

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Міністерство освіти і науки України

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова

праця на правах рукопису

Хуторна Ганна Павлівна

УДК 811.111'255.4=161.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРСЕМІОТИЧНИХ МОДЕЛЕЙ ПЕРЕКЛАДУ
З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ НА МАТЕРІАЛІ
ЕКРАНІЗОВАНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ**

03 Гуманітарні науки

035 Філологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

_____ Г. П. Хуторна

Науковий керівник – **Панченко Олена Іванівна**

доктор філологічних наук, професор

Дніпро – 2025

АНОТАЦІЯ

Хуторна Г.П. Дослідження інтерсеміотичних моделей перекладу з англійської мови українською на матеріалі екранізованого літературного твору. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 035 «Філологія». – Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпро, 2025.

Інтерсеміотичний переклад, або переклад між різними знаковими системами, є одним з найбільших викликів у сучасному перекладознавстві. Наразі не розроблено єдиного підходу до дослідження та аналізу цього явища. Особливо недостатнім є інтерес українських дослідників до інтерсеміотичного перекладу, що внеможлиблює швидку інтеграцію досвіду зарубіжних дослідників та вироблення власних методологічних засад. Отже, **актуальність** дослідження зумовлена стрімким розвитком мультимедійних форматів і зростанням ролі інтерсеміотичного перекладу, особливо у сфері кінопродукції. В українському науковому просторі дослідження інтерсеміотичного перекладу є поодинокими, що ускладнює вироблення єдиної методології аналізу цього явища. Водночас активна поява англійськомовних кінотекстів в українському медіапросторі потребує системного вивчення механізмів їхнього перекодування й адаптації для збереження смислів та культурно значущих концептів оригіналу.

Метою дослідження є виявлення та аналіз особливостей інтерсеміотичного перекладу на матеріалі екранізованого літературного твору, а також можливих перекладацьких труднощів та способів їхнього подолання.

Для досягнення цієї мети потрібно виконати такі **завдання**.

1. Окреслити сучасний стан вивчення інтерсеміотичного перекладу в Україні.
2. Розглянути поняття, дотичні до інтерсеміотичного перекладу.
3. Дослідити поняття моделі перекладу та сформулювати визначення моделі інтерсеміотичного перекладу.

4. Визначити одиниці інтерсеміотичного аналізу.

5. Розглянути поняття *epizod* у контексті інтерсеміотичного перекладу та аналізу.

6. Запропонувати методику аналізу продукту інтерсеміотичного перекладу.

7. Виявити особливості та закономірності інтерсеміотичного перекладу екранізованого літературного твору, застосувавши методику інтерсеміотичного аналізу.

8. Дослідити ефективність інтерсеміотичного перекладу у збереженні складних філософських концептів літературного твору.

9. Проаналізувати ефективність застосування інструментарію традиційного міжмовного перекладу (зокрема перекладацьких трансформацій) під час перекладу фрагментів тексту, які є носіями складних філософських концептів англomовного літературного твору.

10. Визначити найпоширеніші перекладацькі трансформації, які застосовують для вдалого подолання таких перекладацьких проблем.

Об'єкт дослідження – англomовний літературний твір та його екранізація, а також їхні переклади українською мовою.

Предмет дослідження – особливості інтерсеміотичного перекладу екранізації літературного твору, а також труднощі, що виникають під час перекладу лінгвістичних одиниць, які є носіями складних філософських концептів англomовного літературного твору.

Матеріали дослідження: роман С. Кінга «11.22.63», його переклад О. Красюком, а також екранізація літературного твору – однойменний міні-серіал режисера К. Макдональда англійською мовою та в українськомовному озвученні (виконано творчою спільнотою «Стругачка»): 50 епізодів літературного твору «11.22.63» та його екранізації, що загалом становить 430 сторінок та дві години 45 хвилин відповідно, а також 300 фрагментів роману.

Методи дослідження. Застосовано метод суцільної вибірки для створення масиву елементів дослідження, зіставний метод для зіставлення і порівняння

елементів літературного твору та його екранізації та описовий метод для опису відмінностей досліджуваних явищ. Це дало змогу сформувати цілісну методику інтерсеміотичного аналізу, щоб простежити передавання змісту між різними семіотичними системами.

У **вступі** дисертації представлено актуальність та наукову новизну досліджуваної теми, встановлено мету та завдання, сформовані для досягнення мети, визначено об'єкт та предмет дослідження, вказано кількість одиниць матеріалу дослідження, описано методи дослідження роботи, виявлено теоретичне та практичне значення наукової роботи, а також зазначено кількість наукових публікацій, у яких оприлюднені основні результати дослідження.

У **першому розділі** розглянуто еволюцію поняття інтерсеміотичного перекладу, його місце в системі перекладознавства, а також проведено розмежування між дотичними поняттями. Особливу увагу приділено аналізу наявних моделей перекладу, як традиційних міжмовних, так й інтерсеміотичних, зокрема інтермедіальної моделі, яка лягла в основу подальшого дослідження.

У **другому розділі** запропоновано методику інтерсеміотичного аналізу екранізацій, яка передбачає виокремлення епізоду як аналітичної одиниці. Здійснено поетапний аналіз епізодів роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації з урахуванням таких компонентів, як мова автора, мова персонажів, візуальні, звукові елементи та підтекст.

У **третьому розділі** досліджено механізми трансформації епізодів літературного твору під час інтерсеміотичного перекладу та встановлено типові закономірності таких трансформацій. Водночас окреслено й такі вербальні компоненти, які є частково або повністю непридатними до відтворення у межах іншої семіотичної системи (зокрема, мова автора, внутрішні монологи персонажів, закладений автором підтекст).

У **четвертому розділі** розглянуто механізми збереження філософських концептів у традиційному міжмовному перекладі через аналіз фрагментів тексту, що є їхніми носіями. Досліджено застосування перекладацьких трансформацій (за Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне) на матеріалі речень, які репрезентують концепти

минуле, життя та історія. Проведено зіставлення результатів міжмовного та інтерсеміотичного перекладу.

У **висновках** узагальнено результати наукової розвідки, запропоновано перспективи подальших пошуків з огляду на наявні результати.

Список літератури містить 275 позицій використаних наукових праць, лексикографічних джерел, а також інтернет-ресурсів.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в дисертації вперше здійснено комплексне дослідження інтерсеміотичного перекладу як процесу переходу літературного твору в екранізацію із залученням запропонованої інтермедіальної моделі інтерсеміотичного аналізу, визначено ключові компоненти та закономірності такого переходу, а також досліджено процес перекладу філософських концептів у художньому творі та змогу збереження таких концептів в екранізації. Запропоновано методику інтерсеміотичного аналізу, яка передбачає визначення епізоду як основної одиниці дослідження інтерсеміотичного перекладу й враховує як семантичну завершеність, так і мультимодальну реалізацію елементів, які трансформовано в екранізації. Уперше здійснено зіставлення результатів інтерсеміотичного перекладу з результатами традиційного міжмовного перекладу текстових фрагментів.

Теоретичне значення роботи полягає в розширенні й поглибленні поняттєво-термінологійного апарату перекладознавства через уточнення природи інтерсеміотичного перекладу та його розмежування з дотичними феноменами. У роботі обґрунтовано доцільність застосування інтермедіальної моделі інтерсеміотичного перекладу, яка враховує складну взаємодію вербальних, візуальних, аудіальних і кінематографічних кодів як повноцінних семіотичних систем, а також запропоновано методику інтерсеміотичного аналізу, відповідно до якої епізод визначено як аналітичну одиницю, релевантну як для літературного, так і для кінематографічного твору.

Практична цінність одержаних результатів полягає в застосуванні розробленої в дисертації методики інтерсеміотичного аналізу для вивчення

інших випадків адаптації літературних творів у різних семіотичних системах, зокрема в межах кіномистецтва, театру, коміксів, аудіовізуальних проєктів тощо. Запропонований підхід до аналізу епізодів як одиниць інтерсеміотичного перекладу може бути використано в практиці кіносценарної адаптації, літературного редагування та міжмедійного контентного аналізу. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальному процесі в межах таких курсів: «Теорія та практика перекладу», «Основи англо-українського кіноперекладу», «Основи кіноперекладу (дублювання та субтитрування)», «Аудіовізуальний переклад», «Інтерсеміотичний переклад у міжкультурній комунікації», «Стилістика і культура основної іноземної мови», «Художній переклад», а також у підготовці спеціалістів зі сфери медіакомунікацій, аудіовізуального перекладу та літературознавства.

Ключові слова: інтерсеміотичний переклад, міжмовний переклад, аудіовізуальний переклад, мультимодальність, інтермедіальні відношення, кінотекст, епізод, екранізація, адаптація, медіа, філософський концепт, перекладацькі трансформації, фрагмент.

SUMMARY

Khutorna, H. P. Research on intersemiotic translation models from English into Ukrainian based on a film adaptation of a literary work. – Qualifying scientific paper on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 035 – Philology» (03 – «Humanities») – Oles Honchar Dnipro National University. Dnipro, 2025.

Intersemiotic translation, or translation between different sign systems, presents one of the greatest challenges in contemporary translation studies. To date, there is no unified approach to the study and analysis of this phenomenon. In particular, Ukrainian scholars have shown limited interest in intersemiotic translation, which hinders the rapid integration of international research and the development of domestic methodological frameworks. Thus, the **relevance** of this study is determined by the rapid development of multimedia formats and the growing role of intersemiotic

translation, particularly in the field of film production. In Ukraine, studies on intersemiotic translation remain scarce, which complicates the development of a unified methodology for analyzing this phenomenon. At the same time, the active emergence of English-language film texts in the Ukrainian media space requires a systematic examination of the mechanisms of their recoding and adaptation in order to preserve the meanings and culturally significant concepts of the original.

The **aim** of this research is to identify and analyze the features of intersemiotic translation based on a literary work and its screen adaptation, as well as to explore potential translation difficulties and strategies for addressing them.

To achieve the aim, the following **objectives** were set.

1. To investigate the current state of intersemiotic translation research in Ukraine.
2. To define concepts related to intersemiotic translation.
3. To examine the concept of a translation model and to formulate a definition of an intersemiotic translation model.
4. To determine the units of intersemiotic analysis.
5. To examine the concept of the “episode” in the context of intersemiotic translation and analysis.
6. To suggest the methodology for analyzing intersemiotic translation products.
7. To identify patterns and features of intersemiotic translation in screen adaptations of literary texts using the proposed methodology.
8. To examine the effectiveness of intersemiotic translation in preserving complex philosophical concepts.
9. To analyze the role of traditional interlingual translation tools, specifically translation transformations, in rendering text fragments that carry philosophical meaning.
10. To determine the most frequent translation transformations used to overcome such challenges.

The **object** of the study is the English-language literary work and its screen adaptation, along with their Ukrainian translations.

The **subject** of the research is the specifics of intersemiotic translation of the screen adaptation and the challenges related to translating linguistic units that convey complex philosophical concepts.

The research materials include Stephen King's novel "11/22/63", its Ukrainian translation by O. Krasiuk, and the eponymous TV miniseries directed by K. Macdonald in both English and Ukrainian dubbing: 50 corresponding episodes from the novel and the series (totaling 430 pages and 2 hours and 45 minutes), as well as 300 text fragments from the novel.

The **methodology** incorporates total sampling to compile the study corpus, the comparative method to contrast elements of the novel and its adaptation, and the descriptive method to account for observed differences.

The dissertation **introduction** outlines the relevance and novelty of the study, its aims and objectives, research object and subject, the volume of analyzed material, employed methods, theoretical and practical significance, and the number of scholarly publications presenting the key results.

The **first chapter** traces the evolution of the concept of intersemiotic translation, its place within translation studies, and distinctions from related notions. Particular attention is given to analyzing existing translation models, including the intermedial model that forms the basis of the present study.

The **second chapter** presents a methodology for analyzing screen adaptations through intersemiotic translation, suggesting the episode as the main analytical unit. The chapter offers a step-by-step analysis of episodes from "11/22/63" and its screen adaptation, considering narrative language, character speech, visual and auditory components, and subtext.

The **third chapter** explores mechanisms of episode transformation during intersemiotic translation and identifies recurring patterns.

The **fourth chapter** focuses on how philosophical concepts are preserved in traditional interlingual translation by analyzing fragments that convey such concepts. It examines the application of translation transformations (following J.-P. Vinay and

J. Darbelnet) in rendering concepts like “the past”, “life”, and “history”. It also contrasts the results of intersemiotic and interlingual translations.

The **conclusion** summarizes the research findings and outlines potential avenues for further investigation.

The **bibliography** includes 275 sources comprising scholarly works, lexicographic materials, and internet resources.

The **scientific novelty** of the study lies in its comprehensive approach to analyzing intersemiotic translation as the transformation of a literary work into a screen adaptation. It proposes an intermedial model of intersemiotic analysis, defines the key components and regularities of such transformation, and investigates the possibility of preserving philosophical concepts in film. The study introduces an original methodology that treats the episode as the primary unit of analysis, focusing on its semantic completeness and multimodal realization.

The **theoretical significance** of the research lies in expanding the terminological apparatus of translation studies through clarification of the nature of intersemiotic translation and its distinction from related phenomena. The study substantiates the relevance of the intermedial model that incorporates the interaction of verbal, visual, auditory, and cinematic codes as full-fledged semiotic systems. The methodology suggested herein treats the episode as an analytical unit relevant for both literary and cinematic works.

The **practical significance** of the findings lies in the potential application of the suggested methodology for analyzing other adaptations across different semiotic systems – cinema, theatre, comics, audiovisual media, etc. The approach can be used in screenwriting, literary editing, and intermedial content analysis. The materials may also be used in academic courses on translation theory and practice, semiotics, intermedial studies, film adaptation analysis, and in training specialists in media communication, audiovisual translation, and literary studies.

Keywords: intersemiotic translation, interlingual translation, audiovisual translation, multimodality, intermedial relations, cinematic text, episode, film adaptation, media, philosophical concept, translation transformations, fragment.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ З ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету, серія «Філологія»* 2023. № 61. С. 162–168. URL: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.37>
2. Хуторна Г. П. Епізод як одиниця інтерсеміотичного перекладу. *Український смисл: збірник наукових праць* / гол. ред. д-р філол. наук, проф. І. С. Попова. Дніпро : Ліра, 2024. Вип. 2. С. 122–136. URL: <https://doi.org/10.15421/462430>
3. Khutorna H. The role of an episode in reproducing intermedial relations in intersemiotic translation. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2025. Вип. 19. С. 248–260. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/ufl.2025.19.4823>

Наукові праці в періодичних виданнях інших держав

1. Khutorna H. Film adaptation of literary works as a specific type of intersemiotic translation. *Scientific journal of Polonia University*. Czestochowa, 2023. № 58. P. 98–108. URL: <https://doi.org/10.23856/5814>

Наукові праці в колективних монографіях

1. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Sociocultural and Philological Paradigms of Contemporary Linguistic Education: Collective monograph* / ed. by O. I. Panchenko. Karlsruhe, 2023. P. 134–150. URL: <https://doi.org/10.30890/2707-1685.2023-10-01> ISBN-13 (15) 978-3-949059-69-8
2. Хуторна Г. П. Особливості інтерсеміотичного перекладу літературного хронотопу. *Лінгвістична палітра перекладу: від слова до тексту: Колективна монографія* / ред. О. І. Панченко. Карлсруе, 2024. С. 148–167. URL: <https://doi.org/10.30890/978-3-98924-012-4.2024> ISBN-13 (15) 978-3-98924-012-4

Наукові праці апробаційного характеру

1. Хуторна Г. П. Специфіка перекладу англомовних кінотекстів через застосування техніки ліпсинк. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку» (25–26 листопада 2022 року)*. Одеса, 2022. Ч. 3. С. 277–279. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/book/178>
2. Хуторна Г. П. Дослідження інтерсеміотичних моделей перекладу з англійської мови українською на матеріалі екранізованого літературного твору. *Література як семіотичний ресурс культури. Всеукраїнська наукова конференція (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / упорядник Т. Є. Пічугіна*. Дніпро : Тріменс ЛТД, 2023. С. 92–93. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2023/materiali%20konf/1_literatura_yak_semiotich_niy_resurs_kulturi.pdf
3. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *«Велике і вічне...»: Михайло Федосійович Гетманець: матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 15–16 вересня 2023 року)*. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2023. С. 127–130. URL: <https://zenodo.org/records/8405964>
4. Хуторна Г. П. Особливості інтерсеміотичного перекладу літературного хронотопу. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Досвід онлайн та офлайн навчання іноземців та перекладачів. До 35-річчя кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців ДНУ»*. Дніпро : Ліра, 2024. С. 49–51. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2024/materiali_konferenc/4_dosvid_onlayn_ta_oflayn_navchannya_inozemtsiv.pdf
5. Khutorna H. Interlingual and intersemiotic translation of philosophical concepts in Stephen King's Novel "11.22.63". *Synergy of Science, Technology, and Innovation: Proceedings of the International Scientific Conference (2025, May 6)*. Amsterdam, Netherlands : Bookmundo, 2025. P. 128–132. URL: <https://researcheurope.org/wp-content/uploads/2025/05/re-06.05.25.pdf>

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	15
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ В СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЇ.....	29
1.1. Моделювання в перекладознавстві	29
1.1.1. Кореляція традиційних моделей перекладу з інтерсеміотичними процесами.....	29
1.1.2. Моделі інтерсеміотичного перекладу	46
1.2. Інтерсеміотичний переклад: поняття та дотична термінологія.....	54
1.2.1. Поняття інтертекстуальності, інтермедіальності та інтерсеміотичності. Проблема перекладу таких елементів	54
1.2.2. Проблема розмежування понять інтерсеміотичність та мультимодальність у контексті інтерсеміотичного перекладу	62
1.2.3. Кінотекст як мультимодальний текст	66
1.3. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу.....	76
Висновки до розділу 1	83
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД.....	85
2.1. Методологічні засади дослідження інтерсеміотичного перекладу	85
2.2. Процедура проведення інтерсеміотичного аналізу літературного твору та його екранізації	91
2.3. Інтермедіальний і міжмовний перекладацький аналіз: методологічні основи дослідження перекладу філософських концептів	95

2.4. Епізод як одиниця інтерсеміотичного аналізу	101
2.4.1. Сучасні засади визначення епізодів та його видів	101
Висновки до розділу 2	108
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕПІЗОДУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ПІД ЧАС ЕКРАНІЗАЦІЇ	111
3.1. Структура епізоду з погляду інтерсеміотичного перекладу. Епізод як носій інтермедіальних відношень.....	111
3.2. Інтерсеміотичний аналіз епізодів експозиції та зростання дії (на прикладі роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації).....	116
3.3. Інтерсеміотичний аналіз епізодів кульмінації, падіння дії та розв’язки (на прикладі роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації).....	128
Висновки до розділу 3	152
РОЗДІЛ 4. ПЕРЕКЛАД ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПТІВ РОМАНУ «11.22.63»: ПОРІВНЯННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МІЖМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ ТА ІНТЕРСЕМІОТИЧНОЇ АДАПТАЦІЇ	154
4.1. Роль вербального коду в передаванні концепту «минуле»: порівняльний аналіз ефективності міжмовного перекладу та аудіовізуальних еквівалентів	154
4.2. Роль вербального коду в передаванні концепту «життя»: порівняльний аналіз ефективності міжмовного перекладу та аудіовізуальних еквівалентів..	175
4.3. Роль вербального коду в передаванні концепту «історія»: порівняльний аналіз ефективності міжмовного перекладу та аудіовізуальних еквівалентів..	189
Висновки до розділу 4	203
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	205
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	209
Додаток А. Список публікацій здобувачки з теми дисертації	233

Додаток Б. Кадри з екранізації «11.22.63»	235
Додаток В. Таблиці	242

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ІП – інтерсеміотичний переклад

ІМ – інтермедіальність

МО – мова оригіналу

МП – мова перекладу

ВСТУП

Дисертацію присвячено дослідженню моделей інтерсеміотичного перекладу на матеріалі англomовного літературного твору С. Кінга «11.22.63» і його екранізації, а також перекладу українською.

Сучасні тенденції в перекладознавстві зумовлюють появу нових видів перекладу, які відрізняються від традиційних підходів. Відповідно ці види перекладу висувають перед перекладачем нові вимоги та виклики. Одним із ключових сучасних викликів є переклад мультимедійних текстів, які поєднують різні медіаформати: текст, звук, відео та графіку. Наприклад, переклад відеоігор, мультимедійних презентацій та кінофільмів потребує не лише мовних знань, але й розуміння культурних контекстів і технічних аспектів.

Одним з найпопулярніших видів сучасного перекладу є аудіовізуальний переклад, який називають також «кіноперекладом» [39, с. 409]. Особливість аудіовізуальних текстів полягає в тому, що реципієнти стають одночасно читачами, слухачами та глядачами. До найпопулярніших видів аудіовізуального перекладу належать дубляж (англ. dubbing – переклад із заміною оригінальної доріжки), субтитрування (англ. subtitling – текстовий переклад аудіовізуального тексту, що супроводжує зображення у вигляді написів у нижній чи верхній частині екрану) та закадрове озвучування (англ. voiceover – переклад зі збереженням притишеної оригінальної доріжки) [70, с. 339].

Стрімко розвивається інтерсеміотичний переклад, який уможливорює взаємодію між різними знаковими системами. Зміна культурної парадигми, розвиток масової культури й ЗМІ, поява нових медіамистецтв зумовили активний розвиток теорії інтермедіальності в різних сферах гуманітарної науки (О. Ханзен-Леве [158; 157] та ін.), що також значно вплинуло на процеси перекладу, а в межах семіотичних досліджень вводять поняття інтерсеміотичності [231; 267], яке знаходить практичне запровадження у перекладознавстві як інтерсеміотичний переклад. Інтерсеміотичний переклад передбачає реалізацію завдань, які дотепер не стояли перед традиційним

лінгвістичним перекладом. Зокрема, такий вид перекладу має забезпечити не просто перенесення змісту з одного медіа в інший, а передусім трансформацію цього змісту відповідно до особливостей нового медіа. Це потребує розуміння різних форм вираження та їхнього впливу на аудиторію. Збереження оригінального сенсу, естетики та стилю є ще одним важливим аспектом інтерсеміотичного перекладу. Це особливо складно, коли переносять художній твір з літературної форми в кінематографічну або музичну, де значення передають різними засобами (візуальними, аудіальними тощо). До того ж сучасні медіа нерідко є інтерактивними та мультимедійними, що додає складності процесу перекладу. Перекладачі мають враховувати інтерактивні елементи та змогу користувача взаємодіяти з контентом.

Поняття інтерсеміотичного перекладу вперше введено Р. Якобсоном [169, с. 232] 1958 року, який визначив його як процес трансформації повідомлення з однієї знакової системи до іншої. Відтоді явище інтерсеміотичного перекладу стало об'єктом уваги науковців, які працюють на перетині перекладознавства, семіотики, медіазнавства та культурології. Теоретичні засади цього типу перекладу розвивали Ю. Лотман [196; 198; 194; 195; 197], У. Еко [137; 136; 139; 138; 140], П. Тороп [257; 256; 89], К. Метц [206], Г. Кресс [183; 184], Н. Голубенко [16; 66] та ін. Їхні дослідження охоплюють такі аспекти, як семіотична природа екранізації, міжмедійні відношення, мультимодальність, тотальний переклад, специфіка трансформації тексту в інші форми художнього висловлення (фільм, візуальне мистецтво, музика тощо).

Перші спроби систематичного вивчення інтерсеміотичного перекладу зосереджені на субтитруванні, дубляжі, адаптації коміксів та кіноекранізаціях [269, с. 275], однак до сьогодні відсутня єдина загальноприйнята методологія аналізу цього процесу, особливо у випадках передавання філософських концептів та підтекстуальних смислів. Значна частина праць має описовий характер і не пропонує уніфікованого інструментарію для вивчення механізмів смислової трансформації між різними знаковими системами. Зростаюче зацікавлення дослідників інтерсеміотичним

перекладом зумовлене, зокрема, простором, у якому він діє. Він безпосередньо дотичний до кіномистецтва та кіноперекладу, а кінематограф сьогодні є чи не найпоширенішим видом мистецтва. Культура кіно, особливо фільм як витвір мистецтва, виступає чи не найосновнішою формою культури в сучасному суспільстві. Поєднуючи в собі різні форми мистецтва, кіномистецтво має значно більші переваги, аніж інші види мистецтва, тому кінокультура стала невід'ємною частиною життя суспільства. Кіномистецтво має сильний вплив на формування мови суспільства, життєвих зразків та навіть цінностей [114, с. 20].

Екранізація, яка перебуває на межі кіно та літератури, являє собою особливий вид інтерсеміотичного перекладу [220, с. 52], а вивчення екранізації є важливим для розуміння особливостей та законів функціонування інтерсеміотичного перекладу. Оскільки екранізація як акт інтерсеміотичного перекладу надає ширші перспективи для інтерпретації оригінального твору, система відношень між літературним джерелом та його кіноадаптацією потребує більшої уваги дослідників, до того ж у кінематографічній індустрії спостерігають розвиток нових тенденцій.

Наразі єдиного підходу до дослідження та аналізу ІІ не розроблено. Найдокладніші праці щодо інтерсеміотичного перекладу належать У. Еко [137; 136; 139; 138; 140], Ю. Лотману [196; 198; 194; 195; 197] та П. Торопу [257; 256; 89]. Нещодавні опубліковані дослідження, які потенційно можуть змінити погляд на явище ІІ, належать Хаосюаню Чжану (Haoxuan Zhang) [273; 274].

Спостерігаємо недостатній інтерес українських дослідників до інтерсеміотичного перекладу, що внаслідок швидку інтеграцію досвіду зарубіжних дослідників та вироблення власних методологічних засад. Наявна спроба систематизувати теоретичні положення щодо інтерсеміотичного перекладу представників харківської школи перекладу, зокрема Т. Лукьянкової, чий роботи присвячені кіноперекладу, а також вербалізації емоційних станів у мультимодальному тексті [47; 48; 50]. Наукові розвідки інтерсеміотичного перекладу та екранізації, зокрема, виконано Т. Некряч та Р. Довганчиною [65], Т. Крисановою [38], Г. Ташченко [87; 252], Н. Голубенко [16; 66] та ін.

Отже, **актуальність** дослідження зумовлена стрімким розвитком мультимедійних форматів і зростанням ролі інтерсеміотичного перекладу, особливо у сфері кінопродукції. В українському науковому просторі дослідження інтерсеміотичного перекладу є поодинокими, що ускладнює вироблення єдиної методології аналізу цього явища. Водночас активна поява англомовних кінотекстів в українському медіапросторі потребує системного вивчення механізмів їхнього перекодування й адаптації для збереження смислів та культурно значущих концептів оригіналу.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, темами, планами. Роботу виконано в межах теми наукових досліджень кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара «Процес і результат перекладу (українська/англійська мови) у світлі сучасних технологій» (0125U002090), затвердженої Міністерством освіти і науки України 10 квітня 2025 року.

У зв'язку із зазначеними особливостями інтерсеміотичного перекладу загалом та станом проблеми інтерсеміотичного перекладу зокрема, доцільним є визначення **мети дослідження**, а саме: виявлення та аналіз особливостей інтерсеміотичного перекладу на матеріалі екранізованого літературного твору, а також можливих перекладацьких труднощів та способів їхнього подолання.

Для досягнення цієї мети потрібно виконати такі **завдання**.

1. Дослідити сучасний стан дослідження інтерсеміотичного перекладу в Україні.
2. Розглянути дотичні до інтерсеміотичного перекладу поняття.
3. Дослідити поняття моделі перекладу та сформулювати визначення моделі інтерсеміотичного перекладу.
4. Визначити одиниці інтерсеміотичного аналізу.
5. Розглянути поняття *епізод* у контексті інтерсеміотичного перекладу та аналізу.
6. Запропонувати методику аналізу продукту інтерсеміотичного перекладу.

7. Виявити особливості та закономірності інтерсеміотичного перекладу екранізованого літературного твору через застосування методики інтерсеміотичного аналізу.

8. Дослідити ефективність інтерсеміотичного перекладу у збереженні складних філософських концептів літературного твору.

9. Проаналізувати ефективність застосування інструментарію традиційного міжмовного перекладу (а саме перекладацьких трансформацій) під час перекладу фрагментів тексту, які є носіями складних філософських концептів англomовного літературного твору.

10. Визначити найпоширеніші перекладацькі трансформації, які застосовують для вдалого подолання таких перекладацьких проблем.

Об'єкт дослідження – англomовний літературний твір та його екранізація, а також їхні переклади українською мовою.

Предмет дослідження – особливості інтерсеміотичного перекладу екранізації літературного твору, а також перекладу лінгвістичних одиниць, які є носіями складних філософських концептів англomовного літературного твору.

Основа **гіпотези** дисертаційного дослідження – припущення, що інтерсеміотичний переклад літературного твору, зокрема у формі екранізації, є не лише актом міжсеміотичної трансформації, але й формою інтерпретації, яка підлягає системному аналізу за допомогою спеціально адаптованої моделі інтерсеміотичного аналізу. Водночас збереження складних філософських концептів значною мірою залежить від особливостей взаємодії знакових систем у межах екранізації, а також може бути здійснено ефективніше завдяки залученню традиційних перекладацьких стратегій, зокрема трансформацій, які дають змогу досягати смислової відповідності на рівні фрагментів тексту. Комплексне залучення методологій інтермедіального аналізу та міжмовного перекладу дає змогу встановити закономірності трансформації складних філософських концептів і визначити ступінь їхнього збереження в різних семіотичних середовищах. Однак, незважаючи на таку складність та

багат шаровість процесу інтерсеміотичного перекладу, його доцільно уналежнювати саме до видів перекладу з огляду на його характерні ознаки.

Корпус **матеріалу дослідження** становить роман С. Кінга «11.22.63», його переклад О. Красюком, а також екранізація літературного твору – однойменний мінісеріал режисера К. Макдональда англійською та в українському озвученні: 50 епізодів літературного твору «11.22.63» та його екранізації, що загалом становить 430 сторінок та дві години 45 хвилин відповідно, а також 300 фрагментів роману.

Основою **теоретико-методологічної бази дослідження** насамперед є комплексний міждисциплінарний підхід, який поєднує теорію перекладу, семіотику, інтермедіальність, теорію екранізації та лінгвістичну концептологію. Ключову роль у формуванні загальної концепції інтерсеміотичного перекладу відіграє праця Р. Якобсона [169], який уперше виокремив інтерсеміотичний переклад як окремий тип трансформації (1959). Семіотичні аспекти переходу між різними знаковими системами осмислено в працях Ю. Лотмана [196; 198; 194; 195; 197], У. Еко [137; 136; 139; 138; 140], П. Торопа [257; 256; 89], К. Метца [206], які заклали підґрунтя для розуміння екранізації як складної форми міжсеміотичної інтерпретації. Ідеї П. Торопа про тотальний переклад [89] стали основою для розгляду перекладу як культурної реконструкції тексту в новому семіотичному контексті. Методологічну основу дослідження становить інтермедіальний підхід, який передбачає аналіз взаємодії різних знакових систем у межах єдиного твору або його адаптації та відображений у працях А. Hansen-Löve [158; 157], I. Rajewsky [231], G. Kress [183; 184], T. van Leeuwen [261]. Цей підхід дає змогу вивчати екранізацію не як репродукцію, а як трансформацію змісту через інші коди – візуальні, аудіальні, монтажні.

Особливу увагу в дослідженні приділено моделюванню як ключовому інструменту аналізу перекладацьких процесів, адже саме моделі вможливають репрезентування структури, механізмів та закономірностей трансформації змісту між мовними та знаковими системами. Ідеї лінгвістичного моделювання знаходимо в працях З. Херріса [160], Ч. Хокетта [163], Н. Хомського [130], які

першими запропонували формалізовані структури опису мовних процесів. У межах українського мовознавства значний внесок зробили І. Попова [71], А. Загнітко [26] та Н. Іваницька [27; 28], які докладно розглянули та систематизували особливості лінгвістичних моделей, зокрема в синтаксисі та металінгвістичній теорії. У перекладознавстві засадничі моделі розроблено Ю. Найдю [217; 216; 218], Д. Селескович [238], М. Ледерер [238], П. Торопом [257; 256; 89], В. Демецькою [19], С. Засєкіним [25], які виокремлювали семантичні, трансформаційні, інтерпретативні, адаптивні та інтеракційні моделі перекладу, що знайшли подальше застосування і до аналізу інтерсеміотичного перекладу. На сучасному етапі осмислення моделей інтерсеміотичного перекладу активно розвиває у своїх у працях Хаосюань Чжан (Haoxuan Zhang) [273; 274], який запропонував комплексний підхід до вивчення аудіовізуальних кодів у контексті культурної трансляції. Залучення цих теоретичних напрацювань забезпечує міждисциплінарний характер дослідження та розширює аналітичний потенціал обраної методології.

У сфері традиційного міжмовного перекладу спираємося на класифікацію перекладацьких трансформацій, запропоновану Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне [264], з поділом на прямі та непрямі прийоми перекладу, що дає змогу описати мовні механізми збереження чи трансформації смислів на рівні фрагментів тексту. У цьому контексті важливим є також залучення праць із галузі загального мовознавства, зокрема О. Селіванової [80], Н. Дьячок [132], Н. Плотнікової [68], для осмислення семантичних процесів та закономірностей функціонування мовних одиниць у ширшому когнітивно-семіотичному просторі. Отже, задля досягнення поставленої мети методологічна база дослідження поєднує лінгвістичні основи (структурний, синтаксичний та концептологічний аналіз), перекладознавчі стратегії (підхід Віне-Дарбельне, дескриптивне перекладознавство), семіотичні та інтермедіальні підходи, а також герменевтичну інтерпретацію складних філософських концептів.

Методи дослідження. Основним методом дослідження обраних матеріалів є інтерсеміотичний аналіз, який реалізовано в межах інтермедіальної моделі

інтерсеміотичного перекладу. Цей метод уможлиблює виявлення закономірностей трансформації художнього твору в екранізацію, а також є допоміжним у дослідженні перекладу художніх та філософських концептів у процесі переходу з однієї семіотичної системи в іншу (від літературного тексту в екранізацію). Основою такого підходу є критерії семантичного завершення, мультимодальності та наративної функції епізодів як одиниць аналізу.

Окрім цього, під час дослідження застосовано гіпотетико-дедуктивний метод [72, с. 498] для побудови дослідницької гіпотези на основі загальних теоретичних положень; порівняльний аналіз [80] для зіставлення літературного тексту, його перекладу та екранної адаптації; метод суцільної вибірки [37, с. 141] для створення масиву елементів дослідження; зіставний [37, с. 125] для зіставлення і порівняння елементів літературного твору та його екранізації, а також для зіставлення лексичних, граматичних та фонетичних явищ англійської та української мов під час дослідження аспекту лінгвістичного перекладу матеріалу; метод спостереження [80, с. 96] для систематизації аналізованих одиниць перекладу, а також для аналізу теоретичних даних, які мають стосунок до стану проблеми; описовий для опису відмінностей у досліджуваних площинах [80, с. 100]; герменевтичний аналіз [31, с. 67] для інтерпретації філософських концептів у вербальному й аудіовізуальному контекстах; семіотичний аналіз [234, с. 150] для дослідження зміни знакових систем і засобів репрезентації; кількісно-якісний аналіз [72 с. 498] для фіксації частотності перекладацьких трансформацій і визначення їхнього впливу на змістові зрушення. Обрані методи дають змогу ґрунтовно охопити як лінгвістичну специфіку традиційного міжмовного перекладу, так і семіотичну природу інтерсеміотичного переходу літературного твору в екранізацію, що є визначальним для реалізації мети дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше здійснено комплексне дослідження інтерсеміотичного перекладу як процесу переходу літературного твору в екранізацію із залученням запропонованої інтермедіальної моделі інтерсеміотичного аналізу, визначено

ключові компоненти та закономірності такого переходу, розглянуто процес перекладу філософських концептів у художньому творі та змогу їх збереження в екранізації. Запропоновано методику інтерсеміотичного аналізу, яка передбачає визначення епізоду як основної одиниці дослідження інтерсеміотичного перекладу і враховує як семантичну завершеність, так і мультимодальну реалізацію елементів, трансформованих в екранізації. Уперше здійснено зіставлення результатів інтерсеміотичного перекладу з результатами традиційного перекладу фрагментів тексту, які є носіями філософських концептів, для визначення ефективності обох підходів у збереженні глибинного змісту. Виявлені закономірності в застосуванні перекладацьких трансформацій під час передавання концептів *минуле, життя та історія* у міжмовному перекладі, а також зіставлення цих змін із семіотичними втратами, модифікаціями та компенсаціями, що виникають у процесі екранізації. Такий підхід дає змогу сформулювати нове бачення інтерсеміотичного перекладу як міжсистемної інтерпретації з високим ступенем смислової варіативності.

Основні положення, винесені на захист.

1. Інтерсеміотичний переклад в українському науковому дискурсі перебуває на етапі активного формування, і наразі відсутня усталена методика його аналізу, особливо в контексті літератури та кінематографу. З огляду на це є потреба сформулювати власне визначення моделі інтерсеміотичного перекладу – теоретичної схеми або концептуальної структури, яка описує процес трансформації змісту під час переходу з однієї знакової системи в іншу (з вербального оформлення в аудіовізуальний код кіно, музику, живопис тощо) та складність міжсеміотичних (інтермедіальних) зв'язків між першотвором та його інтерсеміотичним перекладом.

2. Інтерсеміотичний переклад потрібно чітко розмежовувати з дотичними поняттями, зокрема інтертекстуальністю, інтерсеміотичністю, адаптацією та інтермедіальністю, оскільки ІП передбачає глибинну семіотичну трансформацію, а не лише жанрову чи стилістичну модифікацію тексту.

3. Моделювання перекладу є ключовим інструментом опису перекладацьких процесів, однак традиційні моделі перекладу не завжди дають змогу дослідити складні аспекти інтерсеміотичного перекладу, тому в межах дисертації обґрунтовано доцільність застосування інтермедіальної моделі ІП, яка враховує взаємодію вербальної, візуальної, аудіальної та кінематографічної знакових систем.

4. Одиницею інтерсеміотичного аналізу доцільно визначити епізод, який відповідає критеріям семантичного завершення, мультимодальності, наративної функції та потенціалу до трансформації між медіумами. Епізод є одиницею інтерсеміотичного аналізу не лише з огляду на його характеристики, але й на те, що він постає носієм мультимодальних відношень.

5. Поняття *epizod* у межах ІП доцільно розглядати як структурно-семантичну одиницю, спільну для літературного й кінематографічного текстів, що забезпечує зіставний аналіз змістових змін.

6. Є потреба в розробленні методики інтерсеміотичного аналізу, яка передбачає поетапне зіставлення літературного та кінематографічного епізодів за ключовими компонентами: мовою автора, мовленням персонажів, описом/зображенням місця дії, візуальними та звуковими засобами, закладеним автором підтекстом, та дає змогу системно аналізувати механізми збереження чи зміни концептуальних структур у процесі інтерсеміотичного перекладу.

7. Інтерсеміотичний аналіз виявив закономірні відмінності в реалізації ключових філософських концептів у літературному тексті та його екранізації, зокрема часткову втрату глибинних смислів, компенсовану за рахунок аудіовізуальних засобів.

8. Для інтерсеміотичного перекладу характерна обмежена ефективність у передаванні складних філософських концептів, зокрема таких як «минуле» і «життя», оскільки частина змісту, пов'язана з авторським підтекстом і стилістичними фігурами, не має точного аудіовізуального відповідника.

9. Інтерсеміотичний переклад може бути розглянутий у вимірі перекладознавства та застосування перекладацьких трансформацій, узвичаєних

під час традиційного перекладу. Послугування традиційним інструментарієм перекладацьких трансформацій (за Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне) є ефективним способом збереження філософських концептів на рівні текстових фрагментів, що підтверджено матеріалом аналізу роману С. Кінга «11.22.63» та його перекладу.

10. Найчастотнішими трансформаціями під час перекладу філософських концептів є модуляція, транспозиція, буквальний переклад, вилучення та еквівалентність, які відіграють ключову роль у досягненні семантичної відповідності та збереженні авторського наміру.

Теоретичне значення роботи полягає в розширенні й поглибленні поняттєво-термінологійного апарату перекладознавства через уточнення природи інтерсеміотичного перекладу та його розмежування з дотичними феноменами. У роботі обґрунтовано доцільність застосування інтермедіальної моделі інтерсеміотичного перекладу, яка враховує складну взаємодію вербальних, візуальних, аудіальних і кінематографічних кодів як повноцінних семіотичних систем, а також запропоновано методику інтерсеміотичного аналізу, відповідно до якої епізод визначено як аналітичну одиницю, релевантну як для літературного, так і для кінематографічного твору. Ця методика дає змогу системно аналізувати механізми збереження чи зміни концептуальних структур у процесі інтерсеміотичного перекладу. Результати дослідження також уточнюють місце інтерсеміотичного перекладу в загальній системі перекладацьких стратегій і демонструють взаємодоповнюваність інтерсеміотичного та традиційного міжмовного перекладу. Робота поглиблює теоретичну базу перекладознавства, семіотики та інтермедіальних студій.

Практична цінність одержаних результатів полягає у змозі застосування розробленої в дисертації методики інтерсеміотичного аналізу для вивчення інших випадків адаптації літературних творів у різних семіотичних системах, зокрема в межах кіномистецтва, театру, коміксів, аудіовізуальних проєктів тощо. Запропонований підхід до аналізу епізодів як одиниць інтерсеміотичного перекладу може бути використаний у практиці кіносценарної адаптації, літературного редагування та міжмедійного контентного аналізу. Ці матеріали

стануть корисними в навчальному процесі в межах таких курсів: «Теорія та практика перекладу», «Основи англо-українського кіноперекладу», «Основи кіноперекладу (дублювання та субтитрування)», «Аудіовізуальний переклад», «Інтерсеміотичний переклад у міжкультурній комунікації», «Стилістика і культура основної іноземної мови», «Художній переклад», а також у підготовці спеціалістів зі сфери медіакомунікацій, аудіовізуального перекладу тощо.

Апробація основних положень та результатів дослідження. Основні теоретичні положення і практичні результати дослідження оприлюднено на двох міжнародних наукових конференціях: II Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку» (25–26 листопада 2022 року), Synergy of Science, Technology, and Innovation: Proceedings of the International Scientific Conference (Amsterdam, Netherlands, 2025, May 6); а також на трьох всеукраїнських науково-практичних конференціях: Література як семіотичний ресурс культури. Всеукраїнська наукова конференція (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер, 2023), «Велике і вічне...»: Михайло Федосійович Гетманець: матеріали всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 15–16 вересня 2023 року), Всеукраїнська науково-практична конференція «Досвід онлайн та офлайн навчання іноземців та перекладачів» (Дніпро, 2024).

Публікації. Основні положення і результати дослідження викладено в 11 одноосібних публікаціях авторки, з них: 3 – статті у фахових наукових виданнях України, 1 – статті у зарубіжних виданнях, 2 – публікації в колективних монографіях і 5 – тези та матеріали доповідей.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел із 275 позицій і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 340 сторінок, обсяг основного тексту – 193 сторінки.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дисертації, її актуальність, сформульовано основну мету та завдання, визначено об'єкт і предмет дослідження, розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення

наукових результатів, висвітлено основні використані методи та методики, викладено інформацію про апробацію отриманих результатів, а також окреслено основні положення, винесені на захист.

У **першому розділі** розглянуто еволюцію поняття інтерсеміотичного перекладу, його місце в системі перекладознавства, а також проведено розмежування між дотичними поняттями. Особливу увагу приділено аналізу наявних моделей перекладу. В окремому підрозділі узагальнено методологічні підходи до аналізу перекладацьких трансформацій у межах різних знакових систем.

Другий розділ присвячено розробленню та обґрунтуванню запропонованої методики інтерсеміотичного аналізу екранізацій, яка передбачає виокремлення епізоду як аналітичної одиниці.

У **третьому розділі** здійснено аналіз епізодів роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації з урахуванням таких компонентів, як мова автора, мова персонажів, візуальні, звукові елементи та підтекст. Виявлено закономірності міжмедійної трансформації і ступінь збереження смислових структур.

У **четвертому розділі** досліджено механізми збереження філософських концептів у міжмовному перекладі через аналіз фрагментів тексту, що є їхніми носіями. Розглянуто застосування перекладацьких трансформацій на матеріалі фрагментів, які репрезентують концепти *минуле*, *життя* та *історія*. Проведено зіставлення результатів міжмовного та інтерсеміотичного перекладу, що дало змогу оцінити ефективність кожного з підходів у передаванні складного смислового змісту.

У **загальних висновках** викладено підсумки проведеного дослідження та окреслено перспективи подальшої роботи.

