди оцінюють візуальні якості фільму (вдалий підбір акторів, застосування спецефектів, правильне художнє оформлення і тому подібне) або літератури (мова і стиль автора, композиція і структура твору, цілісність розкриття образів тощо).

Повертаючись до інтертекстуальності [8], опитування аудиторії дозволить дізнатися, чи побачила аудиторія зв'язки з іншими творами, якщо такі існують. Додатково з'ясується наскільки глядачі та читачі є обізнаними,

а також чи впливають інтертекстуальні зв'язки на сприйняття твору, адже наявність таких знань може допомогти глибше зрозуміти сюжет твору.

## 2.2 Методи аналізу перекладу художнього образу персонажа

Аналізуючи інтерсеміотичний переклад художнього твору, окрему увагу можна звернути на те, як художній образ переноситься з текстового формату у візуальний.

Для початку слід розглянути, як саме класифікують художні образи. Оскільки термін «художній образ» охоплює більш широку низку значень, слід розмежувати його з поняттям «образ літературного персонажа». Якщо ми говоримо про образи героїв у творі, то вони можуть бути головними, другорядними або епізодичними. А. Павлікова підкреслює актуальність такої класифікації, бо вона демонструє, наскільки персонаж залучений у перебіг подій [14]. Головні герої є центральними у сюжеті, навколо них розгортається вся історія, тоді як другорядним персонажам приділено менше уваги, хоча вони також є невід'ємною частиною творів, доповнюючи їх. При цьому другорядні персонажі можуть ставати головними, такий художній прийом називається децентрація. Також існують епізодичні персонажі, яким відведена певна роль у сюжеті, проте вона є незначною. Образи так само можна класифікувати з позиції автора як позитивні та негативні, а за своїм характером образи бувають комічними та трагічними. У кожному творі є протилежні персонажі

Для дослідження художнього образу персонажа спочатку необхідно розглянути як він представлений у літературному джерелі екранізації. Книги часто містять детальний опис персонажів, малюючи образи за допомогою слів. Таким чином, читач дізнається як виглядає герой твору, які риси зовнішності йому притаманні, у що він одягнений, який характер має, як взаємодіє з іншими персонажами та чи змінюється він упродовж твору. Ю. Бондаренко пропонує таку схему аналізу персонажів у творі [2]:

- визначити характерні риси персонажа

- дослідити його вчинки, поділити їх на «хороші»/«погані»
- поміркувати над метою, причинами, мотивом вчинків
- проаналізувати зовнішні фактори та їх вплив на персонажа
- відстежити моделі поведінки персонажа у різних ситуаціях, зміни у вчинках.

Аби зрозуміти які зміни відбулися під час екранізації, проводиться аналіз того ж самого художнього образу, але вже у фільмі. Досліджується та оцінюється акторська гра, як актор передає емоції та поведінку у кадрі, чи відповідає це тому, що було написано у книзі. При такому аналізі також розглядаються візуальні елементи образу: одяг, прикраси, зачіска, грим, особисті речі героя. Звуковий компонент образу включає в себе характерний для персонажа голос, особливості мовлення (наприклад, наявність акценту або певна емоційна забарвленість у спілкуванні).

Розглядаючи детально мовленнєву характеристику героя, через дослідження діалогів та монологів твору, можна визначити який лексичний запас, інтелектуальний рівень, соціальний статус, риси характеру чи емоційний стан має персонаж. Мовлення надає героям будь-якого твору індивідуальності.

Аналізуючи персонажів творів окремо можна розглядати предметні образи, наприклад, дім або кімната героя твору, його особисті речі. Ці образи є невід'ємною частиною книги або фільму, адже вони чи не найкраще характеризують персонажа, часто розкривають цікаві деталі.

Локації, де відбуваються події, сприяють розкриттю образу персонажа. Вони можуть мати емоційний вплив, зміна локацій часто транслює зміни персонажа, або передає його психологічний стан, так само як і зображення певної пори року чи погоди. Символіка також має місце бути при описі або показі тих чи інших локацій. Тобто місця, де розкривається сюжет твору, не являються просто фоном для подій, вони відіграють свою роль, зокрема являються частиною образів персонажів.

Словесний та екранний образи об'єднує те, що вони мають вплив на читача або ж глядача, за допомогою різних методів створення зорових та візуальних образів [10].

## **Висновки до розділу 2**

Аналіз інтерсеміотичного перекладу включає в себе дуже багато компонентів, тому вимагає комплексного підходу, який поєднує різноманітні методи аналізу. Такий вид перекладу можна розглядати з позиції семіотики, мультимодальності, інтермедіальності, розбираючи на аудіовізуальні частини. Такі підходи дозволяють дослідити сам текст — семіотичне першоджерело, процес його трансформації, та появу нового оригінального твору, утвореного у процесі такого перекладу.

Найчастішим методом для аналізу є порівняльний, застосовуючи його можна детально розглянути особливості художнього твору та його екранізації.

Кожен твір має культурологічне, психологічне та естетичне значення, що також є цікавим предметом дослідження. Одним з методів аналізу є опитування, метою якого є отримання аналітичних даних щодо сприйняття реципієнтами твору. Через такий метод можна дізнатися, чи зрозуміли глядачі або читачі посил, який хотіли передати автори, наскільки вдалим є літературний твір або фільм, чи є екранізація твору успішною.

Застосування таких методів та підходів при аналізі дозволяє глибше зрозуміти процес трансформації художнього тексту, відтворити повну картину змін під час адаптації та відстежити, як різні аспекти літературного твору переносяться, видозмінюються, або взагалі опускаються у процесі екранізації.

У цьому розділі було зазначено, що художній образ є концепцією, яка заслуговує на окрему увагу з боку дослідників. Переклад такого образу є складним процесом трансформації, що вимагає збереження характерних рис персонажа, його психологічного портрету, символічного значення (якщо таке

присутнє у першоджерелі). Адаптація образу відбувається в умовах нових засобів виразності, наявних у кінематографі.

Також було згадано, що екранізація не є копією літературного твору, а являється окремим твором мистецтва. Це пояснює, чому у деяких фільмах образи героїв не зовсім відповідають тим, що були описані у книзі.

Для кращого розуміння художнього образу персонажів їх слід проаналізувати як у літературній версії твору, так і у кінематографічній. Порівняння одного й того самого героя з книги та з фільму є найкращим методом дослідження його трансформації під час екранізації твору.

Зокрема, аналіз образів персонажів у творі може включати їх класифікацію за різними категоріями (за своїм значенням у творі, за характером, за психологічною глибиною).

Аналізу піддається також окремо зовнішній вигляд, риси характеру та поведінки, манери спілкування персонажа, його взаємодія з іншими. За допомогою такого дослідження можна не тільки зробити порівняння одного й того самого героя у книзі та екранізації, а й відслідкувати зміни, які відбуваються з героєм.