У **додатках** представлено матеріали дослідження, а саме: перелік розглянутих епізодів літературного та кінематографічного творів, докладно проаналізовані епізоди літературного та кінематографічного творів англійською та українською мовами (вербальний складник), кадри з екранізації, фрагменти літературного твору англійською та українською мовами.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ В СУЧАСНІЙ ФІЛОЛОГІЇ

1.1. Моделювання в перекладознавстві

1.1.1. Кореляція традиційних моделей перекладу з інтерсеміотичними процесами

Переклад як процес трансформації змісту з однієї мовної системи в іншу протягом багатьох десятиліть є предметом інтенсивного наукового дослідження. У межах перекладознавства наразі сформовано кілька теоретичних моделей, які пояснюють механізми, принципи та стратегії перекладу з огляду на лінгвістичні, когнітивні, семіотичні та прагматичні аспекти. Такі моделі відіграють ключову роль у розумінні того, як під час перекладу передано зміст у різних контекстах і форматах. Серед сучасних тенденцій перекладознавства особливу увагу привертає інтерсеміотичний переклад, який виходить за межі традиційного міжмовного перекодування і передбачає перетворення змісту в різних знакових системах. Такий тип перекладу актуальний передусім у контексті адаптації літературних творів у кіно, театр, живопис, музику та інші форми мистецтва. Розуміння особливостей інтерсеміотичного перекладу потребує насамперед аналізу наявних перекладацьких моделей і визначення їхньої релевантності до міжсеміотичних трансформацій. З огляду на це пропонуємо розглянути основні моделі перекладу, їхнє місце в класифікаціях лінгвістичних моделей, їхні концептуальні засади та змогу застосування до аналізу інтерсеміотичного перекладу.

Моделювання широко застосовують у різних галузях науки, особливо у випадках, коли безпосереднє спостереження чи вимірювання об'єкта дослідження неможливе з певних причин. Загалом модель розглядають як уявно або матеріально реалізовану систему, яка відображає чи відтворює досліджуваний об'єкт і може його замінювати, забезпечуючи отримання нової інформації про нього. Модель визначають також як систему об'єктів будь-якої

фізичної природи, структура або поведінка яких відтворює аналогічні характеристики іншої системи, що є предметом дослідження. Оскільки мова не може бути передана дослідником у її первинній субстанціональній формі, її вивчення відбувається через певні природні або створені штучно моделі, які дають змогу аналізувати її особливості та закономірності [71, с. 78].

Термін *модель* щодо лінгвістичних процесів уперше вжили З. Херріс 1944 року [160, с. 132], Ч. Хокетт 1954 року [163, с. 51], а також Н. Хомський 1956 року [130, с. 46]. Модель визначено як узагальнену та формалізовану структуру або процес тих чи тих фактів мови [49, с. 144]. Модель (франц. *modèle*, від лат. *modulus* – міра) в лінгвістиці – 1. Штучно створений лінгвістом реальний або уявний пристрій, який відтворює, імітує своєю поведінкою (зазвичай у спрощеному вигляді) поведінку якогось іншого («справжнього») пристрою (оригіналу) в лінгвістичних цілях. 2. Зразок, який слугує стандартом (еталоном) для масового відтворення; те саме, що і тип, схема, парадигма, структура і т. д. (наприклад, «модель дієвідміни або відміни», «словотвірна модель», «модель речення» і т. д.) [49, с. 145].

Важливо надати тлумачення терміна *модель*, які наведено у словнику за редакцією А. Загнітка:

1. Мовний конструкт, що показує послідовність розташування складників, усталеність яких і лінійне розташування виступають стандартом для відтворення.

2. Абстраговане поняття еталона або абстрагованого зразка граматичної системи і вияв найзагальніших характеристик певного мовного явища.

3. Абстрагована, штучно створена лінгвістична реальна/ірреальна побудова, що відтворює своїми особливостями реальний прототип для виконання лінгвістичних завдань.

Як бачимо, поняття *модель* у лінгвістиці охоплює кілька ключових аспектів: вона може виступати як конструкція, що відображає послідовність мовних елементів, як узагальнене уявлення про граматичну систему або як штучно створена структура, яка допомагає аналізувати мовні явища. Таке

різноманіття визначень підкреслює гнучкість цього терміна, що дає змогу використовувати його для опису різних мовних явищ.

У сучасних мовознавчих дослідженнях поняття *модель* набуває трьох основних значень: 1) як структурний або функційний аналог досліджуваного явища; 2) як своєрідна метамова – система правил, у межах яких відбувається аналіз граматики мови та формування наукових висновків; 3) як окрема лінгвістична одиниця [71, с. 77]. Ці три аспекти моделі можна узгодити з її основними характеристиками:

1. Модель працює переважно не з реальними об'єктами, а з їхніми абстрактними аналогами – так званими конструктами. Вони не є безпосереднім відображенням реальних даних, натомість їх створюють на основі загальних припущень, які формують унаслідок аналізу спостережень та дослідницького досвіду. Будь-яка модель – це система, логічно побудована на основі гіпотез із застосуванням певного математичного апарату. Ідеальні лінгвістичні моделі не залежать безпосередньо від звукових чи значеннєвих характеристик мовних явищ, які вони описують.

2. Кожна модель – формальна. Це означає, що в ній чітко визначені вихідні об'єкти, а також правила, за якими вони взаємодіють і формують нові твердження чи об'єкти. У своїй ідеальній формі така модель є математичною системою, а отже, формальність моделі можна прирівняти до її точності та однозначності. Для зв'язку моделі з реальними даними потрібно здійснити її інтерпретацію – тобто встановити відповідність між елементами моделі та об'єктами певної предметної галузі, наприклад, мовної системи.

3. Будь-яка модель, щодо якої застосовують інтерпретацію, має пояснювальну силу, тобто вона здатна, по-перше, пояснювати явища або результати експериментів, які залишаються незрозумілими в межах попередніх теорій; по-друге, прогнозувати нові можливі характеристики об'єкта, які згодом можна підтвердити спостереженнями чи експериментами. Що точніше модель передбачає реальні дані, то вища її пояснювальна цінність. У контексті мовних моделей основним поняттям є написаний алфавітом текст. Під текстом можуть

розуміти як реальні висловлювання (набір граматично правильних послідовностей у мові), так і їх узагальнену структуру, що може охоплювати послідовності мовних класів, які відповідають конкретним елементам реального тексту [49, с. 145]. Н. Іваницька [27, с. 9] зазначає, що однією з істотних особливостей лінгвістичної моделі є її відкритість у щонайширшому, філософськи умотивованому сенсі, тобто тимчасовість чи відносність.

Залежно від того, як саме визначають поняття «володіння мовою» (зокрема, чи містить воно знання значень слів), моделі мовленнєвої діяльності можна поділити на два типи. Перший – несемантичні або суто синтаксичні моделі, що відтворюють знання граматики, тобто здатність носіїв мови будувати граматично правильні, але не обов'язково осмислені висловлювання. Другий – семантичні моделі, які імітують здатність мовців розуміти та формулювати змістовні речення [88, с. 65]. Залежно від того, яку сторону мовленнєвої діяльності аналізують – сприйняття (слухання) чи продукування (говоріння), моделі мовленнєвої діяльності поділяють на моделі аналізу та моделі синтезу. Моделі аналізу – це системи правил, здатні опрацьовувати та аналізувати необмежену кількість речень певної мови. Синтаксичні аналітичні моделі отримують на «вході» текст і видають для кожного речення його синтаксичну структуру. Семантичні аналітичні моделі також опрацьовують текстовий матеріал, проте їхнім вихідним результатом є смисловий запис кожного речення, представлений спеціальною семантичною мовою. Моделі синтезу – це набір правил, що дають змогу генерувати потенційно необмежену кількість правильних речень. Синтаксичні синтетичні моделі використовують запис синтаксичної структури як вхідні дані, а на виході формують правильні речення відповідної мови. Семантичні синтетичні моделі отримують на «вході» смисловий запис речення, представлений спеціальною семантичною мовою, і формують множину синонімічних речень природної мови [88, с. 50].

З огляду на зазначені визначення та характеристики вважаємо доцільним у нашому дослідженні послуговуватися визначенням лінгвістичної моделі як абстрагованої, штучно створеної лінгвістичної реальної/ірреальної побудови, що

відтворює своїми особливостями реальний прототип для виконання лінгвістичних завдань [26, с. 250]. Оскільки дослідження провадимо в перекладознавчому аспекті, то такий підхід забезпечує не лише репрезентацію мовного матеріалу, але й дає змогу застосовувати модель у практичних дослідженнях перекладу, охоплюючи процеси адаптації, трансформації та збереження змісту.

Моделювання використовують у перекладознавстві для систематизації та аналізу процесів перекладацької діяльності, що вможливлює краще розуміння закономірностей передавання змісту між мовами та знаковими системами. Модель у перекладі (від лат. *modulus* міра, аналог, зразок, взірець) – це умовні схеми здійснення процесу перекладу, метою створення яких є спроба пояснити трансформацію тексту, вираженого засобами однієї мови, у відповідний текст, виражений засобами іншої мови [27, с. 10]. Моделювання дає змогу відтворити процес перекладу загалом, розкрити механізми перекладу, описати дії перекладача, його стратегію і тактику в процесі перекладу, встановити рівень еквівалентності й адекватності перекладу задля забезпечення успішного акту міжмовної комунікації.

Щодо методологічної орієнтації, то модель перекладу може належати й до семантичних, і до синтаксичних моделей. Семантичні моделі дають змогу описати переклад через збереження змісту з акцентом на еквівалентності значень між мовами, а також врахувати семантичну структуру речень, їхній когнітивний контекст та змогу смислових трансформацій під час перекладу. Водночас синтаксичні моделі зосереджені на структурних відповідниках між мовами й дають змогу врахувати правила побудови речень і граматичні трансформації, яких зазнають лексичні одиниці під час перекладу.

Моделі перекладу передусім уможливлюють опис процесу перекладу, що охоплює два взаємопов'язаних аспекти: 1) загальну характеристику моделі із зазначенням можливої сфери її застосування (пояснювальної сили моделі); 2) типи перекладацьких операцій (трансформацій), здійснюваних у межах моделі [28, с. 138]. Однак модель перекладу має гіпотетичний характер, оскільки

згадані дії здійснено у свідомості перекладача, і побачити їх неможливо. Це робить модель перекладу гіпотетичною абстрактною схемою процесу перекладу, яку будують для того, щоб знайти пояснення перетворенню змісту, вираженого засобами однієї мови, на відповідний зміст, виражений засобами іншої мови [80, с. 121].

Поняття *модель перекладу* вперше використав Ю. Найда, який мав на увазі застосування в теорії перекладу різних методичних прийомів лінгвістичного дослідження (компонентного аналізу, семантичних перетворень, трансформацій тощо) [24, с. 47; 217]. Ю. Найда запропонував класичну схему перекладу «аналіз – перенесення – реконструювання» [218, с. 51], що стала основою для створення нових моделей перекладу, які розглянемо докладніше.

Варто зазначити, що наведений нижче огляд найпоширеніших моделей перекладу здійснено, зважаючи на специфіку дослідження, а саме в контексті інтерсеміотичного перекладу, що передусім дає змогу:

1. Простежити зв'язки наявних моделей перекладу з ІП. Незважаючи на спрямування більшості традиційних моделей перекладу на міжмовний переклад, вони містять концепції, які можна застосувати до ІП, як-от: поняття еквівалентності, адекватності, трансформацій та адаптації, які є ключовими й для міжсеміотичного перенесення змісту.

2. Удосконалити методологічні засади ІП; аналіз традиційних моделей дає змогу виокремити ті аспекти, які можуть стати основою для побудови теоретичних моделей ІП.

3. Порівняти механізми міжмовного та інтерсеміотичного перекладу, що вможливує виявлення спільних для обох типів перекладу процесів (наприклад, збереження змісту, адаптація) та особливостей, що їх відрізняють (наприклад, передавання вербального змісту через невербальні засоби).

4. Оцінити обмеження традиційних моделей, недостатньо ефективних для пояснення механізмів ІП. Аналіз їхніх недоліків у цьому контексті дає змогу визначити, що потребує доопрацювання або розширення (наприклад, потреба врахування мультимодальних відношень).

5. Удосконалити теоретичну основу для розроблення моделей ПП, які містили б докладний опис процесу передавання змісту між різними знаковими системами.

Особливу увагу приділяємо особливостям моделей перекладу, які є цінними для аналізу процесу ПП, зокрема екранізації, з огляду на те, що фільм може бути предметом формального дослідження саме як явище перекладу [274, с. 145].

Зважаючи на це, вважаємо доцільним розглянути такі моделі перекладу: ситуативно-денотативну, трансформаційну, семантичну, інтерпретативну, інтеграційну, адаптивну, лінійно-трансмисійну. Результати дослідження цих моделей перекладу можна побачити в працях таких зарубіжних та вітчизняних лінгвістів-перекладачів: В. Александрова [2], Т. Андрієнко [3], Л. Архипова [4], М. Венгрєнівська [8], Ж. Дарбельє [264], В. Демєцька [19], С. Засєкін [25], Н. Іваницька [27; 28], Дж. Кетфорд [123], В. Коптілов [35], М. Ледерер [238], А. Мамрак [54], Ю. Найда [217; 216; 218], О. Ребрій [75; 76], Д. Селескович [238], П. Тороп [257; 256; 89].

До найпопулярніших моделей перекладу належать ситуативно-денотативна, трансформаційна та семантична моделі [2, с. 230]. Вони по-різному пояснюють здійснення процесу передавання змісту між мовами. Зокрема, відповідно до ситуативно-денотативної моделі (Дж. Кетфорд) мовні одиниці співвідносяться з реальними предметами й явищами (денотатами). Переклад у такій моделі розглядають як опис однієї й тієї самої ситуації за допомогою іншої мовної системи [123, с. 23]. Якщо між мовами вже наявне узгодження денотатів, переклад можна здійснювати безпосередньо, через заміну одиниць вихідної мови відповідниками в мові перекладу. Це особливо актуально для текстів, які описують об'єктивну реальність. Однак такий переклад можливий лише за умови, що між одиницями двох мов попередньо встановлено ситуативну тотожність через звернення до дійсності. У контексті ПП цю модель можна застосувати для адаптації тих елементів вихідного тексту, які описують реальні події, об'єкти або ситуації, адже денотати зберігають свою сутність незалежно

від знакової системи. Наприклад, якщо в літературному творі описано конкретну історичну подію, у фільмі її можна передати візуально без значних змін. Утім, модель не враховує особливостей мультимодального кодування інформації, тому не може пояснити трансформацію художніх образів або стилістичних засобів під час екранізації.

Основою трансформаційної моделі є трансформаційна граматики Н. Хомського [130]. Ця модель розглядає переклад як процес поступового перетворення структури оригінального тексту. Трансформація відбувається в три етапи: спочатку аналізують вихідний текст і зводять до базових (ядерних) структур, потім ці структури переносять до іншої мови, а далі відбувається синтез нового тексту в цільовій мові. Такий підхід дає змогу уникати буквального перекладу й акцентує увагу на змістових зв'язках між елементами тексту. Серед недоліків трансформаційної моделі – відсутність пояснень механізму того, як відбувається вибір кінцевої структури/одиниці мови перекладу [40, с. 18]. Такий підхід є потенційно корисним для аналізу ПП, оскільки він акцентує увагу на глибинних структурах змісту та механізмах перетворення вихідного тексту. У процесі ПП також відбувається схоже «трансформування» – літературний текст проходить певні етапи адаптації, змінюючи вербальні структури на кінематографічні (кадри, звукові ефекти, монтаж тощо). Проте ця модель також не враховує відмінностей між вербальними та невербальними кодами.

Семантична модель (Дж. Кетфорд) орієнтована на збереження значення оригіналу [123, с. 58]. Вона використовує метод компонентного аналізу, де значення мовних одиниць розглядають як набір семантичних характеристик. Переклад передбачає виділення цих характеристик у вихідному тексті та пошук еквівалентних або схожих елементів у цільовій мові. Такий підхід дає змогу зосередитися на смисловій відповідності текстів і тісно пов'язаний із трансформаційною моделлю. Недоліками цієї моделі, як зазначає Г. Кузенко [40, с. 20], є недостатній опис процесу перекладу з урахуванням усіх його труднощів, таких як передавання образних асоціацій у перекладі,

використання мовних одиниць у переносному значенні та мети комунікації. Для ІІІ такий підхід має сенс, оскільки основним є збереження значення вихідного тексту, що постає одним із ключових завдань під час зміни знакової системи. Семантична модель передбачає аналіз вербальних значень слів, а під час аналізу ІІІ потрібно брати до уваги невербальні семіотичні системи (кольори, жести, операторську роботу тощо).

Як бачимо, жодна із цих моделей не забезпечує вичерпного опису процесу ІІІ, оскільки вони зосереджені на лінгвістичних аспектах перекладу та не враховують специфіки мультимодального кодування інформації, а також не пояснюють, як працює комбіноване передавання смислу, зокрема, як можна компенсувати відсутність певних вербальних елементів через музику чи операторську роботу. Для повноціннішого подання процесу перекладу доцільно розглянути й деякі інші моделі перекладу, як-от: інтерпретативну, лінійно-трансмisiйну, інтеракційну та адаптивну.

Відповідно до інтерпретативної теорії виокремлюють три рівні перекладу: мотиваційний, який передбачає вибір варіантів у мові перекладу для відтворення слова з мови оригіналу, значеннєвий, сфокусований на передаванні семантичного змісту висловлювань або фраз, і смисловий, основне завдання якого полягає в збереженні та точному передаванні інформації, закладеної в тексті [238, с. 126]. На думку французьких дослідників, саме смисловий рівень є найпродуктивнішим, оскільки передбачає розуміння та перевираження девербіалізованого смислу так, щоб інформація була передана адресатові максимально точно. На думку Д. Селескович і М. Ледерер, більша частина тексту не підлягає механічному перекодуванню, тобто заміні одиниць однієї мовної системи на відповідники іншої [238, с. 15]. Натомість переклад здійснюють через інтерпретацію – розкриття ідей, виражених у тексті через мовні засоби [238, с. 8]. Відтак основним завданням перекладача стає не лише розуміння вихідного тексту, а й передавання його змісту в доступній для реципієнта формі [238, с. 19].

Згідно з інтерпретативною теорією, об'єктом перекладу є смисл, глибина розкриття якого залежить як від лінгвістичних, так і від екстралінгвістичних знань перекладача [238, с. 21]. Зокрема, важливими є розуміння ситуації, що зумовила формування висловлювання, вербальний контекст, який дає змогу уникнути неоднозначності сприйняття наступних мовних одиниць, а також когнітивний контекст, тобто динамічна взаємодія інформаційних елементів, що визначають розгортання мовлення [238, с. 44–45]. У своїх дослідженнях Д. Селескович і М. Ледерер пов'язують інтерпретацію насамперед з усним перекладом. Вони зазначають, що писемний переклад активізує раціональний контроль свідомості, що, на їхню думку, може відволікати перекладача від змістового аспекту тексту та змушувати його більше зосереджуватися на формі [238, с. 44–45].

Дослідження інтерпретативної моделі перекладу може бути корисним у контексті дослідження ІП (особливо в контексті екранізації літературних творів), оскільки основна ідея цієї моделі – передавання смислу, а не буквально перекодування знаків між мовами. Інтерсеміотичний переклад, як й інтерпретативний переклад, не передбачає заміни лексичних чи синтаксичних конструкцій відповідниками, натомість важливим є саме передавання смислу. Під час екранізації твору перекладачі та сценаристи аналізують мотиви, емоції та загальну атмосферу тексту, щоб перетворити їх візуальні образи, діалоги, музику та монтажні рішення. Відповідно до інтерпретативної моделі перекладач прагне передати смисл через найдоречніші мовні засоби, уникаючи буквального відтворення. В інтерсеміотичному перекладі цю саму стратегію застосовують через адаптацію образів, кінематографічних прийомів та невербальних засобів (жести, музика, кольори, монтаж). Наприклад, довгий внутрішній монолог у романі можна передати через символічний візуальний ряд або мізансцену у фільмі. Отже, інтерпретативна модель перекладу є цінною основою для аналізу ІП, оскільки обидва підходи орієнтовані на передавання глибинного смислу, а не лише буквального змісту. Це дає змогу зрозуміти, чому під час адаптації літературного твору до кіно відбуваються певні трансформації та як їх можна

виправдати з погляду збереження загального змісту та атмосфери оригінального тексту. Однак така модель також не передбачає пояснення та ґрунтовного аналізу процесу переходу змісту з однієї знакової системи в іншу.

Ще одна модель, яку побіжно варто згадати, – лінійно-трансмисійна модель перекладу, яка, однак, на нашу думку, не має значної практичної цінності під час дослідження процесів та моделей ПП. Лінійно-трансмисійна модель розглядає процес перекладу як послідовне передавання повідомлення від відправника до отримувача через певний канал. Основа моделі – класична теорія комунікації, яка передбачає використання моделі «Джерело – Повідомлення – Канал – Отримувач», запропонованої Д. Берло 1960 року [115]. У цій моделі перекладач виконує роль посередника, який декодує повідомлення з вихідної мови, кодує його цільовою мовою і забезпечує точне та зрозуміле передавання інформації від відправника до отримувача. Лінійно-трансмисійну модель критикують за спрощений підхід до процесу перекладу, оскільки вона не враховує зворотнього зв'язку, контекстуальних чинників та можливих перешкод, які можуть впливати на розуміння повідомлення. Сучасні моделі перекладу пропонують більш динамічні та інтерактивні підходи, які враховують складність комунікативних процесів. Лінійно-трансмисійну модель перекладу не можна розглядати як потенційну основу моделі інтерсеміотичного перекладу, адже цей вид перекладу є складним і потребує ґрунтовного та всебічного підходу.

На думку Т. Андрієнко, для дослідження діяльнісної природи перекладу найдоцільнішою є саме інтеракційна модель, яка розглядає переклад як когнітивно-комунікативний процес, тісно пов'язаний з дискурсом, а перехід від лінійної кодової трансмісійної моделі перекладу до нелінійної діяльнісної моделі (яка отримала назву інтеракційної) здійснюють поступово через переосмислення комунікативної взаємодії в перекладі, а також зміну парадигми в перекладознавстві [3, с. 6]. У межах трансмісійної парадигми комунікацію розглядають як процес одностороннього кодування та передавання інформації від джерела до реципієнта. Відповідно переклад у цій моделі також розуміють як механічне перекодування та передавання повідомлення від адресанта до

адресата, де перекладач виконує роль посередника [3, с. 7]. Натомість основа інтеракційної моделі комунікації – це принцип спільної діяльності учасників комунікації, спрямованої на досягнення спільного розуміння ситуацій, подій і концептів [3, с. 9]. У такому контексті переклад розглядають як форму міжкультурної комунікації, у якій перекладач не лише передає зміст, а й бере участь у його створенні разом з автором та реципієнтом тексту. Інтеракційна модель комунікації переосмислює роль повідомлення як основного елемента комунікативного процесу: його вже не розглядають як статичну інформацію, яку передають від одного учасника до іншого, а як динамічний смисл, який формують у процесі взаємодії [55, с. 110], а отже, комунікація є взаємодією, метою якої постає вироблення спільного розуміння між учасниками.

Інтеракційна модель перекладу має безпосередній зв'язок з інтерсеміотичним перекладом, оскільки основою обох процесів є активне конструювання смислу в межах різних знакових систем. Вона дає змогу розглядати ПП не як механічне передавання змісту між вербальним і невербальним медіумами, як-от: літературою та кінематографом, а як складний когнітивно-комунікативний процес. Перекладач у межах інтерсеміотичного перекладу не просто передає інформацію з одного коду в інший, а активно створює нову систему значень із залученням візуальних, звукових та кінематографічних засобів. Отже, ПП розглядаємо як комунікативну взаємодію між автором оригіналу, творцями адаптації та цільовою аудиторією, що повністю відповідає інтеракційному підходу до перекладу. Однак застосування інтеракційної моделі до опису та аналізу ПП має певні недоліки, зумовлені специфікою цього процесу. Інтеракційна модель акцентує конструювання смислу в процесі комунікації, що відсуває поняття еквівалентності на другий план. У контексті ПП це може ускладнювати аналіз відповідностей між літературним і кінематографічним творами, адже не завжди очевидно, чи досягнуто очікуваного аналогічного впливу на аудиторію. Інша потенційна проблема – проблема суб'єктивності: оскільки ця модель розглядає перекладача (або адаптатора) як співтворця тексту, то вона не передбачає жорстких меж для

аналізу, що може спричинити суб'єктивність у визначенні смислових відповідників між вихідним і цільовим медіумами.

Інтеракційна модель добре пояснює комунікативні аспекти перекладу, проте не враховує технічних особливостей кінематографічного мистецтва (наприклад, часові обмеження, бюджет, стилістичні особливості медіа), які істотно впливають на процес адаптації. До того ж складність моделювання процесу ІП ставить під сумнів застосування моделей традиційного перекладу, й інтеракційної зокрема. Інтеракційна модель працює насамперед у межах мовного коду й не пропонує механізму для опису трансформацій між вербальними та невербальними знаковими системами, що є основним викликом для ІП. Незважаючи на це, як зазначає Т. Андрієнко у своєму дослідженні, перспектива поширення запропонованої моделі на інші види перекладу є цілком можливою [3, с. 14], оскільки інтеракційна модель дає змогу розглядати ІП як когнітивно-комунікативний процес, а її недоліки у контексті ІП свідчать про потребу доповнення її іншими підходами задля врахування специфіки мультимодального перекладу.

Адаптивна модель – ще одна модель перекладу, розгляд якої є корисним у подальшому дослідженні та формулюванні моделей інтерсеміотичного перекладу. Використання адаптивних моделей перекладу зумовлена передусім потребою збереження або відтворення реакції, яку викликає вихідний текст у його цільової аудиторії. Що більшою є прагматична значущість оригіналу, то креативнішими мають бути трансформації в процесі перекладу, адже основним завданням тут постає не стільки еквівалентна «співзвучність» текстів, скільки забезпечення аналогічної реакції у перекладі. Відтак, якщо поняття еквівалентності корелює безпосередньо з перекладом, то адекватність радше співвідноситься з адаптацією, а В. Демецька наголошує на існуванні опозиції «репродуктивний/адаптивний переклад» [19, с. 73]. Якщо репродуктивний переклад орієнтований на збереження лінгвокультурного коду вихідного тексту та його оригінальної аудиторії, то адаптивний переклад передбачає акцент на

мовних і культурних особливостях цільової аудиторії. Схожий підхід простежуємо в дослідженнях Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне [264].

Адаптивна модель перекладу – це підхід, згідно з яким через переклад тексту не просто передають зміст вихідного тексту, натомість текст адаптують до специфічних умов цільової культури, аудиторії та комунікативної ситуації. До основних принципів адаптивного перекладу належать [215, с. 50–65].

1. Цільова орієнтація, оскільки переклад адаптують до культурних, соціальних та мовних норм цільової аудиторії.

2. Збереження функції вихідного тексту, що передбачає передавання не лише інформації, а й емоційного, стилістичного та прагматичного ефекту.

3. Гнучкість у виборі перекладацьких стратегій, що дає змогу використовувати різні трансформації (перефразування, спрощення чи локалізація), якщо це потрібно для розуміння тексту в новому контексті. Наприклад, жарти, культурні покликання або гру слів можна замінити еквівалентними елементами в цільовій мові.

4. Локалізація та культурна адаптація, що може передбачати зміну імен, географічних назв, реалій та історичних фактів для того, щоб зробити текст зрозумілим для аудиторії; це є важливим у перекладі рекламних текстів, маркетингових матеріалів, літератури та медіаконтенту (наприклад, під час адаптації кіносценаріїв або субтитрів).

Зазначені принципи дають підстави припускати, що адаптивна модель є однією з найвдаліших, оскільки схильність до буквального перекладу та уникнення адаптивних моделей може стати причиною спотворення змісту важливих документів, навчальних підручників, журнальних статей або сценаріїв до фільмів. Однак, на нашу думку, адаптивна модель не є універсальною для вичерпного аналізу інтерсеміотичного перекладу попри її гнучкість. По-перше, фокус адаптивної моделі перебуває на культурній адаптації, а не на мультимодальності. До того ж адаптивна модель першочергово аналізує текстові трансформації, тоді як ІП працює з різними знаковими системами (вербальною, візуальною, аудіальною); така модель не пропонує механізмів для аналізу,

наприклад, кінематографічного монтажу або взаємодії звукового дизайну з наративом. По-друге, для адаптивної моделі надважливою є прагматична функція тексту, а не опис закономірностей передавання сенсу між різними медіа. Вона не містить інструментів для дослідження змін на рівні композиції твору, жанрових трансформацій або способів взаємодії літературного й кінематографічного дискурсів. У межах адаптивної моделі складно описати, як у процесі ПП можна зберегти або змінити інтермедіальні відношення між вихідним і цільовим текстом (наприклад, послуговування іншими мистецькими формами, міжтекстовими цитатами, символічними паралелями тощо). Отже, перш ніж застосовувати адаптивну модель під час пояснення змін внаслідок ПП, її потрібно доповнити з огляду на теорії мультимодальності, семіотики та інтермедіальності.

Більшість теорій перекладу, сформованих у ХХ ст., незважаючи на їхню специфіку, орієнтовані переважно на пошук еквівалентів між мовами. Проте такий підхід не відображає реальних механізмів створення якісного перекладу. Навпаки, що більше перекладач відходить від буквальної форми тексту оригіналу та зосереджується на передаванні його смислу, то точнішим і природнішим буде результат. Водночас досягнення високої якості перекладу неможливе без ретельного аналізу та глибокого розуміння структурних особливостей вихідного тексту. На думку О. Государської, універсальною моделлю перекладу, яку можна застосовувати незалежно від його виду чи форми і яка буде ефективно функціонувати як на рівні знакових, так і суперзнакових структур, є та, в основі якої лежить принцип смислової адекватності між оригіналом і перекладом [17, с. 20]

У цьому контексті становить інтерес також універсальна модель перекладу П. Торопа [89, с. 41], яка розширює традиційні підходи та інтегрує культурні, семіотичні та когнітивні аспекти, зокрема й у сфері ПП. Модель розроблено в межах досліджень П. Торопа у 1990–2000-х роках. Універсальна модель перекладу є теоретичною концепцією, що описує загальні принципи перекладу і є комплексним підходом до аналізу перекладацького процесу з урахуванням не

лише лінгвістичних, а й культурних, семіотичних та когнітивних аспектів. Ця модель враховує також особливості інтерсеміотичного перекладу й визначає три основні стратегії перекладу.

1. Мовне відтворення (Linguistic transcoding). Ця стратегія передбачає максимально точний переклад мовних одиниць вихідної мови цільовою мовою, де основна увага зосереджена на лексичних та граматичних еквівалентах.

2. Семантична адаптація (Semantic adaptation). У цьому підході перекладач ставить за мету передати сенс вихідного тексту, звертаючи увагу на його значення та ідеї, а не просто на мовну форму. Це може охоплювати перефразування, уточнення або розширення семантики.

3. Тотальний переклад (Total translation). Ця стратегія передбачає передавання всіх аспектів тексту, охоплюючи не лише мовні структури та семантику, а й культурні, естетичні, психологічні та інші аспекти. Мета полягає в тому, щоб переклад був максимально повним та відображав усі нюанси та відтінки оригіналу [89, с. 45].

Основна ідея моделі П. Торопа полягає в тому, що кожен вид перекладу може використовувати будь-яку комбінацію цих стратегій, залежно від контексту, мети та особливостей тексту. Ця модель враховує багатогранність процесу перекладу та дає змогу перекладачам вибирати найефективніший підхід для кожного конкретного завдання перекладу. Модель П. Торопа має безпосередній зв'язок з інтерсеміотичним перекладом, оскільки передбачає різні способи передавання змісту через різні медіа. Дослідник вважає, що переклад може бути не лише мовним, а й невербальним (наприклад, передавання тексту через візуальні або аудіальні засоби). Це особливо важливо для кіноадаптацій, де перекладають не лише текст, а й стиль, атмосферу та художній зміст твору.

Однак у контексті інтерсеміотичного перекладу ця модель може мати певні недоліки. Зокрема, універсальна модель П. Торопа передбачає аналіз тексту в широкому семіотичному значенні, але її основа залишається у сфері вербального перекладу. Вона акцентує увагу на мовних рівнях тексту, що може бути недостатньо для дослідження перекладу візуальних, аудіальних чи

кінематографічних образів. Окрім того, ІІ нерідко має справу з мультимодальними текстами (екранізаціями, коміксами, відеоіграми тощо), де важливу роль відіграють не лише мовні структури, а й композиція кадру, кольористика, музика та інші візуальні й аудіальні засоби. Модель П. Торопа, хоч і визнає існування різних знакових систем, але не дає чітких інструментів для аналізу їхньої взаємодії. Ще один принцип застосування універсальної моделі – це збереження якомога більшої кількості смислових рівнів оригіналу. У контексті інтерсеміотичного перекладу це не завжди можливо або доцільно, оскільки новий медіум може потребувати істотної трансформації змісту для ефективного сприйняття аудиторією.

Незалежно від виду будь-який процес перекладу є передусім аналітико-синтетичним, який розглядають як трирівневий [28, с. 141], оскільки під час перекладу потрібно пройти такі етапи: аналіз інформації, її оброблення та синтез вторинної інформації. На цьому важливо наголосити перед дослідженням безпосередньо моделей ІІ, оскільки доцільним є визнання того, що цей вид трансформації вважають повноцінним підвидом перекладу або навіть окремим видом поряд із традиційним перекладом. Під час ІІ, як і під час традиційного перекладу, аналіз вихідного тексту (літературного твору, живопису, музичного твору тощо) є першим етапом, що передбачає виокремлення ключових елементів змісту, структури та художніх засобів. На другому етапі інформацію адаптують до нової семіотичної системи. На завершальному етапі здійснюють синтез нового повідомлення, де вторинна інформація набуває нового медіального втілення.

Те, що інтерсеміотичний переклад має спільні риси із традиційним перекладом, зокрема аналітико-синтетичну природу процесу, дає змогу формувати моделі ІІ з урахуванням напрацювань у галузі моделей традиційного перекладу. Це вможлиблює виокремлення потенційних основ ІІ, адаптування ключових принципів кожної з наявних моделей: ситуативно-денотативної (через співвіднесення знакових систем з реальними об'єктами), трансформаційної (через процесуальність переходу між структурами), семантичної (через аналіз

значень і збереження смислу) та адаптивної (через орієнтацію на цільову аудиторію і особливості медіуму). У Таблиці 1.1.1.1, наведеній у Додатку В, узагальнено основні положення розглянутих моделей перекладу, виокремлено їхні ключові принципи та визначено потенційну важливість для ІП. Для уникнення перевантаження основного тексту дисертації всі наступні таблиці подано в Додатку В.

Оскільки більшість традиційних моделей зосереджені на мовному рівні, то вони не враховують специфіки мультимодального кодування інформації, що є критично важливим для ІП. Жодна із цих моделей не дає вичерпного опису процесу ІП та не пояснює, як саме трансформують зміст у різні знакові системи, як змінюють художні образи, стилістичні засоби або як вербальні елементи замінюють аудіовізуальними.

Через те, що ІП виходить за межі традиційного міжмовного перекладу, для його аналізу потрібно враховувати різні підходи до семіотики. Аналіз наявних моделей перекладу показав, що майже кожна з них можна частково застосувати до ІП, хоч жодна з них не містить повного інструментарію для пояснення мультимодального процесу ІП, оскільки вони зосереджені на міжмовних відповідниках, а не на взаємодії вербальних і невербальних знаків. З огляду на це важливим є залучення семіотичних підходів для пояснення взаємодії різних знакових систем, що дає змогу подолати обмеження традиційних моделей перекладу та створити комплекснішу теоретичну основу для дослідження ІП.

1.1.2. Моделі інтерсеміотичного перекладу

У перекладознавстві використовують різні підходи до розуміння семіотики, що особливо важливо для дослідження інтерсеміотичного перекладу, оскільки цей вид перекладу відрізняється від традиційного міжмовного. Двома основними напрямками семіотики є філософсько-логічний (власне семіотика), започаткований Ч. Пірсом [221], та лінгвістичний (семіологія), започаткований Ф. де Соссюром [85]. Дещо проміжну позицію посідають роботи

В. Морріса [209], який убачає в семіотиці універсальний підхід до вивчення будь-яких знакових систем. Однак з огляду на універсальність вербальної мови більша частина знакових досліджень зосереджена на проблемах вербальної мови, яка є основним засобом передавання інформації та спілкування.

Коли йдеться про інтерсеміотичний переклад, то маємо справу не лише з вербалізацією. Інтерсеміотичний переклад забезпечує роботу на різних «рівнях опису», даючи змогу обирати релевантні аспекти з оригінального твору та відтворювати їх у перекладі, а отже, відповідні властивості певних аспектів перетворюють на нові матеріали та процеси. Наприклад, мовні аспекти літературного твору (ритмічні, синтаксичні або психологічні) трансформують у динаміку руху, організацію простору, світлове оформлення, костюми, сценографію тощо. До такого виду перекладу, як і до традиційного, доцільно застосовувати певні моделі, у межах яких функціонує інтерсеміотичний переклад і які також дають змогу виконувати інтерсеміотичний аналіз. Однак наразі відомо передусім про підходи до інтерсеміотичного перекладу.

1. Підхід Р. Якобсона, який визначив інтерсеміотичний переклад як «трансмутацію знаків», що є інтерпретацією вербальних знаків через знаки невербальних систем. Ця концепція стала основою для наступних досліджень в інтерсеміотиці [169].

2. Підхід Д. Горлеє, яка розвивала ідеї Р. Якобсона, розглядаючи інтерсеміотичний переклад як реконструкцію твору в межах іншої семіотичної системи. Д. Горлеє підкреслює складність співвідношення між різними кодами, зокрема словами та музикою (наприклад, як в опері) [152; 151].

3. Підхід П. Торопа, який розробив концепцію перекладу як культурної трансформації, де інтерсеміотичний переклад є не лише зміною знакових систем, але й перенесенням культурних значень та контекстів [89].

4. Підхід У. Еко, який розглядав переклад як процес, що охоплює три компоненти: оригінальний текст (знак), об'єкт тексту (предмет) й інтерпретант (ефект на аудиторію). У контексті інтерсеміотичного перекладу це забезпечує аналіз того, як адаптація впливає на сприйняття оригіналу [140].

Наразі в дослідженнях ІІ важко простежити чітке формулювання визначення моделі інтерсеміотичного перекладу. З одного боку, можна послуговуватися вже згаданим визначенням моделей перекладу загалом, згідно з яким це – умовні схеми уявлення процесу перекладу, метою створення яких є спроба пояснити трансформацію тексту, вираженого засобами однієї мови, у відповідний текст, виражений засобами іншої мови [27, с. 10]. Однак таке визначення не враховує міжсеміотичної взаємодії, яку передбачає такий вид перекладу. З огляду на це вважаємо за доцільне запропонувати власне визначення моделі ІІ.

Модель інтерсеміотичного перекладу (ІІ) – це теоретична схема або концептуальна структура, яка описує процес трансформації змісту під час переходу з однієї знакової системи в іншу (з вербальної мови в аудіовізуальний код кіно, музику, живопис тощо) та складність міжсеміотичних (інтермедіальних) зв'язків між першотвором та його інтерсеміотичним перекладом.

Ця модель (або система моделей) може мати такі характеристики.

1. Мультимодальність, оскільки ІІ передбачає зміну не лише мовних, а й візуальних, звукових, кінематографічних або інших невербальних знакових систем.

2. Семіотична адаптація, адже зміст передають через відповідники в новій знаковій системі (наприклад, метафора в тексті може бути трансформована у візуальний символ у фільмі).

3. Когнітивна складність, що потребує розуміння не лише вихідного та цільового тексту, а й взаємодії між ними.

Оскільки інтерсеміотичний переклад є складним явищем, модель ІІ потенційно дає змогу систематизувати процеси перетворення змісту, пояснити, як різні семіотичні системи співвідносяться між собою, та дослідити закономірності адаптації художніх, документальних чи наукових текстів у нових медіумах. Наявні моделі перекладу лише частково охоплюють ці аспекти, тому потрібним є розроблення специфічних моделей ІІ.

Утім, саме функційних моделей інтерсеміотичного перекладу, які дали б змогу докладно розглянути процес перекодування на прикладі хоч би двох знакових систем і здійснити відповідний аналіз, виділено небагато. Зокрема, у статті “*Towards a Model of Intersemiotic Translation*” автори D. Aguiar і J. Queiroz [106] пропонують дві моделі інтерсеміотичного перекладу, засновані на семіотичній теорії Ч. Пірса.

1. Тріадична модель перекладу (triadic translation model) базується на тріаді «знак-об’єкт-інтерпретант». Переклад розглядають як процес семіозису, де кожен елемент (літературний текст, фільм, реакція глядача) відіграє певну роль у передаванні значення. Знак є семіотичним джерелом (твір, який перекладають), зміст знака, який перекладають, є змістом семіотичного джерела, а інтерпретант (ефект або вплив на глядача/читача) є семіотичною ціллю (знаком перекладача).

2. Мультирівнева модель перекладу (multi-layered translation model) передбачає, що інтерсеміотичний переклад є багаторівневим процесом, де різні аспекти оригінального твору (ритм, структура, емоційний контекст) трансформують в інші знакові системи (візуальні образи, звукові ефекти тощо). Знак є семіотичною ціллю (знаком перекладача), змістом знака є семіотичне джерело (твір, який перекладають), а інтерпретантом є ефект або вплив, вироблений на глядача/читача [106, с. 90–93].

Наразі одне з найгрунтовніших досліджень моделей ІП надає у своїх роботах Хаосюань Чжан (Naohuan Zhang). На думку дослідника, моделі ІП (IST-models) самі по собі є «перекладами культур» [273; 274], які транслують свою вбудовану культуру через аудіовізуальні конструкції, даючи змогу культурі бути «розглянутою» представниками різних культурних груп. Аудіовізуальні зразки (такі, які визначають аудіовізуальні аспекти, зокрема режисуру, сценографію, акторську гру, оформлення сцени, костюми, освітлення, операторську роботу, зображальну репрезентацію, музику тощо) є не просто результатом розвитку культури, а радше конструкціями, використовуваними представниками цієї культури для «самоперекладу» власної культури. Кожна модель ІП пов’язана

з певною культурою і функціонує одночасно як культурний засіб творення значень і як образне подання самої культури [274, с. 144]. Автор виділяє три типи вихідних текстів (start texts) у межах кіновиробництва та ІП відповідно.

1. Development start texts – джерела натхнення для адаптації.
2. Pre-production start texts – сценарії та підготовчі матеріали.
3. Production start texts – кінцеві візуально-аудіальні моделі.

Запропоновано багаторівневу систему IST (Intersemiotic Translation Models), основою якої є два рівні.

1. Культурний рівень – визначає походження моделі (локальна або чужа культура).

2. Семіотичний рівень – показує відношення між інтрасеміотичними моделями (у межах однієї знакової системи, наприклад, фільму) та інтерсеміотичними моделями (переклад між різними знаковими системами, наприклад, живопис у кінематографі).

На думку дослідника, будь-яка модель ІП завжди є результатом комбінації та взаємодії між культурним та семіотичним рівнем. Така комбінація дає змогу категоризувати моделі ІП та визначити їхній культурний і семіотичний рівні. Ця взаємодія формує чотири типи моделей ІП.

1. Рідні інтерсеміотичні моделі (Home intersemiotic IST models) – невербальні аудіовізуальні зразки, які реалізують у межах рідної культури перекладача.

2. Рідні внутрішньосеміотичні моделі (Home intrasemiotic IST models) – аудіовізуальні зразки, які належать до кінематографа рідної культури перекладача.

3. Чужі інтерсеміотичні моделі (Foreign intersemiotic IST models) – невербальні аудіовізуальні зразки, які реалізують в іншій культурі.

4. Чужі внутрішньосеміотичні моделі (Foreign intrasemiotic IST models) – кінематографічні аудіовізуальні зразки, які реалізують в іншій культурі.

«Рідне» і «чуже» в цьому випадку визначають відповідно до національного походження перекладача, тобто моделі рідної культури стосуються тих, що

походять з національної культури перекладача, а моделі чужої культури охоплюють моделі з іншої культури, відмінної від культури перекладача. Другий, семіотичний, рівень, який має так звані «режими значення» (modes of signification), передбачає функціонування інтерсеміотичної та внутрішньосеміотичної моделі ІІ. Обидві моделі розрізняють за знаковою системою об'єкта дослідження. Наприклад, якщо об'єктом вивчення є кінематограф, внутрішньосеміотичні моделі стосуються аудіовізуальних патернів, які існують у межах кінематографічної системи, тоді як інтерсеміотичні моделі – це ті, які походять з інших мистецтв (живопис, опера, невербальні форми мистецтва тощо). Під час застосування цих моделей перекладач може комбінувати елементи рідної та чужої культури, створюючи міжкультурний діалог [274, с. 145–148].

У своїй статті Хаосюань Чжан наводить приклади застосування моделей ІІ у фільмі «Життя Пі» (“Life of Pi”) режисера Енга Лі [274]. Зокрема, розглянуто випадок використання візуального мотиву образів Вішну в трьох сценах. Ці зображення не присутні у вихідному сценарії, але додані режисером як *інтерсеміотичне доповнення*. Вони слугують символічним зв'язком між сценами та створюють відчуття божественного нагляду, що супроводжує головного героя у вирішальні моменти його життя. Проаналізовано також поєднання двох моделей ІІ у цих сценах: мугальський композиційний живопис (як іноземна інтерсеміотична модель) та антропоморфний ландшафт гори Гуаньїнь (як локальна інтерсеміотична модель). Така комбінація дала змогу створити візуальне втілення мотиву «погляду Вішну», який об'єднує сцени фільму в цілісний наратив.

Аналіз таких моделей ІІ уможливлює краще розуміння механізмів ІІ та його вплив на глядацьке сприйняття, особливо якщо брати до уваги культурний аспект. Згадані моделі передбачають поділ на культурний (рідна/чужа культура) та семіотичний рівні (внутрішньосеміотичний/інтерсеміотичний), що дає змогу проводити докладніший аналіз перекладу. Вони також враховують національну належність перекладача, що є важливим у міжкультурному контекст, а фокус на

аудіовізуальні патерни вможлиблює дослідження кінематографічних технік як інструменту перекладу, що особливо важливо під час адаптації літературних творів у кіно.

Утім, ми вважаємо, що така система моделей має недоліки, якщо досліджувати ІІ з огляду на власне механізм смислової трансформації. Серед недоліків доцільно назвати.

1. У центрі уваги – перекладач, а не текст. Хоч моделі враховують культурний досвід перекладача, вони меншою мірою аналізують саму природу знакових систем, які зазнають трансформації.

2. Недостатня увага до когнітивних процесів. IST-моделі не пояснюють, у який спосіб перекладач здійснює вибір тих чи тих аудіовізуальних еквівалентів.

3. Відсутність пояснення механізму смислової трансформації. Моделі фіксують зміни у візуальній формі, проте не передбачають пояснень, як саме змінюють чи зберігають зміст. Наприклад, вони можуть показати, що літературний опис героя замінено на візуальний крупний план, але не пояснюють, чи збережено ту саму емоційну або смислову функцію.

4. Відсутність опису динаміки наративних змін. IST-моделі не деталізують зміни структури сюжету, як певні сцени можуть вилучати, додавати або зміщувати акценти в новому медіумі.

5. Відсутність опису психолінгвістичного аспекту сприйняття. Система моделей не передбачає пояснення сприйняття глядачем адаптованого змісту порівняно з літературним оригіналом.

Отже, IST-моделі є важливим інструментом у дослідженні ІІ, але вони не є універсальними для повного аналізу трансформації змісту. У випадку екранізації літературного твору їх потрібно комбінувати з іншими підходами, щоб пояснити не лише зміни, але і чому це відбулося та який вплив мало на глядача.

З огляду на зазначене в нашому дослідженні робимо спробу запропонувати компонентний підхід до опису та аналізу процесу ІІ, метою якого є поділ

складного явища на окремі компоненти для кращого розуміння його структури, функцій та взаємозв'язків між елементами. Пропонуємо систему моделей інтерсеміотичного перекладу, у межах аналізу яких виділено одиницю аналізу – епізод. Вибір одиниці аналізу зумовлений специфікою творів, які були досліджені, а саме літературний твір та його екранізація. Зважаючи на потребу здійснювати інтерсеміотичний аналіз задля розуміння та опису процесу ІІ, доцільно запропонувати такі моделі інтерсеміотичного перекладу.

1. Функційно-наративна модель, що передбачає аналіз функцій, які виконує ключова одиниця аналізу – епізод – у структурі твору. Наприклад, зіставлення функційної ролі епізодів у літературному тексті та їхніх кінематографічних відповідників: епізоди експозиції, кульмінації та розв'язки аналізують з погляду збереження їхньої функційної важливості в обох медіа.

2. Інтермедіальна модель, яка акцентує увагу на інтермедіальних відношеннях між літературним і кінематографічним текстами. Епізоди аналізують через призму взаємодії різних медіа: текстової, звукової, візуальної та мовної інтермедіальності. Наприклад, це прямі цитати із книги, адаптація діалогів, використання музичних тем, що відповідають літературним алюзіям, або ж візуальні образи, які символічно співвідносять з літературними описами. Ця модель також передбачає розгляд епізоду як сукупності вербальних, візуальних й аудіальних елементів з наступним аналізом усіх модальних компонентів: мова персонажів, візуальні символи, музичний супровід, монтажні переходи.

Функціонування цих моделей можна простежити під час аналізу кожного епізоду. Варто зазначити, що епізод аналізуємо відповідно до встановленої процедури, викладеної в Розділі 2.

Отже, аналіз наявних моделей перекладу показав, що вони хоч і можуть частково пояснювати процеси ІІ, але жодна з них не дає вичерпного опису мультимодального перекодування. Більшість традиційних моделей зосереджені на мовному рівні й не враховують складності взаємодії між різними знаковими системами. Оскільки ІІ виходить за межі міжмовного перекладу, то для його

аналізу важливо залучати семіотичні підходи, що дають змогу досліджувати взаємодію різних знакових систем. Це допоможе подолати обмеження традиційних моделей перекладу та створити комплексну теоретичну основу для аналізу ПП. Запропонований компонентний підхід до аналізу ПП дає змогу розглядати епізод як основну одиницю аналізу, оскільки він містить важливі інтермедіальні та мультимодальні зв'язки. Це дає змогу досліджувати зміну семіотичних кодів під час переходу між медіа. Для ефективного аналізу ПП запропоновано дві моделі: функційно-наративну та інтермедіальну, які вможлиблюють його всебічний характер, зокрема трансформацію літературного твору в кінематографічний.

1.2. Інтерсеміотичний переклад: поняття та дотична термінологія

1.2.1. Поняття інтертекстуальності, інтермедіальності та інтерсеміотичності. Проблема перекладу таких елементів

Створення та сприйняття нових культурних форм завжди становить неабиякий інтерес для дослідників. Саме тому такі явища, як інтертекстуальність, інтермедіальність та інтерсеміотичність, є важливими не лише для сучасної культурології, але й для перекладознавства. Складні взаємозв'язки між текстами, медіа та культурами мають значний вплив на лінгвістичні процеси загалом і процес перекладу зокрема.

Для початку доцільним буде розгляд поняття *інтертекстуальність*, яке сформовано в середині 1960-х років. Інтертекстуальність – це концепція, яка описує взаємозв'язок текстів, де один текст містить посилання на інші тексти або залежить від них. Це поняття запровадила Ю. Крістева [185], спираючись на ідеї М. Бахтіна. У концепції інтертекстуальності передбачено, що жоден текст не існує в ізоляції, а завжди містить посилання на інші тексти через цитати, алюзії, пародії, ремінісценції та інші форми взаємодії [185, с. 34].

У процесі теоретичного осмислення це явище має тенденцію до злиття різних видів мистецтв в одному творі. Сучасна література нерідко поєднує

візуальний образ, звук і текст і впливає на різні органи чуття. Наприклад, нью-йоркське видавництво HarperCollins зайнялося випуском електронних книг з «синхронізованою музикою, звуковими і шумовими ефектами» [159]. Інтертекстуальний підхід багато в чому сформувався на базі постмодерністської і постструктуралістської методології. У межах постструктуралізму існували поняття інтерсеміотичності і художнього поліфонізму, розроблялися концепції метамови й метапростору культури, культивувалися наукова і філософська рефлексія. Усе це заклало основу для виникнення і розвитку теорії інтермедіальності [200, с. 4863].

Інтермедіальність – це концепція, яка досліджує взаємодію між різними медіа, такими як література, кіно, музика, живопис тощо. Вона вивчає переклад чи адаптацію змісту, форми та техніки одного медіа в інше медіа, створюючи нові смислові рівні та взаємодії [176, р. 313]. У широкому сенсі інтермедіальність визначають як взаємодію художнього дискурсу з невербальними знаковими системами [228, с. 92]. Література є універсальним видом мистецтва, що може відтворювати інші види мистецтв (музику, живопис, скульптуру, кіно, театр тощо). Інтермедіальність літератури викликає потребу пошуку стратегій відтворення інтермедіальних відношень у перекладі. На відміну від інтермедіальності, інтертекстуальність зосереджена на взаємодії між текстами, тоді як інтермедіальність охоплює взаємодію між різними медіа. Інтертекстуальність може бути частиною інтермедіальних процесів, коли тексти з різних медіа взаємодіють один з одним, наприклад, коли літературний твір адаптується в кіно або театр.

З огляду на ускладнення форм художньої комунікації в межах сучасного культурного простору постало питання про існування більш місткішого терміна на позначення саме взаємодії різних видів мистецтв і відповідно різних за своєю структурою систем. І хоч Т. Некряч та Р. Довганчина визначають концепцію інтертекстуальності як «взаємопроникнення мистецтв» [65, с. 304], останніми десятиліттями для пояснення інтертекстуальності активно використовують поняття інтерсеміотичності, яке описує такий процес, коли реципієнт

розшифровує текст, використовуючи інший код (художню мову). Інтерсеміотичність існує в історії культури й літератури із часів синкретичного мистецтва й у різні періоди знаходить відображення в таких формах: у часи античності – в екфразисах, пізніше – в лубках, потім – у коміксах, екранізаціях тощо [65, с. 305].

Поняття інтерсеміотичності становить інтерес для багатьох дослідників. Зокрема аспекти інтерсеміотичного перекладу вивчають Т. Некряч [65], Р. Довганчина [65], Т. Крисанова [38] та ін. Інтерсеміотичність – це поняття, що описує переклад знакових систем однієї мови чи медіа іншою. Вона охоплює такі процеси, як адаптація літературних творів у кіно, театральні постановки, ілюстрації, музичні інтерпретації тощо. Інтерсеміотична трансформація передбачає передавання не лише змісту, а й естетики та емоційного впливу. Інтерсеміотичність є невід’ємною частиною будь-якого художнього тексту.

Зважаючи на те, що явище інтерсеміотичності розглядають як повноцінне й ключове поняття в побудові тексту й зіставляють з такими поняттями, як інтермедіальність, структурність, комунікативність, розмежування інтерсеміотичності та інтертекстуальності постає складним аспектом становлення інтерсеміотичності як явища. На сучасному етапі наукові уявлення про інтерсеміотичність фрагментарні й не містять комплексного вивчення розглянутих явищ.

Складним аспектом дослідження поняття інтерсеміотичності є його розмежування з поняттям інтертекстуальності. Проте існує певна кількість досліджень щодо цього питання. Професор Мюнхенського університету О. Ханзен-Леве 1983 року в статті “Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne” [157] розмежував терміни *інтертекстуальність* та *інтерсеміотичність*. Остаточне нове значення терміна закріпилося в його монографії «Інтермедіальність в модернізмі» [158]. О. Ханзен-Леве назвав інтермедіальність: 1) перекладом з однієї мови мистецтва іншою в межах однієї культури; 2) об’єднанням різних

елементів мистецтв у мономедійному (література, живопис тощо) або мультимедійному (театр, кіно тощо) текстах [158] (*переклад наш – Г.Х.*).

Загалом інтертекстуальність розуміють як взаємодію різних текстових джерел, а інтерсеміотичність як взаємодію дискурсів різних видів мистецтва. Інтермедіальність може об'єднувати в собі ці два явища, а може виступати окремим поняттям. Поняття інтермедіальності застосовують щодо взаємодії між різними медіа (наприклад, текстом, зображенням, звуком), підкреслюючи, як ці різні форми вираження взаємодіють і впливають одна на одну в межах одного твору чи контексту. Інтермедіальність є ключовим аспектом аналізу сучасної культури, де межі між медіа стають розмитішими, і охоплює ширше поле взаємодії між медіа. Інтертекстуальність зосереджена на літературних зв'язках, а інтерсеміотичність – на перекладі змісту між різними семіотичними системами.

У вітчизняному мовознавстві поняття інтерсеміотичності вперше з'явилося в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» [43]. Автори статті М. Ігнатенко та А. Волков дали таке визначення цьому явищу: «Інтерсеміотика – перекодування, перекладання створених в одній знаковій системі образів на образи ін. системи» [43, с. 229]. Сутність цього визначення не суперечить наявним науковим підходам до інтерсеміотичного перекладу.

Т. Некряч та Р. Довганчина [65, с. 306] наводять думку Ю. Коваліва, який у монографії «Літературна герменевтика» визначає інтерсеміотику як один з різновидів інтерпретації, «власне перекодування образів з однієї знакової системи на іншу, що сприяє розумінню й об'єднанню літератури (культури) в одне ціле» [31, с. 34]. Дослідниці зазначають, що він розглядає інтерсеміотику як невід'ємну властивість саме літератури й підкреслює, що за доби античності використовували екфрасиси – словесні описи малярства, скульптури, архітектури чи музики. Інтерсеміотика під кутом зору герменевтики – це властивість літератури артистично тлумачити інші мистецтва, перекладаючи коди їхньої мови та трансформуючи їх «відповідно до своєї іманентності» [64, с. 21].

У контексті семіотичних досліджень поняття інтерсеміотичності виглядає дещо інакше, а саме як поліфонія сучасної культури (Р. Барт, Ж. Дерріда, У. Еко), текст розглядають як єдину знакову систему, а інтермедіальність – як інтерсеміотичність. Інтермедіальність розуміють як «міжсеміотичну інтертекстуальність, коли текст одного мистецтва, входячи у художній простір іншого, практично втрачає свою самостійність, починаючи жити за законами нового середовища. Він підлягає додатковому кодуванню, через що відбувається подвоєння його смислу і значно розширюються конотативні ряди образів» [34, с. 159].

Зважаючи на зазначені аспекти, перекладання інтермедіальних, інтертекстуальних та інтерсеміотичних елементів становить певні труднощі. Для розуміння перекладачем ролі інтермедіального елемента потрібні такі етапи його актуалізації: ідентифікація і активізація його джерела, визначення функцій, значущості в розкритті авторської інтенції, частотності вживання, позиції в тексті, (не)трансформування і ступеня поширення в мові перекладу (чинник реципієнта). До цих етапів додається найскладніший етап пошуку стратегії його адекватного перекладу. Різні типи інтермедіальних відношень створюють різні типи проблем під час відтворення їх у перекладі, потребуючи пошуків індивідуальних, ситуативних шляхів їхнього вирішення. Під час перекладу інтермедіальних відношень ефективними є такі методи.

1. Перекодування (recoding), що передбачає перетворення сигналів або інформації з однієї семіотичної системи в іншу, зазвичай зберігаючи загальну ідею або смисл оригіналу. Під час перекодування змінюється спосіб подання інформації, але основний зміст або суть залишається відповідним оригіналу. Зокрема, перетворення музичного твору в словесний текст або образ у картині в словесний опис.

2. Транспонування (transposition) в інтерсеміотичному перекладі передбачає перенесення ідеї, смислу або концепції з одного виду мистецтва в інший, зберігаючи в цьому разі семантичну або концептуальну відповідність, але не обов'язково формальну. Отже, транспонування може змінити спосіб

вираження, форми або структури, але це робиться для збереження основного смислу. Наприклад, у перекладі музичного твору в живопис може бути збережений ритм або емоційна сутність, але форму твору буде змінено [176, с. 307].

Домінантою перекодування є відтворення плану вираження, а домінантою транспонувального перекладу – план змісту. Під час перекодувального перекладу процес спрямовано на вихідний текст, унаслідок чого врахування особливостей сприйняття послаблене. Транспонувальний переклад є перифрастичним, передає у вільній формі лексичний зміст оригіналу, повністю орієнтований на сприйняття та передавання смислу в зручній формі (його оформлення). У цьому випадку можна застосовувати відсутні в оригіналі засоби.

Розглядаючи питання про засоби передавання інтертекстуальних елементів, дослідники враховують те, що «сама культура є інтертекстуальною і переклад є постійною ознакою міжтекстових відношень як у межах однієї культури, так і в міжкультурному спілкуванні» [100, с. 216]. Переклад розглядають уже як феномен інтертекстуальний, а не суто інтерлінгвістичний, тобто наголос зміщують з позиції «вихідний текст/текст перекладу» на позицію «переклад/приймаюча культура» [34, с. 160]. У культурологічному підході до передавання інтертекстуальних знаків стають вирішальними метод адаптації (одомашнення) і метод очуження, запропоновані Ф. Шлейєрмахером і розроблені Л. Венуті (*domestication* – наближення вихідного тексту до адресата, *foreignization* – наближення адресата до вихідного тексту) [263; 261].

Основні прийоми перекладу інтертекстуальних знаків можна застосовувати і для перекладу інтермедіальних елементів, наприклад, транскодування, цитатний переклад, повні/часткові відповідники, зовнішнє/внутрішнє маркування, уточнювальний переклад, пояснювальний переклад, компенсаційні прийоми (генералізація, аналог, експлікація). Перекладач ставить за мету потенційне розуміння цих елементів реципієнтом і застосовує потрібний прийом чи різні комбінації «свого – чужого» в тексті. У цьому випадку «головне, щоб

текст перекладу внаслідок зіткнення з іншими семіотичними системами породжував «третій» культурний простір і також ставав у межах культури-приймача генератором нових смислів» [34, с. 160].

З огляду на потребу визначити та докладніше окреслити процес перекладу в цьому напрямі, доречним було введення Р. Якобсоном 1959 року поняття *інтерсеміотичний переклад* на позначення перекладу тексту або повідомлення однієї знакової системи в іншу. Поняття охопило процеси, через які зміст передають з одного виду символічної системи в інший, наприклад, з вербальної (текстової) мови в візуальну (образотворче мистецтво) або аудіальну (музика). Основними аспектами ПП є переклад між знаковими системами (охоплює процеси перекладу змісту між різними знаковими системами, наприклад, текст у зображення), збереження смислу (зосередження на збереженні смислу оригіналу в новій знаковій системі з урахуванням культурних та контекстуальних особливостей) і трансформація символів (трансформовання символів і знаків з однієї системи для відповідності новій системі). Інша назва такого виду перекладу – трансмутація [169, с. 150].

Отже, перекладач має визначити, які сторони знака варто зберегти, а які можна трансформувати або вилучити під час перекладу. Задля цього потрібно проаналізувати смисл знака в контексті культури-джерела та оцінити, яке семіотичне навантаження він матиме в цільовому тексті. Водночас інформаційна форма (матеріальний зміст знака) не завжди є визначальною, оскільки основний акцент зміщено на прагматичну функцію, яка формує загальний семіотичний смисл знака й безпосередньо впливає на вибір перекладацької стратегії [169]. Хоч три виміри семіозису, запропоновані Р. Якобсоном (синтактика – відношення між знаками; семантика – відношення між знаками та значеннями; прагматика – відношення між знаком і його інтерпретатором) [169], є універсальними для всієї знакової комунікації. Саме прагматичний вимір набуває особливого значення в перекладі, зокрема інтерсеміотичному, оскільки спрямований на результат інтерпретації в новому семіотичному середовищі.

У виконанні цього завдання перспективним видається застосування семіотичного підходу в перекладі. П. Тороп запропонував створення семіотики перекладу (translation semiotics), яка ґрунтується на ідеї, що переклад є не просто перенесенням тексту з однієї мови в іншу, а трансформацією знакових систем. П. Тороп розглядає переклад як процес взаємодії між різними семіотичними системами, такими як вербальна, візуальна, звукова та інші, і пропонує розширити поняття перекладу, додавши до нього інтерсеміотичні процеси. Певні теоретичні засади такого підходу до перекладу інтертекстуальних посилань розробили Б. Гейтім та І. Мейсон [161]. Вони розглядають інтертекстуальне посилення як знак, який має інформаційний, прагматичний та семіотичний виміри.

Якщо семантика й синтактика вирішують лише частину проблем перекладу, то прагматичний аспект у контексті дослідження цінності, зрозумілості знака, а також оцінки інформації тексту перекладу охоплює всю семіотичну проблематику і є надзвичайно важливим. Прагматичний вплив залежить від таких чинників, як зміст висловлювання, особливості його складників (знаків) і рецептора, тому в процесі перекладу виникають різні типи прагматичних відношень. Як зазначає К. Балчіді [6], одним з основних завдань теорії інтерсеміотичного перекладу є розроблення критеріїв прагматичної адекватності й основ прагматичної адаптації. Це потребує подальших досліджень, зокрема створення інтерсеміотичної моделі перекладу, де особливу увагу варто звернути на прагматичний аспект [6].

Для дослідження процесу інтерсеміотичного перекладу поняття інтертекстуальності, інтермедіальності та інтерсеміотичності є фундаментальними, оскільки вони вможливають глибше розуміння механізмів взаємодії між текстами, медіа та знаковими системами. Попри певні спільні риси, кожне із цих явищ має власні специфічні ознаки, які визначають їхнє місце в межах загального процесу міжсеміотичної взаємодії. У Таблиці 1.2.1.1 представлено порівняльний аналіз цих понять для виокремлення їхніх спільних і диференційних рис, що дає змогу окреслити

виклики, які постають перед перекладачем під час відтворення інтертекстуальних, інтермедіальних та інтерсеміотичних елементів у перекладі, особливо у випадках кіноадаптацій літературних творів.

Взаємодія між текстами, медіа та культурами істотно впливає на лінгвістичні процеси, переклад і як наслідок – сприйняття реципієнтами трансформованих культурних елементів. Отже, інтертекстуальність, інтермедіальність та інтерсеміотичність є ключовими поняттями не лише для сучасної культурології, але й для перекладознавства, а складні взаємозв'язки між текстами, медіа та культурами відкривають нові перспективи для досліджень і потребують удосконалення підходів до перекладу, які враховували б різноманіття сучасних медіаформатів та культурних форм.

Оскільки в цьому дослідженні розглядаємо екранізацію літературного твору як процес перекладу, то вирішальне значення для нас має саме поняття інтерсеміотичності та інтерсеміотичного перекладу, оскільки інтерсеміотичність передбачає передавання інформації з однієї форми вираження в іншу, а інтерсеміотичний переклад є процесом перекладу між різними знаковими системами: текст у фільм, картина в музику, книга в танець тощо. Коли книгу перетворюють на фільм, тобто екранізують, – це інтерсеміотичний переклад, тому що зміст і смисли тексту передають через візуальні образи, музику, акторську гру тощо. Фактично, переклад відбувається між мовами, однак це мови різних видів мистецтва.

1.2.2. Проблема розмежування понять інтерсеміотичність та мультимодальність у контексті інтерсеміотичного перекладу

Оскільки інтерсеміотичність передбачає передавання інформації з однієї форми вираження в іншу (або з однієї семіотичної системи в іншу), то доцільним видається розгляд явищ та текстових утворень, які поєднують у собі різні знакові системи, задля кращого розуміння особливостей і принципів утворення та функціонування цих текстових утворень. Таким явищем є, зокрема, мультимодальність.

Термін *мультимодальність* уведено австралійським лінгвістом М. Геллідеєм [155], якого вважають засновником системно-функційної лінгвістики та системно-функційної граматики. Перші дослідження цього поняття асоціюють з іменами англійських науковців Г. Кресса та Т. ван Левена, які у своєму доробку «Reading Images – the Grammar of Visual Design» (1990, 1996, 2006) розмірковували про значущість візуальної репрезентації ідей, розглянули зображення як форму комунікації та частково описали спосіб створення продуцентами візуальної інформації модальності того, що вони планують висловити [184].

З погляду людського пізнання, мультимодальність є здатністю людини поєднувати кілька шляхів пізнання світу та спілкування – вербальний, візуальний, кінетичний (за допомогою жестів) та деякі інші. Мультимодальність є теорією, яка розглядає спілкування та взаємодію людей між собою не лише за допомогою письма, а й за допомогою мови, жестів, погляду та візуалізації. Г. Кресс визначає мультимодальність саме так: як процес спілкування із залученням різних модусів (письма, усного мовлення, жестів, візуальних образів тощо). Власне, модус за Г. Крессом, є каналом комунікації, культурно впізнаваним шляхом передавання інформації від одного співрозмовника до іншого [183].

Е. Гіббонс зазначає, що у вузькому сенсі мультимодальність – це співіснування більше одного семіотичного модусу в одному контексті; у широкому – це щоденна реальність, яку пізнаємо завдяки зору, звуку, руху. Навіть найпростіша розмова поєднує мову, інтонацію та жести [149, с. 8].

Оскільки наявні різні шляхи передавання інформації, то відповідно наявні й певні мультимодальні коди – різноманітні способи подання тексту. Зображення, запис, макет, мова та рухомі зображення – це приклади різних видів кодів, яких є п'ять: мовний, візуальний, слуховий, жестовий та просторовий. Насамперед код сприйняття є результатом культурного формування матеріалу через його використання в повсякденній соціальній взаємодії. Мовний код сприйняття має стосунок до написаних або вимовлених слів. Цей код охоплює

безпосередньо вибір слів, передавання писемного або розмовного тексту, організацію слів у реченнях та абзацах, а також відповідає за розроблення і узгодження слів та ідей. Мовний код, мабуть, є найуживанішим у сучасному суспільстві, оскільки він трапляється як на папері, так і в аудіоформаті. Мовний код – найкращий спосіб передати певні деталі та думки. Код візуального сприйняття належить до зображень і персонажів, які люди мають здатність бачити. Цей код насамперед охоплює колір, макет, стиль, розмір та перспективу. Слуховий код цілком спрямований на сприйняття звуку, але не менш важливо те, що він не є обмеженим у сприйнятті музики, різноманітних звукових ефектів, навколишніх шумів, тиші, тембру голосу в розмовній мові, гучності звуку, наголосу та акценту. Поєднавши код звукового сприйняття з іншими мультикодами, наприклад, візуальними або мовним, можна сформувати докладніше та творче повідомлення [121, с. 276]. Просторовий код має стосунок до фізичного оточення, організації та близькості тексту. Одним із прикладів цього коду сприйняття є брошура, її форма та організація. Код сприйняття за допомогою жестів – це спосіб інтерпретації руху. Міміка, жести, відтворені за допомогою рук, мова тіла та взаємодія між людьми – це все належить до жестів.

З огляду на зазначену інформацію, можемо сформувати чітку думку про те, що мультимодальність базована на різноманітних типах, а також каналах сприйняття людиною тієї чи тієї інформації, завдячуючи одночасному використанню та взаємодії вербальних і невербальних, візуальних, рецептивних чинників. Окрім того, у дискурсі мультимодальності – це комбінація вербальних та невербальних засобів, які задіюють різноманітні типи відчуттів [7, с. 89].

У сучасному інформпросторі терміни *інтерсеміотичність* та *мультимодальність* можуть перетинатися. Однак інтерсеміотичність спрямована на перенесення змісту та його адаптацію для сприйняття через іншу семіотичну систему, де відбувається трансформація форми вираження, але зі збереженням смислового ядра. Інтерсеміотичність виступає як трансформаційний процес, який передбачає переосмислення змісту в іншій знаковій системі та акцентує увагу на адаптації повідомлення для іншого типу

сприйняття. Натомість мультимодальність зосереджена на комбінованому використанні знакових систем одночасно, де кожен елемент унікально доповнює інші, створюючи комплексний комунікативний продукт, як-от: презентація з текстовими слайдами, відео- та звуковим супроводом, де ці елементи не трансформують один одного, а «працюють» разом для посилення комунікації. Мультимодальність вивчають через аналіз різних «модальностей» (мовних, візуальних, звукових, жестових тощо) і взаємодію для створення комплексного повідомлення.

Отже, основна відмінність між інтерсеміотичністю та мультимодальністю полягає в тому, що *інтерсеміотичність* є процесом переходу змісту між різними семіотичними системами, під час якого відбувається адаптація чи переклад цього змісту, а *мультимодальність* передбачає одночасне використання кількох каналів сприйняття в межах єдиної комунікаційної структури, де всі елементи «працюють» паралельно, але не переходять одне в одне.

На практиці розмежування інтерсеміотичності та мультимодальності може бути ускладнено подекуди перетинанням цих явищ. Наприклад, мультимодальні тексти нерідко мають елементи інтерсеміотичного перекладу, коли окремі компоненти відображають зміст різними засобами (наприклад, титри чи субтитри у фільмі, які супроводжують звукові репліки героїв). Аналізувати такі тексти потрібно з урахуванням як інтерсеміотичних, так і мультимодальних аспектів.

Хоч інтерсеміотичність та мультимодальність мають спільну основу у вивченні багатовимірної комунікації, вони орієнтовані на різні процеси та завдання. Інтерсеміотичність сфокусована на перекладі між системами знаків, а мультимодальність – на створенні комплексних комунікативних структур з різними модальностями одночасно. Розмежування цих понять є важливим для розуміння та аналізу складних текстових утворень із залученням різних семіотичних систем та модусів. У Таблиці 1.2.2.1 наведено приклади з різних семіотичних систем, які ілюструють ці два поняття.

Розмежування понять інтерсеміотичності та мультимодальності є важливим для розуміння механізмів міжсеміотичної взаємодії в процесі перекладу. Інтерсеміотичність передбачає переклад змісту між різними знаковими системами, тобто адаптацію або трансформацію інформації відповідно до особливостей нового медіума. Натомість мультимодальність окреслює одночасне використання кількох семіотичних систем для створення комплексного комунікативного продукту без трансформації однієї системи в іншу. Незважаючи на відмінності, ці поняття можуть взаємодіяти. Наприклад, під час екранізації літературного твору відбувається ІП, але сам фільм є мультимодальним текстом, оскільки поєднує різні засоби виразності (візуальні, аудіальні, вербальні). Врахування особливостей цих понять дає змогу точніше аналізувати ІП, особливо в контексті адаптації літературних творів до кіно, де важливо розуміти як процес трансформації змісту, так і використання мультимодальних ресурсів для його вираження.

1.2.3. Кінотекст як мультимодальний текст

З огляду на те, що мультимодальність тісно пов'язана не лише з інтерсеміотичністю та ІП, а є також визначальною рисою багатьох текстових утворень сучасності, які поєднують у собі різні знакові системи, є потреба розглянути саме такий тип тексту, а також дослідити, чи відповідає одне з досліджуваних у цій роботі явищ – кінотекст – характеристикам таких текстів.

Як зазначає Л. Макарук, наукові пошуки дали змогу досягти однозначності щодо вибору терміна на позначення симбіотичних ресурсів (для дослідження усного і писемного мовлення) – *мультимодальність* [52, с. 319], який використовують у своїх наукових розвідках закордонні дослідники. Відповідно, якщо говорити про текст як одиницю дискурсу в сучасному інформаційному просторі, то доцільним є застосування до нього прикметника *мультимодальний* (англ. *multimodal*, від лат. *multum* – багато і *modus* – міра, спосіб), оскільки такі тексти відображають певні процеси, зокрема, і створення комплексних комунікативних структур з поєднанням різних модальностей.

Мультимодальні тексти стають чи не найпоширенішим джерелом інформації в сучасному комунікативному просторі, адже мають складний та гетерогенний семіотичний характер, що вможливорює їхнє полівекторне декодування. Інформація в мультимодальних текстах закодована одразу кількома модусами (або режимами): природною мовою (вербальним модусом) та іншими знаковими системами (графічним, аудіальним, кінетичним модусами тощо). У мультимодальних текстах лексеми здебільшого увиразнені шрифтовими варіаціями, відеоресурсами, анімаціями тощо.

Сьогодні лінгвісти активно використовують термін *мультимодальний* для позначення семіотично складних текстів, де під модусом розуміють «суспільно та культурно умовлений семіотичний ресурс для створення значень» [183, с. 50]. Модус – це комплекс різних чинників. Це система знаків, яка охоплює: 1) зображення; 2) писемні знаки; 3) усні знаки; 4) жести; 5) звуки; 6) музику; 7) запахи; 8) смаки; 9) дотик, інтерпретовані через конкретний процес сприймання. Англійські вчені визначають мультимодальний текст як такий, що поєднує різні семіотичні модуси, наприклад, мови і музики, в комунікативному артефакті чи події [261, с. 150]. Ч. Форсвілл зазначає, що «модуси пов'язані з п'ятьма відчуттями, так що можна перерахувати такі модуси: 1) зоровий або візуальний модус; 2) слуховий або звуковий модус; 3) нюховий модус; 4) смаковий модус та 5) тактильний модус» [147, с. 462].

Поряд з мультимодальним текстом важливе місце в сучасних дослідженнях взаємодії тексту й комунікації посідає гібридний текст, який поєднує різні форми вираження і навіть коди, але зазвичай передбачає змішування різних жанрів, стилів, мовних реєстрів або культурних кодів. У цьому дослідженні визначаємо кінотекст як мультимодальний текст, оскільки поняття гібридного тексту повною мірою не відповідає характеристикам кінотексту.

Погляд на гібридні тексти як складні утворення внаслідок поєднання різних культур має Дж. Гаус, яка описує їх як такі, що виникають унаслідок культурних контактів та перекладу, де поєднані мова та культурні елементи

джерела й цільової культури. На її думку, гібридний текст «відображає як характеристики культури джерела, так і мовні та стилістичні риси культури перекладу», що особливо помітно в локалізації та перекладі [167, с. 245].

Натомість Д. Менгено визначає гібридні тексти як тексти, що поєднують спеціалізований дискурс із загальнішою мовою, роблячи технічний чи академічний контент доступним для ширшої аудиторії. У цьому випадку гібридні тексти стирають межі між формальними та неформальними регістрами, щоб досягти інклюзивності та доступності [202].

Розуміння гібридного тексту як поєднання національних та міжнародних кодів висловила К. Шеффнер. Вона розглядає гібридні тексти в контексті глобалізації, де тексти поєднують як локальні, так і глобальні елементи. Згідно з її думкою, гібридні тексти «служать інструментами міжкультурної комунікації, інтегруючи мовні та культурні коди, що резонують на міжнародному рівні, залишаючись в цьому разі прив'язаними до місцевих контекстів» [259, с. 45].

Гібридний текст може втілювати також поєднання традиційних та інноваційних елементів за теорією наративу Д. Германа [162]. Він характеризує гібридні тексти як такі, що комбінують традиційні та експериментальні наративні елементи, як-от: структура, перспектива та голос. Наприклад, роман, який поєднує історичні факти з вигаданим наративом, є гібридним текстом [162]. Прикладом гібридного тексту, який поєднує історичні факти з вигаданим наративом, є роман «Ім'я троянди» У. Еко, оскільки у цьому творі реальний історичний контекст (середньовічна Європа, богословські суперечки, монастирське життя XIV ст.) поєднано з детективним сюжетом, вигаданими персонажами та філософськими роздумами. Такий текст демонструє гібридність на рівні жанру, стилю та наративних стратегій.

В. Бінц [116] визначає гібридний текст як текст, у якому інтегровано два різні типи або жанри текстів, що є узагальненням інших поглядів на такий тип тексту, а також якнайкраще ілюструє сутність такого текстового утворення та дає змогу простежити хоч би натяк на відмінність між мультимодальним та

гібридним текстом. В. Бінц зазначає, що гібридний текст єдиний, який поєднує літературний та інформаційний тексти. Гібридні тексти називають текстами змішаних жанрів, мультижанровими текстами або постмодерністськими книжками з ілюстраціями (post-modern picture books). На думку дослідника, залежно від змісту та форми гібридні тексти можна розглядати як мультимодальні тексти, оскільки вони можуть передавати інформацію за допомогою різних модальностей, зокрема візуальних зображень, елементів дизайну, писемної мови та інших семіотичних ресурсів [116].

Отже, мультимодальний і гібридний тексти пов'язані зі складною структурою та поєднанням різних елементів у межах тексту, однак основна відмінність між ними полягає в тому, як ці елементи взаємодіють і які функції виконують у комунікації.

1. Мультимодальний текст – це текст, у якому різні семіотичні модуси (наприклад, текст, зображення, звук, графічні елементи) використовують паралельно для створення цілісного повідомлення, тобто підкреслено одночасну дію кількох засобів вираження, які «працюють» разом, щоб донести зміст до реципієнта через комплексний, багатоканальний вплив.

2. Гібридний текст натомість зосереджений на змішуванні різних жанрів, стилів, мовних реєстрів або культурних кодів в одному тексті. Його сутність полягає в поєднанні традиційного та нового, локального та глобального, де різні елементи належать до однієї модальності, але відрізнятися за своїм жанром чи культурною належністю. Наприклад, художній текст з елементами наукового стилю або перекладений текст, що зберігає ознаки культури оригіналу, є гібридним.

У такий спосіб мультимодальність передбачає використання кількох модальностей вираження, тоді як гібридність – змішування жанрових, стилістичних та культурних аспектів у межах одного тексту. Хоч у деяких випадках ці поняття можуть перетинатися, вони мають істотні відмінності у своїй структурі та комунікативній меті. Однак питання про те, де проходить

межа між цими поняттями, залишається відкритим, оскільки вони обидва відображають складну природу сучасної комунікації та залучення аудиторії.

Одним зі складних текстових утворень сучасності є, зокрема, кінотекст, який можна класифікувати як мультимодальний текст з огляду на його характеристики та специфіку кіномистецтва загалом.

Кінофільм – це полісеміотичне явище, продукт художньої творчості, здатний передавати значення через зображення, мовлення та музику; він є впливовим засобом для передавання цінностей, ідей та інформації [18]. Фільм – це аудіовізуальний твір кінематографії, який складається з епізодів, поєднаних між собою творчим задумом і зображувальними засобами, та який є результатом спільної діяльності його авторів, виконавців і виробників. У технологічному плані фільм – це сукупність рухомих зображень (монтажних кадрів), пов'язаних єдиним сюжетом. Кожен монтажний кадр складається з послідовності фотографічних або цифрових нерухомих зображень, на яких зафіксовані окремі фази руху. Фільм переважно містить звуковий супровід [57].

Оскільки складниками художнього фільму є аудіовізуальний та вербальний компоненти, то він постає предметом міждисциплінарного вивчення. Згідно з визначенням, наведеним у Літературознавчій енциклопедії, кінотекст – це технічно диференційована динамічна знакова ситуація, що є сукупністю структурних елементів кіномови в межах кінематографічного твору, яка відправляє відповідно до жанрової специфіки певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві) [46]. Це повідомлення має вигляд синергетичної комбінації семіотичних кодів (вербальної мови/мов, музики, кінесики, іконіки тощо) зі змістовою довершеністю, інтертекстуальністю та різноманітними стилістичними фігурами мови кіно (кінометафорами, кіноепіфорами, паралелізмами, еліпсами тощо), записаної на матеріальному носії і призначеної для аудіовізуального сприйняття. Лінгвістична система кінотексту як предмет кіно/відеоперекладу містить титри і написи, що є складниками фільму, та усний складник (вербальне мовлення акторів, закадровий текст, пісня тощо) [46, с. 394–395].

Якщо розглянути ще кілька дефініцій кінотексту, можна зробити ґрунтовніші висновки щодо його сутності та структури. Наявні кілька поглядів на кінотекст як цілісне текстове утворення.

1. Кінотекст як багатошаровий наратив (multi-layered narrative). Згідно з Д. Бордвеллом і К. Томпсоном, кінотекст – це структурована комбінація зображень, звуку та наративних елементів, які разом створюють значення. Автори підкреслюють, що фільми використовують окремі, але взаємопов'язані компоненти, такі як композиція кадру, монтаж, звуковий дизайн і діалоги, для формування сприйняття і залучення глядача до історії [118].

2. Кінотекст як полісемічна знакова система (polysemic sign system). К. Мец трактує кінотекст як «складну семіотичну систему», яка комунікує за допомогою багатьох кодів, разом з візуальними, аудіальними та наративними елементами. Він підкреслює, що кожен із цих кодів може бути проаналізований для виявлення шарів значень, роблячи фільм «полісемічним» або багатозначним текстом [206].

3. Кінотекст як спосіб дискурсу (mode of discourse). Ф. Казетті описує кінотекст як «дискурсивну конструкцію», де елементи фільму, такі як кадри, епізоди та сцени, виступають основними блоками дискурсу. Отже, фільм розглядають не лише як історію, але й як структуровану форму комунікації з аудиторією [122]. Кінотекст щодо кінодискурсу можна розглядати як його фрагмент, а кінодискурс – як цілий текст або сукупність об'єднаних якоюсь ознакою текстів.

4. Кінотекст як мультимодальний текст (multimodal text). Г. Кресс і Т. ван Левен пропонують розглядати кінотекст як «мультимодальний комплекс» (*multimodal ensemble*), у якому кожен режим (наприклад, зображення, звук, писемна мова) забезпечує загальний комунікативний ефект. Такий мультимодальний підхід витлумачує фільм як текст, який потрібно інтерпретувати через його численні сенсорні й символічні модуси [183].

5. Кінотекст як текстова система з наративною і візуальною граматикою (textual system with narrative and visual grammar). Дж. Монако визначає кінотекст

як «нарративну структуру, яка поєднує візуальну граматику і техніки розповіді» для передавання сюжету. На його думку, елементи фільму, такі як мізансцена, кінематографія та монтаж, формують нарративну логіку, що робить фільм унікальним видом тексту зі своєю граматиною [208].

6. Кінотекст як синергетична форма мистецтва (synergistic art form). За Д. Ендрю, фільм – це «синергетичний текст», що поєднує різні форми мистецтва (візуальне мистецтво, музику, літературу) і технічні процеси для створення унікального естетичного досвіду. Це визначення акцентує на колаборативному та міждисциплінарному характері фільму як тексту [107].

З огляду на зазначені погляди кінотекст не дарма вважають чи не найскладнішим семіотичним утворенням, адже значення в такому тексті реалізовано за допомогою інтеграції різних кодів і форм комунікації, які глядач зчитує через різні модуси. Ураховуючи це, можна говорити про мультимодальну природу кінотексту, оскільки мультимодальність передбачає поєднання кількох шляхів пізнання світу та спілкування (вербальний, візуальний, кінетичний тощо), а твір кінематографу має бути інтерпретований не як однокодова, а як багатокодова структура, що визначає мультимодальні тексти, оскільки фільм поєднує різні мистецькі форми (візуальне мистецтво, музику, літературу) та технічні процеси, які надають кінотексту унікального естетичного вигляду. Фільми є мультимодальними текстами, в яких вербальні складники, звуки та зображення корелюють одне з одним, утворюючи зв'язне значення тексту. Це створює нову якість тексту, що перевищує потенціал кожної окремої модальності й надає фільмові статусу мультимодального твору мистецтва. Критерії належності кінотексту до мультимодальних текстів можна сформулювати в такий спосіб.

1. Комбінація різних модальностей. Кінотекст об'єднує кілька різних знакових систем, таких як візуальні (картинка, колір, монтаж, мізансцена), аудіальні (музика, звуки, шумові ефекти), вербальні (текст і діалоги) та кінетичні (жести, міміка) компоненти. Це робить кінотекст полікомпонентним явищем,

адже кожен із цих елементів виконує свою роль у передаванні значення і створенні емоційного впливу на глядача.

2. Взаємодія знакових систем для створення єдиного значення. Мультимодальність передбачає, що різні модальності взаємодіють для формування цілісного комунікативного ефекту. У кіно цей ефект досягають через поєднання зображення і звуку, що створює синергетичний ефект. Наприклад, одна й та сама сцена може передавати різний настрій, якщо змінити музичний супровід або кольорову гаму.

3. Сприйняття та інтерпретація кінотексту залежить від кожної з модальностей. Кожен з компонентів кінотексту – звук, зображення, мова – доповнює та розширює інші, а тому видалення або заміна одного елемента істотно змінить сприйняття кінотексту загалом. Наприклад, без музичного супроводу сцени можуть сприйматися по-іншому, оскільки музика нерідко формує настрій або підсилює емоційний ефект.

4. Кінотекст як комунікативний акт. Фільми не лише передають зміст, а й створюють емоційний контакт із глядачем через різноманітні модальності. Використання різних знакових систем у кінотексті створює багатошаровість сприйняття, де візуальні та аудіальні ефекти нерідко транслують те, що не завжди можна передати словами, що, безумовно, робить кінотекст мультимодальним, адже інформація, емоційні сигнали й символічні значення передають комплексно.

5. Функціонування в міждисциплінарному контексті. Кіно досліджують не лише в межах кінознавства, але й лінгвістики, культурології, соціології, що підтверджує його належність до мультимодальних текстів. Кінотекст як сукупність знаків і смислів потребує аналізу з погляду кількох знакових систем і підходів, що підтверджує його мультимодальну природу.

Розвиток сучасного кінематографа підкреслює мультимодальну природу кінотексту, а розуміння його сутності постає важливим під час його дослідження, оскільки це дає змогу охарактеризувати структуру, особливості комунікативної побудови, семіотичну природу та функції тексту такого типу. З огляду на

складну будову кінотексту, важливо окреслити його належність до певної структури, що увиразнює загальні характеристики таких текстів. Оскільки текст кінофільму як складний продукт аудіовізуального мистецтва поєднує кілька знакових систем (візуальну, аудіальну, вербальну тощо), то визначення його типу дає змогу дослідити, які із цих систем домінують та як вони взаємодіють. Наприклад, мультимодальні тексти розглядають з погляду взаємодії різних модальностей, тоді як у гібридних текстах основною характеристикою є поєднання жанрових чи дискурсивних ознак. Розуміння семіотичної сутності кінотексту допомагає виявити механізми його створення та сприйняття.

Тип тексту також визначає, як саме передано інформацію і як взаємодіють різні компоненти тексту. Наприклад, мультимодальний текст передає смисли через різні канали комунікації (зображення, звук, мова), кожен з яких виконує специфічну роль. У випадку гібридного тексту важливо врахувати, як поєднують різні жанрові чи дискурсивні форми (наприклад, документальний і художній дискурси), що впливає на загальне сприйняття тексту. Зокрема, добір методів дослідження безпосередньо залежить від того, як інтерпретують об'єкт аналізу. Вивчення мультимодального тексту потребує застосування відповідного підходу з огляду на взаємодію вербальних, візуальних і звукових компонентів. Для гібридних форм, своєю чергою, доцільно звертатися до дискурс-аналізу або жанрової інтерпретації. Отже, чітке визначення типології тексту є потрібною умовою для обґрунтованого вибору дослідницького інструментарію.