Отже, аналізувати те, як текст втілено на екрані можна за допомогою різних методів та підходів до вивчення інтерсеміотичного перекладу. Об'єктами такого дослідження можуть бути як образи персонажів, так і в цілому різні компоненти тексту, які перенесено на екран аудіо-візуальним способом: локації, звуковий супровід, кольорова гама та інші елементи кіномови.

### РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ НЬЮТА СКАМАНДЕРА ЯК ОБ'ЄКТ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЕКРАНІЗАЦІЇ «ФАНТАСТИЧНІ ЗВІРІ І ДЕ ЇХ ШУКАТИ»

#### 3.1 Історія створення кіноадаптації «Фантастичні звірі і де їх шукати»

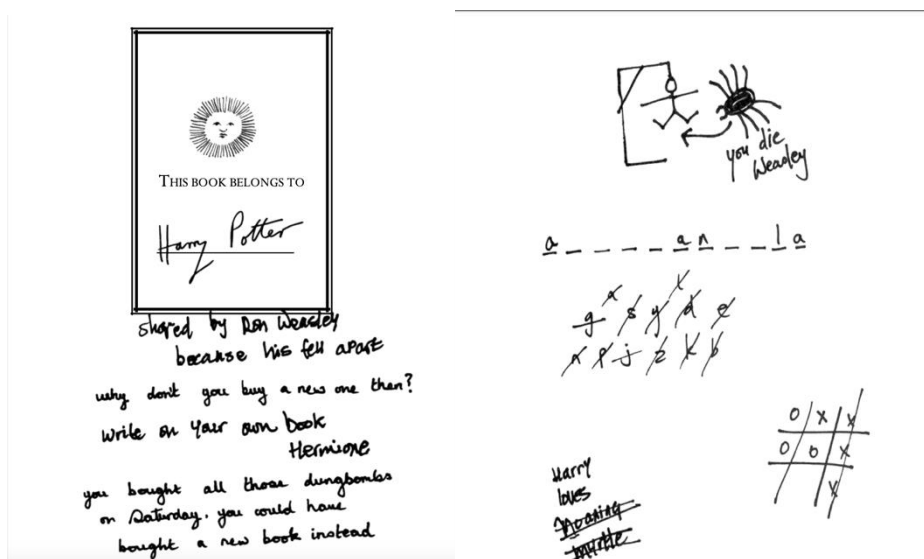
Дж. К. Роулінг є відомою авторкою фантастичного бестселеру «Гаррі Поттер». Після приголомшливого успіху серії книжок та екранізацій про всесвіт магії та хлопчика Гаррі, у 2016 році вийшов фільм «Фантастичні звірі і де їх шукати».

Спочатку однойменна книга була написана у 2001 році та згадана у фільмі про Гаррі Поттера як підручник з магізоології у Гогвортсі, написаний Ньютом Скамандером. Насправді ж автором книги є Дж. К. Роулінг, проте авторка представила її як частину вигаданого світу. Ньют Скамандер виступає літературним персонажем, а не справжнім автором, хоча він і зазначений як автор на обкладинці книги.

Книга «Фантастичні звірі і де їх шукати» (2001) на відміну від «Гаррі Поттера» не є романом, її можна віднести до жанру довідникової енциклопедії. Вона містить опис та інформацію про близько 80 фантастичних істот (авгурія, василіск, ніфлер, грифон, гіпогриф, дракон, кнізл, кентавр, саламандра, сфінкс, троль, фенікс і тд.). У книзі розповідається, де зазвичай мешкають такі звірі, як виглядають, чим харчуються, яку поведінку мають, також зазначено рівень загрози цих істот і вказано чи піддаються вони одомашненню чи приборканню. Така класифікація Міністерства магії позначається хрестиками «X» від 1 до 5, де «X» – це повністю безпечна тварина, а «XXXXX» означає, що тварина не піддається приборканню та прагне вбивати чаклунів.

Цікавою деталлю книги є нотатки, які нібито зроблені Гаррі Поттером і його друзями Герміоною Грейнджер та Роном Візлі, адже «Фантастичні звірі» — це їх підручник у школі магії. Такі елементи створюють ефект зв'язку між

творами, ніби учні насправді використовували енциклопедію на своїх уроках. Нотатки мають вигляд рукописних коментарів, які відображають думки, жарти героїв та навіть їх ігри-розваги (рис. 3.1).



**Рис.3.1** “The Fantastic Beasts and Where to Find Them”, J. K. Rowling, 2001 pp.5-8

У 2013 році компанія Warner Bros. повідомила, що планує зняти п’ять фільмів про Ньюта Скамандера, які стануть приквелом до історії про Гаррі Поттера. Пізніше Дж. Роулінг створила книгу-сценарій, до майбутнього фільму, що стало її особистим дебютом у ролі сценариста. І вже у 2016 році вийшов перший фільм під назвою «Фантастичні звірі і де їх шукати», режисера Д. Єйтса.

«Фантастичні звірі» є гарним прикладом інтерсеміотичного перекладу. Спочатку існувала книга, яка була згадана у фільмі як підручник Гогвордської школи магії з догляду за тваринами (звертаючись до рисунку 1.1, цю книгу можна позначити як семіотичне джерело 1), на її основі було створено літературний твір-сценарій (семіотичне джерело 2), який пізніше був екранізований (утворення семіотичного джерела 3).

### 3.2 Аналіз образу Ньюта Скамандера у екранізації та оригіналі

Події у фільмі «Фантастичні звірі і де їх шукати» розгортаються у 1926 році, задовго до сюжету про Гаррі Поттера. Головним героєм є Ньют

Скамандер, який є працівником Міністерства магії та приїжджає до Нью-Йорка зі своєю валізою, повною магичних істот. Він хоче дослідити та захистити їх, створивши для них безпечне середовище, але коли деякі з істот тікають, це призводить до непередбачуваних подій і загрожує викриттям магичного світу. Ньют намагається повернути тварин та переконати усіх, що вони не можуть вчинити нічого поганого.

У книзі «Фантастичні звірі і де їх шукати» 2001 року, є лише коротка біографія Ньюта: *“Newton (“Newt”) Artemis Fido Scamander was born in 1897. His interest in fabulous beasts was encouraged by his mother, who was an enthusiastic breeder of fancy Hippogriffs. Upon graduation from Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry, Mr. Scamander joined the Ministry of Magic in the Department for the Regulation and Control of Magical Creatures. He was transferred to the Beast Division, where his prodigious knowledge of bizarre magical animals ensured his rapid promotion”* [43, с. 10].