Ще один важливий аспект – переклад. Мультимодальний текст потребує синхронного врахування всіх модальностей під час адаптації для іншомовної аудиторії. Наприклад, переклад субтитрів чи дубляжу має враховувати іконічний складник (що зображено на екрані) та звуковий супровід. У гібридних текстах переклад повинен зберігати жанрову або культурну специфіку, яку складніше передати.

Отже, розуміння типу кінотексту є потрібним складником його дослідження, оскільки це впливає на всі аспекти аналізу – від методології до інтерпретації функцій і змісту. Кінотекст є яскравим прикладом

мультимодального тексту, який інтегрує в собі різноманітні семіотичні системи, такі як візуальний образ, вербальну мову, звуковий супровід, музичні елементи та кінетику. Завдяки цій полімодальності кінотекст не лише передає інформацію, але й створює багатошаровий смисловий простір, який впливає на глядача через синергетичну взаємодію різних модусів. Його структура передбачає глибоку інтеграцію елементів, де кожен складник – кадр, музична тема чи репліка персонажа – виконує свою функцію. З огляду на згадані характеристики пропонуємо визначення кінотексту, релевантне в межах цього дослідження: кінотекст – це мультимодальне текстове утворення, яке поєднує в собі взаємодію різних семіотичних систем (візуальної, аудіальної, вербальної, кінетичної тощо) та реалізує свій зміст через комплексну систему взаємопов'язаних модальностей. Його основні характеристики – полікодовість та динамічна семіотична структура – роблять кінотекст цілісною комунікативною системою, яка передає інформацію, емоційний зміст і художній задум через взаємодію вербальних і невербальних знакових ресурсів.

Особливості кінотексту як мультимодального явища охоплюють його здатність поєднувати вербальну та невербальну комунікацію, що надає йому унікальної виразності. Водночас кінотекст є засобом міжкультурної комунікації, адже інтеграція різних модальностей дає змогу ефективно передавати універсальні смисли та культурно специфічні елементи. Завдяки монтажу та взаємодії знакових систем кінотекст формує цілісний естетичний досвід, який аудиторія сприймає як єдиний, нерозривний смисловий потік. Аналіз цього складного, поліфонічного утворення потребує врахування не лише його вербальних елементів, але й усього спектру модальностей, які формують його змістове та емоційне насичення. Розуміння цієї багатошаровості є ключем до адекватного сприйняття та інтерпретації кінотексту, що робить його унікальним об'єктом вивчення в межах сучасної лінгвістики, семіотики та перекладознавства.

1.3. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу

Коли йдеться про переклад текстів художніх та анімаційних фільмів, а також серіалів з однієї мови іншою, то маємо справу з кіноперекладом. Однак не завжди кінотекст перекладають лише з однієї мови іншою. Протягом останнього століття виникають специфічні полікодові системи, побудовані на поєднанні текстів різної семіотичної природи, а тому поряд з явищем кіноперекладу постає явище інтерсеміотичного перекладу, тобто перекодування твору з однієї знакової системи в іншу [169, с. 233]. Одним з результатів процесу інтерсеміотичного перекладу є екранізація. Р. Якобсон визначає екранізацію різновидом інтерсеміотичної інтерпретації [169, с. 234], У. Еко у своїх працях називає це «трансмутацією» [136, с. 50].

З інтерсеміотичним перекладом тісно пов'язаний термін *адаптація*, утворений перенесенням значення слова з інших сфер людської діяльності в теорію взаємодії видів мистецтва. Теорія культури запозичила його з біології, де він має значення «пристосування організмів, органів чуття до умов існування та оточення» [222]. Адаптація – це пристосування тексту до потреб реципієнта. Здебільшого термін уживають у значенні екранізації літературного тексту. Активно це слово використовує канадська літературознавиця, критикиня, дослідниця постмодерної прози Лінда Гатчеон [168].

Послугуючись терміном *трансмутація* для опису перекладу між різними носіями інформації, У. Еко виокремив п'ять його основних характеристик.

1. Адаптація забезпечує гармонійне співіснування оригінального та цільового текстів у сфері культури, де вони взаємно підтримують один одного. Наприклад, «адаптація музичного твору для балету передбачає одночасну присутність музики (вихідний текст) і хореографічної дії (цільовий текст)» [136, с. 100]. До прикладу, анімаційний фільм «Фантазія» (1940, Disney) об'єднує класичну музику (Бетховен, Бах, Стравінський) з візуальним рядом та

створює синкретичний твір, у якому вихідний матеріал (музика) та адаптація (анімація) існують рівноправно.

2. Адаптація може маніпулювати джерелом. Зокрема, адаптація музичного твору радикально реконтекстуалізує джерело відповідно до власної інтерпретації автора [136, с. 101]. Прикладом слугує фільм «Апокаліпсис сьогодні» (1979, реж. Ф. Форд Коппола), який є адаптацією «Серця темряви» Дж. Конрада. Роман Дж. Конрада зосереджений на колоніалізмі та моральній деградації під час подорожі англійця Марлоу вглиб Африки, а Ф. Форд Коппола переніс події в часи В'єтнамської війни, де теми влади, хаосу та дегуманізації розкрито через війну США в Південно-Східній Азії, тобто контекст оригінального твору повністю змінено.

3. Адаптація подекуди показує те, що не було безпосередньо висловлено в оригінальному тексті. Наприклад, кіноадаптація додасть аудіовізуальні деталі для кращого передавання дизайну, одягу чи хроматичних відтінків персонажа або історії, чого літературне джерело не передбачало [136, с. 101–103]. Яскравим прикладом цього є фільм «Гобіт» (2012–2014, реж. П. Джексон) – екранізація книги Дж. Р.Р. Толкіна, дитячої казки, що розповідає про подорож Більбо Бегінса. Натомість трилогія фільмів значно розширює сюжет книги, додаючи сцени, персонажів (наприклад, ельфійку Тауріель), бойові сцени та історії, яких у романі немає. Отже, візуальна адаптація створила нові художні елементи – образи, архітектуру, деталі світу, які Толкін лише описував словами.

4. Адаптація може підкреслювати елементи оригіналу, яким автор адаптації бажає надати особливої уваги. Наприклад, для екранізації можуть взяти роман, виокремити рівень оповіді та відмовитися від збереження його стилістичних аспектів [136, с. 89]. Фільм «Бійцівський клуб» (1999, реж. Д. Фінчер) – екранізація твору Ч. Поланіка, гостросатиричного роману про критику капіталізму, споживацтва та внутрішню боротьбу людини. Натомість у фільмі зроблено акцент на психологічних аспектах роздвоєння особистості головного героя з послабленням соціальної критики.

5. Адаптацію можна сприймати як абсолютно новий твір. Наприклад, глядачі не обов'язково оцінюватимуть екранізацію, розмірковуючи, чи вона краща або гірша за оригінальний текст, а зосередять свою увагу на тому, як адаптація транслює джерело за допомогою інших семіотичних мов [136, с. 90]. Фільм «Шалений Макс: Дорога люті» (2015, реж. Дж. Міллер) є вільною інтерпретацією попередніх фільмів, він не є прямим римейком чи сиквелом старих стрічок про «Шаленого Макса», а радше перезапуском і незалежною адаптацією загальної концепції всесвіту. Нові персонажі, зміщення акценту з Макса на Фуріосу, унікальний візуальний стиль і мінімальний діалог роблять фільм самостійним мистецьким витвором, який не обов'язково співвідносять з попередніми частинами серії.

Як бачимо, кожен тип адаптації «працює» по-різному і може забезпечувати підтримку балансу між оригіналом й адаптацією, радикальну зміну змісту зі збереженням основних тем, розширення та деталізацію через введення нових аудіовізуальних елементів, вибіркоче передавання змісту з акцентом на певних аспектах або ж повністю нове осмислення твору, яке функціонує незалежно від першоджерела.

ІІІ забезпечує роботу на різних «рівнях опису», даючи змогу обирати релевантні аспекти з оригінального твору та відтворювати їх у перекладі. Відповідні властивості певних аспектів перетворюють на нові матеріали та процеси. Наприклад, мовні аспекти літературного твору (ритмічні, синтаксичні або психологічні) трансформують у динаміку руху, організацію простору, світлове оформлення, костюми, сценографію тощо. На думку П. Торопа, хоч ІІІ літературного твору у фільм означає переклад одного цільного тексту на інший цільний текст, із семіотичного погляду це заміна однорідної системи гетерогенною. Вербальний текст частково зберігається в діалогах, частково візуалізується як природне чи історичне тло; як оповідь, він стає «розрізненішим» (*jumpier*) у часі та просторі завдяки монтажу; отримує нові параметри завдяки камерній роботі й створює емоційну атмосферу за допомогою звуку як шуму чи музики [257, с. 250].

Данський учений, професор, керівник Центру перекладознавства та лексикології в Копенгагенському університеті Г. Готліб [153] продовжив починання Р. Якобсона. Він доопрацював і доповнив класифікацію, ввівши поняття інтрасеміотичного (intra- – лат. «всередині») перекладу: «В інтрасеміотичному перекладі семіотичні системи, які використовують в оригінальному та перекладеному тексті, є ідентичними; це випадок семіотичної еквівалентності» [153, с. 5]. Ця категорія Г. Готліба стала логічним продовженням протиставлення інтралінгвістичного та інтерлінгвістичного перекладу Р. Якобсона. На противагу інтрасеміотичному перекладу в інтерсеміотичному перекладі один чи більше каналів комунікації в перекладеному тексті не схожі з каналами в оригінальному тексті, тому джерело та змінений текст є семіотично нееквівалентними [153, с. 10].

Екранізація як особливий вид інтерсеміотичного перекладу передбачає перетворення словесного тексту на аудіовізуальний. В Енциклопедії сучасної України [23] подано таке визначення екранізації: інтерпретація засобами кіно творів прози, драматургії, поезії. Із семіотичного погляду таке перетворення зумовлює інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем, тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої, як-от: побудова кадру, його предметно-духовне наповнення, акторська гра, монтаж, музичний супровід тощо – істотно відрізняються від художніх засобів мистецтва слова.

Проблема кіномови була актуальною ще в епоху німого кіно. У 1910–1920 рр. виникло уявлення про мову кіно як про універсальний феномен, вільний від будь-яких умовностей, а тому досконаліший, ніж вербальна мова. У 1960–1970 рр. настав новий етап у дослідженні мови кіно, чому посприяв вплив структурної лінгвістики й семіотики. Особливий внесок у дослідження цих проблем зробив французький фахівець у галузі теорії кіно й семіотики К. Метц (1931–1994) [206]. Він виділяє дві основні відмінності між мовою кіно й вербальною мовою: знаки вербальної мови з погляду сучасного мовознавства є умовними знаками (за Ч. Пірсом – символами [221]), тоді як кіно оперує

іконічними знаками [206, с. 50]. Це є підставою вважати, що кіномова – це автономна система, яка не поступається вербальній мові в універсальності.

Утім, така теорія зазнала критики. Згодом виникає нова ідея аналогійності структур вербальної мови й усіх інших знакових систем, зокрема кіномови. Постала теорія потрійної артикуляції мови кіно на відміну від подвійної артикуляції природної мови. На думку У. Еко, кіномова виглядає настільки багатше й незвичайніше за вербальну мову, що зустріч з нею нагадує зустріч двовимірної істоти із третім виміром. У. Еко пропонує відмовитися від ілюзії трактувати реальність кіно як первинну, натомість спробувати виявити ті конвенції та правила, на яких базується кіномова. На його думку, іконічні знаки – це слабкі, нестійкі коди, обмежені сприйняттям окремих людей. Іконічний знак відповідає не слову, а висловлюванню у вербальній мові: зображення людини не означає просто «людину», а «чоловіка похилого віку європейського типу, у шляпі» тощо [137, с. 45]. Будь-яке зображення отримують з низки послідовних транскрипцій, це складний і багаторазово опосередкований процес, який малоймовірно можна назвати безумовним замінником позначеного предмета.

Значний вклад у дослідження кіно зробив Ю. Лотман, який вивчав кінофільм у межах семіотики. Він уважав, що кінотекст можна розглядати одночасно як дискретний текст, складений зі знаків, і недискретний, у якому значення приписані безпосередньо тексту. Окрім цього, Ю. Лотман виділив такі компоненти кінотексту, як кадр та кінофраза. За Ю. Лотманом, кадр – це одне з основних понять кіномови, якому можна дати різні визначення: «мінімальна одиниця монтажу», «основна одиниця композиції кінооповіді», «одиниця кінозначення» [196, с. 14]. У цьому випадку кадр ототожнюють зі словом і за аналогією він стає основним носієм значень кіномови.

О. Линтвар [45] пропонує такі основні положення щодо порівняння кіномови із природною вербальною мовою.

1. Уявлення про конвенційну природу візуальної репрезентації означає повернення до ідеї про схожість структури мови кіно й вербальної мови, але на новому рівні.

2. Ідея багаторівневого кодування іконічного знака мови свідчить про те, що мова кіно є не простішою і не універсальнішою ніж мова вербальна, проте відрізняється більшою мірою умовності.

3. Далеко не всякий комунікативний акт базується на мові, схожій на вербальну (наприклад, зображення) [45, с. 150–151].

Кіномова принципово відрізняється від мови літератури. Кожен навіть природний об'єкт у кадрі завжди має певний смисл, що нерозривно пов'язаний з головною ідеєю, яку режисер прагне донести до глядача за допомогою розмаїття засобів кіномови. Кіно – «спільна мова світу», адже воно підкріплене зрозумілою кожному візуалізацією дії, – вважає І. Роздобудько [77, с. 115], і із цією думкою важко не погодитися.

Через специфіку кіномови як самостійної знакової системи постає потреба розглядати екранізацію як складний процес взаємодії різних медіа. З погляду теорії інтермедіальності, процес створення екранізації літературного твору характеризують як взаємодію різних медіаформатів (література та кіно) та їхніх специфічних засобів виразності. Інтермедіальність передбачає, що під час перетворення тексту у фільм відбувається перехід з одного медіаформату в інший, і цей процес може призвести до різних трансформацій та інтерпретацій сенсів. Процес екранізації можна умовно зобразити як проходження таких етапів.

1. Адаптація тексту, бо перенесення на екран вербального тексту літературного твору в повному обсязі не є можливим. Саме тому першим етапом є адаптація літературного твору до мови кіно, що передбачає відбір ключових подій, персонажів та сценарних елементів. Автори екранізації повинні вирішити, що залишити, а що вилучити або змінити. На цьому етапі створюють сценарій майбутнього фільму відповідно до правил та вимог створення сценарію.

2. Трансформація від розповіді до образу: літературний текст використовує словесні описи для передавання інформації та емоцій, тоді як кіно використовує образи, звуки та рух для досягнення того самого, що потребує вдалого підбору акторів, режисерських рішень та кінематографічних засобів.

Візуалізація вербального матеріалу відіграє надважливу роль не лише на цьому етапі, а й у долі майбутнього фільму, тому «Максимально візуалізуйте те, про що хочете сказати!» [77, с. 117].

3. Конвергенція медіа: екранізація створює змогу поєднувати різні медіаформати та засоби виразності, зокрема музику, звуковий дизайн, спеціальні ефекти та візуальні розроблення, що допомагає не просто візуалізувати твір, але й підсилити сприйняття екранізації.

4. Власне продукція фільму: на цьому етапі зйомки фільму – процес створення унікального витвору мистецтва, який не є вторинним за своєю суттю.

5. Інтерпретація і рецесія: кожна екранізація вносить власні інтерпретації та акценти в літературний матеріал. Реакція глядачів на фільм може відрізнятись від реакції читачів на книгу, оскільки фільм, до того ж інтермедіальний, може бути сприйнятий у різний спосіб. Влучним є зауваження І. Роздобудько: «Кіно – це «шахова партія з глядачем», в якій перемога авторів кіно полягає в тому, що виграти має глядач» [77, с. 121]. У випадку з екранізацією перемога авторів кіно полягає ще й у тому, щоб глядач сприймав фільм як самостійний твір, а не продовження чи заміну книги.

Екранізація літературного твору є складним видом інтерсеміотичного перекладу, що передбачає трансформацію вербального тексту у візуально-аудіальний формат. Вона поєднує адаптацію змісту, стилю та наративної структури з використанням специфічних кінематографічних засобів виразності, таких як операторська робота, монтаж, музичний супровід та акторська гра. Інтермедіальний підхід до екранізації літературних творів підкреслює важливість взаємодії між різними медіа та засобами виразності, а також змогу створення нових, цікавих інтерпретацій та трансформацій у процесі перетворення тексту у фільм. Розгляд екранізації через призму інтермедіальності підкреслює її багаторівневий характер, адже цей процес не є простою трансформацією тексту у відеоряд, а являє собою інтеграцію кількох семіотичних систем. Візуальний, аудіальний, кінетичний та текстовий складники утворюють нову якість змісту, яка може значно відрізнятись від літературного

першоджерела і функціонувати як самостійний мистецький витвір, який глядач сприймає незалежно від оригіналу або, навпаки, зумовлює інтерес до нього.

Висновки до розділу 1

1. Проведений аналіз теоретичних підходів до моделювання у перекладі засвідчив обмеження традиційних моделей у контексті інтерсеміотичного перекладу, оскільки вони орієнтовані переважно на міжмовний рівень. Такі моделі не враховують специфіки міжсеміотичного переходу, зокрема взаємодії між вербальними, візуальними та звуковими елементами. Це ускладнює пояснення процесів трансформації знакових структур у разі адаптації літературного тексту до кінематографічного формату, що актуалізує потребу у створенні спеціалізованих моделей, здатних повністю охопити мультимодальну природу інтерсеміотичного перекладу.

2. Інтерсеміотичність є важливим інструментом сучасного перекладознавства, що розширює межі традиційного перекладу та дає змогу трансформувати зміст між різними знаковими системами, такими як текст, зображення, звук. Розмежування понять «інтерсеміотичність», «інтертекстуальність» та «інтермедіальність» дає змогу чіткіше окреслити функції кожного явища в контексті перекладу та адаптації. Інтерсеміотичний переклад постає як специфічна форма міжсеміотичної взаємодії, яка передбачає не лише зміну виражальних засобів, а й глибоку семантичну трансформацію змісту твору.

3. Встановлено, що в українському науковому просторі інтерсеміотичний переклад перебуває на етапі становлення: відсутня усталена методика аналізу, особливо щодо складних літературних творів, насичених філософськими концептами. Актуальність розроблення ефективної методики аналізу інтерсеміотичного перекладу підкріплено значним зростанням кількості аудіовізуальних адаптацій літературних творів, що формують нову якість рецепції художнього тексту.

4. Розуміння взаємозв'язків між текстами, що ґрунтується на ідеях Ю. Крістевої, є основою для аналізу інтерсеміотичних відношень. Інтертекстуальність закладає базу для виявлення цитат, алюзій, ремінісценцій, які можна трансформувати під час переходу між медіа. Інтермедіальність уможливлює розгляд взаємодії між різними медіа, такими як література, кіно, музика, що є ключовим для аналізу екранізації літературних творів. Виявлено, що інтермедіальність об'єднує інтертекстуальні та інтерсеміотичні елементи та створює нові смислові рівні.

5. Мультиmodalність є невід'ємним компонентом більшості сучасних текстів та важливим аспектом інтерсеміотичного аналізу. Зокрема, мультиmodalний підхід дає змогу вивчати кінотекст як комплексне явище, де взаємодія елементів створює синергетичний ефект. Екранізація є особливим видом інтерсеміотичного перекладу, який передбачає трансформацію словесного тексту в аудіовізуальний, але зі збереженням змісту, емоційного впливу та естетики оригіналу. Цей процес має власні закономірності, які потребують адаптації тексту під особливості іншої знакової системи.

6. З огляду на аналіз моделей інтерсеміотичного перекладу, які враховують культурний і семіотичний рівні адаптації, виявлено низку недоліків таких підходів: відсутність механізмів смислової трансформації, недооцінка когнітивних процесів та зміщення фокусу з тексту на фігуру перекладача. У зв'язку із цим є потреба звернутися до компонентного підходу до моделювання ПП, який передбачає поділ складного процесу перекодування на структурні складники з урахуванням взаємодії різних знакових систем.

Основні положення розділу відображено в працях [93; 94; 95; 96].

РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД

2.1. Методологічні засади дослідження інтерсеміотичного перекладу

Після розгляду загальних особливостей та проблем інтерсеміотичного перекладу в контексті перекладознавства потрібно визначити етапи нашого дослідження та методи, які застосовано на кожному з них. Під час дослідження проблем інтерсеміотичного перекладу дотримуємося комплексного підходу, який передбачає використання якісних та кількісних методів. Застосовано як аналітичні, так і синтетичні методи для отримання максимально повної картини досліджуваного явища. Основну увагу приділено якісному аналізу текстів, візуальних та аудіовізуальних матеріалів для виявлення специфіки інтерсеміотичного перекладу. Варто зазначити, що для розгляду базисних концептуально-методологічних засад у вивченні інтерсеміотичного перекладу та дотичних понять обов'язковим є застосування інтегрованої методики поряд із загальнонауковими методами (спостереження, опис, систематизація, аналіз, синтез, узагальнення, дедукція, індукція) у контексті перекладознавства й обґрунтування наукової доцільності дослідження інтерсеміотичного перекладу.

Передусім було використано гіпотетико-дедуктивний метод [11] для того, щоб на основі загальних теоретичних положень сформулювати гіпотезу дослідження про те, що екранізація є особливим видом перекладу (інтерсеміотичного зокрема), оскільки можна виокремити певні перекладацькі закони, які діють під час процесу екранізації, що зумовлює досягнення певного рівня еквівалентності між текстом-джерелом та кінотекстом, який є, власне, перекладом. Водночас продукт інтерсеміотичного перекладу не можна розглядати як суто переклад, як другосортний продукт, адже інтермедіальні відношення, утворені в процесі ІП є складнішими, аніж відношення оригіналу та перекладу, що перебувають у межах одного медіа.

Перший етап дослідження передбачає окреслення засад теорії інтермедіальності та інтерсеміотичного перекладу із залученням дедуктивного методу (від лат. “deductio” – виведення) для побудови аргументації від загальних принципів до конкретних випадків [11; 37], що допомогло визначити ключові поняття та принципи, на яких базується теорія інтермедіальності та інтерсеміотичного перекладу, та визначити місце ІП серед інших видів перекладу. Компаративний та контрастивний методи застосовано для розмежування ІП та дотичних понять, що вможливило виявлення спільних та відмінних рис ІП, інтертекстуальності та інтермедіальності, а також особливостей перекладу таких елементів і творів. Зазначені явища мають багато спільних рис, однак саме ІП варто розглядати як унікальний вид перекладу, який потребує докладного вивчення.

Оскільки в цьому дослідженні ми передусім зосереджені на екранізації як особливому типі ІП, достатньо уваги приділено розгляду понять «кінотекст» та «кіномова», для чого застосовано метод аналізу, тобто розкладання предмета на складники задля встановлення його ознак та особливостей [82, с. 31], що вможливило виділення ознак кінотексту та кіномови як складних утворень в інтерсеміотичному просторі.

Теоретико-методологійний огляд ключових понять, дотичних до інтерсеміотичного перекладу, дає змогу дійти висновку про доцільність застосування міждисциплінарного підходу до дослідження цього явища. Підґрунтям такого підходу є об'єднана теоретико-методологічна база лінгвістики, семіотики, міжкультурної комунікації, теорії дискурсу та теорії перекладу з використанням даних інших наук (теорії кінематографії, соціології, історії, психології). Це дає ключ до розуміння соціоісторичного складника кінотексту, що полягає в аналізі його вербальної частини у взаємодії з іншими семіотичними системами екранізації. Аналіз екранізації проводять із застосуванням методів дискурс-аналізу, семіотичного, інтрепретативного та інтерсеміотичного, а звернення до теорії кінематографії забезпечує інструментарієм для дослідження кінематографічних прийомів (монтаж, плани,

техніки тощо), способів їх поєднання, що пояснює специфічні для кіноіндустрії аспекти створення фільму. Е. Перего зазначає, що семантичне навантаження пара- та позавербальних знаків повнометражних фільмів відіграють ключову роль у передаванні всього словесного каналу [224, с. 60].

Оскільки ІІ передбачає перенесення змісту між різними семіотичними системами (наприклад, тексту у візуальну форму, музику або кіно), то для повноцінного аналізу цього процесу потрібні знання з кількох дисциплін, відповідно й методи досліджень, які застосовують ці дисципліни, також уводять до інструментарію дослідження аспектів ІІ. Важливою є передусім методологія таких дисциплін.

1. Літературознавства та лінгвістики: для аналізу тексту, його структури, стилістичних і мовних особливостей.

2. Кінознавства: для розуміння особливостей кінематографічного втілення тексту, використання монтажу, музики, візуальних ефектів.

3. Семіотики: для дослідження знакових систем та їх взаємодії, переходу значень між різними семіотичними кодами.

4. Психології та когнітивних наук: для вивчення сприйняття та інтерпретації змісту в різних формах.

Особливості міждисциплінарної взаємодії різних дисциплін під час нашого дослідження аспектів ІІ, а саме залучення потрібних методів дослідження можна представити в Таблиці 2.1.1.

Такий міждисциплінарний підхід дає змогу створення нових знань і розширення теоретичної бази перекладознавства. Зокрема, наше дослідження інтерсеміотичного перекладу може внести внесок у розуміння того, як різні форми мистецтва та комунікації взаємодіють і впливають одна на одну, у який спосіб змінюється сприйняття та інтерпретація змісту під час переходу з одного семіотичного контексту в інший, а також які соціальні, культурні та психологічні чинники впливають на процес інтерсеміотичного перекладу. Такий підхід, зокрема, уможлиблює виокремлення епізоду як основної аналітичної одиниці

інтерсеміотичного аналізу, що дає змогу простежити мультимодальну трансформацію змісту.

Наступним етапом дослідження став добір матеріалу для вивчення методом суцільної вибірки на основі творів сучасної англomовної літератури та екранізацій літературних творів, що дало змогу обрати літературний твір та його екранізацію – мінісеріал, які завдяки досить великому обсягові та семіотичному різноманіттю може слугувати вдалим матеріалом для дослідження, оскільки демонструють складні інтермедіальні відношення літературного та кінематографічного текстів. Одиниці аналізу, а саме епізоди, для дослідження відібрано з роману «11.22.63» [29; 181], опублікованого 2011 року, автором якого є американський письменник С. Кінг. Головний персонаж роману, викладач англійської мови Джейк Еппінг, випадково дізнається про портал в минуле, який уможлиблює подорож у часі. Він вирішує використовувати цей портал для завдання, яке може змінити хід історії: спробу вплинути на події, пов'язані з убивством президента Джона Кеннеді в Далласі 22 листопада 1963 року. Проте подорож у минуле виявляється набагато складнішою та небезпечнішою, ніж він очікував. Роман поєднує елементи наукової фантастики, трилера, альтернативної історії та філософських роздумів про час та його вплив на життя людини.

Для зіставлення рівнозначних епізодів досліджено переклад роману українською, який виконав О. Красюк, однойменну екранізацію, режисером якої є шотландський режисер Кевін Макдональд, а також переклад серіалу (озвучення). Міні-серіал українською озвучено творчою спільнотою «Стругачка» [86].

Потреба дослідити значний обсяг різнопланової інформації в контексті різних типів медіа зумовлює використання методу спостереження, тобто цілеспрямованого чуттєвого сприйняття фактів, а також статистичного методу для збирання, аналізу та оброблення інформації. З огляду на всебічність дослідження використання формального методу є потрібним для простеження взаємозв'язку внутрішнього змісту літературного твору і форм його вираження

в цільовій мові й культурі задля виявлення структури тексту оригіналу й перекладу, а також особливостей відображення форми й змісту першотвору під час П.

Наступний етап є одним з найважливіших у дослідженні, оскільки передбачає відбір та аналіз епізодів літературного та кінематографічного творів з подальшим виокремленням закономірностей, спільних для кількох епізодів та екранізації зокрема, що являє собою власне інтерсеміотичний аналіз у контексті екранізації літературного твору.

Відзначимо, що наразі не було розроблено єдиної структурної методики, яка дає змогу докладно аналізувати структурні одиниці твору, який завдяки інтерсеміотичному перекладу трансформовано в іншу семіотичну систему. Зокрема, фокус одного з підходів, який базується на формальному впливі кінематографа на літературу, звернено до семіотичного аналізу наративних структур, тобто порівняння наративних кодів літератури та кіно, а також дослідження історії впливу «нового мистецтва» на літературні форми. Завдяки фундаментальним дослідженням К. Метца [206], Р. Барта [111], У. Еко [137; 136; 139; 138; 140], Ю. Лотмана [196; 198; 194; 195; 197] в галузі семіотики кіно та літератури семіотичний підхід набуває особливого значення у вивченні екранізацій. У філологічних дослідженнях екранізацій, проведених вітчизняними вченими, тему екранізації розглядають у контексті вивчення світової літератури як семіотичного міжмистецького перекладу і пропонують герменевтичний підхід до цієї проблеми.

Щодо практичних підходів до аналізу продуктів інтерсеміотичного перекладу, то доцільно згадати деякі з них. Н. Голубенко та В. Ніконова у своєму дослідженні [66, с. 213-215] пропонують такі етапи аналізу категорії модальності в інтерсеміотичному перекладі: аналіз візуальних засобів, аналіз вербального контенту та аналіз інтерсеміотичного взаємодоповнювання. Дослідниці зазначають, що інтерсеміотичний аналіз тексту з погляду трьох інтерсеміотичних метафункцій (ідеаційна, міжособистісна та композиційна) дає змогу продемонструвати, що інтерсеміотичне взаємодоповнювання реалізовано

за допомогою складної взаємодії різних міжсеміотичних реляційних елементів мультимодальних текстів.

Однак у межах нашого дослідження такий підхід може мати потенційні обмеження, оскільки аналіз зосереджено переважно на механізмах взаємодії візуального та вербального, тобто на тому, як комбінують елементи, а не на тому, що саме втрачено або змінено на глибинному рівні смислу (особливо в передаванні абстрактних концептів). До того ж цей аналіз обмежує достатнє охоплення втрати смислових шарів та більше підходить для опису мультимодальної цілісності тексту, ніж для фіксації семіотичних втрат чи трансформацій філософських образів під час переходу до іншої знакової системи.

Наявна загальна схема семіотичного аналізу, запропонована У. Еко, яка передбачає такі компоненти аналізу [137, с. 90].

1. Знаки як одиниці семіотичного аналізу: іконічні, індексальні, символічні.
2. Рівні знакових систем: синтактика, семантика, прагматика, рівні структурних відношень знаків: синтагматичний, парадигматичний.
3. Коди як основні категорії семіотичного аналізу: обов'язкові (денотативний та конотативний), універсальні (соціальний, ідеологічний, культурний), спеціальні (кінематографічний, іконографічний, монтажний тощо).
4. Функції кодів: а) універсальні: ідеологічні, соціальні, комунікативні; б) специфічні: референтні, емотивні, наказові, фатичні, металінгвістичні, естетичні.

Щодо доцільності застосування саме такого підходу в межах нашого дослідження, то варто передусім звернути увагу на недоліки.

1. Загальність і високий рівень абстракції: таку схему можна вдало застосувати для класифікації знакових процесів загалом, але вона надто широка для конкретного аналізу складних смислових перенесень у межах конкретного твору й потребуватиме доопрацювання на етапі аналізу конкретних творів.

2. Відсутність фокусу на перекладі як інтерпретації: схема розглядає знакові системи як такі, але не враховує перекладацьких стратегій адаптації метафізичних і філософських образів у процесі міжсеміотичної трансформації.

3. Складність застосування на рівні конкретного тексту: для застосування схеми потрібно значне конкретизування, бо вона більше орієнтована на типологію кодів, а не на аналіз зміни сенсу в інтерсеміотичному переході.

4. Функційне спрямування: аналіз функцій кодів дає відповідь на питання, для чого використано той чи той знак, але майже не зачіпає питання, як глибокі смисли змінено або втрачено під час трансформації.

З огляду на те, що в контексті ІІ згадані традиційні підходи виявляють певні обмеження, то в межах цього дослідження доцільним є використання запропонованих нами моделей ІІ, зокрема інтермедіальної, яка враховує складну взаємодію різних семіотичних систем, як-от: вербальної, візуальної, аудіальної та кінематографічної. Інтермедіальний підхід дає змогу розглядати ІІ не лише як перекодування змісту, але і процес глибинної смислової реконструкції, де відбувається переосмислення і перенесення концептуальної основи оригіналу в нову медійну форму. Застосування інтермедіальної моделі вможлиблює аналіз способів трансформації художніх образів, емоційної атмосфери та філософських ідей, закладених у літературному першотворі, у візуально-аудіальні елементи екранізації зі збереженням або модифікацією вихідного смислу. Такий підхід забезпечує комплексний аналіз взаємодії вербальних і невербальних знакових систем, що особливо важливо для вивчення змін у репрезентації метафізичних категорій під час інтерсеміотичного переходу, і тому є методологічно виправданим у межах обраної дослідницької стратегії.

2.2. Процедура проведення інтерсеміотичного аналізу літературного твору та його екранізації

Інтерсеміотичний переклад є складним та багатошаровим явищем, яке передбачає різні інтерпретації оригінального твору. Утім, аналіз екранізації

літературного твору дає змогу щонайповніше відстежити та дослідити інтермедіальні зв'язки між оригінальним текстом та його інтерсеміотичною інтерпретацією. Без огляду на модель ІІ, у межах якої провадимо інтерсеміотичний аналіз, для такого аналізу потрібно визначити одиницю аналізу – структурний компонент для докладного дослідження переходу змісту між різними семіотичними системами. Така одиниця має відповідати основним критеріям, які слугують доказом того, що саме ця одиниця є носієм важливих функційних характеристик оригінального твору та його екранізації. З урахуванням специфіки площин, у яких проводимо дослідження (література та кіно), пропонуємо такі основні критерії.

1. Семантичне завершення: одиниця є змістовно завершеною, відносно самостійною та містить ключові смисли або елементи, що є важливими для загального наративу.

2. Взаємодія з контекстом: одиниця співвіднесена з контекстом оригінального та адаптованого твору, що є важливим для розуміння того, як адаптація змінює або зберігає вихідний зміст.

3. Наративна функція: одиниця виконує важливу функцію в сюжеті або у структурі твору.

Оскільки інтерсеміотичний простір дослідження передбачає значні трансформації, то доцільно виділити деякі додаткові критерії, які, однак, не є ключовими на етапі визначення одиниці аналізу, а лише другорядними властивостями, які можна простежити безпосередньо під час аналізу.

1. Мультимодальна реалізація: одиниця містить елементи, які можна адаптувати завдяки різним модальностям (текст, звук, зображення).

2. Потенціал для трансформації: структура одиниці допускає зміни в процесі адаптації між медіумами, але водночас зберігає зв'язок з оригіналом.

З огляду на згадані критерії пропонуємо дослідити процес інтерсеміотичного перекладу, зокрема екранізацію літературного твору, у спосіб, коли за одиницю аналізу взято епізод (літературного твору та фільму відповідно). Саме епізод є відносно самостійною та семантично завершеною

частиною як літературного, так і кінематографічного твору, а також – що постає найважливішим у контексті цього дослідження – носієм мультимодальних відношень. Такий аналіз уможливить виокремлення закономірностей, потрібних для кращого розуміння сутності інтерсеміотичного перекладу.

Обрання епізоду як основної одиниці аналізу є не лише виправданим з позицій структурної цілісності та функційної значущості, але й цілком узгодженим із принципами інтермедіальної моделі ІП. Оскільки інтермедіальний підхід передбачає вивчення взаємодії різних знакових систем у межах єдиного смислового простору, то аналіз епізоду як носія мультимодальних відношень дає змогу комплексно дослідити процеси переходу, трансформації та реконструкції змісту між літературним і кінематографічним медіумами. Саме через зіставлення епізодів у вербальній та аудіовізуальній формах можна виявити особливості реалізації ІП, а також механізми збереження чи зміни концептуальних структур у процесі адаптації.

Пропонований метод інтерсеміотичного аналізу полягає у виокремленні та послідовному опрацюванні ключових сюжетних епізодів, які відповідають визначеним критеріям епізоду, а також є значущими з погляду впливу на життя героїв та подальші події сюжету. Оскільки епізод доцільно розглядати як специфічний набір певних компонентів, то в процесі аналізу опиняються усі (навіть дрібні) деталі літературного та кінематографічного творів, які можна зберегти або вилучити в ІП, а також зіставлені та проаналізовані задля виявлення особливостей створення екранізації як виду ІП. Такий аналіз дає змогу припустити, які саме інтермедіальні відношення можливо зберегти під час екранізації (повністю, частково або ж компенсувати за допомогою інших засобів), а які в екранізації будуть неминуче відсутні, а також причини таких змін.

Корпус фактичного матеріалу дослідження становить вербальну реалізацію епізодів (фрагменти літературного твору) та епізоди, реалізовані за допомогою засобів кіномови (візуальні, аудіальні засоби, монтаж).

Пропонуємо таку загальну схему опрацювання епізоду як одиниці ПІ з наступним виокремленням інтермедіальних відношень.

1. Відбір епізодів для аналізу згідно зі встановленими критеріями.
2. Зіставлення літературного та кінематографічного епізодів.
3. Здійснення аналізу літературного та кінематографічного епізодів на основі структури епізоду з погляду ПІ, розгляд особливостей трансформації.
4. Аналіз інтермедіальних відношень епізодів, які порівняно.
5. Систематизація отриманих даних.

На цьому етапі аналізу здійснюємо аналіз компонентів, які формують структуру епізоду з погляду ПІ, а саме: мова автора, мова персонажів, опис/зображення місця події, візуальний компонент, звуковий компонент, закладений автором підтекст. Аналіз того чи того епізоду провадимо з огляду на ці компоненти, які потенційно наявні в кожному літературному та кінематографічному творі, а докладний аналіз дає змогу визначити ступінь реалізації того чи того компонента літературного твору в екранізації.

Кінцевий етап передбачає аналіз інтермедіальних відношень, що в цьому випадку є виявленням засобів кіномови, за допомогою яких досягнуто повної або часткової еквівалентності під час інтерсеміотичного перекладу тексту літературного твору мовою кіно. Вивчення таких відношень уможливорює встановлення закономірностей, притаманних інтерсеміотичному перекладу й екранізації зокрема. Для цього пропонуємо таку класифікацію відношень.

1. Текстова інтермедіальність.
 - 1.1. Пряма цитата: частини тексту, які буквально цитують оригінал.
 - 1.2. Адаптований текст: частини тексту, які адаптовані для екранізації.
2. Звукова інтермедіальність.
 - 2.2. Музика: звуковий супровід.
 - 2.3. Звуковий компонент: звукові ефекти.
3. Візуальна інтермедіальність.
 - 3.1. Зображення: візуальні елементи, такі як декорації, костюми тощо.
 - 3.2. Кадрові переходи: прийоми монтажу.

4. Мовна інтермедіальність.

4.1. Інтонація, темп мовлення як засіб передавання емоцій та почуттів.

4.2. Переклад: якщо екранізація відбувається іншими мовами, може використовуватися перекладач для передавання змісту.

5. Інтермедіальність відсутня.

5.1. Аспекти, наявні в літературному тексті, але не передані у фільмі.

Така класифікація інтермедіальних відношень дає змогу встановити закономірності інтерсеміотичних відношень не лише між окремими епізодами, а й між творами загалом. Отже, такий епізодичний підхід допомагає точніше вивчати процес трансформації літературного тексту у формат кінематографа, а також процес збігу, трансформації або втрати ключових елементів оригінального твору під час адаптації.

Результати застосування цієї теоретичної схеми аналізу надані в наступному розділі дисертації.

2.3. Інтермедіальний і міжмовний перекладацький аналіз: методологічні основи дослідження перекладу філософських концептів

Роман С. Кінга «11.22.63» містить широкий спектр філософських концептів, які є визначальними не лише з огляду на присутність у творі, а й на значну смислову глибину. Вони пронизують наративну структуру твору, формують ідейне підґрунтя оповіді та надають їй екзистенційного, морального й історіософського виміру. Саме таке насичення концептуальним змістом робить роман цінним матеріалом для вивчення трансформацій, властивих міжмовному та інтерсеміотичному перекладу. Деякі ключові концепти роману, як-от: *минуле*, *життя*, *історія* – потребують аналізу, оскільки саме вони найповніше виявляють смислову глибину літературного тексту, чутливі до змін семіотичного коду та особливо вразливі до втрат у процесі інтерсеміотичного й міжмовного перекладу. Їхня абстрактність, символічність і культурне насичення створюють значні перекладацькі труднощі. Утім, це дає змогу наблизитися до виявлення

механізмів трансформації, адаптації або втрати смислів у межах різних знакових систем.

Залучення традиційного міжмовного перекладу як окремого напрямку аналізу є принципово важливим для нашого дослідження. На відміну від ІІ, який передбачає значне переосмислення змісту відповідно до законів іншої знакової системи, традиційний переклад має на меті збереження змістової, стилістичної та прагматичної цілісності тексту під час міжмовної трансформації. Саме через зіставлення результатів традиційного міжмовного перекладу й інтерсеміотичної адаптації можна виявити втрату, трансформацію чи збереження філософських концептів незалежно від обраної моделі перекладу. Отже, застосування двох підходів забезпечує повноту дослідження і дає змогу комплексно оцінити адаптаційний потенціал літературного тексту.

Аналіз особливостей перекладу філософських концептів у романі С. Кінга «11.22.63» в контексті порівняння традиційного міжмовного перекладу та інтерсеміотичної адаптації потребує застосування комплексного методологічного підходу, який поєднує лінгвістичні, перекладознавчі, семіотичні та інтермедіальні стратегії. Цей вид аналізу передбачає відбір одиниці аналізу, роль якої в межах цього підрозділу виконує фрагмент тексту, що дає змогу докладно дослідити трансформаційні процеси на рівні мінімальних змістових сегментів літературного тексту. Такий вибір обґрунтовано тим, що саме в текстових фрагментах найповніше репрезентовано образи, стилістичні особливості й філософські концепти оригіналу, зокрема ключові концепти «минуле», «життя» та «історія», а їхнє передавання в процесі перекладу має ключове значення для збереження глибинного смислу твору.

Методологічною основою дослідження одиниць традиційного перекладу слугує класифікація перекладацьких трансформацій, запропонована Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне. Вони розглядали синтаксичні та лексико-семантичні зміни, які застосовують під час перекладу між французькою та англійською мовами, і поділили їх на прямі та непрямі трансформації [264].

1. Прямі перекладацькі трансформації використовують тоді, коли структура та значення мовних одиниць у тексті мовою оригіналу (далі – МО) та мовою перекладу (далі – МП) збігаються. Наводимо дефініції перекладацьких трансформацій, а також приклади їхнього застосування на матеріалі роману С. Кінга «11.22.63» та його українського перекладу.

1.1. Калькування – буквальний переклад словосполучення або фрази з МО, коли зберігається структура, але підбираються відповідники у МП: *nonexistent emotional gradient* [181, с. 14] – *неіснуючий емоційний градієнт* [29, с. 9].

1.2. Дослівний (буквальний) переклад – майже повне збереження лексичної та граматичної структури МО без значних змін: *You can change history, Jake* [181, с. 59] – *Ти можеш змінити історію, Джейку* [29, с. 63].

2. Непрямі перекладацькі трансформації застосовують, коли буквальний переклад неможливий через розбіжності в граматичній структурі або лексичній семантиці між МО та МП. До таких трансформацій належать.

2.1. Транспозиція – заміна однієї частини мови іншою без зміни змісту (*mountains or forests* [181, с. 57] – *гірська або лісиста* [місцевість] [29, с. 60] (іменник → прикметник).

2.2. Модуляція – зміна погляду або способу вираження для збереження смислу (*the past doesn't want to be changed* [181, с. 74] – *минуле не бажає, щоб його змінювали* [29, с. 80] (пасив → актив).

2.3. Еквівалентність – передавання фразеологічних зворотів, ідіом, прислів'їв та культурно специфічних виразів у МП: *It doesn't matter* [181, с. 140] – *Це неважливо* [29, с. 151].

2.4. Адаптація – культурна адаптація реалій, які не мають аналогів у МП: *RCA table-model television* [181, с. 140] – *чорно-білому апарату* [29, с. 151].

2.5. Додавання – доповнення речення або фрази додатковою інформацією в перекладі, якої немає в оригінальному тексті: *Although emotionally delicate and eminently bruisable* [181, с. 82] – *Хоча самі вони емоційно тендітні та вкрай вразливі* [29, с. 90].

2.6. Експлікація – розгорнуте пояснення або розширення значення вихідного елемента для забезпечення його зрозумілості в мові перекладу: *the Yalie* [181, с. 407] – *випускник Єлю* [29, с. 445].

2.7. Вилучення – свідоме видалення певного елемента оригінального тексту в перекладі без істотної втрати сенсу: *Whole life ahead of him* [181, с. 174] – *Ціле життя попереду* [29, с. 190].

2.8. Сегментація – розбиття складних або довгих структур у вихідному тексті на простіші, коротші одиниці в перекладі: *Something doesn't want it to be changed, I'm pretty sure of that* [181, с. 74] – *Щось не бажає, щоб його змінювали. Я цілком упевнений щодо цього* [29, с. 90].