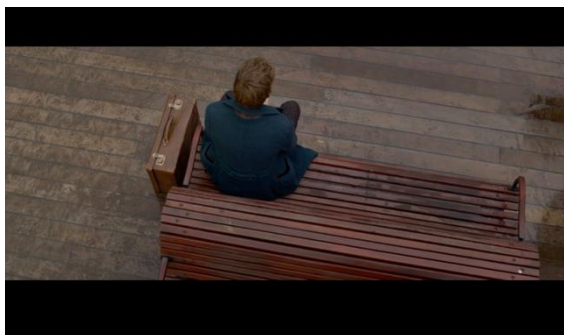
З цієї оповіді ми можемо скласти лише враження про Ньюта Скамандера, як про дуже освічену, незвичайну, можливо навіть дивну людину, яка досягла неабияких результатів в дослідженнях. Втім, немає ніякого детального опису, бо основний фокус йде на опис звірів, тому важко уявити його образ візуально. Але вже з книги-сценарію, який був написаний Дж. Роулінг пізніше, спеціально для екранізації, вимальовується Ньют не просто як автор підручника про тварин, а як повноцінний персонаж: *“...a figure sitting on a bench with his back to us — Newt Scamander, weather-beaten, wiry, wearing an old blue overcoat. Beside him rests a battered brown leather case”* [42, с. 2]. У фільмі Ньют сидить у синьому пальто і він дійсно є худорлявим, як і було написано у сценарії, що говорить про точний підбір відповідного актора та його одягу (рис. 3.2). Костюм, зачіска, міміка, манери, жести Ньюта — це важливі компоненти його візуального образу, які були дуже вдало перенесені з паперу на екран, хоча і сценарій не містив повного опису персонажа.

Аналізуючи візуальну складову образу, слід звернути увагу на символізм кольорів. Синє пальто Ньюта може вказувати на його особисті характеристики.

Згідно з Купером, синій кольор означає чесність, мудрість, спокій та вірність. Саме таким і постає перед нами пан Скамандер, він є досить спокійним, мудрим та вірним та відданим своїй професії [21].

З книги ми дізнаємось про те, що Ньют дуже багато подорожував. *“Mr. Scamander’s work with the Dragon Research and Restraint Bureau led to many research trips abroad, during which he collected information for his worldwide best-seller Fantastic Beasts and Where to Find Them”* [43, с. 10]. У сценарії та відповідно у фільмі про це свідчить його паспорт: *“A customs official examines Newt’s very tattered British passport”* [42, с. 2].

Аби ще більше розкрити образ Ньюта, перед нами постає вміст його валізи, де ми бачимо його особисті речі: *“...pyjamas, various maps, a journal, an alarm clock, a magnifying glass and Hufflepuff scarf”* (рис. 3.3). Як можна бачити по рисунку з фільму, все що було перераховано у книзі, візуально відтворено на екрані.



**Рис. 3.2** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



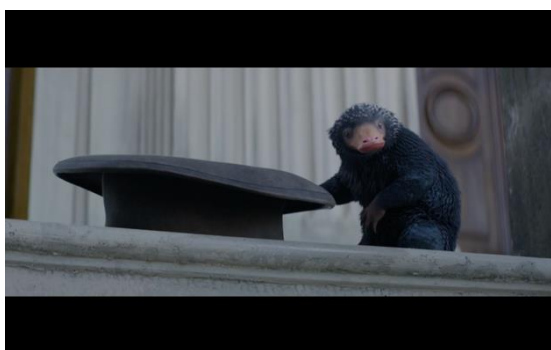
**Рис. 3.3** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

Звірі також є центральними персонажами фільму, адже сюжет обертається навколо них. З перших же кадрів ми бачимо на екрані валізу, яка є не просто аксесуаром, хоча і доповнює образ Ньюта Скамандера, вона є місцем, де магичні звірі ховаються від звичайного світу. (рис. 3.2)

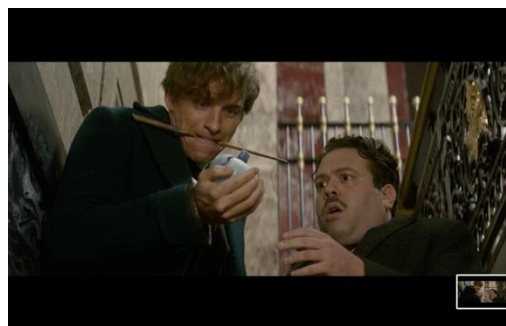
У фільмі так само як і у книжці ми бачимо, як Ньют оберігає своїх звірів. Проте, вдається це йому не довго, вже через кілька хвилин від початку фільму ми бачимо першу з тваринок, яка тікає з валізи: *“The Niffler, a small, furry black cross between a mole and a duck-billed platypus”*. Одразу можна зробити

висновок, що образ тварин досить точно втілений у життя (рис. 3.4). Ніфлер втік і тим самим додав Ньютові клопотів, бо зловити його не так просто. Ми бачимо як він постійно намагається набрати собі монети, паперові гроші, злитки золота, і загалом його увагу привертає усе що блищить. Цей образ був перенесений у фільм з його опису у книзі 2001 року: “...*this burrowing creature has a predilection for anything glittery*” [43, с. 102].

Вже незабаром з’являється ще один звір, він вилупляється з великого срібного яйця. “*As it hatches, revealing a small, blue, snake-like bird an Occamy*” [42, с.12]. Це продемонстровано на рисунку 3.5.



**Рис. 3.4** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.5** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

Ньют дуже любить фантастичних звірів, про це можна зробити висновок з того, як він з ними, в якійсь мірі, строго, але й водночас тепло спілкується: “*Dougal — you settle down now, please. It won’t be long*” [42, с. 2]. Також ми бачимо як Скамандер бережливо поводить себе з усіма істотами: “*He carefully places the hatched Occamy...*” [42, с. 13], “*Newt gently takes the egg...*” [42, с.12], “*Despite their altercation, Newt is fond of the Niffler*” [42, с. 14]. Його роль захисника магичного світу є важливою частиною кінообразу, який розкривається через взаємодію зі звірами. “*Each of Newt’s creatures has its own perfect, magically realised, habitat*” [42, с. 47]. Ця цитата з книги підтверджує, що Ньют дуже піклується про своїх тварин, створюючи для них комфорт. Також Скамандер має важливу місію, він рятує рідкісних тварин від вимирання. “*If I hadn’t managed to rescue them, that could have been the end of Graphorns – for*

*ever*” — говорить Ньют пану Якобу, знайомлячи його зі світом фантастичних тварин [42, с. 49].

Досить часто Ньют, спілкуючись з тваринами, прирівнює себе до їх мами. Намагаючись заспокоїти своїх вихованців, він не одноразово каже: “*Mummy’s here*” [42, с. 100].

Обізнаність Ньюта простежується у його словах про тварин. Він може описати кожна з них: “*So Demiguises are fundamentally peaceful, but they can give a nasty nip if provoked*” [42, с. 98], наче цитуючи енциклопедію про фантастичних тварин. У ній, до речі, був такий опис цього самого звіра: “*The Demiguise is a peaceful herbivorous beast...*” [43, с. 60]. Такий прийом наче підтверджує, що автором енциклопедії є Ньют.