Такий підхід дає змогу системно й типологічно описати механізми зміни мовних структур і смислового навантаження фрагментів тексту в процесі перекладу з англійської мови українською, а також систематизувати різні типи змін, що виникають під час передавання тексту з однієї мови іншою, визначити вплив мовних і культурних відмінностей на адаптацію тексту та простежити зміну синтаксичних та лексико-семантичних структур у процесі перекладу. У дослідженні здійснено суцільну вибірку 300 текстових фрагментів роману, що репрезентують характеристики *минулого, життя та історії*, для подальшого аналізу застосованих перекладацьких прийомів.

Як зазначено, для вивчення інтерсеміотичної адаптації в межах цього дослідження залучено інтермедіальну модель ІП, основа якої – аналіз взаємодії різних семіотичних систем (вербальної, візуальної, аудіальної) у межах кінематографічного продукту. Попри те, що навіть інтермедіальна модель не забезпечує повного збереження складних філософських концептів під час ІП, вона є корисною для аналізу способів репрезентації та трансформації цих концептів у новому семіотичному середовищі. Залучення інтермедіальної моделі сприяє глибшому розумінню тих аспектів концептуальної структури твору, які є стабільними або їх змінено під час традиційного міжмовного перекладу. У такий спосіб інтермедіальний підхід стає важливим інструментом

комплексного аналізу перекладацьких стратегій та дає змогу зіставити результати традиційного перекладу з результатами інтерсеміотичної адаптації.

Цей власне перекладознавчий етап дослідження передбачає розгляд обраного матеріалу з позицій контекстуально-інтерпретаційного аналізу, що дає змогу глибше зрозуміти передавання змісту й значення між різними семіотичними системами, враховуючи контекстуальні особливості вихідної та цільової систем. Контекстуально-інтерпретаційний аналіз нерозривно пов'язаний з дескриптивним методом, який застосовують під час безпосереднього пояснення особливостей процесу П, а також аналізованих творів та взаємозв'язків між ними. Комплексна методологія дослідження передбачає застосування низки взаємодоповнювальних методів, які забезпечують всебічний аналіз трансформації філософських концептів у процесі традиційного міжмовного перекладу та інтерсеміотичної адаптації.

1. Порівняльний аналіз [37] застосовано для зіставлення оригінальних фрагментів роману «11.22.63», їхніх відповідників в українському перекладі та способів реалізації тих самих концептів в екранізації. Завдяки цьому методу визначені лексико-семантичні, синтаксичні та стилістичні зміни, що відбуваються під час переходу тексту між різними знаковими системами. Порівняння дає змогу виявити ступінь збереження чи модифікації ключових концептів «минуле», «життя» та «історія» на рівні конкретних мовних та візуально-аудіальних репрезентацій.

2. Герменевтичний аналіз [80] спрямований на інтерпретацію глибинного смислу філософських концептів у процесі перекладу. Важливим аспектом цього методу є розкриття впливу різних перекладацьких рішень або засобів екранізації на семантичне поле концепту, зміни його екзистенційного, морального чи емоційного забарвлення. Герменевтичний аналіз у цьому дослідженні орієнтовано на виявлення зсувів у розумінні концептів через зміну мовного чи медійного коду, а також на оцінку ступеня збереження філософської глибини оригіналу.

3. Семіотичний аналіз [51, с. 25] використано для дослідження механізмів репрезентації концептів у різних знакових системах – вербальній та аудіовізуальній. У цьому дослідженні особливу увагу приділено визначенню знакових засобів, використаних для втілення концептів у романі, їхньому перекладі й екранізації, а також змін, що відбуваються в семіотичному коді під час переходу від вербальної до кінематографічної системи. Залучення семіотичного аналізу дає змогу описати способи вираження змісту не лише на рівні слів, але й через зображення, музику, монтаж тощо.

4. Кількісний та якісний аналіз [82] залучено для визначення частотності застосування перекладацьких трансформацій у процесі міжмовного перекладу, а також для оцінки їхнього впливу на змістові й стилістичні характеристики тексту. Кількісний аспект передбачає підрахунок застосування різних видів трансформацій (модуляції, транспозиції, калькування тощо), тоді як якісний аспект орієнтовано на аналіз їхньої доцільності, впливу на передавання концептів і зміну стилістичного тону. Застосування кількісно-якісного аналізу дає змогу систематизувати перекладацькі стратегії і виявити загальні закономірності адаптації концептів у процесі перекладу.

Отже, залучення інтермедіальної моделі вможливорює розгляд глибинних смислових трансформацій між різними семіотичними системами, попри її обмеження в збереженні філософських концептів. Вибір епізоду як одиниці аналізу забезпечує змогу системного зіставлення вербальних та аудіовізуальних реалізацій тексту, а поєднання аналізу традиційного міжмовного перекладу та інтерсеміотичної адаптації – виявити закономірності зміни або збереження концептуальних структур у процесі переходу твору між медіа. Отже, інтеграція традиційного міжмовного перекладу та інтермедіальної моделі інтерсеміотичного перекладу вможливорює всебічне осмислення механізмів збереження, модифікації або втрати ключових концептуальних структур літературного тексту під час його адаптації в межах різних знакових систем.

2.4. Епізод як одиниця інтерсеміотичного аналізу

2.4.1. Сучасні засади визначення епізодів та його видів

Кожен твір – чи то літературний, чи то кінематографічний, – який являє собою художній світ, обов'язково містить певні складники, що є наповненням цього художнього світу. Одними з найпростіших компонентів літературного твору є подія, «факт», мотив, дія, крок, жест, уривок, епізод [21, с. 30]. Оскільки аналіз продукту інтерсеміотичного перекладу передбачає передусім виокремлення одиниці аналізу, то під час цього дослідження особлива увага буде звернена на епізод, який є структурним елементом як літературного твору, так і фільму.

Наразі немає праць, які присвячені винятково епізоду як структурному елементу художнього або кінематографічного твору, однак витоки цього поняття сягають давнини; бо ще Аристотель у своїй роботі «Поетика» розглядав епізод у структурі трагедії [31]. У наші дні епізод згадано переважно в працях фахівців у сфері кінематографії та сценарної майстерності, як-от: С. Філда [145], Р. Маккі [205], Л. Сьогер [237], І. Роздобудько [77; 78], О. Саніна [78]. Підхід до розуміння поняття *епізод* у літературі та кіно також дещо відрізняється. У кінематографі, наприклад, епізод є компонентом сценарію: структура сценарію – лінійна послідовність епізодів та подій, які ведуть до драматургічної розв'язки [145, с. 187].

Варто зазначити, що визначень поняття *епізод* немало. Проаналізуємо деякі дефініції поняття *епізод*, наведені у різних джерелах, зокрема в Літературознавчій енциклопедії, у словнику Мерріам-Вебстер [142], Cambridge Dictionary [141] та Online Etymology Dictionary [143].

Наприклад, у «Літературознавчій енциклопедії» *епізод* визначено як невеликий уривок, фрагмент, відносно завершена та самостійна частина художнього твору, що зображує одну з подій або важливий у долі персонажа момент [46]. Це визначення стосується насамперед епізоду в літературі, однак епізод як елемент твору загалом має багато ключових характеристик, які

є спільними як для епізоду кіно, так і для епізоду літературного твору. Зокрема, епізод визначають як частину кінокартини, сюжетно закінчений уривок [18, с. 105], що вказує на відносну універсальність цього компонента.

У словнику Мерріам-Вебстер [142] у визначенні епізоду важливою ознакою є його завершення, відносна самостійність. Відповідні дефініції *epizod* подаємо в Таблиці 2.4.1.1 (*переклад наш – Г.Х.*).

У Cambridge Dictionary епізод – це низка дій або подій, які відбуваються в певний період часу в літературному творі (a series of actions or events that take place at one time in a work of literature), а також – частина телевізійної чи радіопрограми, яку подано як серію протягом певного періоду часу (one of the parts of a television or radio program that is given as a series over a period of time [141]).

Епізод визначають як оповідну одиницю в межах більшого драматичного твору чи документального фільму, наприклад серіалу, призначеного для радіо-, телевізійного чи потокового перегляду. Епізод є також оповідною одиницею в безперервному більшому драматичному творі. Його нерідко використовують для опису одиниць телевізійних або радіосеріалів, які транслюють окремо і які формують один серіал. Епізод та серіал співвіднесені як розділ та книга. Епізоди сучасних серіалів зазвичай тривають від 20 до 50 хвилин. Іменник *epizod* вказує також на частину предмета або явища, наприклад, «епізод життя» або «епізод драми» [141; 143].

Варто зазначити, що наразі у вживанні англійського терміна *episode* та його українського еквівалента *epizod* є певні відмінності. Зокрема, *episode* в контексті телебачення означає окрему серію шоу або серіалу, яка є частиною низки епізодів. Це завершена частина історії, яка нерідко має власний сюжет, але водночас є частиною загального наративу серіалу. *Epizod* в українській мові означає окрему частину сюжету в художньому творі, фільмі, виставі тощо. Зазвичай це – коротка сцена, подія або випадок, який не є самостійним твором, але постає частиною загального наративу.

Як бачимо, в англійській мові *episode* здебільшого використовують для позначення окремих серій телевізійних шоу, тобто в англomовному середовищі *episode* має чіткіший зв'язок із серійністю, особливо в медійному контексті, тоді як в українській мові *epizod* частіше означає окрему подію або сцену в межах більшого твору. Однак обидва терміни – *episode* та *epizod* – використовують для позначення події або частини історії, випадку або етапу в житті людини, історії чи процесі, а також для опису окремих подій у літературі або в кіно.

У цьому дослідженні за доцільне вважаємо послуговуватися визначенням епізоду, наданого в Літературознавчій енциклопедії (невеликий уривок, фрагмент, відносно завершена та самостійна частина художнього твору, що зображує одну з подій або важливий у долі персонажа момент), оскільки це визначення є достатньо містким, адже епізод як одиниця аналізу становить інтерес не лише через те, що зображує певну подію, але й тому, що ця подія є важливою, доленосною для персонажа.

Якщо йдеться про самостійний компонент літературного або кінематографічного твору, доцільно було б виділити види або характерні аспекти цього компонента. Класифікації різновидів епізодів наразі не існує, хоч вони в літературі та кінематографі все ж можуть бути класифіковані за певними ознаками. Зокрема, прикладом є епізод крізь призму моделі під назвою «Піраміда Фрайтага», яка представлена Г. Фрайтагом ще 1863 року в праці «Die Technik des Dramas» [148]. В Україні такі архітектурні ідеї набули популярності на початку XX ст.: «тепер будується п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першому – зав'язка, в другому – підвищення дії, в третьому – найбільший розвій дії, в четвертому – ослаблення дії і в п'ятому – розв'язка (або катастрофа)» [10]. Візуально піраміда Фрайтага виглядає як підйом і спуск по графіку, де кульмінація розташована на вершині. Ця модель підходить для аналізу як літературних творів, так і кіно та інших форм мистецтва й має такі елементи.

1. Експозиція (Exposition): початок історії, знайомство з персонажами.

2. Зростання дії (Rising Action): розвиток подій, конфліктів та інтриг, які підштовхують сюжет до кульмінації; тут з'являються перешкоди, які герої повинні подолати.

3. Кульмінація (Climax): найвища точка напруженості в історії, де основний конфлікт досягає піку, вирішальний момент, що визначає подальший розвиток подій.

4. Падіння дії (Falling Action): події після кульмінації; напруга знижується, і сюжет поступово йде до завершення.

5. Розв'язка (Denouement): кінцевий стан персонажів та світу історії, всі питання вирішено, сюжет завершено [148].

Відповідно будь-який літературний або кінематографічний твір містить епізоди, які належать до тієї чи тієї частини піраміди.

1. Епізоди експозиції, в яких починається основний сюжетний конфлікт або сюжетні лінії. Такі епізоди зазвичай представляють основних персонажів, їхні мотиви та ситуації, в яких вони опинилися.

2. Епізоди зростання дії, що розвивають основний конфлікт або сюжетну лінію; відбувається ускладнення сюжету, розвиток персонажів та їхніх взаємозв'язків.

3. Епізоди кульмінації є найнапруженішими в сюжеті, де основний конфлікт досягає свого піку; ці епізоди є ключовими, а події, зображені у них, вирішують подальший розвиток подій.

4. Епізоди падіння дії, де конфлікти й сюжетні лінії завершуються; це може бути вирішення основного конфлікту, розкриття таємниць або завершення історій персонажів.

5. Епізоди розв'язки є фінальними і підсумовують усю історію або дають погляд на майбутнє персонажів після завершення основних подій.

Отже, усі епізоди літературного або кінематографічного твору мають своє смислове навантаження, тому під час інтерсеміотичного аналізу важливо простежити збереження смислового навантаження епізоду під час інтерсеміотичного перекладу.

Водночас кожен епізод може містити в собі всі ці структурні елементи, адже епізод варто уявляти передусім як «маленький закінчений «фільм у фільмі» [77, с. 118] або твір у творі, якщо говорити про літературний твір. Кожен епізод, подібно до цілісного твору, має структуру: початок, середину, кінець, а найбільшою за обсягом частиною епізоду є середина, що визначає його основний зміст [77, с. 119]. Такий погляд на епізод зумовлений його смисловим завершенням.

Наявні також прийоми, які нестандартно взаємодіють із часом та простором твору. Відповідно під впливом таких прийомів епізоди також можна класифікувати по-різному. Деякі прийоми є спільними для літератури та кіно, як-от: флешбек та флешфорвард, а деякі притаманні лише кінематографічним творам (монтаж, сцени після титрів) [78, с. 150]. Відповідно до прийомів реалізації епізоди можна представити в таких категоріях.

1. Флешбек: епізоди, які переносять читача в минуле для розкриття важливих подій або характеру персонажів. Вони можуть пояснювати мотивації або минулі події, які впливають на сюжет.

2. Флешфорвард: епізоди, що переносять читача в майбутнє та показують події, які ще не відбулися в основному сюжеті. Вони можуть створювати напругу або давати передчуття подій.

3. Монтаж: послідовність кадрів для швидкого показу подій, які сталися за певний проміжок часу. Можна використовувати для показу змін персонажів або розвитку ситуації; монтаж може слугувати як для демонстрації окремих епізодів, так і для динамічної зміни послідовних епізодів.

4. Сцена після титрів: короткі епізоди, що йдуть після основних титрів. Нерідко використовують для анонсування продовження або додаткової інформації.

Спосіб реалізації того чи того епізоду, особливо на екрані, також впливає на рецепцію епізоду та всього твору загалом, хоч зазвичай глядач не сприймає і не оцінює епізоди окремо один від одного. Для системнішого дослідження компонентів епізоду важливими є критерії, за якими епізод визначають

у сценарії екранного твору, як-от: наявність події, наявність зміни основної думки, поява нового героя, зміна місця дії, часовий поділ [205]. Кожен повноцінний епізод обов'язково відповідає одному або кільком із цих критеріїв, що вможливорює виокремлення епізоду із загального контексту твору, зокрема, і як одиницю аналізу.

Під час аналізу кінематографічного твору важливо розмежовувати дотичні поняття *кадр* та *епізод*. Кадр – це найменша структурна одиниця кінематографу, яка являє собою безперервний фрагмент зображення, записаний без монтажних переходів [63, с. 78]. Кадр виконує передусім технічну та естетичну функції, триває від початку до кінця однієї зйомки без розриву та є основним «будівельним блоком» кожного окремого епізоду та фільму загалом. Наприклад, кадр може показувати обличчя героя, який говорить, або панорамувати пейзаж, бути довготривалим і використаним, зокрема, для створення напруження.

Очевидно, що епізод є більшою структурною одиницею, яка містить щонайменше кілька кадрів, пов'язаних між собою єдністю дії, часу, місця або тематичного контексту, є логічною чи сюжетною частиною фільму. Наприклад, епізод може зображувати розмову героїв у кафе, сутичку в лісі або підготовку до великого бою. Основні відмінності кадру та епізоду можна представити у Таблиці 2.4.1.2.

У кінематографічному процесі кадри з'єднують через монтаж, щоб сформувати сцени, а сцени, своєю чергою, об'єднують в епізоди. Отже, кадр – це основний будівельний блок, а епізод – сюжетна структура, яка формує загальний перебіг історії. І хоч кожен епізод як послідовність об'єднаних в одне ціле кадрів може розповісти відносно завершену історію, утім, на практиці трапляються також менші структурні одиниці: епізод-місток, епізод-перехід, епізод-штрих. Епізод-місток – текстовий, пісенний, танцювальний «шматок». Епізод-штрих – це структурна одиниця, що служить для додаткового розкриття характеру героя сценарію, заповнення паузи тощо [69, с. 29]. Нерідко в таких епізодах переважає візуальний, емоційний складник над змістовим. У літературному творі межі

таких мікроутворень здебільшого розмиті, і їх важче виокремити із загального тексту.

Окрім подій, кожен епізод складається зі сцен. Сцена – окремий випадок, зображений у п'єсі, літературному творі, на картині тощо. [77, с. 115]. Епізод може складатися з кількох сцен. Нова локація, поява нового героя – це окремі сцени. Однак самі по собі поява нового героя або нового місця події не є повноцінними епізодами, оскільки вони не утворюють завершеної чи відносно завершеної події або випадку, що фактично робить епізод послідовністю сцен.

Залежно від тематики, динаміки й жанру фільм може складатися з різної кількості епізодів. В односерійній стрічці їх може бути від 35-ти до 45-ти – але зазвичай не більше. З огляду на технологію сценарій на понад 150 епізодів уже виглядає непрофесійним [77, с. 118].

Відповідно кількість епізодів у літературному творі безпосередньо залежить від обсягу твору, і не всі фрагменти тексту, які можна виокремити, є епізодами, оскільки література має більшу вербальну свободу, і значна кількість інформації представлена в так званих неподієвих елементах (портретні вставки, ліричні відступи тощо). У цих частинах літературного твору немає подій, натомість вони містять описи, роздуми або інші неакційні елементи; ці складники зосереджені на деталізації обстановки, персонажів, думок або інших елементів, які не є безпосередньо пов'язаними з активним розвитком сюжету, але додають глибини й контексту. У кінематографічному творі такі елементи можливо частково передати за допомогою закадрового голосу оповідача, однак зазвичай їх реалізують передусім через епізоди (переважно динамічні).

Загалом, епізоди в літературі та кінематографі мають спільні риси: епізод є обов'язковим фрагментом або частиною твору, яку складає послідовність подій, дій або сцен, що розвивають певний сюжет і тему. Епізоди є короткими або довгими, самостійними або взаємопов'язаними, але вони завжди сприяють розкриттю сюжету, розвитку персонажів або вираженню певної ідеї чи теми. Епізоди в кіно схожі з епізодами в літературі, але їх характеризують візуальна форма вираження, використання кадрів, монтаж, музика та інші

кінематографічні засоби, створюючи певний настрій, атмосферу та сюжетну логіку.

Незважаючи на різноманіття визначень, епізод залишається ключовим елементом у побудові наративу, розвитку персонажів та передаванні основних ідей і тем твору. У літературі та кіно епізод виступає не просто частиною структури, а своєрідним мікросвітом, який відображає загальний зміст твору, його ідеологічні та естетичні аспекти. Розуміння і аналіз епізоду дає змогу глибше зануритися в художній світ, розкрити його багатогранність та оцінити майстерність творців. Епізод є важливим інструментом у руках письменників, сценаристів та режисерів, що допомагає передати свої ідеї та емоції яскравіше та виразніше.

Висновки до розділу 2

1. Створення моделі для аналізу конкретних творів та їхніх екранізацій є потрібними для ретельного дослідження специфіки ІІІ. Це дає змогу не лише досліджувати наявні трансформації, але й пропонувати рекомендації для їхнього вдосконалення, а також формувати теоретичні положення щодо універсальних закономірностей ІІІ. З огляду на це сформульовано практичні підходи до аналізу, які передбачають поетапне вивчення епізодів з урахуванням вербальних, візуальних та звукових компонентів. Ця модель є універсальною і може бути адаптована для аналізу інших мультимодальних текстів.

2. Є потреба залучення традиційного міжмовного перекладу до аналізу поряд з інтерсеміотичним, що дає змогу виявити відмінності у стратегіях передавання філософських концептів на кшталт «минулого», «життя» та «історії» в межах міжмовної трансформації та інтермедіального переходу. Такий підхід сприяє формуванню методологічної бази комплексного й цілісного дослідження інтерсеміотичного перекладу літературного твору, системному аналізу трансформації концептів як у вербальному, так і в аудіовізуальному дискурсі.

3. Кожен літературний та кінематографічний твір містить певні складники, одним з яких є епізод – невеликий уривок, фрагмент, відносно завершена та самостійна частина художнього твору, що зображує одну з подій або важливий у долі персонажа момент. Основні характеристики епізоду, а саме завершеність та відносна самостійність, дають підстави стверджувати, що епізод може виступати одиницею аналізу продукту інтерсеміотичного перекладу. Аналіз поняття епізоду як одиниці інтерсеміотичного аналізу підтверджує його важливу роль у вивченні взаємодії літературних та кінематографічних текстів, адже епізод є не лише структурним елементом наративу, але й складним утворенням, яке охоплює семантичні, емоційні та мультимодальні аспекти. Епізод функціонує в межах ширшого художнього твору та містить ключові моменти, символи, розвиток персонажів, тематичні елементи тощо.

4. Використання епізоду як одиниці інтерсеміотичного аналізу має методологічні переваги, оскільки епізод пропонує чітко визначений сегмент для вивчення того, як різні семіотичні елементи – мова, візуалізація, звук і структура наративу – взаємодіють і сприяють збереженню або створенню змісту. Такий підхід дає змогу виявити закономірності адаптації, наприклад, стратегії компенсації відсутності літературних засобів у кінематографі.

5. Універсальність епізоду в різних видах мистецтва є важливим чинником, який впливає на аналіз продукту інтерсеміотичного перекладу. У літературі епізод реалізовано через вербальну форму вираження, яка містить детальні описи, діалоги та рефлексії. У кінематографі епізод інтегрує візуальні та аудіальні модальності із залученням монтажу, операторської роботи, звукового дизайну та гри акторів для передавання змісту. Незважаючи на специфічні відмінності між медіа, епізодам в обох формах властива відносна автономність, цілісність та завершення, що робить їх зручними для порівняльного аналізу.

6. Наразі немає класифікації видів епізоду за певними ознаками. Зроблена спроба класифікації епізодів, зокрема, крізь призму моделі під назвою «Піраміда Фрайтага», що дає змогу групувати епізоди за смисловим навантаженням та за

місцем, яке вони посідають у сюжеті твору. Це епізоди експозиції, в яких починається основний сюжетний конфлікт або сюжетні лінії, епізоди зростання дії, що розвивають основний конфлікт або сюжетну лінію, епізоди кульмінації або найнапруженіші в сюжеті, де основний конфлікт досягає свого піку, епізоди падіння дії, де конфлікти й сюжетні лінії завершуються, та епізоди розв'язки, які є фінальними й підсумовують усю історію або спрямовані на майбутнє персонажів після завершення основних подій. Кожен епізод має структуру: початок, середину, кінець, а найбільшою за обсягом частиною епізоду є середина, що визначає основний зміст.

Отже, у розділі закладено теоретичні основи для аналізу продуктів інтерсеміотичного перекладу, які можна використати для вивчення взаємодії літератури та кіно, а також інших форм міжмедійного перекладу.

Основні положення першого розділу дисертації викладено в публікаціях [97; 98; 177; 179; 180].

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕПІЗОДУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ПІД ЧАС ЕКРАНІЗАЦІЇ

3.1. Структура епізоду з погляду інтерсеміотичного перекладу. Епізод як носій інтермедіальних відношень

Епізод є основною структурною одиницею твору, яка може бути перенесена з літератури в кінематограф з певними трансформаціями. Вибір моделі перекладу визначає, які саме аспекти епізоду збережено, змінено або адаптовано. Теоретично під час ІП можна застосовувати деякі моделі традиційного перекладу, що буде впливати на результат трансформації оригінального тексту. Наприклад, за умови використання ситуативно-денотативної моделі увагу зосереджено на збереженні реалій і подій, тоді як трансформаційна модель дає змогу змінювати структуру епізодів для органічнішої реалізації засобами кіномови. Однак з огляду на зосередження цього дослідження на процесах, які відбуваються в інтерсеміотичному просторі [256], зокрема трансформація літературного твору у фільм і подальша взаємодія обох творів між собою та з реципієнтом, є потреба орієнтуватися на моделі саме ІП, запропоновані у Розділі 1, оскільки аналіз традиційних моделей перекладу продемонстрував, що вони не можуть умістити всі (навіть основні) особливості та складнощі ІП, а також не мають (або лише частково) інструментів для аналізу таких особливостей. У межах моделей ІП епізод як одиниця аналізу, яка унаочнює відповідні процеси ІП, дає змогу якомога ефективніше простежити, проаналізувати та класифікувати зміни, що відбуваються під час перекладу літературного твору мовою кіно.

У межах функційно-наративної та інтермедіальної моделей ІП епізод є ефективним інструментом, завдяки якому можна вдало адаптувати літературний твір до мови кіно, а також проаналізувати процес ІП та виявити характерні закономірності. Оскільки функційно-наративна модель зосереджена на функціях епізоду в загальній структурі твору, то вона дає змогу аналізувати,

як ключові епізоди (експозиції, кульмінації, розв'язки тощо) зберігають або змінюють під час екранізації. Наприклад, для збереження наративної логіки в межах іншого медіаформату в адаптаціях наявні злиті, скорочені або розширені епізоди. Зокрема, такий опис та аналіз процесу ІП можливий завдяки компонентному підходу до структури епізоду, що передбачено застосуванням функційно-наративної моделі ІП.

Інша запропонована модель ІП, інтермедіальна, вможливорює дослідження взаємодії між різними семіотичними системами під час ІП. У контексті аналізу епізодів ця модель пояснює заміну літературних засобів вираження (описи, внутрішні монологи, авторська мова) візуальними та аудіальними засобами (образи, музика, монтаж). Зокрема, екранізація використовує візуальні символи або звукові ефекти, щоб передати значення, виражене в книзі словами.

Обидві моделі передбачають виокремлення конкретних компонентів, які потенційно можуть бути змінені, збережені, вилучені в процесі ІП або доповнювати одна одну. У цьому розділі зроблено спробу це продемонструвати. Функційно-наративна модель дає змогу дослідити компоненти рівнозначних епізодів, що вможливорює дослідження інтермедіальних відношень вже в межах інтермедіальної моделі ІП.

Під час дослідження ІП у межах двох згаданих моделей епізод відіграє ключову роль. На нашу думку, під час аналізу продукту ІП, зокрема екранізації, використання епізоду як одиниці аналізу має кілька переваг.

1. Межі: епізод є чітко визначеним сегментом у сюжетній структурі як літературного, так і кінематографічного твору. Це дає змогу дослідникам зосередитися на конкретних відтинках історії та за потреби абстрагуватися від загального контексту.

2. Змога порівняння: чітко виокремлений епізод відповідно дає змогу порівняти подання певного відтинку історії в різних медіа, наприклад, переклад опису події в книзі на екран, що є важливим для аналізу особливостей переходу між різними семіотичними системами.

3. Аналіз змін: під час адаптації літературного твору у фільм режисери нерідко змінюють, об'єднують або вилючають епізоди для досягнення певного ефекту або для скорочення матеріалу; оскільки епізод є самостійною, відносно завершеною частиною твору, то будь-які такі зміни та причини їх впровадження мають бути зафіксовані та проаналізовані.

4. Емоційна й тематична цілісність: епізоди здебільшого мають свою власну емоційну й тематичну цілісність, що дає змогу аналізувати їх як окремі мікроісторії і допомагає зрозуміти, як емоційні чи тематичні акценти змінені або збережені в процесі адаптації.

5. Аналіз прийомів: у кіно епізоди можна окремо проаналізувати з погляду стилістичних прийомів, таких як операторська робота, монтаж, музичний супровід та інші кінематографічні засоби і, отже, побачити використання цих елементів для передавання тієї самої інформації, що й у тексті, але іншими засобами.

6. Змога деталізації: аналіз епізодів дає змогу зосередитися на деталях, таких як діалоги, візуальні образи, символіка тощо, що сприяє глибшому розумінню того, як конкретні деталі літературного твору перенесені або змінені в кіноадаптації.

Найосновнішими критеріями епізоду (як під час інтерсеміотичного аналізу, так і будь-якого іншого аналізу) є смислове завершення, а також знаковість, «доленосність» для героїв твору. Однак під час аналізу епізоду в інтерсеміотичній площині ці два аспекти є ключовими лише на етапі відбору епізодів для аналізу, оскільки вони є визначальними для епізоду загалом і не мають структурного характеру. Навіть деякі елементи епізоду, як-от: дія, подія, діалог у контексті інтерсеміотичного аналізу мають швидше узагальнювальне значення, що внаслідок чого проведення докладного інтерсеміотичного аналізу лише за наявності таких складників. Немає також підстав розглядати архітектурну будову епізоду як короткого «фільму у фільмі» за моделлю Фрайтага як базисну структуру для інтерсеміотичного аналізу, оскільки вона не відображає складних мультимодальних відношень, які виникають у процесі

інтерсеміотичного перекладу. У літературі значення події, речі тощо нерідко передано через текст, описи та внутрішні монологи. У кіно ж, окрім діалогу, значення передають через візуальні образи, монтаж, освітлення, кольорові схеми та звук. Наведені вище моделі не передбачають розгляду цих компонентів окремо, а отже, немає змоги дослідити взаємодію таких засобів для створення єдиного наративу та емоційного впливу внаслідок застосування ІІІ.

Чи можливо в такому разі розглядати епізод з погляду інтерсеміотичного аналізу? Під час власне інтерсеміотичного аналізу увагу неминуче привертають так звані мікродеталі: мова автора або персонажів, візуальний та звуковий компоненти, місце події тощо. Ці складники, звичайно, належать до кожного епізоду літератури та/або кіно, який, зі свого боку, має початок (експозицію), середину (розвиток дії та кульмінацію) і кінець (розв'язку), однак лише під час інтерсеміотичного аналізу видається можливим докладно розглянути ці складники та відповідні мультимодальні відношення.

Отже, аналіз епізоду літературного твору та кінематографічного передбачає насамперед визначення рівнозначних епізодів у двох медіаформатах відповідно. Якщо можна простежити збереження елементів літературного твору в екранізованому або визначити, що вони компенсовані за допомогою інших елементів з огляду на особливості кіномови, то маємо справу з рівнозначними епізодами, аналіз яких уможливить розуміння особливостей інтерсеміотичного перекладу. Задля якомога точнішого аналізу епізоду варто виділити компоненти, потенційно спільні для літературного епізоду та кінематографічного. У літературному творі вони представлені такими аспектами: мова автора, мова персонажа, опис місця події, звукові (розмови героїв, інші звукові ефекти) та кольорові характеристики, опис рухів героїв та їхнього оточення, а також закладений автором підтекст. У кінематографічному творі виділяємо такі компоненти: мова героїв, візуальні (оточення, кольори, рухи) та звукові складники, а також закладений автором підтекст. Останній компонент, хоч і є досить суперечливим, непостійним та дещо суб'єктивним, подекуди наявний у епізодах і піддається виокремленню, що буде продемонстровано у прикладі.

Структура епізоду з погляду інтерсеміотичного перекладу, отже, відмінна від структури епізоду відповідно до моделі «Піраміда Фрайтага», оскільки уваги потребують деталі, які безпосередньо «відповідальні» за створення цілісної картини твору, передусім візуальної.

Очевидно, що повний збіг літературних та кінематографічних категорій компонентів не є можливим, тому що мова літератури та мова кіно функціонують за різними законами та послуговуються різними інструментами, однак за умови виокремлення деяких складників, наявних майже в усіх епізодах, зроблено спробу провести докладний інтерсеміотичний аналіз деяких епізодів роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації. Ці компоненти та ймовірну їхню наявність в епізоді наведено в Таблиці 3.1.1.

Важливо зазначити, що зміна одного елемента під час трансформації твору в нову знакову систему спричиняє зміну або витіснення іншого компонента первинного тексту; це зумовлює так званий перерозподіл семантичного навантаження. Причиною таких змін нерідко є суб'єктивність, оскільки процес ІІ передбачає авторське бачення, інтерпретацію та творчий вибір адаптаційних рішень. Особливо чутливими до таких змін є підтексти, закладені автором оригіналу, які не завжди можна передати через нову медійну форму. З огляду на це закладений автором підтекст розглядають як окрему аналітичну категорію, яка потребує ретельного зіставлення між оригінальним й адаптованим текстом для виявлення ступеня його збереження, трансформації або втрати.

У межах нашого дослідження проаналізовано 50 ключових епізодів літературного твору «11.22.63» та його екранізації, що загалом становить 430 сторінок та 165,42 хвилин (2 години 45 хвилин) відповідно. Повний перелік проаналізованих епізодів наведено в Додатку В. У цьому розділі наводимо докладний аналіз кількох епізодів відповідно до класифікації епізодів, наведеної в частині 2.4 Розділу 2, а саме по одному епізоду кожного різновиду: епізод експозиції, зростання дії, кульмінації, падіння дії та розв'язки. Винятком є категорія епізодів зростання дії, у ній подаємо два епізоди, оскільки один з епізодів є показовим для цього дослідження. Вербальний складник

проаналізованих епізодів літературного твору, екранізації та їхніх перекладів українською наведено в Додатку В, а реалізацію змісту засобами кіномови за потреби прокоментовано в тексті цього розділу під час опису проаналізованих фрагментів.

3.2. Інтерсеміотичний аналіз епізодів експозиції та зростання дії (на прикладі роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації)

Аналіз епізоду експозиції дає змогу простежити інтермедіальні відношення в кінотексті, створеному внаслідок інтерсеміотичного перекладу. Епізод з можливою назвою «Ефект метелика» належить до важливих елементів як літературного, так і кінематографічного твору «11.22.63», оскільки показує, як і чому головний герой потрапляє в минуле, а також є тим переламним моментом, після якого дія твору починає стрімко зростати. Епізод містить згадані компоненти-деталі, які вможливають проведення аналізу з погляду ІП. Зокрема, у межах епізоду виокремлюємо власне процес розмови персонажів, вербальну та невербальну взаємодію героїв, додаткові «фонові» елементи (місце події, пора року, погода, інші люди навколо тощо) та підтекст. Те, що відбувається до та після розмови персонажів, до епізоду як одиниці аналізу не належить. Утім, переважно формальні межі епізодів можна відстежити як у фільмі, так і в літературному творі. У фільмі здебільшого це монтажні переходи, які «переносять» глядача в інший епізод; у літературному творі роль «роздільника» виконують закінчення глави, відступ, новий абзац тощо. Вербальний складник цих рівнозначних епізодів наведено в Додатку В.

Відповідно до методики інтерсеміотичного аналізу, представленої в Розділі 2.2, потрібно визначити ступінь відповідності компонентів літературного твору компонентам екранізації. Цілком закономірним є те, що епізоди знайомства в книзі та серіалі мають певні відмінності хоч би тому, що вербальна потужність літературного твору надзвичайно висока, натомість в екранізації вербальний компонент представлено лише діалогами персонажів.

Наведені епізоди лише частково збігаються в літературному та кінематографічному творах. На відміну від кінематографічного твору, де описана подія є монтажно окресленою та має чіткі візуальні та часові межі (13:45–19:17), у літературному творі розмова персонажів є частиною більшого епізоду (с. 59–70), який структуровано за допомогою підрозділів (три підрозділи загалом). Отже, кожен епізод обов'язково має свої межі, однак навіть якщо літературний та кінематографічний епізоди збігаються, то ці межі є різними в обох творах відповідно, що важливо брати до уваги під час аналізу екранізації літературного твору.

На прикладі цього епізоду спостерігаємо класичну ситуацію, властиву епізодові в кіно: вербальний складник представлено досить лаконічним діалогом, натомість у романі наявні розлогі описи, діалог глибший (Ел та Джейк обговорюють деякі деталі справи та певні факти із життя Освальда), а також найвагоміший компонент, який в екранізації не втілений, – роздуми Джейка про своє «майбутнє в минулому», які розкривають перед читачем глибокий внутрішній світ головного героя. Вербальний складник епізоду наведено в Додатку В (Таблиця 3.1.2). Наприклад, глядач серіалу ніколи не дізнається таких думок Джейка:

I know the basics of suspense fiction – I ought to, I've read enough thrillers in my lifetime – and the prime rule is to keep the reader guessing. But if you've gotten any feel for my character at all, based on that day's extraordinary events, you'll know that I wanted to be convinced. Christy Epping had become Christy Thompson (boy meets girl on the AA campus, remember?), and I was a man on his own. We didn't even have any kids to fight over. I had a job I was good at, but if I told you it was challenging, it would be a lie [...]. Now, all of a sudden, I'd been offered a chance to become a major player not just in American history but in the history of the world. So yes, yes, yes, I wanted to be convinced. But I was also afraid. [181, с. 59] – Я знаю механіку напруженої белетристики – аякже, я прочитав чимало трилерів у своєму житті – тут головне правило: тримати читача у здогадах. Але, якщо ви хоча б трохи збагнули мій характер, зважаючи на надзвичайні події того дня, ви

зрозумієте, що мені хотілося, щоб мене переконали. Крісті Еппінг стала Крісті Томпсон («Парубок стрічає свою дівчину в кампусі АА», пам'ятаєте?), тож тепер я належав лише сам собі. Навіть дітей ми не мали, за яких можна було б боротися. Я мав роботу і робив її добре, але, якщо я скажу вам, ніби в ній малися якісь перспективи, це було б брехнею [...]. І ось тепер, неждано-негадано, мені пропонують шанс стати великим гравцем не просто в історії Америки, а в історії цілого світу. Так, так, так, я схилився до того, щоб мене переконали. Але я також і боявся [29, с. 71].

Таке занурення в думки персонажа дає читачеві змогу відчувати, проживати всі події разом з ним. «Літературний» Джейк боявся, вагався, розмірковував над тим, як той чи той вчинок змінить хід історії; в екранізації місця (і часу) для роздумів немає, треба діяти швидко та рішуче.

Одним із ключових засобів створення атмосфери в цьому епізоді, як і у кінематографі загалом, є музика, а також звуковий компонент. Тут таємнича музика з'являється після потрапляння Джека в минуле, до того ж наявний характерний звук під час переходу з теперішнього до минулого, що дає змогу глядачам буквально почути, як міг би здійснюватися такий перехід. У цьому епізоді музика також увиразнює другу зустріч з паном Жовтою карткою (*dramatic music*).

Велике значення має також міміка, гра акторів, як-от: погляди, рухи; на початку розмови Джейк дивиться на Ела з недовірою, відповідає різко, хоче показати, що аж ніяк не може погодитися з тим, що Ел йому каже.

Відрізняється також і загальна атмосфера в епізоді літературного твору та кінематографічного, що зумовлено особливостями вербальної та кіномови. Наприклад, у романі вияви хвороби Ела описано досить зловісно: його кашель насторожує, з описів, які поступово нагнітаються, майже очевидно, що Ел скоро помре:

He started coughing again, the first protracted fit since he'd let me in. He grabbed one of the maxis from the box, plastered it across his mouth like a gag, and then doubled over. Gruesome retching sounds came up from his chest. It sounded as if

half his works had come loose and were slamming around in there like bumper cars at an amusement park. Finally it abated [181, с. 60]. – Він знову закашлявся, перший довгий напад відтоді, як він відчинив мені двері. Він вихопив з коробки прокладку, притиснув її собі до рота, мов кляп, а тоді зігнувся навпіл. З його грудей лунали жахливі ригальні звуки. Звучало це так, наче половина його нутроців обірвалися і тепер колючуться там між собою, як ті електромобілі у парку розваг. Кінець кінцем все стихло [29, с. 72].

Al grabbed another maxi pad, coughed, spat, tossed it in the wastebasket. Then he drew in the closest thing to a deep breath he could manage, and labored on [181, р. 69]. – Ел ухопив чергову максі-прокладку, викашлявся, відплював, зім'яв її й викинув до кошика. Тоді він зробив щось схоже на глибокий, який тільки міг, вдих і заходився оповідати далі [29, с. 79].

У серіалі Ел також, ясна річ, надривно кашляє, також є кров, але це не справляє такого враження, як стан «літературного» Ела, знову ж таки через вилучення вербальних описів, які нерідко мають навіть більшу силу та вплив, аніж візуальні та звукові засоби кіномови.

Типовим (зокрема й під час інтерсеміотичного перекладу цього епізоду) є спрощення, поєднання елементів у літературному та кінематографічному творах задля «стиснення» змісту, зокрема, коли дії літературного персонажа на екрані виконує інший персонаж, що можна бачити в цьому епізоді. Він містить своєрідний символ того, що минуле справді змінити можливо, – ніж, яким у минулому Ел вирізав на дереві своє ім'я, коли повертався з «відпустки». У серіалі ж це зробив Джейк у теперішньому під час розмови з Елом, який запропонував йому в такий спосіб переконатися, що зміни в минулому справді пов'язані з майбутнім. Оскільки фрагмент про Елову відпустку в минулому вилучено, як і деякі інші екскурси в «минуле в минулому», через часові обмеження, збереження ножа як символу в такий спосіб є доречним, бо дає змогу вмістити в один епізод на екрані те, що в книзі належить до різних епізодів. Ще одним доказом поєднання в кінематографічному епізоді елементів кількох

літературних епізодів, є те, що в екранізації саме в цьому епізоді Джейк питає про пана Жовту картку, що в книзі відбувається в іншому епізоді.

Однією з найосновніших особливостей інтерсеміотичного перекладу є те, що майже всі вербальні компоненти літературного твору не можна реалізувати у фільмі через часові обмеження. Це призводить до значного скорочення вихідного тексту, який або вилучено повністю, або реалізовано через засоби кіномови (звуки, музика, світло тощо). Лише діалоги можна реалізувати майже в повному обсязі, однак не завжди є змога це зробити у тому самому епізоді, що й у літературному творі. Наприклад, епізод, що містить, окрім роздумів головного персонажа, обговорення подробиць вбивства Кеннеді, у романі є більшим за обсягом, а в серіалі Ел та Джейк обговорюють вбивство Кеннеді та потенційного вбивцю пізніше, в іншому епізоді, тобто літературний епізод розділено на частини, але репліки героїв загалом збережені. Вербальний складник, який не має діалогів, на екрані втілено переважно за допомогою акторів, а також музики, яка відіграє важливу роль у створенні відповідної атмосфери.

Деякі репліки діалогів збережені майже повністю (наприклад, ті, які не містять подробиць щодо Освальда), однак вилучення є в кожному реченні.

1. Роман: *Do you think that if you save John Kennedy's life, his brother Robert is still at the Ambassador Hotel at twelve-fifteen in the morning on June fifth, 1968? And even if he is, is Sirhan Sirhan still working in the kitchen?* [181, с. 61] – *Ти вважаєш, що, якщо врятувати життя Джона Кеннеді, його брат Роберт все одно опиниться о дванадцятій п'ятнадцять, п'ятого червня 1968 року в готелі «Амбасадор»? А навіть якщо й опиниться, то в тамтешній кухні працюватиме Сірхан Сірхан?* [29, с. 79]

2. Екранізація: *So, if Bobby doesn't run, that means no Sirhan Sirhan at the Ambassador Hotel in 1968* [104]. – *Якби Бобі не балотувався, в готелі «Амбасадор» не було б ніякого Серхана Серхана у 1968* [1].

Як бачимо, репліки-аналоги в екранізації є істотно коротшими, оскільки збереження оригінальних реплік унеможлиблює «стиснення» матеріалу, яке

потрібне для отримання еквівалентного інтерсеміотичного перекладу з огляду на особливості кінематографу. У Розділі 3 проаналізовано, що саме переважно вилучено та як це може впливати на сприйняття продукту інтерсеміотичного перекладу.

Оскільки літературний твір має більше простору для висловлення міркувань, припущень, а автор – більше змоги для змалювання історичного контексту, то для інтерсеміотичного перекладу цього епізоду (і роману загалом) характерним є повсюдне вилучення великих шматків таких міркувань, контексту тощо.

1. Роман: *“Or what about Vietnam? Johnson was the one who started all the insane escalation. Kennedy was a cold warrior, no doubt about it, but Johnson took it to the next level. He had the same my-balls-are-bigger-than-yours complex that Dubya showed off when he stood in front of the cameras and said ‘Bring it on.’ Kennedy might have changed his mind. Johnson and Nixon were incapable of that. Thanks to them, we lost almost sixty thousand American soldiers in Nam. The Vietnamese, North and South, lost millions. Is the butcher’s bill that high if Kennedy doesn’t die in Dallas?”* [181, с. 62] – *А як щодо В’єтнаму? Саме Джонсон розпочав ту божевільну ескалацію. Кеннеді був холоднокровним бійцем, тут нема сумнівів, а от Джонсон перевів усе на інший рівень. Він мав той самий комплекс мої-яйця-більші-за-ваші, який потім продемонстрував і Дюбель, оголосивши перед камерами: «Нумо, постарайтесь». Кеннеді був здатен зрозуміти, що схибив, і передумати. Ані Джонсон, ані Ніксон на таке не були спроможні. Завдяки їм ми втратили майже шістдесят тисяч американських солдатів у Намі. А в’єтнамці, північні й південні, втратили мільйони людей. Хіба був би таким великим рахунок тієї м’ясорубки, аби Кеннеді не було вбито у Далласі?* [29, с. 80]

2. Екранізація: *-Then there’s Vietnam. -Uh, okay, so if you save JFK, then there’s no Vietnam? -Johnson was the one who escalated everything in Nam. If Kennedy had survived, no way does that escalation continue. Those boys would’ve lived. [104] – А потім В’єтнам. -Окей, тобто якщо врятувати Джона Кеннеді, то не буде ніякого В’єтнаму? -Джонсон підтримував початок війни у В’єтнамі.*

Якби Кеннеді вижив, цей конфлікт нізащо б не продовжився. Ті хлопці були б живі [1].