Ньют демонструє свої магічні здібності вправно користуючись своєю паличкою та промовляючи такі слова: “*Alohomora*”, “*Petrificus Totalus*”, “*Revelio*”, як у книзі, так і у кадрі (рис. 3.6). За допомогою монтажу усі чари стають реальними, Скамандер може, наприклад, перетворити скло на желе, змінити собі одяг, відновити зруйноване, або перемістити з місця на місце не тільки себе, а й інших, наприклад, містера Ковальські (рис. 3.7), який випадково зустрічається з Ньютом біля банку. Чоловік йде туди аби отримати гроші на відкриття пекарні, про яку він мріє. Але Якоб стає свідком того, як магізоолог чаклує, і з цього моменту його персонаж тісно пов’язаний з головним героєм. Актори є дуже різними на вигляд, що прекрасно демонструє їх відмінність, адже один з них не уявляє життя без магії, а інший є маглом, і не має нічого спільного з цим, це пояснює його бурхливу реакцію на звірів та на чаклування.

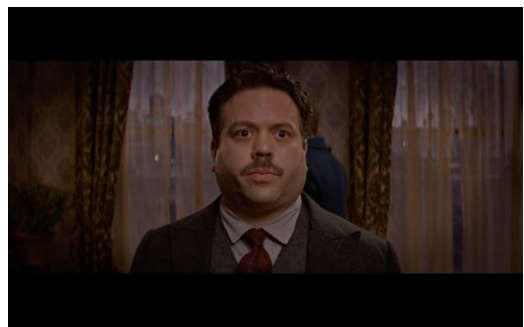
У сценарії зазначено, що пан Ковальські одягнений у “*ill-fitting suit*” [42, с. 6], проте немає інформації про колір, тощо. У екранізації ж було підібрано справді трохи тісний костюм чорного кольору. Можна зробити висновок, що в таких деталях, як палітра кольорів, режисер все ж таки мав право на вибір, якщо точний колір не був зазначений авторкою сценарію як у випадку з одягом Ньюта Скамандера. Якоб має при собі “*a battered brown leather case*” [42, с. 6]. Доречно зазначити, що валіза Ньюта була описана так само, і дійсно, у кадрі ми

бачимо, що вони однакові. Через образ Якоба Ковальські ще яскравіше проявляється персонаж Ньюта. Скамандер з захопленням розповідає йому про всіх своїх тварин, які і є для нього найціннішим, його всесвітом. Магізоолог у творі навіть згадує, що люди є найзлішими створіннями, тому можуть скривдити звірів. Через професійність і любов до природи та усього живого, Ньютові вдається переконати Якоба, що фантастичні звірі не є такими страшними, тому з плином часу можна спостерігати, як розгубленість та жах зникають з обличчя Якоба. Він навіть сам каже, що хоче допомагати Ньютові шукати зниклих тварин.

Поринаючи у світ магії, Якоб Ковальські починає так само тепло ставитися до тварин, як і Ньют: *“Jacob lifts the Demiguise up and into its nest”*. Він навіть розмовляє з ними: *“Happy to be home? Bet you’re exhausted, buddy”* [42, с.102].



**Рис. 3.6** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.7** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

Ще одним персонажем, який взаємодіє з Ньютом є Тіна Голдштейн. Жінка колись теж навчалася у школі для чаклунів, а пізніше разом із своєю сестрою Квінні стала працівницею Магічного конгресу США. Образ Тіни є досить стриманим, вона має коротке волосся, офіційно одягнена, що говорить про її посаду. Вперше зустрівши Ньюта та побачивши його чаклування, пані Голдштейн відчуває підозру і недовіру до нього. Вона навіть вирішує віднести валізу з магічно-зоологічним світом до конгресу. Коли з валізи вилазять Ньют та Якоб, їх разом з Тіною вирішують покарати, але за допомогою звірів

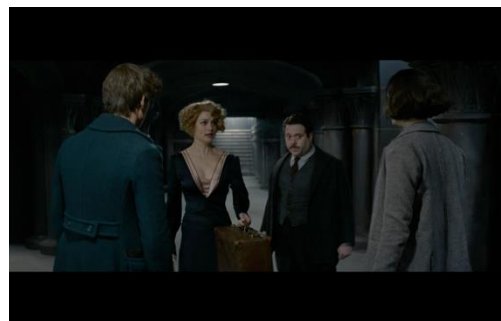
Ньютові вдається позбутися від наглядців, а також врятувати Тіну від басейну з смертельною рідиною.

Після цього пані Голдштейн опиняється в обіймах Ньюта і, здається, з цього моменту вони зближуються (рис. 3.8). Такий вчинок говорить про добродушність Скамандера, який завжди готовий допомогти не тільки своїм звірам, а й навіть тим, хто спочатку був негативно налаштований проти нього. Квінні (сестра Тіни) також береться допомагати покараним, вона рятує Якоба від застосування чар забуття, бо чоловік сподобався їй, а пізніше, помістивши Ньюта, Якоба та Тіну у ту саму магічну валізу, виносить їх з будівлі Магічного конгресу (рис. 3.9).

Тіна Голдштейн, як і Якоб, починає піклуватися про звірей Ньюта: *“Tina is tentatively holding the baby Occamy. Supervised by Newt, she places it gently into its nest”* [42, с. 102]. Це говорить про те, що пану Скамандеру вдалося повпливати на те, щоб інші бережно ставилися до всього живого, навіть якщо це незвичайні або й іноді страшні тварини.



**Рис. 3.8** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.9** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

Якщо у книзі образ Ньюта Скамандера не розкритий зовсім, то у сценарії та фільмі ситуація вже інша. Ми вже бачимо як він виглядає, які емоції переживає. У книзі психологічний портрет Ньюта не достатньо деталізований, у фільмі ж актор Едді Редмейн дуже майстерно мімікою та поведінкою передає деяку дивакуватість свого героя. Через взаємодію з іншими героями, інтонацію мовлення, стиль спілкування, Ньют розкривається як інтроверт, який часто має невпевненість у голосі, розгубленість у погляді. *“Newt, still hovering near the*

*door, looks somewhat charmed by the situation*” [42, с. 40]. Цей уривок із сценарію підтверджує нерішучість головного героя.

Скамандер часто має незграбні рухи, іноді опускає погляд під час розмови, що вказує на його сором'язливість, проте він виглядає дуже щиро. За мімікою Ньют показує себе як спокійна людина, іноді на його обличчі простежується зацікавленість та подив, особливо тоді, коли він спілкується з своїми тваринами. Його очі сповнені доброти, що говорить про те, що він однозначно є позитивним персонажем, а погляд демонструє емпатію до всього живого.

Аналізуючи звукову складову образу Ньюта Скамандера, слід звернути увагу на його голос, який звучить спокійно і м'яко, як було вже зазначено, іноді невпевнено та сором'язливо. Такий голос та його інтонація підкреслює спокійну та доброзичливу натуру персонажа. Він уникає підвищення голосу, що говорить про ще одну його рису характеру — стриманість.

Якщо складати мовленнєву характеристику героя, можна помітити, що він часто спілкується короткими, але змістовними та конкретними фразами. Коли розмова йде про щось цікаве, магічне, або пов'язане з професійною діяльністю Ньюта, він досить жваво вступає у діалог, демонструючи науковий інтерес. “...*his scientific attention now aroused*” [42, с. 38].

На початку твору Ньют був скоріше дивним одинаком, проте через його взаємодію з іншими персонажами, простежуються його внутрішні зміни. Під час пошуку своїх тварин Скамандер зблизився з Якобом, який став йому справжнім другом: “...*you're my friend and I'll never forget how you helped me, Jacob*” [42, с. 127]. Але, як би то не було сумно, через закони магії, Якоб не мав бути свідком усього, що траплялося. Тому на нього наклали чари забуття. Ньютові було дуже боляче втрачати друга, він вирішив також допомогти йому у здійсненні мрії. Скамандер підкинув Якобу валізу з запискою:

*“Dear Mr Kowalski, You are wasted in a canning factory. Please take these Occamy eggshells as collateral for your bakery. A well-wisher.”* [42, с. 128]

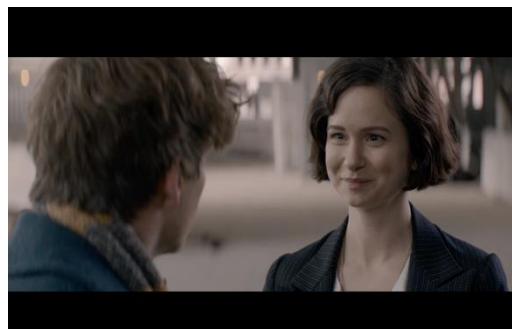
До речі, у кадрі ми бачимо валізу та записку, але не можемо прочитати її. Зміст написаного передано на аудіальному рівні, її читає Якоб, але ми чуємо голос Ньюта (рис. 3.10).

Тіна Голдштейн також стала близькою людиною для Ньюта. На екрані ми бачимо, як герої фільму за допомогою міміки та жестів демонструють симпатію один до одного (рис. 3.11). Коли Ньют збирається повертатися з Нью-Йорку додому, Тіна проводжаючи його, плаче. Саме у цей момент Скамандер згадує свою книгу «Фантастичні звірі і де їх шукати», з якої і почалася ідея екранізації. Він говорить, що передасть свій рукопис до друку та хотів би пізніше вручити книгу Тіні особисто.

Так чи інакше усі персонажі впливали на зміни, які відбувалися з Ньютом. У кінці твору він і сам, розмірковуючи, підкреслює, що змінився: *“I’ve changed. I think. Maybe a little”* [42, с. 130].



**Рис. 3.10** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

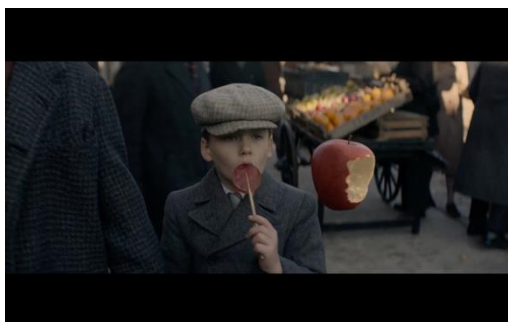


**Рис. 3.11** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

### **3.3 Аудіо-візуальна трансформація сценарію «Фантастичні звірі і де їх шукати»**

Аби дослідити усі співпадіння або відмінності між книгою-сценарієм та екранізацією, слід зробити їх аналіз та порівняння. Текст проходить процес трансформації і перетворюється у зображення та звуки, що є не простим, але водночас дуже цікавим процесом.

Життя головного героя напряду пов'язано з магією, тому задачею творців фільму було передати цю атмосферу таємничості та магічності за допомогою монтажу та спецефектів. Наприклад, у кадрі ми бачимо яблуко яке просто рухається у повітрі і його їсть хтось невидимий (рис. 3.12); праску, яка сама по собі працює, розгладжуючи речі; предмети і посуд, які літають по кімнаті (рис. 3.13); звичайну на перший погляд валізу, яка виявляється не тільки схованкою для фантастичних звірів, а стає порталом у магічний світ, розкриваючи нам усі його деталі.



**Рис. 3.12** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.13** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

За допомогою магії творяться справжні дива: *“Aurors move through the streets, performing repairing charms to rebuild the city: buildings and cars are reconstructed and streets are returned to normal”* [42, с. 124]. Використовуючи заклинання можна зробити будь-що, навіть привести до ладу зруйноване місто.

Використання чарівної палички, супроводжується характерним «магічним» звуком: *“Newt uses his wand to create a magical umbrella, shielding him from the rain”* [42, с.47]. Це є прикладом того, як звук доповнює зображення, для створення цілісної картини. Цікаво зауважити, що у кадрі режисер вирішив не показувати сам момент чаклування, тому глядач одразу ж бачить у кадрі Ньюта з прозорою парасолькою (рис. 3.14). А от пізніше, ми спостерігаємо, як ця парасолька просто розчиняється у повітрі і перетворюється на паличку.

Звуки описані у сценарії, відтворюються й у фільмі: *“A gigantic crack of thunder”* [42, с. 105]. *“A faint jingle sounds”* [р.109]. Але, не завжди ці звуки

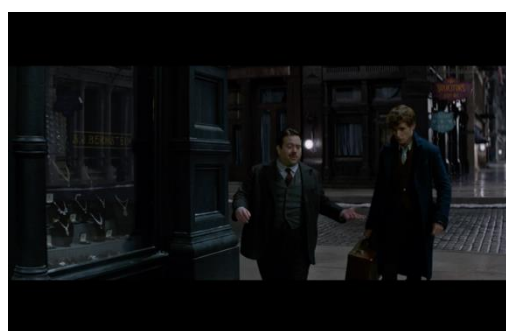
точно передані у фільмі. Наприклад, у книзі-сценарії написано: *“A particularly loud explosion in the distance”* [42, с. 110], але у фільмі ми не чуємо конкретний звук вибуху, натомість лунає звук битого скла, все навкруги починає руйнуватися. Це говорить про те, що знімальна група слідувала сценарію, проте іноді щось змінювала, інтерпретуючи по-своєму.