Як бачимо, спрощено або вилучено переважно речення, які містять складні граматичні конструкції або художні засоби, натомість у серіалі репліки простіші та коротші з огляду на ліпсинк-обмеження. Наприклад:

But your question reared its ugly head: can you change the past? [181, с. 69] – А тут і знамените питаннячко вистромило свою бридку голівку: чи можливо змінити майбутнє? [29, с. 81]

Це речення, у якому автор застосував персоніфікацію, на екран не перенесено, оскільки збереження схожих речень в екранізації переважно є недоцільним через потребу будувати лаконічні та чіткі діалоги.

Серед елементів, не перенесених на екран, варто також відзначити так звані фрази-символи, повторювані протягом усієї пригоди Джейка: їх хтось йому говорить або ж він сам думає цими фразами. До таких фраз, зокрема, належить «монетка життя обертається мигцем», яку глядач серіалу не почує жодного разу:

That was the first time the phrase life turns on a dime crossed my mind. It wasn't the last [181, с. 69] – Тоді фраза «монетка життя обертається мигцем» зринула в моєму мозку вперше. Але не востаннє [29, с. 81].

Однак відсутність цієї важливої доленосної фрази в екранізації компенсовано іншою фразою, яка час від часу звучить з вуст персонажів: *You shouldn't be here [104] – Тобі тут не місце [1].* Завдяки обставинам, у яких зазвичай у серіалі промовляють цю репліку, вона набуває майже такої значущості, як і літературна фраза-символ.

Загалом під час III закономірним є те, що літературний та кінематографічний епізоди майже ніколи не збігаються, що вкотре демонструє проаналізований епізод: кінематографічний епізод вмістив елементи кількох епізодів літературного твору, які є певними символами (наприклад, вирізане на дереві ім'я), натомість наведені в книзі подробиці в епізоді серіалу вилучено, оскільки кіномова дає змогу візуалізувати символи за допомогою власне методів кіномови (візуальні засоби, музика, монтаж). Водночас перевантаження кадрів

епізоду зайвими деталями (особливо вербальними) спотворює сприйняття екранізованого епізоду та екранізації загалом. Основні зміни (або збереження) компонентів цього літературного епізоду під час екранізації можна узагальнено подати в Таблиці 3.1.3.

Як бачимо з аналізу цього прикладу, ІІ передбачає реалізацію епізоду літературного твору, яка буде мати певні інтермедіальні відношення, оскільки продукт інтерсеміотичного перекладу є складним явищем, яке малоймовірно повністю проаналізувати. Складність повного аналізу зумовлена специфікою відбору критеріїв для аналізу: деякі з них є суб'єктивними, а деякі варіюються залежно від твору мистецтва. Однак у Розділі 2.2 ми навели узагальнену класифікацію інтермедіальних відношень, яку доцільно застосувати під час аналізу процесу та продукту інтерсеміотичного перекладу на зразок «літературний твір → екранізація». Під час аналізу наведеного епізоду можна також застосувати цю класифікацію задля виокремлення закономірних особливостей, притаманних такому типові інтерсеміотичного перекладу. Результат представлено в Таблиці 3.1.4, наведеній у Додатку В.

За наявності певних відмінностей, зумовлених специфікою подій, аналіз окремих епізодів дає змогу підтвердити універсальність і закономірність ключових структурних принципів, характерних для кінематографічного твору. Ці закономірності виявлені практично в кожному епізоді, забезпечуючи цілісність та узгодження загальної наративної конструкції екранізації, незважаючи на зміни внаслідок інтерсеміотичного перекладу.

Епізод «Знайомство головних героїв» є одним з основних елементів літературного твору «11.22.63», коли Джейк знайомиться з дівчиною на ім'я Сейді, у яку він закохається, що значно вплине на перебіг його місії. Цей фрагмент є відносно завершеною та самостійною частиною як літературного, так і кінематографічного твору, а також зображує важливу в долі персонажа подію, а отже, може бути проаналізований як епізод. За місцем цього епізоду у творі є доцільним уналежнити його до епізодів зростання дії. Запропонований епізод, вербальний складник якого наведено в Додатку В (Таблиця 3.1.5), також містить

згадані компоненти-деталі, які вможливають проведення аналізу з погляду ІІ. Незважаючи на зміни, що відбулися внаслідок ІІ, ступінь відповідності епізодів у літературному та кінематографічному творах є достатньо високим.

Найперше, що було змінено, – місце події. У книзі Джейк та Сейді вперше побачилися на вечірці з нагоди заміжжя міз Мімі, а в екранізації події відбуваються поруч з тим самим книгосховищем, з якого Освальд намагатиметься вистрілити в Кеннеді. «Екранний» Джейк приїхав оглянути місце майбутніх знакових подій; він тримав багато паперів (плани будівлі, мапи міста тощо), а повз нього проходили учениці однієї з католицьких шкіл, одна дівчинка з ним зіштовхнулася, і папери розсипалися. Чоловік став піднімати папери, коли почув сміх – то сміялася Сейді, яка сиділа на лавці та читала книгу. Джейк одразу звернув на неї увагу, на її посмішку, і це «розрядило» обстановку, зовсім як і в літературному творі, лише за абсолютно інших обставин.

Зазнала певних змін зовнішність Сейді, але незначних. У літературному творі наголошено на тому, що вона досить висока, і з оточення лише Джейк зовсім трохи вищий за неї; «літературна» Сейді – білявка, такою вона є і в екранізації. Одяг було змінено під час екранізації відповідно до місця події:

She was wearing a sleeveless dress printed over with roses. Her arms were tanned. She had dashed on a little pink lipstick, but no other makeup [181, с. 285] – Сукня на ній була без рукавів, чорна, вся в трояндах. Руки засмагли. Губи вона трішечки підвела рожевою помадою, але більше жодної косметики [29, с. 305].

Сейді ж на екрані в сірому діловому костюмі, макіяж, як і в книзі, майже відсутній.

У творі надано інформацію про те, що Сейді повсякчас потрапляє у всілякі безглузді ситуації (*Sadie wasn't clumsy, she was accident-prone*), і одна з таких ситуацій, власне, і сталася під час їхньої із Джейком першої зустрічі. Таку особливість напрочуд важко зберегти в серіалі, який й без того перенасичений подіями і має всього вісім серій, тому знайдено цілком вдале рішення: Сейді втрапляє в безглузді ситуації через свою любов до читання, адже коли вона читає, то забуває про все на світі (і може, наприклад, загубити сумочку,

що неодноразово вже робила). Таке «перекладацьке» рішення є певною мірою компенсацією, адже Сейді, як і Джейк, справді дуже полюбляє читати, однак у книзі Джейк дізнається про це трохи пізніше, коли вони знайомляться ближче. До того ж у літературному творі подано глибші діалоги щодо їхніх літературних уподобань, чого, звичайно, не можна передати в повному обсязі за допомогою такої екранізації.

Цей епізод містить одну з типових для Джейка помилок, яких він постійно допускається і, зокрема, допускатиметься в майбутніх стосунках із Сейді, а саме: говорити про якісь предмети чи явища, яких у 1960–ті роки ще не було. І хоч у літературному творі під час першої зустрічі такого не відбулося, у серіалі це вдало застосовано саме до ситуації, коли вони обговорювали, що є кращим – книга чи фільм, і Джейк запитав Сейді про екранізацію роману «Маньчжурський кандидат», яка з'явилася лише 2004 року. Сейді, звісно, не могла тоді бачити цього фільму.

Ще одна зміна в цьому епізоді – це постать чоловіка Сейді. У літературному творі, коли міз Мімі згадує про Сейді вперше, вона каже, що Сейді вже майже не Клейтон, тому що збирається відновити своє дівоче прізвище після розлучення, і це створює заздалегідь певну атмосферу очікування знайомства. У серіалі, навпаки, Сейді під час першої зустрічі дає зрозуміти, що чоловік чекає на неї і навіть нібито не хоче, щоб вона й далі губила сумочки. Про те, що Сейді насправді вже розлучилася зі своїм несповна розуму чоловіком, «екранний» Джейк дізнається лише під час другої зустрічі в школі, де вони разом працюватимуть. Основні зміни (або збереження) компонентів літературного епізоду під час екранізації узагальнено можна подати в Таблиці 3.1.6.

Отже, ІІІ передбачає реалізацію епізоду літературного твору, яка матиме істотні відмінності від оригіналу. Найосновніша причина цього – потреба скоротити оригінальний твір, особливо якщо він великий за обсягом. Суб'єктивне бачення режисерів та сценаристів також відіграє вагому роль. Наприклад, не було критичної потреби змінювати одяг «екранної» Сейді, однак вирішено, що дівчині доцільніше вперше з'явитися в кадрі в діловому костюмі,

адже місцем зустрічі була не вечірка, як у книзі. До того ж суб'єктивне бачення є тим чинником, який певною мірою визначає новизну та унікальність екранізації, її самостійність та незалежність від оригінального твору. Звичайно, деякі елементи вилучені не через ці причини, а через те, що їх просто неможливо реалізувати (наприклад, мова автора, внутрішні монологи героїв). Результат аналізу інтермедіальних відношень під час ІІ цього епізоду представлено в Таблиці 3.1.7.

Отже, застосування такої класифікації дає змогу узагальнити закономірності, що є типовими для твору, який створено внаслідок інтерсеміотичного перекладу. Навіть за наявності певних відмінностей, зумовлених передусім специфікою подій, аналіз епізодів підтверджує актуальність цих закономірностей майже для кожного епізоду, а також і для кінематографічного твору загалом.

Наступний епізод під назвою «Тобі тут не місце» [1], коли Джейк телефонує власному батькові з минулого в майбутнє, є концентрацією засобів кіномови, які реалізують вербальне багатство літературної мови, тобто передають те, що на екрані відтворити неможливо насамперед через часові обмеження. Цей епізод є показовим та типовим для екранізації, епізодом зростання дії, але в літературному творі він відсутній. Він містить елементи багатьох епізодів літературного твору, які на екрані об'єднано в один, зокрема за допомогою саспенсу, що надає цьому епізодові неабиякого впливу на глядача. Вербальний складник епізоду наводимо в Таблиці 3.1.8.

Цей епізод хоч і короткий (52:29–54:30), але важливий у розгортанні сюжету, зокрема, у відтворення взаємодії «Джейк – минуле», оскільки є однією з реалізацій характеристик минулого, поданих у «літературних» роздумах головного героя, як-от: *the past is obdurate – минуле опірне, the past doesn't want to be changed – минуле не бажає, щоб його змінювали* тощо. Ці особливості визначають пригоди Джейка в минулому і є складниками його постійних спостережень та роздумів щодо вчинків, подій та їхнього взаємовпливу, що, однак, має змогу прожити читач, але не може глядач. В екранізації майже всі ці

характеристики зведено до репліки *You shouldn't be here*, яка лунає з вуст різних персонажів, подекуди навіть у різному контексті. Саме ця фраза звучить в цьому короткому епізоді зростання дії і показує, що подорож Джейка є зловіснішою та небезпечнішою, ніж може здатися на перший погляд. У літературному творі це також показано, але поступово, з урахуванням специфіки реалізації, тобто за допомогою вербальних засобів.

З огляду на розвиток особистості головного героя цей епізод, а саме те, що він телефонує своєму батькові з минулого в майбутнє, слугує емоційною точкою перетину двох життів Джейка та відновлює зв'язок з певним відтинком його особистої історії. У романі Джейк не робить цього, але читач досить добре обізнаний з роздумами Джейка Еппінга про його життя та сім'ю, які, з одного боку, є приватними, «внутрішніми», оскільки переважно залишаються думками й не трансформуються в дії, однак, з іншого боку, від читача приховати всі роздуми та вразливість Джейка неможливо. Натомість в адаптації роману глядач спостерігає передусім за вчинком, дією героя, і не завжди очевидно, що саме спонукало його це зробити. Цей епізод влучно демонструє своєрідний парадокс перетворення особистості літературного героя на екранного та наслідок такого перетворення.

Окрім вербального складника (дзвінок батькові), в епізоді задіяні типові для кінематографа елементи, як-от: музика (*dark music*), темрява, напівтемрява, шипіння телефонного апарата, миготіння світла в будці, звуки потяга на відстані, скрегіт залізних сходинок; зв'язок поганий, у слухавці – скрегіт та шипіння, у будці – занадто яскраве світло, великим планом – збентежені очі Джейка, динамізована похмура музика стає повноцінним дієвим персонажем епізоду, а не лише фоном. Усе це створює гнітючу атмосферу та готує глядача до чогось поганого, навіює передчуття неминучого, що ледве не сталося за кілька секунд: коли Джейк виходить з телефонної будки, у неї вривається машина, а Джейк дивом залишається живий і неушкоджений, незважаючи на те, що виходив глибоко замислений, машини не бачив і не чув. Далі музика знову стає ледь не головним персонажем: Джейк біжить до машини під динамічну музику та бачить

закривавлену дівчину, яка раптом розплющує очі і каже доленосну фразу “*You shouldn’t be here*”. Перед тим, як Джейк це почув, його показано великим планом на фоні абсолютно чорного неба, що додає ще більшої похмурості цій сцені.

У романі роздуми про минуле та майбутнє є певною мірою всеосяжними, вони супроводжують кожну вирішальну подію та вчинок, а також слугують «містками» від одного епізоду до іншого, що, очевидно, неможливо передати у фільмі, а тим паче в серіалі. Репліка “*You shouldn’t be here*” від зовсім різних персонажів (пан Жовта картка, пожежник, охоронці, дівчина з машини тощо) певною мірою компенсує вербальні описи в книзі.

Цей епізод демонструє дуже важливу закономірність екранізації як виду інтерсеміотичного перекладу: для екранізації головними є дії, а не слова, тому вербальні компоненти в екранізації завжди чіткі, речення прості, ключові думки нерідко висловлюють різні персонажі, що створює своєрідне багатоголосся. Водночас у літературному творі ключові фрази (як-от: *минуле опірне, монетка життя обертається мигцем* тощо) можуть і не належати власне головному персонажеві (їх сказав або хтось задовго до подій, або ж Ел, коли пояснював Джейку його місію), але зринають саме в його думках у відповідні моменти, підсумовуючи попередні або ж провокуючи низку нових міркувань. Отже, в екранізації співвідношення вербальної мови та кіномови не є рівним, саме засобами кіномови подекуди повинно бути сказано набагато більше.

3.3. Інтерсеміотичний аналіз епізодів кульмінації, падіння дії та розв’язки (на прикладі роману С. Кінга «11.22.63» та його екранізації)

Особливої уваги вартий кульмінаційний епізод літературного твору «11.22.63» – спроба Лі Освальда вбити Кеннеді та намагання Джейка запобігти цьому. Цей фрагмент є відносно завершеною та самостійною частиною як літературного, так і кінематографічного твору. Утім, межі його дещо розмиті, оскільки те, як головні герої дістаються місця події, повинно також належати до цього епізоду, однак це можна виділити в окремий епізод, особливо в серіалі.

Очевидно, що епізод протистояння Лі та Джейка зображує важливу подію в долі всіх персонажів твору, тому його інтерсеміотичний аналіз є важливим для глибшого розуміння цього продукту інтерсеміотичного перекладу зокрема та екранізації як особливого виду інтерсеміотичного перекладу загалом.

Серед акцентів цього епізоду цікавим є те, що глава роману, до якої належить цей епізод, має назву «11.22.63», серія екранізації – “The day in question”, а от саме епізод у серіалі можна назвати «Вони знатимуть твоє ім'я» (“They will know your name”) – слова, які промовляє Лі, коли готується до пострілу (початок епізоду). У певному сенсі ці слова можуть стосуватися й Джейка, оскільки він стане відомим як рятівник президента. У Додатку В (Таблиця 3.1.9) наведено вербальний складник цього епізоду в літературному творі та його відповідник в екранізації. Запропонований епізод містить згадані компоненти-деталі, які вможливають проведення аналізу в контексті ІІІ.

На перший погляд, епізоди значно відрізняються, оскільки в романі надано більше деталей, які створюють та підтримують глибину й напруженість подій, тобто під час інтерсеміотичного перекладу цей фрагмент твору зазнає істотних змін. Однак чи є насправді такі зміни критичними для цього епізоду та для твору загалом?

Найперші зміни, які впадають в око, – це зовнішні. Літературний Джейк на той момент ще не повністю відновився від побиття, а тому сильно кульгав, використовував костури та ледве ворухив ногою.

1. *Me crutching along at a near run* [181, с. 614] – *я шкутильгав ледь не бігом* [29, с. 853].

2. *My armpit was hollering from the constant pressure of the crutch cradle* [181, с. 615] – *пахва у мене вила від постійного тиску костура* [29, с. 854].

3. *Dragging my left leg behind me like an anchor* [181, с. 615] – *моя ліва нога волочилася позаду, як якор* [29, с. 854].

Натомість у серіалі Джейк швидко біжить сходами разом із Сейді (яка раз навіть падає), не спотикаючись і не падаючи; у романі Сейді лишається позаду,

а Джейк, незважаючи на біль, у якийсь спосіб біжить попереду. Така ситуація, хоч і не спотворює сенс зображуваних подій, проте впливає на сприйняття глядачем усієї ситуації. Чи буде в змозі Джейк взагалі дістатися до місця події, чи впаде й не зможе встати через нестерпний біль? – таке питання повсякчас ставить собі читач, натомість глядач буде напружено чекати, чи *вчасно* вони із Сейді зможуть добігти до Освальда.

Ще одна незначна зміна зовнішності, – це одяг Сейді. У романі бачимо, що вона була в джинсах:

As we walked away, Sadie slapped her jeans-clad rump, looked back over her shoulder, and cried: “Kiss it!” [181, с. 615] – *Вже коли ми віддалились, Сейді лягнула долонею себе по обтягнутому джинсами задку, озирнулася й крикнула: – Поцілуй мене отут!* [29, с. 855]

Натомість у серіалі вона у своєму звичному діловому костюмі (піджак та спідниця), що не дуже відповідає ситуації, однак підтримує образ Сейді, до якого глядач уже звик протягом семи серій.

У візуальному складникові епізоду, окрім зовнішності персонажів, варто також звернути увагу на напис на стіні одного з поверхів книгосховища, який бачать Сейді та Джейк, поки біжать на шостий поверх: *Your the patsy* (Додаток Б). Глядачеві, не знайомому з оригінальним твором або подробицями вбивства Кеннеді, важко зрозуміти, що це за фраза й чому вона має певне значення. У серіалі наявністю цієї фрази в цьому епізоді вирішили компенсувати те, що в романі її згадано не раз серед інших фактів про ймовірного вбивцю президента, оскільки є свідчення, що після арешту Лі сказав: “I’m just a patsy!” [104] – «Я лише цап-відбувайло!» [1].

1. *...some stating with utter certainty that he hadn’t pulled the trigger at all and was exactly what he called himself after his arrest, a patsy* [181, с. 239]. – Деякі вперто запевняли, що він взагалі не натискав гачок і був саме тим, ким він назвав себе після арешту – *цапом-відбувайлом* [29, с. 295].

2. *Or suppose Oswald was exactly what he claimed to be, a patsy?* [181, с. 249]. – Або припустімо, що Освальд дійсно підставлений *цап-відбувайло* [29, с. 308].

3. *I kept wondering if he might not be a patsy, after all* [181, с. 508]. – *Я не переставав думати: а може, він врешті-решт ніякий не підставний цап?* [29, с. 641].

Очевидно, що екранізація не дає змоги вводити примітку з поясненням, як це можна зробити в романі, тому в оригінальній версії серіалу ця фраза в цьому епізоді лишається без пояснень та перекладу, однак глядачеві зрозуміло, що Джейк та Сейді звертають на неї увагу, до того ж Джейк повинен пам'ятати про цю фразу завдяки матеріалам, які надав йому Ел. У цьому випадку напис міг бути використаний, зокрема, як компенсація роздумів про гармонізацію минулого, щоб підсилити зловісний характер подій, бо ці слова Освальд сказав після свого арешту, а Джейк збирався минуле змінити, тому воно й надсилало йому такі послання. І це є досить важливим елементом твору, навіть екранізованого, незважаючи на його динамічність порівняно з романом. Однак в українському озвученні серіалу напис залишився без будь-якого перекладу (озвучення, накладання субтитрів), що фактично зробило цей елемент епізоду неістотним.

Інші відмінності є певною мірою компенсацією елементів роману, вилучених у процесі інтерсеміотичного перекладу. Зокрема, основним складником саспенсу в романі можна вважати біль Джейка: фізичний біль від поранень, біль від намагання пригадати потрібні деталі тощо. Наприклад, у романі він до останнього не міг пригадати багатьох деталей (ім'я одного із працівників книгосховища), у серіалі він до того часу вже все згадав і діяв досить рішуче. Така зміна зумовлена часовими обмеженнями, адже для того, щоб навіть не повною мірою зобразити труднощі Джейка в цьому епізоді та в кількох попередніх, довелося б додати мінімально ще серію, що, звичайно, спричинило б інші зміни та порушило досить чітку й збалансовану структуру, вибудовану командою, яка працювала над екранізацією. Отже, напруження літературного твору компенсовано динамізмом екранізації.

Ще одним цікавим і важливим символом напруги, яка превалює в цьому епізоді, є годинник, збережений під час інтерсеміотичного перекладу в романі, однак з певними відмінностями. У літературному творі це – наручний годинник

Джейка, на який він час від часу дивиться, наслідком чого є короткі речення, що повідомляють читачеві, котра година й скільки часу в Джейка та Сейді ще залишилося.

1. *Twelve twenty-one* [181, с. 617]. – *Дванадцять двадцять одна* [29, с. 857].

2. *I snuck a look at my watch. It was twelve twenty-five. No; twenty-six* [181, с. 617]. – *Я зиркнув на годинник. Дванадцять двадцять п'ять. Ні; двадцять шість* [29, с. 857].

3. *Looked at my watch. It said twelve twenty-eight, but what if it was slow? The crowd was roaring* [181, с. 618]. – *Глянув на годинник. Він показав дванадцять двадцять вісім, але якщо він відстає? Натовп іще гуде* [29, с. 859].

У романі такі речення створюють своєрідний ритм, який є акомпанементом очікування, у якому перебуває читач. Поряд із часом також повідомляють про натовп, який чекає.

В екранізації на прикладі цього епізоду можна простежити чи не найвдаліший добір відповідників кіномови для передавання атмосфери. У серіалі глядач також бачить годинник, однак годинників два, і вони нібито мають більшу вагу, більший вплив: перший – на будівлі на площі, другий – на стіні книгосховища, який бачать герої, поки біжать сходами наверх. Годинники з'являються в кадрі неодноразово, кадри з годинниками змінюються кадрами Джейка та Сейді, що змінюються кадрами натовпу та Лі, який готується до пострілу – звичайно, усі кадри супроводжує напружена музика. Утім, найосновніший прийом, застосований щодо годинників, – це великий план: спочатку глядач бачить самі годинники, а з наближенням до вирішальної миті годинники стають ще ближче до глядача, показують кожну стрілку, що підсилює напругу та робить очікування нестерпним. Відповідні кадри годинників наведено в Додатку Б. Отже, своєрідний ритм цього кульмінаційного епізоду в літературному творі не просто збережено, а й вдало адаптовано засобами кіномови.

Великий план у цьому епізоді відіграє важливу роль не лише в зображенні символу часу, а й у зображенні емоційного стану вбивці президента (наведено

в Додатку Б). З перших секунд епізоду глядач бачить Лі Гарві Освальда великим планом, який готується до пострілу, що, на його думку, дасть йому змогу залишити слід в історії. Спершу він промовляє фразу «Вони знатимуть твоє ім'я», що зринає в його пам'яті як непевне кредо, яке лише почало оформлюватися в його думках, навіяне обожнюванням його матері та спілкуванням з Мореншильдом. Видно, що Лі хвилюється, намагається сконцентруватися, робить глибокі вдихи й видихи, що на якусь мить навіть робить його «нормальною» людиною в очах глядача, людиною, яка просто готується до важливої події. У романі немає опису «думки» Лі, як він готується до пострілу, як дихає, як бачить кортеж президента крізь приціл своєї рушниці (знову – великий план!). Натомість є мить вияву його «людської подоби», яку встиг побачити Джейк, коли намагався зупинити його:

“Lee!” I shouted. “Stop, you son of a bitch!” He turned his head and looked at me, eyes wide, mouth hung open. For a moment he was just Lee – the guy who had laughed and played with Junie in the bath, the one who sometimes hugged his wife and kissed her upturned face – and then his thin and somehow prissy mouth wrinkled into a snarl that showed his upper teeth. When that happened, he changed into something monstrous [181, с. 620]. – Лі! – закричав я. – Зупинися, сучий ти сину! Він обернув голову і глянув на мене, очі розширені, щелепа відвисла. Якусь мить він був просто Лі – парубком, котрий сміявся, граючись зі своєю донею Джун у ванні, тим, хто подеколи обнімав свою дружину, цілуючи її закинуте до нього обличчя – а тоді його тонкий, ніби священницький, рот скривився в гидливій гримасі з оголеними верхніми зубами. Він ураз перетворився на щось моторошне [29, с. 860].

Отже, вкотре бачимо, як те, що в літературному творі виражено за допомогою вербальних засобів, у серіалі реалізовано за допомогою невербальних засобів (великий план, міміка, жести, дихання).

Варто зазначити, що в зображенні таких напружених подій у кіномови є деякі переваги порівняно з мовою літератури. Наприклад, під час зображення цього епізоду застосовано прийом уповільненої зйомки (показ натовпу та

кортежу президента), що контрастує з подіями та загальним настроєм епізоду; до того ж у якийсь момент може здатися, що Сейді та Джейк біжать цілу вічність, хоч їм потрібно лише на шостий поверх, і часу в них обмаль. Натомість під час читання сприйняття деяких елементів та цього епізоду загалом залежатиме більшою мірою від швидкості читання.

Зображення запеклої боротьби добра зі злом – Джейка та Освальда – має свої особливості й відмінності в літературному та кінематографічному творах. У серіалі музика та напівтемрява супроводжують майже весь епізод: біг на шостий поверх, боротьбу Лі із Джейком та Сейді, вбивство Лі, смерть Сейді. Музика переважно притишена, як фон, який влучно й ритмічно доповнює звуки кроків, перезарядження рушниці, шурхіт коробок, напружений діалог Джейка та Лі, їхню бійку. Музика стає гучнішою, коли Джейк насакає на Лі та намагається забрати в нього рушницю, лунає постріл, і музика замовкає.

У читача відсутня змога побачити таку комбінацію візуальних та аудіальних засобів, оскільки немає потреби в музичному супроводі під час сприйняття вербальної мови літературного твору, а напівтемрява, навіть якщо й була б точково описана автором, малоюмовірно мала б таку образотворчу силу. До того ж у серіалі порожні та наповнені книжками коробки нагадують лабіринт – ще один зловісний образ, що, з одного боку ускладнює, а з іншого – полегшує завдання обом сторонам протистояння: і Джейк, і Лі певний час не бачать один одного, Лі стріляє поміж коробками, Сейді та Джейк намагаються ухилятися від куль. У романі коробки, звичайно, згадані, але не формують образу своєрідного лабіринту, через який хтось з персонажів зможе пройти.

Вербальний звуковий компонент екранізації є красномовнішим, оскільки глядач чує, як відбувається комунікація між цими трьома персонажами: Лі роздратовано кричить, Джейк звертається до нього спокійним тоном, голос дещо напружений; Сейді та Джейк розмовляють один з одним пошепки.

Дещо зміненою є і смерть Лі, що зумовлено часовими обмеженнями, оскільки в серіалі все відбулося набагато швидше: Джейк стріляє раз з рушниці, яку забрав у Лі, Освальд помирає. У романі ця сцена виглядає інакше:

The cops on the motorcycles had stopped in the middle of the street, and at least four dozen people were acting as spotters, pointing up at the sixth floor window, where a skinny man in a blue shirt was clearly visible. I heard a patter of thumps, a sound like hailstones striking mud. Those were the bullets that missed the window and hit the bricks above or on either side. Many didn't miss. I saw Lee's shirt billow out as if a wind had started to blow inside it – a red one that tore holes in the fabric: one above the right nipple, one at the sternum, a third where his navel would be. A fourth tore his neck open. He danced like a doll in the hazy, sawdusty light, and that terrible snarl never left his face. He wasn't a man at the end, I tell you; he was something else. Whatever gets into us when we listen to our worst angels [181, с. 619]. – Кону на мотоциклах стали посеред вулиці, а щонайменше чотири десятки людей діяли як корегувальники, показуючи руками на те вікно шостого поверху, в якому ясно було видно сухорлявого чоловіка в синій сорочці. Я почув торох-торох, такі звуки, ніби град сиплеться на землю. То були кулі, що не попали у вікно і били в цеглу обабіч чи вище нього. Чимало з них не промазали. Я побачив, як спухає на Лі сорочка, немов вітер почав дути під нею – червоний вітер, що прориває діри в тканині: ось над правим соском, ось на грудині, третя там, де мусить бути його пупок. Четвертою йому розірвало горло. Він танцював, немов якась лялька, у млистому, насиченому тирсовим пилом світлі, і та оскалена, гидлива гримаса не покидала його обличчя. Він не був людиною наприкінці, я вам це кажу; він був чимось іншим. Тим, що влізає в нас, коли ми прислухаємося до наших найгірших янголів [29, с. 860].

Як бачимо, у серіалі Лі помирає від рук Джейка, що певною мірою надає йому ще більшої важливості в ході історії: він не просто той, хто врятував президента, він ще й зміг знешкодити вбивцю. У романі в Лі стріляє поліція, а засоби літературної мови дають змогу яскравіше зобразити кінець Лі, який, здавалося, не міг просто загинути, а ще продовжував тримати оскалену, гидливу гримасу, сподіваючись залишити слід в історії.

З гибеллю Сейді особливих змін не було: Лі влучив у неї зі своєї рушниць, хіба що в романі куля влучила в груди, а в серіалі – у живіт. І в романі, і в серіалі

Сейді питає, чи в безпеці президент, однак у серіалі вона просить Джейка не йти, а залишитися з нею і тримати її за руку, а в романі згадує, як вони танцювали:

"Jake."

– Джейку.

"What, honey?"

– Що, серденько?

She smiled. "How we danced!"

Вона усміхнулась.

[181, с. 622].

– Як ми танцювали! [29, с. 863].

Оскільки в серіалі танець як один із символів їхніх стосунків не збережено, то доцільно було замінити репліку Сейді в такий спосіб, щоб діалог відповідав ситуації на екрані.

Однак і цю сцену не вдалося адаптувати без істотних змін: у романі в кінці епізоду є очевидний натяк на те, що Джейк захоче повернутися знову в минуле, але вже не рятувати президента, а просто бути із Сейді:

I have never been a crying man, but almost any man who's lost the woman he loves would, don't you think? Yes. But I didn't. Because I knew what had to be done [181, p. 621]. – Я ніколи не був плаксієм, але майже кожний чоловік, втрачаючи свою кохану жінку, стає ним, ви хіба не так думаєте? Так. А я ні. Бо я знав, що мусить бути зроблено [29, p. 864].

А мусить бути зроблено те, що анулює все зроблене Джейком у минулому, тобто повернення назад у майбутнє, а потім – знову в минуле, де Сейді жива. У серіалі такого натяку немає, оскільки це важко передати засобами кіномови. Натомість бачимо фінальний кадр: Джейк тримає Сейді, плаче й кричить, просить допомогти їй, лунає фінальна репліка *Goddammit, will you just help her?* [104] – Чорт забирай, ви допоможете їй? [1], відголосок якої накладається на наступний кількасекундний кадр-перехід, що являє собою чорний екран. З огляду на динамічність екранізації та певною мірою втрату філософічності оригінального твору такий фінал цього епізоду є цілком виправданим.

Отже, ці епізоди в книзі та серіалі мають відмінності через вищу вербальну потужність літературного твору, натомість в екранізації вербальний компонент представлено лише діалогами персонажів або написами. Основні зміни (або

збереження) компонентів літературного епізоду під час екранізації узагальнено подано в Таблиці 3.1.10.

Як бачимо з аналізу цього прикладу, ІІ передбачає реалізацію епізоду літературного твору, яка матиме істотні відмінності від оригіналу. Найосновніша причина цього – потреба скоротити оригінальний твір, особливо великий за обсягом. Завдяки аналізу цього епізоду можна також виділити певні закономірності, які є визначальними для інтерсеміотичного перекладу. Складність повного аналізу зумовлена специфікою відбору критеріїв для аналізу: деякі з них є суб'єктивними, а деякі варіюються залежно від твору мистецтва. Результат представлено в Таблиці 3.1.11.

Оскільки застосування такої класифікації дає змогу узагальнити закономірності, які є типовими для твору, створеного внаслідок інтерсеміотичного перекладу, знову бачимо, що, навіть за наявності певних відмінностей, зумовлених радше специфікою подій, аналіз епізодів підтверджує актуальність цих закономірностей майже для кожного епізоду, а тому й для кінематографічного твору загалом.

Одним з найцікавіших для інтерсеміотичного аналізу вважаємо епізод, у якому Джейка допитують, а потім він отримує дзвінок від президента. Цей фрагмент є також відносно завершеною та самостійною частиною літературного та кінематографічного творів і зображує важливу подію в долі головного персонажа. З огляду на змістове наповнення епізод може мати назву «Дзвінок президента». У Додатку В (Таблиця 3.1.12) наведено вербальний складник цього епізоду в літературному творі та його відповідника в екранізації. Запропонований епізод містить важливі компоненти-деталі, які вможливають проведення аналізу з погляду ІІ. Цей епізод зазнав істотних змін під час екранізації. Оскільки в романі завдяки ширшим вербальним можливостям надано більше деталей, то читач має доступ до думок головного героя, що особливо впливає на читача, тоді як у кінематографі такого впливу досягти важче. Найбільш типова зміна – це скорочення епізоду та відповідно вилучення багатьох компонентів оригінального твору.

Оскільки цей епізод пов'язаний з попереднім кульмінаційним епізодом, аналіз якого надано вище, то доцільно згадати, що початком епізоду є кінець попереднього – темний кадр, який слугує переходом від кульмінаційного епізоду; далі глядач бачить, як Джейка ведуть до кімнати допитів. Вважаємо за доцільне уналежнити цю дію до епізоду «Дзвінок президента», хоч ці хвилини (16:00–18:04) можна розглядати і як окремий епізод-місток. Ця частина є насамперед цікавою через те, що в ній ефективно задіяно засоби кіномови: зйомка сповільнена, коли Джейка ведуть агенти; яскраві спалахи відеокамер та їхнє гучне клацання; натовп репортерів, через який складно йти, розмовляє і гудить голосами, що змішалися один з одним; прохід Джейка через натовп показано в чорно-білих кадрах, обличчя Джейка – переважно великим планом, а кілька разів з'являлися кадри, на яких розташована зверху камера фіксувала нескінченний натовп. Як бачимо, візуальні та аудіальні засоби кіномови здатні створити атмосферу, яку в літературному творі описано поверхово. Однак про внутрішні хвилювання Джейка на екрані глядач має лише здогадуватися, натомість читач має чітке розуміння, про що думає Джейк:

I wasn't exactly arrested, but I was taken into custody and driven to the Dallas police station in a squad car. On the last block of the ride, people – some of them reporters, most of them ordinary citizens – pounded on the windows and peered inside. In a clinical, distant way, I wondered if I would perhaps be dragged from the car and lynched for attempting to murder the president. I didn't care. What concerned me most was my bloodstained shirt. I wanted it off; I also wanted to wear it forever. It was Sadie's blood [181, с. 623] – Я не перебував під арештом у формальному сенсі, але мене затримали, відвізши до поліцейської ділянки в патрульному автомобілі. Наприкінці цієї поїздки люди – дехто з них репортери, проте здебільшого прості громадяни – гатили у вікна, зазирали досередини. Якось безсторонньо, відчужено, я думав, що ось зараз мене можуть витягти, а там і лінчувати за замах на вбивство президента. Мені це було байдуже. Що мене найбільше хвилювало, це моя скривавлена сорочка. Я хотів її зняти; і я ж хотів носити її довіку. То була кров Сейді [29, с. 867]

Наступна деталь, яку змінено, – це кімната для допиту. У літературному творі маємо білу, як крига, кімнату:

They put me in a room that was as white as ice [181, с. 623] – *Мене посадили до кімнати, що була білою, як крига* [29, с. 867].

Натомість в екранізації кімната не біла, як крига, якого саме вона кольору – незрозуміло, і оскільки світло в приміщенні приглушене, то завдяки цьому в кімнаті панує напівтемрява, трохи світла дає лампа на стелі. Така гра зі світлом є цілком виправданою на екрані, тому що додає сцені допиту зловісної атмосфери, що потенційно забезпечить сильніший вплив на глядача. У літературному творі на читача впливає вербальний складник – думки Джейка та діалоги з агентами, які в серіалі істотно скорочено.

Серед механізмів компенсації вербальних складників літературного твору під час екранізації в цьому епізоді використано зміну кута зйомки. Переважно послуговуються великим планом, однак глядач бачив Джейка, капітана Фріца та агента Гості то з одного боку, то з іншого, і навіть зверху – крізь лопаті вентилятора, який повільно крутився на стелі, додаючи відчуття нескінченності допиту. Окрім приглушеного світла, лунає напружена музика, також досить тихо. Напрругу створює невербальне протистояння агента Гості та Джейка, що реалізовано в екранізації акторською грою та підсилено зміною кута зйомки, чого немає в літературному творі. Варто відзначити вдалу адаптацію думок Джейка про агента Гості, які у творі подано курсивом, що підкреслює їхнє емоційне та смислове значення:

You have good reason to look worried, I thought. You were the man in charge of monitoring Lee, weren't you, Agent Hosty? [181, с. 626] – *Ти маєш всі причини тривожитися, – подумав я. – Ти той, на кого було покладено завдання відстежувати Лі, хіба не так, агенте Гості?* [29, с. 871].

Натомість у серіалі Джейк майже одразу висловлює свої думки. Така адаптація дає змогу пришвидшити хід подій в екранізації, щоб дотриматися вимог щодо часових обмежень:

Why didn't you stop Oswald? That was your job. [181, с. 104] – *А чому ви не зупинили Освальда? Це була ваша робота* [29, с. 114].

Унаслідок згаданих змін не адаптовано реакції агента Гості на слова Джейка, а також почуття самого Джейка, що досить нелегко передати на екрані в напівтемній кімнаті:

He drew back as if I'd raised a fist to him. His jowls reddened. For a few moments at least, my grief hardened into a kind of malicious pleasure [181, с. 626] – *Він відсмикнувся так, немов я замахнувся на нього кулаком. Щелепи в нього почервоніли. Принаймні на кілька секунд моя скорбота затужавіла до стану злостивої насолоди* [29, с. 874].

Загальна атмосфера під час допиту збережена, зокрема звуки, які лунали ззовні, адаптовано, однак з однією відмінністю – їх чути лише, коли відкривають двері, натомість у творі звуки можна чути постійно. Також закономірно вилучено думки та асоціації Джейка:

Outside, telephones rang and a Teletype chattered. People went back and forth talking in loud voices, sometimes shouting, sometimes laughing. The laughter had a hysterical sound. It was how men laugh when they know they've had a narrow escape. Dodged a bullet, so to speak. Perhaps Edwin Walker had laughed like that on the night of April tenth, as he talked to reporters and brushed broken glass from his hair [181, с. 623] – *Ззовні дзвонили телефони, стрекотали телетайпи. Туди-сюди ходили люди, голосно балакали, подеколи кричали, подеколи сміялися. Сміх той звучав істерично. Так люди сміються, коли розуміють, що чудом уникли небезпеки. Врятувались від кулі, так би мовити. Можливо, так сміявся Едвін Вокер увечері десятого квітня, коли, говорячи з репортерами, вичісував собі з волосся скляні осколки* [29, с. 867].

Ще одна зміна, на якій уже наголошено під час аналізу епізоду кульмінації – героїзація Джейка, властива пригодницьким творам кінематографу. У літературному творі наслідки побиття Джейка описані досить яскраво, і якщо спогади вже відновлено, то травма коліна заважала йому під час виконання місії

з порятунку Кеннеді. Тому в цьому епізоді перед допитом до нього було запрошено лікаря:

Dr. Malcolm Perry, toting a large black country doctor's medical bag. I regarded him with mild astonishment. He was here at the police station visiting me because he didn't have to be at Parkland Hospital, picking bits of bullet and shards of bone out of John Kennedy's brain. The river of history was already moving into its new course [181, с. 624] – З великим чорним саквоюжем сільського лікаря до кімнати увійшов доктор Малколм Перрі. Я зустрів його без особливого здивування. Він був тут, у поліцейському відділку, бо не мусив зараз виймати у шпиталі Паркланд фрагменти кулі й кісток з мозку Джона Кеннеді. Ріка історії вже почала текти в новому напрямку [29, с. 868].

Як бачимо, ця деталь пов'язана з іншою, не менш важливою, – роздумами Джейка про минуле, про те, що внаслідок змін «ріка історії вже почала текти в новому напрямку». На екрані Джейк виглядає ледве не як безсмертний герой, думок якого ми не можемо прочитати й рани якого загоїлися. Однак у літературному творі зазначено, що лікаря запросили для того, щоб він полегшив біль у коліні:

He tried to pull up my left pants leg and couldn't. The joint was too swollen. When he produced a pair of scissors, both cops stepped forward and drew their guns, keeping them pointed at the floor with their fingers outside the trigger guards. Dr. Perry looked at them with mild astonishment, then cut the leg of my pants up the seam. He looked, he touched, he produced a hypodermic needle and drew off fluid. I gritted my teeth and waited for it to be over [181, с. 624] – Він спробував підкотити холошу штанів у мене на лівій нозі й не зміг. Суглоб надто розпух. Коли він дістав ножиці, обидва копн ступили вперед і витягли пістолети, наставивши їх в підлогу, тримаючи пальці поверх спускових дужок. Доктор Перрі поглянув на них з легким здивуванням, а потім розрізав холошу по шву. Він роздивлявся, він торкався, він дістав шприц і відсмоктав рідину. Зчепивши зуби, я чекав закінчення цієї процедури [29, с. 869].

Серед вилучених під час ІІ компонентів є й інші, важливі з огляду на розуміння внутрішнього стану Джейка:

After he departed, I was left alone again. Only not really; Sadie was there, too. How we danced, she'd said just before she passed from this world [181, с. 625] – Після відбуття лікаря мене знову залишили на самоті. Хоча насправді це не так; Сейді теж була там, зі мною. «Як ми танцювали», – промовила вона перед тим, як піти з цього світу [29, с. 870];

I was allowed to baste in my own painful juices for two hours before the door of the interview room opened again [181, с. 625] – Мені дозволили варитися у власному болючому соку дві години, перш ніж знову відчинилися двері кімнати для допитів [29, с. с. 871].

Джейк розмірковує щодо подальшої долі президента, що загалом формує досить суперечливий та болючий хід думок: з одного боку, він врятував президента, ще й ціною життя Сейді, але з іншого – це не гарантує того, що із президентом не трапиться щось інше:

Maybe, I thought, Air Force One was going to crash, killing Kennedy and everyone else on board. Maybe he was going to have a heart attack or a fatal stroke. Maybe some other chickenshit bravo was going to blow his handsome head off. Did the obdurate past work against the things changed as well as against the change-agent? I didn't know. Nor much care. I had done my part [181, с. 625] – «Можливо, – подумав я, – розіб'ється лайнер „Ер Форс-1“, загине Кеннеді і всі, хто перебувають разом з ним на борту. Можливо, у нього трапиться інфаркт або фатальний інсульт. Можливо, якийсь інший серливий душолюб націлиться відстрілити йому його симпатичну голову». Чи діє опірне минуле проти вже змінених явищ так само, як проти агентів змін? Я не знав. Та й не дуже тим переймався. Я свою роль виконав [29, с. 870].

Серед істотних змін варто відзначити значне скорочення розмови Джейка з капітаном та агентом Гості. Зокрема, вилучено майже все, що стосувалося знайомства Джейка з Лі, життя Лі, його невдач, а також характеристику, яку Джейк надав Лі. Однією з особливостей літературного твору, яку добре ілюструє

цей епізод, є експресивність, яку значно пом'якшено під час адаптації. Це можна простежити, зокрема, в розмові Гості та Джейка про лист, який Лі залишив для Гості і який не сприйнято серйозно:

Did he say he was going to do something that would make the world sit up and take notice? I bet he did [181, с. 627] – *Він написав, що збирається утнути децю таке, від чого весь світ застигне з роззявленим ротом? Можу закластися, що саме так* [29, с. 874].

В екранізації маємо нейтрально забарвлені репліки:

And what did it say? That he was gonna do something to change the world? [104] – *Про що в ньому йшлося? Що він збирається змінити історію?* [1].

Характерну для літературного твору експресивність можна простежити й у деяких інших фрагментах діалогу або думок Джейка, які в екранізації не реалізовані; хоч фрагмент діалогу можна було адаптувати майже в незміненому вигляді:

If I told what I knew about his relationship with Oswald, he might spend the rest of his career freezing his ass off in Fargo [181, с. 628] – *Якби я розповів усе, що знав про його стосунки з Освальдом, решту кар'єри він, скоріш за все, відбував би, морозячи собі сраку десть у Фарго* [29, с. 878];

“And why the lady had a butcher’s knife with blood on it,” Hosty added. I saw red at that. “The lady had blood everywhere!” I shouted. “On her clothes, on her shoes, in her purse! The son of a bitch shot her in the chest, or didn’t you notice?” [181, с. 630] – *І чому та леді мала при собі різницький ніж, на якому була кров? – додав Гості. Це мене збісило. – Леді геть уся була в крові! – заволав я. – Одяг її був у крові, її туфлі, сумочка! Той сучий син вистрелив їй у груди, чи ви цього не помітили?* [29, с. 875].

Значним недоліком цього епізоду, на нашу думку, на екрані є те, що під час ІІІ втрачено іронію, до якої вдавався Джейк у своїх думках під час допиту:

“Wait. You haven’t heard the whole story.” Neither had I, of course; I was making up sizable chunks of it as I went [181, с. 632] – *Зачекайте. Ви ще не знаєте*

всієї історії. – Звісно, я її теж ще не знав; я малював її широкими мазками в процесі оповіді [29, с. 882];

At this I felt an urge to check my nose and make sure it wasn't growing [181, с. 632] – Тут я відчув непереборне бажання помацати собі ніс, чи він не виріс, бува [29, с. 882].

Звичайно, такі нюанси практично неможливо передати на екрані навіть через найвитонченіші засоби кіномови. Однак серед переваг кінематографу можна відзначити змогу створювати особливий ритм та динаміку сцен, діалогів тощо. Зокрема, це можна проілюструвати таким фрагментом діалогу:

Hosty: Should I, uh, proceed to the part where you have no identity at all prior to 1960? [104] – Чи мені одразу перейти до того моменту, де вашої особистості взагалі не існує до 1960-го року? [1];

Jake: Should I proceed to the part where your superior's gonna come in here and tell you to burn that letter that Oswald wrote to you two days ago? [104] – А може мені перейти до того моменту, де ваш начальник зараз зайде і накаже вам спалити того листа, який вам написав Освальд два дні тому? [1].

У цьому випадку лексична одиниця *proceed* – *перейти* має важливе смислове навантаження, а інтонація та емоційний наголос саме на цьому слові забезпечує ритм та динаміку розмови.

Фінальна сцена епізоду – дзвінок президента Джейку – зазнала лише незначних змін, зумовлених потребою адаптувати текст до іншого медіуму. Вербальний складник у літературному творі містить не лише репліки агентів, але й опис реакцій дійових осіб:

"Sirs, I'm sorry to interrupt, but Mr. Amberson has a phone call." The flush returned to Hosty's jowls full force. "Son, we're doing an interrogation here. I don't care if it's the President of the United States calling." The cop swallowed. His Adam's apple went up and down like a monkey on a stick. "Uh, sirs... it is the President of the United States." It seemed they cared, after all [181, с. 632] – Сери, я вибачаюся, що перериваю вас, але містеру Емберсону дзвонять по телефону. Кров прилила до обличчя Гості з новою силою. – Синку, ми тут проводимо допит. Мені байдуже,

хоч би йому там сам президент Сполучених Штатів дзвонив. Коп проковтнув клубок в горлі. Його адамове яблуко смикнулося вгору і вниз, немов мавпочка на паличку. – Еее. сери. так йому й дзвонить президент Сполучених Штатів. В результаті виявилось, що їм це не байдуже [29, с. 884].

У серіалі вербальний складник реалізовано частково через репліки капітана та одного з агентів, який увійшов до кімнати допиту:

Policeman: Captain... Sir, there's a telephone call for Mr. Amberson.

Captain: I don't give a good goddamn about a phone call for Mr. Amberson. I don't care if it's the Present of the United States [104].

Поліцейський: Капітане... Сер, до містера Емберсона поступив дзвінок.

Капітан: Мені начхати на клятий дзвінок до містера Емберсона. Мені начхати, навіть якщо це сам президент Сполучених Штатів [1].

Розмову Джейка з президентом та першою леді також скорочено, що істотно не вплинуло на зміст сцени. Загалом атмосферу передано через візуальні та аудіальні засоби кіномови. Тут зміна положення камери щодо Джейка є поступовою; наближення камери до Джейка, який розмовляє із президентом та першою леді, супроводжує тиха музика; розмова відбувається в кімнаті, типово для цього епізоду напівтемній, хоч з вікна символічно пробивається сонячне світло, створюючи враження, ніби відбувається щось сакральне, що дає змогу остаточно усвідомити: хід історії докорінно змінено. І хоч у літературному творі також присутнє світло, однак воно не є сонячним: *glowed with the supernatural light of the TV lights* [181, с. 636] – *сяяло надприродне світло телевізійників* [29, с. 886].

На нашу думку, кіноадаптація цього компонента є вдалішою, ніж оригінал, оскільки промені сонячного світла дають надію, роблячи цей момент особливим.

Отже, ці епізоди в книзі та серіалі мають відмінності насамперед через вищу вербальну потужність літературного твору, натомість в екранізації вербальний компонент представлено лише діалогами персонажів. Основні зміни (або збереження) компонентів літературного епізоду під час екранізації узагальнено та подано в Таблиці 3.1.13. Як бачимо, узагальнено представлені

зміни порівняно з оригінальним твором не є критичними. Аналіз цього епізоду дає змогу виокремити певні закономірності, які є визначальними для ІІ й відображають інтермедіальні відношення між літературним та кінематографічним текстами. Результат представлено в Таблиці 3.1.14.

Оскільки застосування такої класифікації дає змогу узагальнити закономірності, типові для твору, створеного внаслідок ІІ, то навіть за наявності певних відмінностей аналіз епізодів підтверджує актуальність цих закономірностей майже для кожного епізоду, а тому й для кінематографічного твору загалом. У цьому епізоді істотних змін зазнав насамперед діалог Джейка та агента Гості, оскільки він містить багато деталей, пов'язаних із життям Освальда. Вилучення багатьох вербальних елементів є найтиповішою трансформацією під час ІІ.

У проаналізованому епізоді розв'язки Джейк, перебуваючи вже у своєму часі, таки наважився знайти інформацію про Сейді та зустрітися з нею. Цей фрагмент є також відносно завершеною та самостійною частиною літературного та кінематографічного творів і зображує важливу подію в долі головного персонажа, а також є їхнім фіналом. З огляду на змістове наповнення епізод можна назвати «Людина сторіччя». Саме таку назву має глава роману (“Citizen of the Century”), у якій описано цю подію. У Додатку В (Таблиця 3.1.15) наведено вербальний складник цього епізоду в літературному творі та його відповідника в екранізації. Запропонований епізод містить важливі компоненти-деталі, які вможливають проведення аналізу з погляду ІІ. Цей епізод є недовгим (51:00–58:50) та ненасичений подіями, тому найвідчутнішою під час екранізації є лише одна типова зміна – скорочення епізоду та вилучення багатьох вербальних компонентів оригінального твору.

Рішення вилучити деякі деталі є виправданим. Зокрема, напад колишнього чоловіка на Сейді, поранення, шрам – у романі це все одно сталося, лише врятував її не Джейк, а Дік Сімонс. Про це Джейк 2012 року знайшов новину в архівних газетах:

(JODIE) 77-year-old Deacon “Deke” Simmons and Denholm Consolidated School District Principal Ellen Dockerty arrived too late on Sunday night to save Sadie Dunhill from being seriously hurt, but things could have been much worse for the popular 28-year-old school librarian. According to Douglas Reems, the Jodie town constable, “If Deke and Ellie hadn’t arrived when they did, Miss Dunhill almost certainly would have been killed.” [...] Miss Dunhill was transported by ambulance to Parkland Memorial Hospital in Dallas, where her condition is listed as fair [181, с. 689] – (ДЖОДІ) 77-річний Дікон «Дік» Сімонс та директорка Денгольмської консолідованої середньої школи Еллен Докерті прибули занадто пізно, щоб урятувати Сейді Дангіл від серйозних ушкоджень, але все могло обернутися значно гірше для популярної 28-річної шкільної бібліотекарки. Згідно зі словами констебля міста Джоді Дагласа Рімза: ««Якби Дік з Еллі не прибули саме в той момент, міс Дангіл майже напевне було б убито». [...] Міс Дангіл каретою «швидкої допомоги» було доставлено в Меморіальний шпиталь Паркланд в Далласі, де її стан визначається як задовільний [29, с. 957–958].

У серіалі шраму Сейді не мала; також не було змоги надати якусь вичерпну інформацію про те, чи щось схоже з нею все ж трапилося; це дає підстави припускати, що Джейк усе ж залишив по собі якісь зміни, навіть незважаючи на те, що повернувся назад у 2011 рік. У романі показано, що Джейк довго сумнівався і намагався втриматися від спокуси використати Інтернет для цього:

Was I tempted? Of course. But the net is a double-edged sword. For every thing you find that’s of comfort – like discovering that the woman you loved survived her crazy ex-husband – there are two with the power to hurt. A person searching for news of a certain someone might discover that that someone had been killed in an accident [...]. I used the internet to prep for my classes [...]. What I didn’t do was check for news of Sadie [181, с. 691] – Чи відчував я спокуси? Авжеж. Але інтернет – двосічний меч. На всяку річ, що дарує тобі втіху – як-от дізнатися, що жінка, яку ти кохав, вижила, всупереч її экс-чоловіку, – знайдеться ще дві, які тебе боляче вразять. Шукаючи інформацію про небайдужу тобі людину, можеш відкрити для себе, що вона загинула в якійсь катастрофі [...]. Я використовував

інтернет, щоб готуватися до уроків [...]. Чого я не робив, то це не шукав нічого про Сейді [29, с. 959–960].

Екранізація показує певні сумніви Джейка, однак динаміка подій пришвидшена. Замість заміток про напад колишнього чоловіка, про те, що Сейді виписано з лікарні, та пізніше замітки про її нагороду, Джейк одразу за запитом бачить новину в Інтернеті про нагороду Сейді та вечірку на честь цього. Пошук інформації в екранізації супроводжує приємна, дещо тужлива музика, а Джейк посміхається, коли читає новину. Натомість у романі вкотре продемонстровано вразливість Джейка – він плаче від прочитаного й радіє, що Сейді вижила:

Never a crying man, that's me, but I made up for it that night. That night I cried myself to sleep, and for the first time in a very long time, my sleep was deep and restful [181, с. 690] – У жодному випадку не плаксив – саме так, це про мене, – але того вечора я плакав. Того вечора я заснув у сльозах, і вперше за довгий час сон мій був глибоким й утішливим [29, с. 959].

У серіалі після сцени, де Джейк прочитав гарну новину, бачимо монтажний перехід і майже одразу – місце, де проходить вечірка на честь Сейді. Варто також відзначити, що в українськомовному озвученні серіалу компоненти цього епізоду, а саме написи англійською мовою (вебсторінка з новиною, оголошення про вечірку біля будівлі) озвучено по-українськи, що вможлиблює цілісне сприйняття екранізації мовою перекладу.

Із фінального епізоду серіалу вилучено подробиці життя Сейді. Тут дізнаємося лише, що її дуже цінують мешканці містечка. Натомість у романі подано досить вичерпну інформацію про її професійну та громадську діяльність:

The one given by the woman chosen by the Historical Society and Town Council as the Citizen of the Century was charmingly brief, that of the mayor longwinded but informative. I learned that Sadie had served one term as mayor herself and four terms in the Texas State Legislature, but that was the least of it. There was her charitable work, her ceaseless efforts to improve the quality of education at DCHS, and her year's sabbatical to do volunteer work in post-Katrina New Orleans [181, с. 693] – Всі промови на честь вікового ювілею Джоді вже завершилися. Виступ жінки,

котру місцеве Історичне товариство й Міська рада вибрали «Людиною сторіччя», був чарівно коротким, натомість промова мера відзначалась велеловством та інформативністю. Я дізнався, що Сейді й сама один термін була відслужила мером і чотири терміни в Законодавчих зборах штату Техас, але це була лиш дециця. Розповідалося про її благодійницьку роботу, про її безперестанні зусилля покращити якість освіти у ДКСШ і її сабатикел, який вона взяла, щоби рік працювати волонтеркою в зруйнованому ураганом Катрина Новому Орлеані [29, с. 962].

Про особисте життя Сейді екранізація також не містить подробиць; можна здогадатися, що сім'ї вона не побудувала, оскільки не згадує членів родини в розмові з Джейком:

I do work that matters. I love all the people in my life. I have a dog. My life has had its challenges, but... yes. Yes, I am very happy [104] – *Ну... Я займаюся важливими справами, я люблю всіх людей, які мене оточують, у мене є собака. У моєму житті були труднощі, але... Так. Так, я була щаслива.* [1]

У романі цю інформацію подано через думки Джейка; коротко описано зовнішність Сейді, яку в серіалі також дещо змінено (коротке волосся замість довгого):

She never remarried. She never left Jodie. She's still tall, her body unbent by osteoporosis. And she's still beautiful, her long white hair flowing down her back almost to her waist [181, с. 693] – *Вона більше ніколи не виходила заміж. Ніколи не переїжджала з Джоді. Вона така ж висока, тіло її не покручене остеопорозом. І вона така ж вродлива, її довге сиве волосся розвівається в неї за спиною майже до попереку* [29, с. 962].

У цьому епізоді вилучено роздуми головного персонажа про гармонізацію світу, що є типовим для ІІІ з огляду на проведений аналіз:

The world was still there, and it still harmonized... or perhaps I made it harmonize. When we make that harmony ourselves, I guess we call it habit [181, с. 690] – *Світ залишався на своєму місці, однак і надалі*

гармонізувався. чи, може, це я сам змушував його гармонізуватися. Коли ми створюємо таку гармонію власноруч, гадаю, ми звемо це звичкою [29, с. 959].

Певною мірою ці слова компенсовано в серіалі через початок промови Сейді, яка зазначила, що завжди важко передбачити, хто і як вплине на чиесь життя:

Well, we never know, which lives we influence or when or why, but I am so very grateful to be part of yours [104] – Що ж, ми ніколи не знаємо, на чие життя можемо вплинути, а також коли і чому, але я дуже щаслива бути частиною вашого [1].

Окрім того, промова Сейді в серіалі є напрочуд лаконічною та ритмічною (у романі відсутня), оскільки вона зачитує улюблений вірш Діка Сімонса (наведено як вербальний складник у Додатку В). У романі така деталь відсутня, як і сам вірш. Його С. Кінг написав спеціально для екранізації свого твору, що вможливило вдалу адаптацію цього епізоду. Фінальний рядок вірша *But because we are here, let us dance* – *Та як вже ми тут, то танцюймо* є своєрідним відсиленням до танцю та його значення у романі, що майже не реалізовано в екранізації. Звичайно, читання вірша супроводжує музика, що підсилює значущість вимовлених слів та тишу, яка панує в глядацькій залі.

На фінальних сторінках роману читачеві стає зрозуміло, що Джейк змирився з тим, що час, який минув, не можна повернути, а глядачеві залишено самому дійти такого висновку:

She takes my hand like a woman in a dream. She is in a dream, and so am I. Like all sweet dreams, it will be brief... but brevity makes sweetness, doesn't it? Yes, I think so. Because when the time is gone, you can never get it back [181, с. 695] – Вона береться за мою руку, немов жінка уві сні. Вона і є уві сні, і я також. Як і всі солодкі сновидіння, це буде коротким. але ж короткочасність і створює солодкість, хіба не так? Так, я гадаю. Бо коли час минув, його вже не повернути ніколи [29, с. 966].

На особливу увагу заслуговує фінал літературного твору та його екранізації. Це один з небагатьох складників, який у романі та серіалі

реалізовано майже ідентично. У Таблиці 3.1.16 подано вербальне втілення цього компонента.

І хоч репліки героїв не цитовано з оригінального твору, але вони зазнали мінімальної адаптації, що в цьому випадку є доцільним, оскільки фрази не є занадто довгими, не обтяжені подробицями, а також мають важливе значення для персонажів твору та знаменують фінал цієї складної історії. Найцікавішою постає реалізація фрагмента *Then the music takes us, the music rolls away the years, and we dance* [181, с. 695] – *А тоді музика забирає нас, музика відкочує геть всі ті роки, і ми танцюємо* [29, с. 966]. Для кожного читача значення цієї фрази може бути різним, а в екранізації показано, що музика буквально *відкочує геть всі ті роки*: коли Джейк та Сейді танцюють у спалахах та світлі ламп, після одного зі спалахів глядач бачить молоду Сейді замість вісімдесятирічної, і кілька секунд Джейк танцює саме з нею, з молодого Сейді. Така реалізація вербального складника за допомогою засобів кіномови робить кіноадаптацію новим та самостійним твором. Це дає підстави припустити, що в такий спосіб під час ІІ потенційно можна реалізувати більше елементів літературного твору, що подекуди має сенс з огляду на закладений автором підтекст.

Як бачимо, ці епізоди в книзі та серіалі хоч і мають відмінності, однак завдяки вдалій адаптації деяких ключових елементів епізод зберігає свою цілісність та значущість. Основні зміни (або збереження) компонентів літературного епізоду під час екранізації узагальнено та подано в Таблиці 3.1.17.

Отже, узагальнено представлені зміни порівняно з оригінальним твором не є критичними. Потреба скоротити великий за обсягом оригінальний твір – це найосновніша причина змін літературного твору під час ІІ, що в цьому випадку не зумовило втрати значної кількості компонентів роману. Аналіз цього епізоду дає змогу виокремити певні закономірності, які є визначальними для ІІ й відображають інтермедіальні відношення між літературним та кінематографічним текстами. Результат представлено в Таблиці 3.1.18.

Очевидно, що повний збіг літературних та кінематографічних категорій компонентів не є можливим, оскільки мова літератури та мова кіно

функціонують за різними законами та послуговуються різними інструментами, а тому певні елементи вилучені в процесі перекладу; рідше можливо також і додавання нових елементів. Цей аспект, зокрема, становить особливий інтерес для подальших досліджень, оскільки під час будь-якого перекладу є неминучі втрати, а розуміння сутності цих втрат може бути допоміжним для пошуку шляхів удосконалення перекладу, а також для побудови нових моделей перекладу.

У процесі інтерсеміотичного перекладу, коли літературний твір адаптують для кінематографу, або навпаки, збереження епізодів та їхнього смислового навантаження стає критичним завданням. Вони визначають ритм і настрій твору, його емоційний та естетичний складники, формують глядацьке або читацьке сприйняття. У такий спосіб епізод є не лише технічним елементом наративу, але й ключовим чинником художнього впливу, здатним відкрити нові грані історії, показати глибину персонажів та донести до аудиторії основні ідеї та теми твору.

Висновки до розділу 3

Інтерсеміотичний аналіз епізодів роману та одноіменного серіалу «11.22.63» дає змогу зробити такі висновки.

1. Літературі властива більша вербальна свобода, однак епізоди в літературі та кіно мають спільні риси: епізод є обов'язково фрагментом або частиною твору, яку складає послідовність подій, дій або сцен, що розвивають сюжетний або тематичний аспект. Епізоди є короткими або довгими, самостійними або взаємопов'язаними, але вони завжди сприяють розкриттю сюжету, розвитку персонажів або вираженню певної ідеї чи теми. Епізоди в кіно схожі до епізодів у літературі, але їх характеризують візуальна форма вираження, використання кадрів, монтаж, музика та інші кінематографічні засоби, які створюють певний настрій, атмосферу та сюжетну логіку.

2. Визначивши одиницею інтерсеміотичного перекладу епізод, можна простежити та класифікувати зміни, які відбуваються під час перекладу

літературного твору мовою кіно. Під час інтерсеміотичного аналізу потрібно звертати увагу на мікродеталі: мова автора або персонажів, візуальний та звуковий компоненти, місце події, закладений автором підтекст. Ці складники, звичайно, належать до кожного епізоду літератури та/або кіно, однак лише під час інтерсеміотичного аналізу видається можливим докладно розглянути ці складники та відповідні мультимодальні відношення. Відтак, аналіз епізоду літературного твору та кінематографічного передбачає насамперед визначення рівнозначних епізодів у двох медіаформатах відповідно.

3. Інтерсеміотичний переклад передбачає реалізацію епізоду літературного твору, яка матиме істотні відмінності від оригіналу. Найосновніша причина цього – потреба скоротити оригінальний твір, особливо великий за обсягом. Після аналізу кожного епізоду виділені певні закономірності, які є визначальними для інтерсеміотичного перекладу, а також відображають інтермедіальні відношення між літературним та кінематографічним текстами. Майже всі вербальні компоненти літературного твору не можна реалізувати у фільмі через часові обмеження. Це призводить до вилучення фрагментів вихідного тексту або їхню реалізацію через засоби кіномови (звуки, музика, світло тощо). Такі закономірності постають під час аналізу кожного епізоду, що дає змогу узагальнити та сформулювати закони функціонування інтерсеміотичного перекладу та екранізації зокрема. Інтерсеміотичний аналіз епізодів висвітлює трансформаційні процеси, характерні для адаптації літературного твору в кінематографічний текст – ключові зміни, які дають підстави досліджувати явище інтерсеміотичного перекладу. До найпоширеніших змін належать зміщення акцентів у наративі, пропуск або реорганізація змісту, введення нових елементів. Ці трансформації підкреслюють роль епізодів у поєднанні різних семіотичних систем літератури та кіно, а також їхню здатність зберігати сутність наративу.

Основні положення розділу відображено в працях [99; 98; 97; 177; 179; 180]

РОЗДІЛ 4. ПЕРЕКЛАД ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПТІВ РОМАНУ «11.22.63»: ПОРІВНЯННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МІЖМОВНОГО ПЕРЕКЛАДУ ТА ІНТЕРСЕМІОТИЧНОЇ АДАПТАЦІЇ

4.1. Роль вербального коду в передаванні концепту «минуле»: порівняльний аналіз ефективності міжмовного перекладу та аудіовізуальних еквівалентів

Незважаючи на те, що ІІ є складним багатоетапним процесом, результатом якого є не просто переклад, а новий твір, його справедливо можна уналежнити до видів перекладу загалом. Зокрема, є проблеми, яких ІІ не вирішує з огляду на специфіку перетворення літературного твору у твір кіномови. ІІ та традиційний переклад передусім передбачають задіяння різних типів передавання змісту: під час ІІ літературний твір трансформують в іншу семіотичну систему, де важливу роль відіграють не лише слова, але й образи, музика, звуки, акторська гра тощо. У традиційному міжмовному перекладі основною метою є передавання смислового змісту та стилістичних особливостей оригіналу через слова, відповідно до граматичних і лексичних правил іншої мови. Обидва види перекладу мають різні інструменти для передавання значень, але між ними є важливий зв'язок – оригінальний текст, який залишається основою для будь-якої адаптації.

Зокрема, інструменти традиційного перекладу мають очевидні переваги, коли є потреба проаналізувати елементи, які втрачено під час ІІ. Це стосується передусім низки філософських концептів, які не реалізовані в екранізації. Міжмовний переклад у такому випадку слугує для відновлення первинного змісту, оскільки внаслідок такого перекладу зберігають більше семантичних аспектів оригіналу, тоді як ІІ може піддавати текст більшим змінам (через візуальну інтерпретацію чи втручання у структуру, наприклад, зміни в сюжеті). Такий контраст між змістом та формою дає змогу дослідити, як перекладацькі трансформації можуть зберігати або змінювати оригінальну концепцію твору

з огляду на вид перекладу, який застосовано щодо літературного твору. Коли йдеться про екранізацію літературного твору, то застосування аналізу ІІ та традиційного перекладацького аналізу в межах одного дослідження вможливилює глибше розуміння механізмів передавання культурних і смислових нюансів через різні системи знаків, а також отримання всебічної картини адаптаційних процесів і важливих нюансів, які впливають на кінцеве сприйняття твору цільовою аудиторією. Отже, поєднання цих двох підходів дає змогу докладніше розглянути не лише лексичні та граматичні трансформації, але й адаптацію на глобальнішому рівні – від мовних змін до зміни цілих семіотичних структур.

Однією з характерних рис роману «11.22.63» є наявність глибоко осмислених філософських концептів, що формують світоглядну й стилізову структуру твору. Такими концептами є насамперед поняття *минулого*, *історії* та *життя*, які постають не лише як теми чи сюжетні вісі, а як повноцінні художні категорії, розкриті через метафори, риторичні фігури, синтаксичну організацію тексту та афористичне насичення мови, а тому потребують докладного аналізу в межах цього дослідження. Мовне оформлення відіграє ключову роль у формуванні екзистенційного звучання роману, адже завдяки мові автор надає абстрактним ідеям емоційної виразності, поетичної багатозначності та художньої глибини. Ці концепти надзвичайно складно або майже неможливо втілити візуально в процесі ІІ, зокрема в екранізації, оскільки екранні засоби не дають змоги відтворити риторику, стилістичні нюанси й метафізичну багатшаровість, наявну в тексті твору. Екранізація вможливилює реалізацію лише структурних залишків цих ідей – сюжетних мотивів, конфліктів, діалогів. Натомість філософське напруження, закладене в синтаксисі, лексиці й ритміці оригіналу переважно втрачено. Саме тому для повноцінного аналізу таких концептів варто звертатися насамперед до міжмовного перекладу, який забезпечує збереження їхньої смислової глибини, стилістичної витонченості та ідейної цілісності.

У цьому розділі зроблено спробу проаналізувати з огляду на перекладацький аспект низку елементів, які втрачено під час ІІ роману

«11.22.63». Потреба провести такий аналіз виникла через те, що внаслідок трансформації деяких образів убачаємо істотні зміни, які впливають на сприйняття твору. Зокрема, йдеться про образ минулого як фатального, впертого створіння, яке не бажає змін і не дозволяє, щоб його змінювали. Такі особливості минулого, виражені в романі через глибоке філософське осмислення історії та неможливості змінити події, мають важливе значення для розуміння внутрішньої структури твору, його тематики та емоційного складника. Характеристики минулого в літературного твору реалізовано через низку вербальних художніх засобів, переважно персоніфікацію та метафори, що створює певні виклики для перекладача. На цьому етапі дослідження відібрано та проаналізовано 100 фрагментів роману «11.22.63» С. Кінга, а саме речень, які містять описи характеристик та дій минулого, та їхніх відповідників в українському перекладі О. Красюка. Зокрема, проаналізовано застосування перекладацьких трансформацій для адаптації цих метафізичних елементів під час перекладу роману з англійської українською, що вможливить розуміння того, як відсутність або зміна цих компонентів впливає на сприйняття глядачами глибинного сенсу, закладеного в романі. Зіставлено вербальну реалізацію цих елементів у романі та екранізації та розглянуто, як вилучення або модифікація таких метафізичних складників змінюють загальне сприйняття екранізації та її здатність передати основні ідеї і концепції оригінального тексту. Фрагменти, які містять описи концепту *минуле*, наведено в Додатку В (Таблиця 4.1.1).

Під час перекладу важливу роль відіграє передавання функційних і прагматичних аспектів. Перекладач може точно передати текст, його структуру, але втратити відтінок сенсу, який відомий лише читачам оригінального твору. Тоді буквализм буде дотриманий, але можливим стає неправильне розуміння певних аспектів тексту. З огляду на це під час перекладу передусім важливо відобразити всі особливості лексичних та синтаксичних конструкцій (емоційність, настрій тощо). Засобами передавання таких особливостей слугують перекладацькі трансформації, вибір яких нерідко зумовлений структурними відмінностями між мовами, семантичними та культурними

чинниками. Класифікацію перекладацьких трансформацій, яку використовуємо в цьому дослідженні, наведено в Розділі 1.3.

Розглянемо фрагмент, який містить найуживанішу в романі характеристику минулого, а саме *obdurate: Because the past didn't like to be changed. It was obdurate* [181, с. 142] – *Бо минуле не бажало змінюватись. Воно опиралося* [29, с. 169]. Лексична одиниця *obdurate* є прикметником, її можна перекласти як *упертий, затятий, черствий, запеклий*, що цілком відповідає образу минулого, створеного в романі. Утім, до цієї лексичної одиниці застосовано транспозицію, а саме прикметник під час перекладу замінено дієсловом *опиралося*, що не вплинуло на значення фрагмента загалом, однак таке динамічне формулювання – *опиралося* – радше акцентує активний спротив, а не просто стан речей.

Застосовано також модуляцію (а саме зміну способу вираження): *The past didn't like to be changed* – *Минуле не бажало змінюватись*; у вихідному реченні використано персоніфікацію: *The past didn't like to be changed* (*Минуле не любило змін*), а в перекладі це перефразовано як *не бажало змінюватись*, що передає ту саму ідею, але через нейтральнішу форму вираження. В оригіналі минуле зображено передусім як суб'єкт із власною волею та рисами характеру (*didn't like to be changed, was obdurate*), що частково збережено й у перекладі, але змінено стилістичний акцент – замість *воно було впертим*, використано *воно опиралося*, що підкреслює процес опору, а не його статичний характер, і транслює минуле як активну силу, яка чинить опір змінам.

Наступний фрагмент надає читачеві більше інформації про образ минулого: *Because the past isn't just obdurate; it's in harmony with both itself and the future. I experienced that harmony time and again* [181, с. 214] – *Бо минуле не просто опірне; воно прагне перебувати в гармонії і з самим собою, і з майбутнім. Я стикався з цією гармонією знову і знову* [29, с. 261].

Серед перекладацьких трансформацій застосовано транспозицію (а саме зміну частини мови): *The past is obdurate* – *Минуле опірне*; у перекладі лексичну одиницю *obdurate* передано прикметником *опірне*, тоді як в англійському

реченні це також прикметник. Однак у контексті української мови *опірний* частіше використовують у стійких сполуках на зразок *опірна сила*, що робить переклад стилістично нестандартним.

Іще один випадок застосування транспозиції бачимо на прикладі фрагмента *it's in harmony with both itself and the future* – воно прагне перебувати в гармонії і з самим собою, і з майбутнім; в оригіналі використано конструкцію *is in harmony* (дієслово-зв'язка *is* + іменник *harmony*), а в українському варіанті – дієслова *прагне перебувати*, що змінює спосіб вираження дії; до того ж у МО маємо статику (*the past is in harmony*), а в МП динаміку (*воно прагне перебувати в гармонії*), що створює дещо активніший образ минулого. Використано також калькування, що забезпечило буквальний переклад сталого виразу *time and again* – *знову і знову*. Це типовий випадок збереження фразеологічної конструкції, оскільки *time and again* та *знову і знову* передають однакове значення. Лексико-семантичну заміну (конкретизацію) як один з видів модуляції використано для перекладу лексичної одиниці *experienced: I experienced that harmony* – *Я стикався з цією гармонією*; в оригіналі – загальніше *experienced* (*переживав, відчував, мав досвід*), у перекладі – *стикався*, що надає образіві більшої відчутності, натякаючи на зіткнення з реальністю. Застосування таких трансформацій має певний вплив на сприйняття образу минулого. В оригіналі минуле є гармонійним, а в перекладі воно *прагне* гармонії, що додає динамічності образу; український варіант перекладу певною мірою зміщує акцент з незмінності минулого (як у МО) на його потенційну змінність (воно *прагне* гармонії, а не просто її має).

Описи образу минулого в романі містять низку метафор, персоніфікацій та порівнянь. Наприклад, фрагмент *The past is obdurate for the same reason a turtle's shell is obdurate: because the living flesh inside is tender and defenseless* [181, с. 684] перекладено як *Минуле опірне з тих самих причин, з яких опірним є панцир черепахи: бо жива плоть всередині нього ніжна й беззахисна* [29, с. 864], що загалом не призвело до семантичних чи формальних втрат, оскільки застосовано буквальний переклад, що дало змогу майже дослівно відтворити оригінальну

конструкцію задля збереження стилістики тексту. Додано лексичну одиницю *нього (всередині нього)* для уточнення, що є характерним для синтаксичних структур української мови. Образ минулого під час перекладу передано вдало, адже зrealізовано використану в англійському реченні метафору, яка порівнює минуле із твердою поверхнею панцира черепахи, натякаючи на його стійкість до змін. Однак український переклад використовує слово *опірне*, що також передає ідею протистояння, але є менш уживаним у цьому значенні. Через це образність у перекладі може здаватися менш природною для українського читача, оскільки *опірне минуле* не є усталеним висловом. Можливо, природнішим варіантом було б *Минуле чинить опір з тих самих причин...*, що передавало б ідею активного протистояння зміні.

В українському перекладі лексична одиниця *минуле опірне*, яка повсякчас фігурує в романі, створює особливий ритм та забезпечує семантичну консистентність. Це словосполучення функціонує як повторюваний мотив, що передає зміст оригіналу, формує ритм оповіді та робить текст впізнаваним та цілісним. Оскільки в англійському оригіналі *The past is obdurate* є рефреном, який повторено в різних контекстах, то використання єдиного перекладацького рішення *минуле опірне* створює аналогічний ефект в українському тексті, підсилюючи монотонність та фатальність образу минулого. Конструкція *минуле опірне* має суворий, короткий ритм, що нагадує уривчастість, категоричність та певну «непоступливість» самого минулого, яке чинить опір змінам. Вона зберігає внутрішню ритміку оригіналу, де *The past is obdurate* має схожу жорсткість завдяки фонетичним особливостям, а також підсилює художній образ: у романі минуле виступає як активна, майже жива, сила, яка протидіє змінам, а слово *опірне* чітко передає саме цю активну характеристику, на відміну від загальніших варіантів перекладу (*уперте, незмінне, стійке*), які могли б зробити образ менш виразним. Таку трансформацію можна уналежнити до семантичної модуляції, яка передає активність, а не просто статичний стан. Використання лексичної одиниці *минуле опірне* як усталеного словосполучення

– це не лише переклад, а й перекладацька стратегія, яка допомагає створити аналогічний ефект у читача перекладеного тексту.

Проаналізуємо ще один фрагмент, який містить більше характеристик *опірного минулого*: *I waited for the obdurate past to swat me like a troublesome fly – for the roof to fall in or a sinkhole to open and drop 2703 deep into the ground* [181, с. 591] – *Я чекав, що опірне минуле виплюне мене, мов набридливу мушку – або дах впаде, або вигрібна яма розчахнеться під будинком № 2307, і він провалиться глибоко під землю* [29, с. 748]. Використані під час перекладу речення трансформації змінюють образ минулого, роблячи його не просто агресивним, а таким, що відторгає, а це підсилює емоційний ефект тексту. Задля збереження закладеного автором підтексту використано такі трансформації.

1. Модуляція: *to swat me like a troublesome fly – виплюне мене, мов набридливу мушку*; в оригіналі використано дієслово *swat* (*вдарити, знищити, прихлопнути*), яке асоціюють з агресивним рухом проти комах, а в перекладі маємо *виплюне*, що змінює спосіб вираження: замість удару – акт відторгнення, неприйняття, отже, минуле в перекладі стає ніби живим організмом, який позбавляється небажаного елемента.

2. Транспозиція: *the obdurate past to swat me – опірне минуле виплюне мене*; в оригіналі *to swat* – це інфінітив (очікувана дія), а в перекладі з'являється перфективне дієслово *виплюне*, яке додає відчуття неминучості події, що динамізує образ минулого.

3. Еквівалентність: *like a troublesome fly – мов набридливу мушку*; застосовано еквівалентну фразу, яка зберігає стиль і порівняльний образ.

4. Лексична адаптація: *sinkhole – вигрібна яма*; в оригіналі *sinkhole* означає провалля в ґрунті (карстова лійка), геологічне явище. У перекладі використано *вигрібна яма*, що змінює смисловий відтінок: в оригіналі маємо нейтральний природний процес, натомість у перекладі – образ чогось огидного, небажаного, співвіднесеного з ідеєю про минуле, яке відторгає персонажа.

5. Часткова сегментація: *for the roof to fall in or a sinkhole to open and drop 2703 deep into the ground* у перекладі розбито на два окремі висловлювання *або*

дах впаде та або вигрібна яма розчахнеться під будинком № 2307, і він провалиться глибоко під землю, що покращує ритм українського тексту та робить його виразнішим.

6. Додавання: *drop 2703 deep into the ground* – під будинком № 2307; у перекладі додано лексичні одиниці *під будинком №* задля уточнення змісту, що українською мовою звучить природніше.

Ще один фрагмент також демонструє типові трансформації під час передавання образу минулого українською мовою: *But the past is obdurate and protects itself against change* [181, с. 558] – *Але минуле опірне, воно захищається проти змін* [29, с. 704]. Тут наявна транспозиція: *protects itself against change* – *захищається проти змін*; в оригіналі *protects itself* – це дієслово із прямим додатком, а в перекладі додано зворотну конструкцію (*захищається*), що адаптує вислів до українських граматичних норм і робить висловлювання динамічнішим, посилюючи відчуття боротьби минулого проти змін. У межах транспозиції замінено форму іменника однини на форму множини *against change* – *проти змін*.

З огляду на загальну структуру речення застосовано сегментацію, оскільки в оригіналі *the past is obdurate and protects itself against change* – це єдине речення, а в перекладі його розбито на дві частини: *Але минуле опірне, воно захищається проти змін*. Це робить український текст ритмічнішим і виразнішим, посилюючи ефект незалежної дії минулого. В оригіналі минуле представлено як єдина, цілісна сила, яка *вперта й захищається*, а в перекладі розділення речення на дві частини робить його антропоморфнішим: спочатку його визначено як *опірне*, потім воно отримує активну дію – *захищається*, що підсилює відчуття самозбереження минулого, а це відповідає центральній метафорі роману – минуле, яке чинить активний супротив будь-яким змінам.

Переклад ще одного персоніфікованого фрагмента *The past kept fighting me, and it was going to win this round* [181, с. 558] – *Минуле продовжує боротися проти мене, воно збиралося виграти цей раунд* [29, с. 625] дає змогу простежити деякі закономірності перекладу. Насамперед тут застосовано калькування: *it was*

going to win this round – воно збиралося виграти цей раунд. Конструкцію *going to win* перекладено за допомогою відповідної української фрази «збиралося виграти», що зберігає зміст і передає невідворотність дії. Транспозиція зумовила зміну часової форми: *The past kept fighting me* – Минуле продовжує боротися проти мене; в англійському варіанті *kept fighting* є дієслівною формою минулого часу, що передає безперервну дію в минулому, а в українському перекладі використано теперішній час *продовжує боротися*, що додає ефекту невідворотності та постійної боротьби.

Унаслідок застосування модуляції дещо змінено лексичну одиницю *fighting me* – *боротися проти мене*, оскільки в оригіналі *fighting me* означає безпосередню боротьбу, а в перекладі *боротися проти мене* акцентує опозиційність, підкреслює минуле як окрему, активну силу, яка чинить опір героєві. Вилучення сполучника *and* певною мірою посилює напругу й драматичність висловлювання. Отже, у перекладі знову постає образ ще активнішого минулого через використання теперішнього часу (*продовжує боротися*), що створює ефект безперервної конфронтації, а додавання паузи замість сполучника між двома частинами речення підсилює відчуття неминучої поразки головного героя.

У фрагменті *History repeats itself is another way of saying the past harmonizes* [181, с. 398] – «Історія повторюється» – інший спосіб сказати, що минуле прагне гармонії [29, с. 500] використано модуляцію лексичної одиниці *the past harmonizes* – *минуле прагне гармонії* (конструкція з додаванням лексеми *прагне*), що надає цілеспрямованості процесу гармонізації, а також транспозицію: *is another way of saying* – *інший спосіб сказати*; в англійському варіанті – це номіналізована конструкція, а в перекладі – інфінітивний зворот *сказати*, що робить фразу лаконічнішою та природнішою для української мови. Застосовано також калькування: *History repeats itself* – *Історія повторюється*, тобто буквальный переклад цілком зберігає сенс і стилістику, адже це відомий афоризм, який має аналог у багатьох мовах. Безперечно, що певні перекладацькі трансформації роблять образ минулого динамічнішим.

Опірне минуле, як бачимо, подекуди набуває ще більшої зловісності, що демонструє наступний фрагмент і його переклад: *But I would watch out for the past, because it senses change-agents, and it has teeth* [181, с. 274] – *Але менер я буду обачнішим з минулим, бо воно не лише відчуває агентів-перетворювачів, а й має зуби* [29, с. 305]. Для передавання змісту оригіналу застосовано низку перекладацьких трансформацій. Наприклад, модуляція *watch out for the past* – *буду обачнішим з минулим* забезпечила зміну перспективи сприйняття: у буквальному перекладі *watch out for* означає *остерігатися, бути насторожі*, а переклад замість страху перед минулим (буквально: *я остерігатимусь минулого*) транслює раціональніше ставлення – *бути обачнішим*, тобто змінено акцент у значенні вислову.

Застосовано транспозицію під час перекладу частини фрагмента *because it senses change-agents* – *бо воно не лише відчуває агентів-перетворювачів*, а саме змінено граматичну структуру: в оригіналі конструкція *it senses change-agents* має пряму дію (*відчуває*), а в перекладі додається *не лише*, що змінює акцент і робить речення структурно складнішим. Використано й еквівалентність щодо лексичної одиниці *change-agents* – *агенти-перетворювачі*; оригінальна перекладацька одиниця є терміном, який використовують у соціальних науках і менеджменті (люди або чинники, які сприяють змінам), прямий переклад як *агенти змін* також був би можливим, але *агенти-перетворювачі* звучить динамічніше та підкреслює їхню активну роль у зміні минулого. Наостанок задіяно трансформацію калькування: *and it has teeth* – *а й має зуби*. У цьому випадку збережено буквальне значення, адже в англійській і в українській мовах цей вираз має схоже метафоричне значення: *мати силу для спротиву, небезпеку*, а в контексті книги ця метафора дуже важлива, оскільки вможливорює створення образу минулого як живої, агресивної сили. Переклад у цьому разі використовує синтаксичний паралелізм (*не лише відчуває..., а й має...*), що додає динаміки й підсилює відчуття загрози, бо друга частина речення шокує читача: минуле не просто відчуває, а воно ще *й має зуби*, може вкусити, атакувати, чинити опір. В оригіналі *I would watch out* уже вказує на майбутнє, але в перекладі додано

лексичну одиницю *тепер*, що підкреслює зміни в сприйнятті головного героя. У романі минуле не просто щось незмінне – воно має власну агентивність, тому важливим є добирати перекладацькі відповідники, які сприятимуть збереженню цього образу.

Подальший розвиток образу минулого як хижого звіра демонструє і фрагмент *When you try to change the past, it bites. It'll tear your throat out if you give it the chance* [181, с. 594] та її переклад *Коли намагаєшся змінити минуле, воно огризається. Воно розірве тобі глотку, якщо даси йому шанс* [29, с. 751]. У перекладі фрази *It'll tear your throat out if you give it the chance* – *Воно розірве тобі глотку, якщо даси йому шанс* як трансформацію використано еквівалентність: англійський вираз *tear your throat out* передає загрозливий зміст; в українській мові аналогічний вираз *розірве глотку* має схожий експресивний ефект, тому переклад відтворює той самий сенс за допомогою сталого відповідника українською мовою.

Лексичну одиницю *it bites* – *воно огризається* вдало адаптовано через використання модуляції: у МО *bites* використано як метафору агресивного захисту минулого, у МП *огризається* також передає ідею опору, але змінює перспективу сприйняття – замість буквального *кусає* вжито слово, яке більше відповідає поведінці противника в захисті. До того ж *bites* – коротке й різке слово, а *огризається* – має експресивніший відтінок (передає емоційний стан). Отже, змінено спосіб вираження, але основний зміст збережено.

Серед інших трансформацій застосовано транспозицію: *When you try to change the past, it bites* – *Коли намагаєшся змінити минуле, воно огризається*; у МО *try to change* представлено інфінітивною конструкцією, а в МП – особовою формою *намагаєшся змінити*, що змінює спосіб вираження дії, але запобігає втраті змісту. Традиційно використано калькування: *If you give it the chance* – *якщо даси йому шанс* перекладено дослівно, адже вираз *дати шанс* наявний і в англійській, і в українській мовах. Оскільки текст МО містить персоніфікацію минулого як небезпечної сили, важливо зберегти властиву романові динаміку, напруження і загрозу, реалізовані короткими уривчастими реченнями.

Наступний фрагмент також становить інтерес з погляду перекладацького аналізу: *But the past is as fragile as a butterfly's wing. Or a house of cards* [181, с. 219] – *Але минуле делікатне, як крильце метелика. Або як будинок із гральних карт* [29, с. 267]. Лексичну одиницю *a house of cards* перекладено як *будинок із гральних карт*, що є наслідком застосування трансформації еквівалентності; *house of cards* в англійській мові є метафорою крихкості, нестійкості, його використовують як фразеологізм, а українською мовою переклад точно передає той самий образ, а також є зрозумілим і природним для МП. Для забезпечення точного розуміння вислову в МП додано лексичну одиницю *гральних*, щоб уточнити, які саме карти мали на увазі.