Також упродовж фільму іноді можна почути зловісні звуки, коли відбувається щось містичне або страшне, аби підсилити візуальну складову. Такі звуки викликають емоції не тільки глядачів, а й акторів, адже вони у цей час відіграють занепокоєння та страх. *“The strange noise gets louder”* [42, с. 67]. Задля створення ще більшого ефекту, звуки супроводжуються ще й музикою, яка навіює жах.

Спеціально до екранізації твору композитором Джеймсом Ньютоном Говардом було написано саундтрек *“Fantastic Beasts and Where to Find Them”*, який чудово доповнює магічну атмосферу фільму, допомагає розкрити емоційну глибину історії. Музичний фон передає дух магічного світу, додаючи драматичності у деяких ключових моментах фільму. У саундтреку навіть можна почути віддалену мелодію, яка є центральною темою у серії фільмів про Гаррі Поттера. Такий звуковий прийом наче пов’язує обидва фільми між собою.



**Рис. 3.14** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.15** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

У ході аналізу екранізації, можна помітити, що локації, які були описані у сценарії, досить точно перенесені на екран. *“Newt and Jacob walk along another deserted street on the way to Central Park. The shops around them are full of expensive jewellery, diamonds, precious stones”* [42, с. 57]. У кадрі ми так само як

і було написано, бачимо Ньюта та Якоба, які йдуть вечірньою вулицею, де майже немає людей. Герої проходять повз ювелірний магазин (рис. 3.15).

У сценарії Дж. Роулінг, не дивлячись на дебют у написанні, як справжній професіонал, залишає вказівки, яка погода має бути у кадрі, день то чи ніч, що саме знімати, з якого ракурсу та під яким кутом:

*“HIGH WIDE: above New York.*

*WE ZOOM over rooftops before DIVING DOWN through streets and alleyways, past speeding cars and cackling children”* [42, с. 85].

І справді, у кадрі ми бачимо вид зверху на дахи будинків, в далечині, крізь туман, видніються багатоповерхівки, а потім за допомогою монтажу та спецефектів, ми летимо над вуличками, спускаючись нижче і нижче, по вулицях ходять люди та проїжджають машини, проте дітей там не видно. Цей елемент сценарію режисер очевидно вирішив пропустити (рис. 3.16).

Якщо у сценарії були вказані точні назви локацій, тоді саме вони й були показані у фільмі. Про це можна зробити висновок, наприклад, коли Ньют у черговий раз апарує (переміщується у просторі), у сценарії написано: *“Newt apparates into the City Hall subway”* [42, с. 114]. У кадрі, так як і було описано, Скамандер з’являється на станції *“City Hall”* (рис. 3.17), що доводить повну відповідність локацій фільму локаціям у сценарії.



**Рис. 3.16** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.17** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

Аналізуючи аудіо-візуальні трансформації тексту під час інтерсеміотичного перекладу, як вже було зазначено раніше, деякі елементи можуть бути пропущені, а деякі навпаки додаються, для доповнення зображуваного. Яскравим прикладом цього явища у екранізації є кінцівка

твору, де ми бачимо на екрані нове місце роботи Якоба Ковальські —пекарню. У книзі-сценарії цей момент описаний так: *“A small, inviting bakery. Crowds throng outside the pretty little shop, painted with the name “KOWALSKI”. People peer with interest into the shop’s windows, and happy customers leave, their arms laden with baked goods”* [42, с. 131].

У кадрі, так само як і було описано у книзі, ми бачимо невеличку світлу крамницю-пекарню, яка названа на честь пана Ковальські, про що свідчить напис великими літерами на ній. Біля пекарні ми бачимо скупчення людей, деякі радісно виходять з магазину, вже тримаючи у руках покупки, а деякі тільки з цікавістю заглядають у вікна (рис. 3.18).



**Рис. 3.18** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016



**Рис. 3.19** «Fantastic Beasts and Where to Find Them», реж. D. Yates, 2016

Далі кадр наближує нас до вітрини та входу у пекарню. І саме тут ми бачимо деталі, про які не було зазначено у сценарії, проте ними доповнили екранізацію. Цими деталями є таблички та написи на склі: *“Come in – we’re open”, “Fresh bread”, “Help wanted”*. (рис. 3.19)

Беручи до уваги те, що Дж. Роулінг є не просто авторкою книги, а ще й сценаристом цього фільму, вона детально продумала та розписала весь процес зйомки. Тож режисерам залишалося тільки трохи доповнити та втілити ідеї письменниці розширивши бачення Роулінг за допомогою візуальних ефектів, кінематографічних прийомів та рішень, музичного супроводу.

### **Висновки до розділу 3**

У цьому розділі було розглянуто як саме виникла ідея екранізації твору «Фантастичні звірі і де їх шукати». Досить цікаво було дослідити процес

інтерсеміотичного перекладу, під час якого використовуючи книгу був написаний сценарій, а потім цей сценарій слугував фундаментом для створення фільму. Ми детально розглянули образ персонажа Ньюта Скамандера, порівнявши те, як він був представлений і у книзі, і у сценарії, і в решті-решт у самому фільмі. Результати аналізу трансформації образу показали, як адаптаційний процес вплинув на ключові риси персонажа, його емоції та манери поведінки. Усі важливі аспекти образу у фільмі були збережені, але у кіноверсії вони набули більшої виразності завдяки застосуванню аудіо-візуальних компонентів. Поєднання літературних та кінематографічних засобів дозволило зберегти автентичність персонажа та розкрити його ще більш детально.

Під час екранізації літературні образи доповнюються на аудіо-візуальному рівні. Кінематографічні прийоми дозволяють зробити акцент на деталях, які можуть залишитися непримітними при прочитанні літературного твору. Будь-які візуальні доповнення сприяють більш виразному зображенню персонажів та подій. Як ми бачимо порівнюючи сценарій з фільмом, деякі описані елементи не були відображені на екрані, проте їх дуже небагато, тому це ніяк не вплинуло на цілісність картини. Деякі ж елементи навпаки, з'явилися у кадрі, хоча не були прописані у сценарії. Але вони органічно вписалися у фільм, додаючи візуальної виразності та оригінальності.

Звуковий супровід є не менш важливим ніж візуальна частина фільму. Аналіз музичного оформлення та звукових ефектів екранізації показує, що аудіальна складова твору не тільки підкреслює драматичні або напружені моменти у кадрі, а й створює своєрідний ритм розповіді.

Аналізуючи кіноадаптацію твору «Фантастичні звірі і де їх шукати», можна дійти висновку, що особлива атмосфера твору була цілком успішно відтворена. Це відбулося зокрема й через вдале поєднання візуальних та звукових ефектів, адже саме аудіо-візуальний рівень кіноадаптації забезпечує не тільки естетичне задоволення від сприйняття твору на екрані, а й відповідає за нове бачення літературного світу.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Інтерсеміотичний переклад є одним з видів перекладу, який характеризується своєю не типовістю, через те, що він виходить за межі традиційності, бо передає значення та інформацію між різними системами знаків.

Так як інтерсеміотичний переклад має багато різноманітних форм (адаптація літературного твору у кіно, театральну постанову, аудіокнигу, ілюстрацію тощо), проведене дослідження було фокусовано на одній з них. Екранізація літератури є найпопулярнішим видом інтерсеміотичного перекладу, що обумовлює актуальність аналізу.

Хоча результатом екранізації є створення нового унікального мистецького твору – фільму, вона є адаптацією вже існуючого першоджерела. У процесі інтерпретації текст перекладається вербальними та невербальними засобами, що вказує на явище інтермедіальності.

Через можливість присутності усіх видів перекладу (інтерлінгвістичного, інтралінгвістичного та інтерсеміотичного), екранізацію можна вважати окремим семіотичним простором. Інтерлінгвістичний переклад дозволяє адаптувати продукт до споживання у різних країнах, шляхом перекладу з мови на мову. Інтралінгвістичний переклад застосовується при написанні сценарію до кіноадаптації. І, нарешті, інтерсеміотичний переклад вже відбувається безпосередньо у процесі створення фільму за сценарієм. При зйомках фільму у ролі перекладача виступає режисер.

Розглянувши інтерсеміотичний переклад, через призму мультимодальності, ми доходимо до висновку, що відбувається поєднання модусів та перехід між різними знаковими системами. Кожен з модусів (візуальний, вербальний та звуковий) відіграє свою роль у передачі інформації та сенсу під час перекладу.

Інтерсеміотичний переклад, як і звичайний, має одиницю перекладу, але у такому випадку нею вважаються не слова чи фрази, а цілий елемент, такий як

образи, символи, діалоги, сцени або взагалі сам стиль твору. Одиницею кіномови вважається кадр, а епізоди складають кінотекст, який ми розглянули як динамічну знакову систему та специфічний семіотичний простір.

У цьому дослідженні за головну одиницю перекладу було взято образ персонажа. Спочатку було визначено, за якою схемою та за допомогою яких методів має бути проаналізований образ. Основою для аналізу процесу інтерсеміотичного перекладу та зокрема трансформації образу головного героя було обрано книгу Дж. К. Роулінг «Фантастичні звірі і де їх шукати». Авторка також стала сценаристом до однойменного фільму, написавши оригінальний сценарій, що було її першим досвідом у цій сфері.

Переклад художнього образу є складним процесом трансформації, який вимагає збереження характерних рис персонажа, його психологічного портрету, символічного значення в умовах нових засобів виразності, наявних у кінематографі.

У ході дослідження було проаналізовано образ головного героя «Фантастичних звірів» Ньюта Скамандера. Аби зрозуміти які зміни відбулися під час екранізації, було проведено компаративний аналіз зображення образу як у книзі, так і у фільмі. Аналізу піддалися зовнішній вигляд, риси характеру та поведінки, манери спілкування персонажа, його взаємодія з іншими. За допомогою такого дослідження можна відслідкувати зміни, які відбуваються з героєм. На відміну від книги, яка стала першоджерелом екранізації, сценарій містив більше інформації про персонажа, а фільм втілює його образ у життя, доповнивши деталями.

Під час роботи було досліджено не тільки образи персонажів, а й інші компоненти тексту, які перенесені у кадр аудіо-візуальним способом. Це були локації, звуковий супровід, кольорова гама та інші елементи кіномови.

Проаналізувавши усе вищезазначене, ми доходимо до висновку, що фільм «Фантастичні звірі і де їх шукати» є дуже успішним прикладом інтерсеміотичного перекладу. Такого результату було досягнуто завдяки використанню різноманітних семіотичних засобів. Цей фільм вдало поєднує

літературні елементи з використанням кінематографічних технік, що дозволяє зберегти та точно передати образ Ньюта Скамандера та інших персонажів твору, одночасно надавши їм новизни за допомогою візуальних та звукових ефектів.

Режисер, актори та взагалі вся творча група, яка брала участь у створенні фільму, зуміли передати ідеї сценаристки, пропонуючи глядачам новий досвід сприйняття тексту першоджерела.

Аналізуючи аудіо-візуальні трансформації тексту під час інтерсеміотичного перекладу, було визначено, які елементи було додано, а які пропущено, і як це повпливало на загальний сюжет.

Загалом, зображуючи образи персонажів у фільмі, режисер Д. Єйтс спирався на їх опис у сценарії, проте можна помітити і деякі доповнення, наприклад у одязі акторів. Образи фантастичних звірів також були дуже точно трансформовані і повністю відповідають тому, що написано про них у книзі. Більше всього відмінностей можна побачити при аналізі локацій, але вони настільки незначні, що звичайний глядач їх може і не помітити. Ці відмінності полягали у доповненні кінотексту на візуальному рівні, а іноді у його скороченні, шляхом вилучення деяких елементів.

Звуки описані у сценарії, відтворюються у фільмі, але не завжди точно. Це приводить до висновку, що знімальна група слідувала сценарію, проте іноді щось змінювала, інтерпретуючи по-своєму. Саундтрек “Fantastic Beasts and Where to Find Them” чудово передає атмосферу магичності фільму, розкриваючи емоційну глибину історії та додаючи драматичності у деяких ключових моментах фільму. Отже, аудіовізуальні компоненти відіграють ключову роль у екранізації, забезпечуючи більш глибоке сприйняття та передачу літературних образів у новому форматі. Поєднуючи візуальні та звукові елементи разом з використанням кінематографічних спецефектів екранізація досягає цілісності у трансформації літературного твору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева І. О. Мультиmodalний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи наряду. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. № 7. С. 3–8.
2. Бондаренко Ю. І. Аналіз образів-персонажів на засадах психології вчинку. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2013. № 1. С. 15–18.
3. Голубенко Н. І. Принцип Інтерпретації знаків в інтерсеміотичному перекладі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. № 2. Том 32 (71). Ч. 2. С. 25–29.
4. Гридасова О. І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2014. № 2 (74). С. 102–107.
5. Довбуш О. І. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. : Філологія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2015. № 17. Том 1. С. 122–124.
6. Дубініна О. В. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 40–53.
7. Дубініна О. В. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. № 126. Ч. 1. С. 89–97.
8. Іванишин П. В. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 53–59.
9. Ільченко А. В., Лук'янова Т. Г. Особливості інтерсеміотичного та інтерлінгвістичного перекладу (на матеріалі англійської та української мов). *In Statu Nascendi. Актуальні проблеми перекладознавства : Збірник студентських статей*. Харків : НТМТ, 2020. № 20. С. 78–83.

10. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників). *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 18–25.
11. Лук'янова Т. Г. Вербалізація емоційних станів в мультимодальному тексті : інтерсеміотичний переклад (на матеріалі англійської та української мов). *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2018. № 88. С. 105–111.
12. Лук'янова Т. Г. Мультимодальне конструювання емоцій: інтерсеміотичний переклад (на матеріалі англійської та української мов). *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Германістика та міжкультурна комунікація*. 2020. Вип. 2. С. 122–128.
13. Мельник А. П. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2015. Вип. 58. С. 110–112.
14. Павлікова А. Персонаж у літературознавстві. *Наукові розвідки студентів факультету іноземної філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди* : збірник тез наукових доповідей. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2020. 98 с.
15. Пешкова О. А. Сучасні підходи до трактування поняття «інтремедіальність» та суміжних термінів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2015. Вип. 59. С. 151–154.
16. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. 2019. 206 с. URL: <https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Ffr.donnu.edu.ua> (дата звернення: 10.09.2024).
17. Тащенко Г. В. Трансформація художнього образу в інтерсеміотичному перекладі (на матеріалі екранізації роману “Оповідь Служниці”). *Закарпатські філологічні студії*. 2021. №17. Том 2. С. 105-109.
18. Bally C. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : Franke, 1965. 440 p.

19. Cartmell D., & Whelehan I. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London : Routledge, 1999. 268 p.
20. Cattrysse P . Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. *Target, Vol. 4 (1)*. 1992. P. 53-70.
21. Cooper J. C. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. London : Thames & Hudson, 1987. 208 p.
22. Dudley A. *Adaptation. Concepts in Film Theory*. New York : Oxford University Press, 1984. 239 p.
23. Eco U. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano : Bompiani, 2003. 391 p.
24. Elliott K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 302 p.
25. Elliott K. *Theorizing Adaptation*. Oxford : Oxford University Press, 2020. 376 p.
26. Evans J. Film Remakes, the Black Sheep of Translation. *Translation Studies Vol. 7 (3)*. 2014. P. 300-314.
27. Geninasca J. Testo e imagine. *In Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*. Urbino : Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino, 1992. P. 212–213.
28. Halliday M. A. K. *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London : Edward Arnold, 1978. 256 p.
29. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. 2<sup>nd</sup>(ed.) New York : Rutledge, 2013. 304 p.
30. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. *In R. Brower (Ed.). On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
31. Jensen K. B. Intermediality. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. John Wiley & Sons, Inc, 2014. P. 1–12.
32. Jewitt C. An Introduction to Multimodality. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, 2<sup>nd</sup> ed., London : Routledge, 2014. P. 15-30.

33. Jewitt C., Bezemer J. & O'Halloran K. L. *Introducing Multimodality*. London : Routledge, 2016. 232 p.
34. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London : Routledge, 2010. 212 p.
35. Leitch T. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2007. 354 p.
36. Lotman J. M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London : I.B.Tauris, 2001. 288 p.
37. McFarlane, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 1996. 296 p.
38. Munday J. *Introducing Translation Studies: theories and applications*. London : Routledge, 2011. 376 p.
39. O'Sullivan C. Introduction: Multimodality as Challenge and Resource for Translation. *The Journal of Specialised Translation* № 20. 2013. P. 2-14.
40. Perdikaki, Katerina. *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*, PhD diss., University of Surrey, UK. 2016. 239 p.
41. Queiroz J. & Atã P. Intersemiotic Translation, Cognitive Artefact, and Creativity. *Adaptation* 12 (3). 2019. P. 298–314.
42. Rowling J. K. *Fantastic Beasts and Where to Find Them: The Original Screenplay*. New York: Arthur A. Levine Books, 2016. 132 p.
43. Rowling J. K. *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. New York: Arthur A. Levine Books, 2001. 128 p.
44. Stam R. *Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation* / ed. by J. Naremore. London : Athlone, 2000. 169 p.
45. Torop P. The chronotopical aspect of translatability in intersemiotic space. *Punctum: International Journal of Semiotics*. 2020. № 6 (1). P. 265–284.

46. Vinay J. and Darbelnet J. *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam : John Publishing Company, 1995. 359 p.
47. Woolf V. The Movies and Reality. *The New Republic*. 1926. № 47. P. 308–310.

## SUMMARY

Nowadays, the film industry is more developed than ever. This explains the gradual displacement of books from our lives. One of the film industry's products is a film adaptation. This phenomenon is happening more and more often. Film adaptation is more than a simple transference of text to screen, it is an intersemiotic translation process where a literary work transforms into a new, audiovisual format.

The relevance of this research lies in the increasing use of books as sources for adaptations, making it essential to further examine this phenomenon from the perspective of intersemiotic translation.

The purpose of this research is to analyze the characteristics of intersemiotic translation by examining the means of recreating a literary image on screen, as well as identifying techniques that give the original text with new meanings through the audiovisual elements of the film.

To achieve the purpose of this work, some tasks were set and accomplished:

to reveal the content of the concept of "intersemiotic translation" and identify its main characteristics; to examine film adaptation as a subtype of intersemiotic translation; to determine the distinguishing features between a literary work and its film adaptation; to delineate the concepts of "unit of translation" and "unit of cinematic language" in the context of intersemiotic translation; to analyze the text from the perspective of multimodality; to analyze and compare the character of Newt Scamander in the book and the film; to identify the role of audiovisual means in the process of film adaptation and their impact on character formation.

In conducting this research, the following methods were used: the methods of analysis, synthesis, induction, and deduction were applied in processing theoretical literature and defining the main concepts related to the topic; the method of comparative analysis was used in comparing and contrasting the literary work and the film; the method of selective sampling involved selecting quotes from the literary work for further analysis; and the method of generalization was applied in formulating conclusions based on the obtained research results.

Every scientific work must have an element of novelty, and in this research, it lies in the fact that for the first time, the film adaptation of the literary work “Fantastic Beasts and Where to Find Them” has been examined as a result of intersemiotic translation, comparing three components: the book, the screenplay, and the film.

The theoretical significance of the obtained results lies in their contribution to the understanding of intersemiotic translation and film adaptation processes. By analyzing the adaptation of “Fantastic Beasts and Where to Find Them”, this research enhances the theoretical framework, it provides a deeper comprehension of the mechanisms involved in adapting characters and narratives, thus expanding the scope of study in translation theory and media studies.

The practical significance of the results is evident in their applicability to various fields, including film studies, literature, and translation. Students can use this research as a resource in academic discussions about adaptation processes, enhancing their critical analysis skills regarding intersemiotic translation.

Structure and volume of the work: The work consists of a title page, table of contents, introduction, a main section divided into three chapters, conclusions for each chapter, and general conclusions. The total volume of the work is 53 pages.

The results obtained in this research were presented at the 5<sup>th</sup> Student Scientific Conference “Current Issues in Translation Theory and Practice”. Additionally, based on the research an article was co-authored with the academic supervisor and submitted for publication in the collection of student papers “In Statu Nascendi”.