Трансформацію калькування застосовано щодо перекладацької одиниці *as fragile as a butterfly's wing* – *делікатне, як крильце метелика*, оскільки і в англійській, і в українській культурі такий образ асоціюють з тендітністю та ламкістю. Однак тут калькування має доповнення, а саме застосування зменшено-пестливої форми *крильце метелика* замість буквального *крило метелика*, що можна розглянути як трансформацію модуляції, внаслідок якої змінено спосіб вираження: оригінальне *a butterfly's wing* у МО є нейтральним за тональністю, тоді як *крильце метелика* у МП додає емоційного забарвлення, підсилює відчуття ніжності та тендітності. На нашу думку, таку трансформацію використано для збереження змісту та стилістичної адаптації, оскільки українській мові притаманне використання зменшено-пестливих форм для вираження крихкості, тоді як у МО це передано лише через прикметник *fragile*.

Під час добору лексичного відповідника до одиниці *fragile* зроблено лексико-семантичну заміну: *fragile* – делікатне; в англійській лексична одиниця *fragile* означає *тендітний, крихкий, ламкий*, а вибір слова *делікатне* в перекладі наголошує не лише на фізичній крихкості, а й на вразливості й чутливості минулого. Така трансформація є семантичною конкретизацією, коли перекладач звужує значення вихідного слова задля більшої відповідності контексту. Тут важливо відзначити, що метафоричність фраз збережено, і це є важливим для загальної стилістики твору, а також для розвитку образу минулого у творі:

у попередніх реченнях минуле зображено як *жорстке, опірне, вороже*, а тут воно раптово набуває протилежного значення – *тендітного, вразливого*. Такий контраст між *жорстким* і *крихким* минулим додає глибини образу, яку важливо передати засобами перекладу.

Для закріплення загального уявлення про образ минулого в романі та його перекладі доцільно проаналізувати ще деякі фрагменти. Одиницю *I told myself it would be crazy to risk my real mission by yet again daring the obdurate past to reach out, grab me, and chew me up* [181, с. 229] перекладено як *Я казав собі, що це було б божевіллям – ризикувати справжньою моєю місією, яку мені ще належить виконати, знову дразнячи жорстоке минуле, готове плигнути, вхопити мене і зжерти* [29, с. 281], що демонструє застосування таких трансформацій, як модуляція, транспозиція та додавання.

У перекладі лексичної одиниці *reach out, grab me, and chew me up* – *плигнути, вхопити мене і зжерти* застосовано трансформацію модуляції; в оригіналі ці дієслова описують загрозливу дію минулого буквально, натомість у перекладі вибрано емоційно забарвлені, образні дієслова, притаманні українській мові. Така заміна нейтральної лексики на експресивну в межах того самого смислового поля змінює перспективу сприйняття, однак не змінює змісту висловлювання.

Доповнення (а саме декомпресія) відбулося в перекладі лексичної одиниці *my real mission* – *справжньою моєю місією, яку мені ще належить виконати*. У перекладі бачимо уточнення, яке в оригіналі наявне лише імпліцитно. Додавання цих елементів дає читачеві змогу глибше зрозуміти значущість місії для персонажа. Переклад цього фрагмента передбачає використання транспозиції щодо фрази *by yet again daring the obdurate past to reach out, grab me, and chew me up* – *знову дразнячи жорстоке минуле, готове плигнути, вхопити мене і зжерти*. У реченні англійською мовою основою граматичної конструкції є герундій (*by yet again daring*), тоді як в українському варіанті її змінено на дієприслівниковий зворот (*знову дразнячи жорстоке минуле*), оскільки герундію в українській мові немає. Це класичний приклад транспозиції,

коли одну граматичну структуру замінюють іншою без зміни змісту. Унаслідок цього переклад звучить динамічно та передає агресивний характер минулого, що в романі постає однією із ключових тем.

Під час перекладу наступних фрагментів бачимо застосування модуляції, транспозиції, додавання, вилучення та буквального перекладу: *The page remained blank. So did my mind. Every time I tried to throw it into gear, the only coherent thought I could manage was the past doesn't want to be changed* [181, с. 141] – *Аркуш залишався чистим. Так само, як і мій розум. Кожного разу, коли я намагався ввімкнути в ньому трансмісію, з нього вичеплювалася одна й та сама думка: минуле не бажає змінюватись* [29, с. 168]. Модуляцію використано для перекладу лексичної одиниці *throw it into gear* – *ввімкнути в ньому трансмісію*, оскільки буквально фраза англійською мовою означає *перевести в робочий стан* (порівняння з автомобілем), а в українському перекладі маємо технічну метафору, яка зберігає ідею, але змінює ракурс подання – модуляція з одного типу образності на інший, ближчий до цільової аудиторії.

Модуляцію бачимо на прикладі лексичних одиниць *the only coherent thought I could manage* – *вичеплювалася одна й та сама думка*. Оригінальний вислів *the only coherent thought I could manage* містить нейтральну конструкцію, яка передає інтелектуальний стан персонажа, – він може сформулювати лише одну зв'язну думку. В українському перекладі цю конструкцію трансформовано в метафоричну форму *вичеплювалася одна й та сама думка*. Таке переформулювання змінює ракурс вираження змісту: замість описового твердження з'являється образна метафора, яка передає психологічний стан персонажа емоційніше та експресивніше. Дієслово *вичеплювалася* створює уявлення про зусилля, спрямоване на витягування думки із глибини свідомості, що надає перекладеному уривкові драматизму та глибини. Отже, змістове ядро вислову збережено, однак змінено спосіб його подання з огляду на особливості МП. Модуляцію тут застосовано разом із трансформацією вилучення, оскільки вилучено лексичну одиницю *coherent* – *послідовний, зрозумілий*, яка потенційно може мати досить сильний вплив на читача тексту МО. Однак її могли вилучити

з певних причин, наприклад, для стислості та ритму: у фразі *вичеплювалася одна й та сама думка* акцент зроблено на повторюваності й зусиллі, яке докладає персонаж, аби мислити. Додавання слова на кшталт *зв'язна* або *чітка* могло би перевантажити фразу та зруйнувати її ритм. Відіграє тут роль і контекстна надлишковість, оскільки навіть без прямого зазначення *coherent* ми «зчитуємо», що ця думка – *єдина*, отже, вона має значення, структуру, тобто певну зв'язність, а отже, значення слова *coherent* виявляється імпліцитно через контекст. Якби метою перекладу було точніше відтворити семантику оригіналу, зберігаючи слово *coherent*, можна було би запропонувати варіанти з додаванням означення на зразок *вичеплювалася одна-єдина зв'язна думка, єдина зрозуміла думка, яку мені вдавалося сформулювати, у голові крутилася лише одна чітка думка*. З іншого боку, такі варіанти дещо втрачають художність, знижують метафоричність фрази та звучать занадто книжно порівняно з авторським стилем.

Тут постає ще один приклад застосування модуляції: *the past doesn't want to be changed* – *минуле не бажає змінюватись*; пасивну конструкцію, яка зосереджена на дії щодо минулого, замінено на активну рефлексивну форму *не бажає змінюватись*, що персоніфікує минуле: воно саме не хоче змін.

З буквальним перекладом маємо справу під час передавання фрагментів *The page remained blank. So did my mind*, які дещо адаптовано з огляду на граматичні та стилістичні норми української мови. Перше речення *The page remained blank* перекладено дослівно як *Аркуш залишався чистим*, що дає змогу зберегти як граматичну, так і лексичну структуру. Друге речення *So did my mind* англійською побудовано за принципом еліпсису з допоміжним дієсловом *did*, що є типовим для англomовного паралелізму. Український переклад *Так само, як і мій розум є* стилістично прийнятним аналогом, який зберігає логіку й симетрію оригінального вислову. Отже, переклад здійснено з використанням буквального перекладу з елементами транспозиції: у другому реченні змінено синтаксичну структуру, бо замість допоміжного дієслова *did* використано розгорнуту конструкцію *так само, як і*, що властива українській мові. Така трансформація

дає змогу зберегти не лише зміст, а й ритмічну та стилістичну симетрію оригіналу, забезпечуючи природність звучання мовою перекладу. Отже, цей фрагмент демонструє, як емоційний стан головного героя, відчуття внутрішнього опору, спротиву минулого та його невідворотності передано через низку перекладацьких трансформацій. У перекладі збережено лексичний повтор фрази *минуле не бажає змінюватись*, що сприяє ритміці й послідовності всієї наративної лінії, пов'язаної з образом минулого.

Наступний текстовий фрагмент є також досить показовим з огляду на перекладацькі рішення: *It also occurred to me that living in the past was a little like living underwater and breathing through a tube* [181, с. 102] – *А ще мені подумалося, що життя в минулому трохи схоже на життя під водою, коли дихаєш через рурку* [29, с. 116]. Насамперед бачимо застосування модуляції лексичної одиниці *It occurred to me* – *Мені подумалося*: в оригіналі використано неособову конструкцію *it occurred to me*, а в перекладі застосовано особову конструкцію з рефлексивним дієсловом *мені подумалося*, яка змінила перспективу викладу: не подія відбулася з оповідачем, а думка сама з'явилася у його свідомості, що характерніша для мовної картини світу МП.

Транспозицію застосовано щодо деяких граматичних одиниць: *living in the past* – *життя в минулому*, *living underwater and breathing through a tube* – *життя під водою, коли дихаєш через рурку*; у МО структура передбачає використання дієслівних форм, а саме герундію (*living, breathing*), а МП натомість використовує іменникові конструкції: *життя в минулому, життя під водою*, тобто змінено частини мови та синтаксичну структуру. Структурне калькування застосовано загалом щодо фрагмента *living in the past was a little like living underwater* – *життя в минулому трохи схоже на життя під водою*. Переклад досить точно відтворює паралельну будову порівняння і зберігає граматичну симетрію та образність.

Наявне також застосування контекстуальної заміни як виду модуляції: лексичну одиницю *tube* перекладено як *рурка*. Тут маємо лексичний вибір: *tube* – загальний термін, що має низку відповідників: *трубка, рурка, шланг* тощо,

а в перекладі обрано *рурка* – слово з розмовною конотацією, яке підсилює ефект побутової, некомфортної ситуації, тобто лексему акцентовано з урахуванням образу й стилістичного регістру оригіналу. Вислів *життя в минулому трохи схоже на життя під водою, коли дихаєш через рурку* передає відчуття обмеженості, ізоляції, труднощів дихання, тобто буття не у своєму середовищі, і перекладач вдало зберігає метафору та емоційний настрій через застосування доцільних перекладацьких трансформацій.

Проаналізуємо переклад іще одного фрагмента: *The past might be obdurate but the future was delicate, a house of cards, and I had to be very careful not to change it until I was ready* [181, с. 398] – *Нехай минуле опірне, але ж майбутнє тендітне, як картковий будиночок, і я мушу бути дуже-дуже обережним, щоб не змінити його, поки не буду до цього готовим* [29, с. 446]. Щодо речення *The past might be obdurate* – *Нехай минуле опірне* застосовано модуляцію, оскільки в МО маємо умовну конструкцію з модальним дієсловом *might be*, що виражає припущення або гіпотетичність, а в МП змінено перспективу сприйняття: умовність передано за допомогою лексичної одиниці *нехай*, яка виконує функцію припущення, що дає змогу адаптувати переклад до граматичних та стилістичних норм МП.

Лексичну одиницю *delicate, a house of cards* – *тендітне, як картковий будиночок* перекладено за допомогою калькування, оскільки переклад зберігає структуру метафори без істотної зміни, тобто калькує англійський вираз *a house of cards* – стійкий образ, який асоціюється із крихкістю, нестабільністю. Таке пряме структурне калькування є виправданим, оскільки в українській культурі такий образ також зрозумілий і вживаний. Однак у ширшому контексті переклад *delicate, a house of cards* – *тендітне, як картковий будиночок* можна розглядати як приклад модуляції, оскільки у вихідному реченні *the future was delicate, a house of cards* маємо синтаксичну метафору, де образ слугує поясненням прикметника *delicate*, тобто це метафоричне уточнення; в українському варіанті цю метафору оформлено як порівняльний зворот *тендітне, як картковий будиночок*, тобто змінено спосіб подання значення; тут модуляцію застосовано на синтаксичному рівні – змінено структуру метафоричного вираження (від

апозитива до порівняння). До того ж переклад лексичної одиниці *house* як *будиночок* є наслідком застосування модуляції, оскільки застосування зменшено-пестливих форм змінює перспективу сприйняття оригінального образу.

Бачимо й результат використання транспозиції: *I had to be very careful not to change it until I was ready* – *я мушу бути дуже-дуже обережним, щоб не змінити його, поки не буду до цього готовим*; в англійському реченні використано конструкцію *I had to be very careful not to...*, а в українському – перетворено дієслівну форму минулого часу *had to* на теперішній *мушу*, тобто граматичну форму змінено, але загальний сенс (потреба/зобов'язання) збережено. Тут наявний яскравий приклад застосування ампліфікації: *very careful* – *дуже-дуже обережним*; перекладач додає повтор слова *дуже*, чого немає в оригіналі, для посилення емоційного або стилістичного ефекту в перекладі. Такий прийом добре «працює» на підкреслення напруження ситуації та емоційної настороженості героя. Отже, такі перекладацькі рішення вможливають збереження всіх ключових образів у перекладі: *опірне минуле* – лексична домінанта, повторювана протягом всього роману, *тендітне майбутнє як картковий будиночок* – метафора вразливості, яку вдало відтворено, а також емоційне загострення через посилення обережності (*дуже-дуже обережним*). Усі трансформації виправдані, оскільки слугують збереженню стилю, смислу та ритмічної структури оригіналу. Особливості образу минулого можливо передати українською мовою за умови вдалого застосування перекладацьких трансформацій окремо або в комплексі. У Таблиці 4.1.2 за зменшенням наведено кількісний аналіз трансформацій, використаних для збереження образу минулого під час перекладу з англійської мови українською.

З отриманих даних бачимо, що модуляція та транспозиція в цьому випадку є найуживанішими трансформаціями (26,28% та 26,96% відповідно), що вказує на значну роль цих методів в адаптації фрагментів з описом образу минулого. Це свідчить про потребу змінити структуру або зміст для збереження емоційного та концептуального навантаження оригіналу під час перекладу. Значну частку

складають додавання (14,68%) та буквальный переклад (10,92%), що вказує на важливість збереження точності та додаткової інформації для забезпечення повноти передавання змісту. Натомість відсоток застосування еквівалентності, адаптації, сегментації, ампліфікації та експлікації значно нижчий, що в цьому випадку свідчить про намагання перекладача обирати більш пряміші та творчі методи передавання образів для уникнення надмірної деталізації чи розширення змісту.

Отже, у романі присутні глибокі, потужні образи філософського характеру, реалізовані через вербальні засоби літературної мови. Ці образи доступні для сприйняття й українському читачеві, оскільки роман перекладено українською мовою, а збереження відповідних образів під час перекладу демонструє наведений перекладацький аналіз. Постає питання: чи доступні ці образи глядачеві оригінальної екранізації чи її перекладу? Доцільно його розглянути. У романі образ минулого є структурною та образною домінантою і має такі функції.

1. Метафоричне осмислення часу як живої, ворожої сили; метафоричні моделі, як-от: *минуле – беззахисна плоть, минуле – опірна сила, минуле – хижий звір, минуле – картковий будиночок, минуле – крильця метелика*, ілюструють багатовимірність цієї категорії та передають її вразливість, нестійкість, агресивність і водночас крихку силу.

2. Ритмічна повторюваність конструкції *the past is obdurate* – *минуле опірне*, що формує лексичну домінанту й тематичну нав'язливість.

3. Персоніфікація минулого, яке поводить себе як супротивник: *it bites, it has teeth, it protects itself, it chews me up, it senses change-agents* тощо.

4. Поступова еволюція у сприйнятті героєм минулого: від об'єкта змін до самостійної сили, що чинить спротив.

Натомість у серіалі цю обширну ідею реалізують лише дві репліки, які вимовлено різними персонажами в кількох серіях (перші три та остання серії).

1. *You shouldn't be here* – *Тобі тут не місце*.

2. *The past is pushing back* – *Минуле пручається*.

Переклад цих реплік виконано з урахуванням норм МП. Наприклад, для адаптації репліки *You shouldn't be here* – *Тобі тут не місце* застосовано модуляцію: в оригіналі: *You shouldn't be here* – модальне речення, що буквально означає *Тобі не потрібно тут бути*, а в перекладі *Тобі тут не місце* замість модального звороту маємо номінативну оцінку ситуації, що надає фразі більшої категоричності та емоційної напруги і змінює ракурс подання з етичного (*не потрібно*) на екзистенційно-просторовий висновок (*не маєш права тут бути, ця зона тобі закрыта*). Така модуляція дає змогу краще вписати репліку в ритм українського мовлення і драматичний контекст сцени.

Щодо репліки *The past is pushing back* – *Минуле пручається* також застосовано модуляцію, оскільки буквальный переклад звучить як *Минуле відштовхує назад/чинить опір/дає відсіч*, а в перекладі постає дієслово *пручатися*, яке є непрямым відповідником англійського *push back*, але в цьому випадку стилістично точнішим. Таке перекладацьке рішення змінює форму вираження, але зберігає смислову домінанту: опір змінам від минулого. Лексема *пручатися* в українській мові має емоційне забарвлення і передає ідею боротьби, живого опору, що відповідає образу *опірного* минулого з роману. Окрім модуляції, тут застосовано транспозицію: у МО маємо підмет (*the past*) + дієслово у Present Continuous + фразове дієслово (*is pushing back*), що реалізує конструкцію на основі дієслівної фрази на позначення процесу, а в МП бачимо речення *Минуле пручається*, виражене одним дієсловом у теперішньому часі. Відбувся перехід від дієслівної фрази до семантично спорідненого дієслова *пручатися*, що в граматичному плані змінює синтаксичну структуру через зміну граматичної категорії із фразового дієслова англійської мови на лексично повноцінне дієслово в українській, але смислову домінанту збережено.

Переклад обох реплік демонструє ефективну адаптацію смислу й настрою оригіналу до норм української мови. Завдяки трансформаціям досягнуто стислості, драматизму й стилістичної напруги, що відповідає жанру та емоційній атмосфері сцен. Окрім цих реплік, філософські образи в серіалі реалізовано безпосередньо через візуальні засоби та сюжетні повороти, як-от: раптові аварії

або катастрофи, що трапляються, коли головний герой намагається щось змінити, сцени із тривожною музикою та монтажем, що натякають на присутність ворожої сили. Однак така реалізація через засоби кіномови наявна передусім у тих епізодах, де звучать згадані репліки. Оскільки персонажі не вимовляють цих реплік у кожній серії, то всюдисущість минулого в екранізації майже не реалізовано.

Зважаючи на аналіз вербальних фрагментів реалізації образів у романі, можемо стверджувати, що внаслідок інтерсеміотичного перекладу концептуальну глибину образу минулого втрачено. У романі минуле – самостійний персонаж, що володіє характером, логікою, ритмом. Через лексичну повторюваність і метафорику формується образ *живого* минулого: водночас агресивного, глухого, сталого і мстивого. Цей образ повноцінно функціонує у структурі твору, формуючи конфлікт та впливаючи на мотивацію героя. Натомість у серіалі образ редуковано до буквальної репліки про спротив. Замість інтелектуальної гри з образом маємо візуальні натяки, які працюють у значно вужчому семіотичному регістрі, а глядач не має змоги простежити еволюцію ставлення героя до минулого, як у романі. Отже, унаслідок ІІІ концепт минулого спрощено, а також знижено його символічну, ритмічну та ідеологічну вагу.

Це зумовило певною мірою втрату естетичної та функційної цілісності оригінального твору, оскільки образ опірного минулого в романі виконує кілька функцій.

1. Тематичну – формує філософію часу.
2. Психологічну – демонструє внутрішній стан героя.
3. Структурну – визначає логіку конфлікту.
4. Стилiстичну – створює лексичну домінанту й ритм.

Натомість у серіалі ці функції розпорошені або зведені до одиничних натяків, що знижує вплив образу і спрощує конфліктну динаміку між героєм і минулим. Отже, втрата образу минулого у серіальній адаптації роману «11.22.63» є результатом.

1. Обмеженого вербального ресурсу кінотексту.

2. Неможливості відтворення внутрішнього монологу та ритмічної структури прози.

3. Неадаптованості кіно до літературної метафоричної нав'язливості.

4. Рішення адаптаційної групи спростити символічний апарат твору.

Висновковуємо, що образ минулого як лексичну й філософську домінанту не було повноцінно збережено в серіалі, що демонструє типову проблему ІІ складних образних концептів. Цей приклад підтверджує, що екранізація – це не просто «переклад сюжету», а глибоке переосмислення твору з урахуванням ресурсів нової семіотичної системи. Водночас міжмовний переклад, зокрема переклад з англійської українською, дає змогу зберігати не лише зміст, а й образну тканину тексту. Завдяки гнучкості української мови та розвинутій стилістичній системі перекладач має змогу зберегти метафоричність, повторюваність, ритм й емоційне навантаження образів завдяки застосуванню перекладацьких трансформацій та добору влучних відповідників, як-от у випадку з *опірним минулим*. Традиційний міжмовний переклад виявляє тут свою основну перевагу над ІІ: він може забезпечити відтворення складної семантичної структури тексту з урахуванням її функційного навантаження. Отже, міжмовний переклад є ефективнішим для збереження стилістичної, філософської та образної глибини оригінального тексту, тоді як ІІ потребує значно більших інструментів адаптації та завжди має ризики зміщення акцентів або втрати образної домінанти.

4.2. Роль вербального коду в передаванні концепту «життя»: порівняльний аналіз ефективності міжмовного перекладу та аудіовізуальних еквівалентів

Одним з багатогранних і концептуально виражених образів, які охоплюють як філософські, так й емоційні аспекти, у романі «11.22.63» постає концепт *життя*. Упродовж оповіді *життя* постає не лише як фон для подій, а як повноцінний персонаж – непередбачуваний, жорстокий, динамічний, часом фатальний. Оскільки такі характеристики виражені передусім через багатство

літературної мови, що ставить під сумнів збереження такого концепту під час ІІ. З огляду на це доцільно звернутися до традиційного міжмовного перекладу, який уможлиблює не лише передавання змісту висловів, які містять цей образ, а й відтворення його емоційного забарвлення, стильової виразності й концептуальної глибини. У межах дослідження збереження образу *життя* під час міжмовного та інтерсеміотичного перекладу проаналізовано 100 фрагментів літературного твору, які містять описи життя як художнього образу. Фрагменти, які містять описи концепту *життя*, наведено в Додатку В (Таблиця 4.2.1).

Образ життя в романі насамперед охарактеризовано як щось, сповнене ризику, мінливості, несподіванок, про що свідчить, зокрема, такий фрагмент і його переклад: *Who can know when life hangs in the balance, or why?* [181, с. 15] – *Хто може знати, коли життя балансує в критичній точці або чому?* [29, с. 17] Найпершою трансформацією тут постає дослівний переклад для збереження загальної синтаксичної структури речення: *Who can know when ... or why? Хто може знати, коли ... або чому?*, оскільки важливим завданням під час перекладу є збереження риторичних запитань.

Модуляція – це ще одна частовживана трансформація, яку тут використано щодо синтаксичної структури *hangs in the balance* – *балансиє в критичній точці*, унаслідок чого змінено спосіб подання: англійське *hangs* (букв. *висить*) передано як *балансиє*, тобто змінено ракурс вираження смислу з вертикального до нестабільного стану. Це дає змогу краще донести ідею вразливості та невизначеності в межах мовних норм МП. Оскільки дієслово *балансиє* є прийнятнішим у схожих контекстах в українській мові, то така трансформація є виправданою. До того ж застосування модуляції адаптує англійський фразеологізм *be/hang in the balance* до українських норм.

Поряд з модуляцією застосовано додавання, зокрема додано в *критичній точці*, чого немає в оригіналі. Це семантичне уточнення слугує поясненням метафори та робить її однозначно зрозумілою для цільової аудиторії. Таке додавання є експлікацією, нерідко використовуваною для «розгортання» метафор, особливо в художньому перекладі. Бачимо також і транспозицію,

оскільки іменник *the balance* перекладено за допомогою дієслова *балансує*, отже, змінено частиномовну належність лексичної одиниці.

Залучення цих трансформацій, а також орієнтування на стилістичну еквівалентність уможливили збереження образу життя як чогось крихкого, нестабільного, що *балансує* між існуванням і загрозою. Перекладач не спростив метафори, не зробив її буквальною (на кшталт *життя під загрозою*), а залишив поетичну багатозначність, властиву авторському стилю С. Кінга.

Заслугує на увагу ще один вислів, який завдяки ритмічним повторам протягом усього твору формує образ життя в романі: *Life turns on a dime* [181, с. 16] – *Монетка життя обертається мигцем* [29, с. 19]. Це англomовна ідіома, яка означає зміну життя кардинально миттєво, раптово, непередбачувано; *dime* – американська монета коштом у 10 центів, символ малого розміру, однак «здатний» спричинити різкий, миттєвий поворот. Переклад *Монетка життя обертається мигцем* не є буквальним, це – образна трансформація, яка зберігає метафору швидкої, раптової зміни, а також образ монети як центрального символу.

Серед використаних трансформацій фіксуємо модуляцію, оскільки оригінальний вираз *Life turns on a dime* переосмислено й передано через зміну логіки образу: замість «повороту життя» маємо метафору *монетка життя обертається*, тобто саме життя стає цією метафоричною монеткою. Перспективу сприйняття смислу змінено, але семантичне ядро – раптовість змін – збережено, що є характерним для модуляції.

Застосована еквівалентність щодо вислову *MO turns on a dime*, який є фразеологізмом і в перекладі має своєрідний аналог: *обертається мигцем*, що не перекладає буквально, але передає ідіоматичний зміст через інший засіб. У перекладі додано уточнення – *монетка життя*, тобто розгорнута метафора на основі частини оригінального виразу, що сприяє емоційно-образній експресії.

Використання таких трансформацій дало змогу зберегти сутність образу – миттєвість, раптовість змін – і водночас адаптувати його до української мовної традиції, де *монетка життя* постає як художній символ мінливості долі.

Можливі були б, на нашу думку, й інші адаптації цього вислову, як-от: *життя – монетка, що обертається між пальцями долі; життя змінюється миттєво; життя може зламатися за мить; життя – це обертання монетки.*

Однак, на наше переконання, саме переклад *Монетка життя обертається мигцем* є найвлучнішим, адже це не просто переклад, а інтерпретація, яка зберігає сутність, образ, стиль оригіналу й набуває алегоричного змісту, що гармоніює із загальним тоном твору. Фраза має внутрішню ритміку: *Монетка життя обертається мигцем* – плавна інтонація, алітерація (/м/, /ц/) і баланс складників. Такі деталі підсилюють художній ефект і роблять переклад звучним і запам'ятовуваним. До того ж збережено філософсько-екзистенційний підтекст: ця перекладацька одиниця не просто описує явище, а містить роздуми про життя, де образ *монетки* символізує випадковість, тендітність, постійний рух, невизначеність вибору, фатальність. Такі деталі можливо передати лише засобами міжмовного перекладу, а отже, уникнути неоднозначних інтерпретацій.

Ще один аспект образу життя, який хоч і задіяно в екранізації роману, однак не втілено повністю, передає фрагмент *Dancing is life* [181, с. 11] та її точний і влучний переклад *Танці – це життя* [29, с. 14]. Тут застосована транспозиція: в оригіналі *dancing* – герундій, а в перекладі *танці* – іменник у формі множини, що є ближчим до стилістики української мови та прикладом класичної транспозиції, коли змінюють граматичну категорію без втрати смислу. З огляду на фразу загалом застосовано дослівний переклад, оскільки переклад *Танці – це життя* зберігає семантичну й граматичну структуру; емоційне навантаження вислову також передано без втрат, що особливо важливо для фраз афористичного характеру.

Важливість образу життя в романі підтверджує і те, що головний персонаж дає своїм учням особливу тему для написання твору: *The subject I'd assigned was "The Day That Changed My Life."* [181, с. 15] – *Тема, яку я їм призначив, називалася «День, що змінив моє життя»* [29, с. 18]. Серед трансформацій тут насамперед використано транспозицію під час перекладу фрагмента *The subject*

I'd assigned – Тема, яку я їм призначив, що полягає в зміні граматичної структури речення без зміни його змісту. У фрагменті МО маємо структуру the subject (підмет) + *I'd assigned* (дієслівна частина з підрядним означальним реченням), тобто початок побудовано за прямим порядком: підмет → присудок → залежні члени; у МП порядок членів речення змінено: *Тема, яку я їм призначив*, початок речення – об'єкт(тема), далі – відносне займенникове речення з дієсловом. Така зміна порядку слів відповідає нормам українського синтаксису, де використовують інверсію, особливо в описовій або наративній прозі. Така трансформація не змінює змісту, забезпечує природність звучання в українській мові, підкреслює гнучкість синтаксису, властиву перекладу з аналітичної мови (англійської) синтетичною (українською). Для перекладу фрагмента *The Day That Changed My Life* – *День, що змінив моє життя* застосовано буквальный переклад, оскільки конструкція МО наближена до природної мовної норми МП.

У цьому фрагменті фраза *changed my life* містить ключовий мотиваційний образ, який підкреслює драматичний або поворотний момент. Перекладач зберіг емоційну й семантичну сутність цього образу: *змінив моє життя* – влучно, прямо й певною мірою афористично. Застосовані під час перекладу трансформації в цьому випадку дають змогу зберегти ключовий концепт життя як цінності, що раптово може зазнати повороту.

Переклад інше одного фрагмента демонструє вдале використання кількох перекладацьких трансформацій, які дають змогу зберегти образність, експресивність та ритм оригіналу: *There were no violins or warning bells when I pulled the janitor's theme off the top of the stack and set it before me, no sense that my little life was about to change* [181, с. 16] – *Не прозвучало ані скрипок, ані попереджувальних дзвіночків, жодного відчуття, що моє скромне життя мусить перемінитися, коли я взяв зі стосу і поклав перед собою твір, написаний прибиральником* [29, с. 19].

Традиційно під час перекладу цієї одиниці застосовано модуляцію. У МО бачимо *my little life was about to change*, у МП – *моє скромне життя мусить перемінитися*. В оригіналі маємо ідіоматичний вираз *my little life*, який передає

водночас іронію, зневажливу інтонацію і спокійне прийняття буденності. В українській мові зворот *моє скромне життя* є своєрідною інтерпретативною адаптацією, яка передає ту саму смислову домінанту – буденність, непоказність – але через нейтральніший епітет, тобто змінено перспективу сприйняття. Також трансформовано граматичну конструкцію *was about to change* на *мусить перемінитися*, що є зміною способу вираження часової перспективи, тобто різновидом модуляції.

Додавання застосовано щодо фрагмента *when I pulled the janitor's theme off the top of the stack and set it before me* – коли я взяв зі стосу і поклав перед собою твір, написаний прибиральником, оскільки переклад містить «розгортання» лексичної одиниці *theme* – *твір, написаний прибиральником*. Це додаткове пояснення, яке розкриває сутність теми, адже *theme* в шкільному контексті – це *написаний твір*. Таке додавання покращує розуміння тексту українським читачем і водночас не спотворює змісту. Типовим тут є використання транспозиції: *There were no violins or warning bells* – *Не прозвучало ані скрипок, ані попереджувальних дзвіночків*. У вихідному реченні маємо безособову конструкцію з *there were*, натомість в українському варіанті – дієслівно-суб'єктну побудову *не прозвучало*. Така зміна граматичної структури для відповідності природній нормі побудови речень українською мовою є класичним прикладом застосування транспозиції. Через використання модуляції змінено перспективу сприйняття лексичної одиниці *bells*, оскільки її перекладено як *дзвіночки*, що є властивим МП.

Отже, внаслідок застосування низки перекладацьких трансформацій, а саме модуляції, додавання і транспозиції, перекладач зберігає музично-звукову образність фрагмента (*скрипки, дзвіночки*), передає емоційну неочікуваність змін, які наближаються. Такі трансформації дають змогу зберегти не лише зміст, а й психологічну напругу та авторську інтонацію, що надзвичайно важливо для перекладу такого емоційно насиченого тексту.

Розглянемо трансформації, які використано для перекладу ще одного фрагмента з огляду на збереження лексичної та семантичної домінанти *життя*:

The one thing I did know was that four or six or eight years of my life was too much to ask, even for a dying man [181, с. 53] – Єдине, чого я був певен – це те, що чотири, шість або вісім років мого життя навіть вмираючому приятелю дарувати було б занадто [29, с. 54]. Традиційно застосована модуляція щодо лексичної одиниці *too much to ask* – дарувати було б занадто, оскільки замість нейтрального англійського звороту МО *просити занадто багато*, у варіанті МП постає емоційно маркований дієслівний вираз *дарувати було б занадто*. Це змінює ракурс сприйняття: бачимо не прохання, а жертву від оповідача; така трансформація надає фразі більшої особистої інтонації і посилює драматизм.

Модуляція наявна й у фрагменті *The one thing I did know*. В оригіналі маємо стверджувальну конструкцію *I did know* – я точно знав, натомість у перекладі зміщено ракурс вираження зі знання на впевненість: я був певен. Тобто відбулася зміна способу подання тієї самої ідеї: замість акценту на знанні акцент на внутрішній упевненості. Такий зсув стилістично вмотивований: українською *єдине, чого я знав* звучало б менш природно. У доповнення до модуляції використано транспозицію: фрагмент МО має структуру *The one thing I did know*, що є активною дієслівною конструкцією, а фрагмент МП побудовано з використанням іменниково-предикативної конструкції: *чого я був певен*. Така заміна частиномовної належності й синтаксичної структури є типовим прикладом транспозиції.

Частково застосовано також і буквальный переклад: лексичні одиниці *вмираючому* і *dying* цілком відповідають одна одній, що дає змогу зберегти основне лексичне ядро. Однак тут бачимо й модуляцію, оскільки *for a dying man* передає загальну роль адресата, а переклад *вмираючому приятелю* емоційніше конкретизує, отже, можна говорити про зміну перспективи вираження.

Щодо семантичної домінанти *життя*, то образ *my life* – мого життя збережено буквально. Це важливо, бо *життя* тут виступає мірилом жертви – цінністю, яку герой не готовий віддати, навіть заради важливої мети. Завдяки поєднанню згаданих трансформацій цей образ не лише збережено, але й поглиблено через емоційну інтонацію перекладу, що дає змогу зберегти

філософсько-етичний акцент фрази, передати напруження морального вибору героя та підсилити образ життя як цінності, що не підлягає легкому даруванню навіть на користь близької людини.

Одним з важливих аспектів концепту *життя*, який висвітлено в романі – *збереження життя*, що можна простежити на прикладі фрагмента *But you're talking about something a little more major. To wit, saving JFK's life* [181, с. 61] та його перекладу *Але ти говориш про децю трохи більше. Обкрутитися так, щоб вберегти життя ДжФК* [29, с. 9]. Переклад деяких елементів цього фрагмента важко було б виконати без застосування модуляції, наприклад: *To wit, saving JFK's life* – *Обкрутитися так, щоб вберегти життя ДжФК*. У вихідному реченні є конструкція уточнення, введена виразом *to wit* (букв. а саме, тобто), далі – конструкція з герундієм; у перекладі обрано інший спосіб подання: розмовний зворот *обкрутитися так*, який експресивно передає складність і ризик дії. Така зміна ракурсу подання інформації з нейтральної на стилістично марковану, образнішу, є одним із прикладів вдалого застосування модуляції.

Поряд з модуляцією використано й транспозицію, а саме змінено синтаксичну структуру речення без втрати змісту: фрагмент МО містить герундіальну конструкцію *saving JFK's life*, натомість у фрагменті МП її перетворено на складнопідрядне речення з інфінітивом, побудоване на розмовному кліше. Останнє можна уналежнити до трансформації додавання, оскільки *обкрутитися так, щоб* порівняно з оригіналом є розширенням конструкції, яке вводить емоційний складник та надає відтінку ризику, хитрості або маневрування, якого немає в прямому англійському виразі, а також дає змогу зробити фрагмент загалом «живішою» і природною для МП.

Наступний випадок застосування модуляції спостерігаємо під час перекладу фрагмента *That was the first time the phrase life turns on a dime crossed my mind. It wasn't the last* [181, с. 69] – *Тоді фраза «монетка життя обертається мигцем» зринула в моєму мозку вперше. Але не востаннє* [29, с. 76], який містить ключовий метафізичний образ твору – *монетка життя*, яка *обертається мигцем*. Вираз *life turns on a dime* буквально означає, що *життя*

може різко змінитися в будь-який момент; у перекладі передано цю непередбачуваність і раптовість через образ: *монетка життя обертається мигцем*, де *обертається* передає динаміку, а *мигцем* – раптовість. Характерним для модуляції є те, що змінено ракурс вираження (із фразеологізму – на образне розгортання), а також переформульовано культурно специфічний вираз зі збереженням змістової домінанти. За умови тлумачення виразу *life turns on a dime* як фразеологізму, його заміна на фразеологічно наближене образне порівняння українською мовою *обертається мигцем* є виявом еквівалентності в ширшому значенні, що вкотре свідчить про те, що перекладацькі трансформації нерідко застосовують саме в комплексі, а не поодиноці, для досягнення максимальної ефективності під час перекладу.

Маємо ще один результат застосування модуляції, а саме щодо конструкції *crossed my mind*. В англійському варіанті бачимо ідіому *crossed my mind*, яка передає факт появи думки. У перекладі – *зринула в моєму мозку* – цій одиниці надано емоційно-зображального ефекту, з метафорою *зринутти*, що викликає іншу когнітивну асоціацію, тобто відбулася зміна ракурсу подання думки – з нейтрального до образної спонтанності мислення. Вдалу комбінацію модуляції і транспозиції бачимо внаслідок перекладу фрагмента *It wasn't the last*, який структурно містить займенник *it*, дієслово *was not* та іменник *the last*. Переклад – *не востаннє* – прислівник часу, без займенника й зв'язки, що змінює граматичну форму та перспективу сприйняття. Функція модуляції в цьому випадку полягає в зміні граматичного або логічного ракурсу, що дає змогу отримати природнішу форму мовою перекладу: конструкція англійською мовою – іменна, твердження, українською – прислівник, який подає інформацію через часову категорію, і в такий спосіб змінено концептуалізацію ситуації. З огляду на граматичну перебудову застосовано транспозицію, оскільки змінено частину мови – з іменника на прислівник, а зміст збережено. Загалом переклад цього фрагмента демонструє високу стилістичну адаптацію і є прикладом творчого перекладу, який зберігає філософську домінанту образу *життя* як непередбачуваного й крихкого явища.

Іще одне втілення образу *життя* описано у фрагменті *Sometimes life coughs up coincidences no writer of fiction would dare copy* [181, с. 136] та його перекладі *Іноді життя відхаркується такими збігами, які жоден белетрист не наважиться копіювати* [29, с. 160]. Для збереження образу застосовано модуляцію: *life coughs up coincidences – життя відхаркується такими збігами*. В оригіналі маємо *coughs up* – метафоричний фразеологізм з негативним забарвленням згрубілості (букв. *викашлює, видає раптово*); В МП *відхаркується* збережено згрубілість й образність, але в українській мові цей дієслівний вибір виразніший, а модуляцію застосовано для передавання аналогічного образу, але через інший кут зору, ближчий до лексичної системи української мови.

Транспозицію застосовано під час перекладу фрагмента *no writer of fiction would dare copy* – *жоден белетрист не наважиться копіювати*, оскільки фрагмент МО побудовано через модальний вираз та інфінітив, тоді як фрагмент МП – через дієслово у дійсному способі; також бачимо й зміну граматичного часу та дієслівної форми: *would dare* – *не наважиться*. Унаслідок використання транспозиції відбулася зміна синтаксичної структури, але смисл збережено. Щодо конструкції *no writer of fiction* – *жоден белетрист* застосовано трансформацію еквівалентності, яка передбачала авторський вибір лексеми *белетрист* – еквівалент словосполучення *writer of fiction*. Це лексична економія, за якої розгорнутий опис замінено лексемою з фіксованим значенням, яка є функційним еквівалентом, що відтворює культурний концепт. Також говоримо про використання калькування, оскільки у фрагменті *no writer of fiction would dare copy* – *жоден белетрист не наважиться копіювати* порядок лексем і синтаксичну логіку збережено максимально дослівно. Незважаючи на те, що фрагмент адаптовано до норм МП, загальний шаблон скальковано.

Переклад цього фрагмента демонструє цікавий випадок застосування транспозиції, а саме граматичної перебудови речення. Одиниця МО *Sometimes life coughs up coincidences no writer of fiction would dare copy* – складнопідрядне речення з відносною означальною конструкцією *coincidences [that] no writer would dare copy*), натомість одиниця МП *Іноді життя відхаркується такими*

збігами, які жоден белетрист не наважиться копіювати – складнопідрядне з підсиленою означальною конструкцією, побудоване через займенник *такими ... які*, що змінює всю синтаксичну побудову. Структура МО *coincidences [that] no writer would dare copy* містить іменник та означальне речення, а у структурі МП *такими збігами, які жоден белетрист не наважиться копіювати* акцент зміщено на якісну характеристику через *такими ... які*, внаслідок чого відбулася граматична перебудова речення – зміна відносної конструкції на іншу форму означення, а підмет та означення розподілено в інший спосіб (у МО означення вбудоване в іменну групу *coincidences that...*, у МП – виведене в окрему пояснювальну структуру через *такими ... які*).

Якщо брати до уваги додаткові стилістичні спостереження, то можна зазначити, що тон й образність збережено – натуралістичний відповідник *відхаркується* працює схоже до англійського *coughs up*, а інтенсивність емоційного навантаження залишилася незмінною, що вказує на стилістичну компенсацію, тобто перенесення ефекту засобами, які ближчі до системи МП. Цей фрагмент дає читачеві багато характеристик *життя* як усяюдисущого метафізичного персонажа твору, які під час перекладу збережено, зокрема: *життя* – тіло, яке викидає *збіги*, наче сторонні об'єкти; *життя* – неконтрольоване, діє імпульсивно, навіть агресивно; вигадки *життя* перевершують найфантастичніші сюжети; жоден белетрист не насмілився вигадати б такого – *життя* непередбачуваніше за вигадку.

І хоч *життя* в романі має кілька «особистостей», найосновніша характеристика збірного образу – швидкість, миттєвість, невблаганність, що вкотре можемо простежити на прикладі фрагмента *Life turns on a dime, and when it does, it turns fast* [181, с. 185] та її перекладу *Монетка життя обертається мигцем і напрямом руху міняє швидко* [29, с. 225]. Уже згадано застосування модуляції щодо виразу *Life turns on a dime*, яка тут поєднана із транспозицією, оскільки наявна граматична перебудова речення: *and when it does, it turns fast* – *і напрямом руху міняє швидко*, тобто дієслово *it turns* перетворено на іменникову конструкцію з дієсловом *міняє*, отже, відбулася транспозиція.

Наявні й загальні структурні зміни в реченні внаслідок застосування транспозиції. Перша частина речення МО *Life turns on a dime, and when it does, it turns fast* містить просте речення (метафора: підмет + присудок + обставина) *Life turns on a dime*; друга частина – складнопідрядне умовно-часове речення *when it does, it turns fast*. Речення МП *Монетка життя обертається мигцем, і напрямом руху міняє швидко* має дещо іншу структуру: перша частина *Монетка життя обертається мигцем* пов'язана із другою частиною сполучником *і* – *і напрямом руху міняє швидко*, що містить новий підмет, якого немає в оригіналі (*it = life*), та додане уточнення (*напрямок руху*), що змінює внутрішню структуру. Підметом у другій частині тепер виступає не *життя*, а *напрямок руху*; відбулося граматичне перетворення: замість повтору *it turns* маємо зміщений фокус на об'єкт дії. Результатом перекладу цього фрагмента є також збереження образу *життя* як непередбачуваної сили, здатної різко змінити напрям буквально за мить, як механізму, програмованого на зміну.

Зловісний образ життя та його збереження в МП бачимо й у фрагменті *I know life is hard, I think everyone knows that in their hearts, but why does it have to be cruel, as well? Why does it have to bite?* [181, с. 483] – *Я знаю, що життя жорстоке, я думаю, всі це розуміють глибоко в душі, але чому воно ще й таке жорстоке? Чому воно любить тебе ще й угризти?* [29, с. 402]. Використано кілька типів перекладацьких трансформацій, які дають змогу глибше передати емоційне забарвлення та світоглядне навантаження вислову. Першу частину *I know life is hard* у МП перетворено на *Я знаю, що життя жорстоке*, що свідчить про використання модуляції, тобто зміни перспективи сприйняття або способу мислення. В англійському реченні вжито слово *hard*, що буквально означає *важке*, однак перекладач віддає перевагу слову *жорстоке*, яке містить оцінний, емоційний елемент. Це додає іншого відтінку у сприйнятті образу життя, не просто складного, а такого, що навмисно завдає болю.

У наступному фрагменті *I think everyone knows that in their heart* – *я думаю, всі це розуміють глибоко в душі* використано модуляцію, тобто зміну перспективи сприйняття: замість англійського *know* перекладач уживає

розуміють, змінюючи не просто дієслово, а тип когнітивного процесу – від знання до розуміння. Крім того, фразеологізм *in their hearts* передано як *глибоко в душі* – це еквівалент, який має такий самий зміст, але лексично оформлений відповідно до норм української мови.

Наступне запитання *but why does it have to be cruel, as well?* перекладено як *але чому воно ще й таке жорстоке?* Це речення зазнає транспозиції, бо змінено синтаксичну структуру: замість модального звороту *does it have to be*, який виражає потребу або зумовленість, у МП маємо емпатичну конструкцію *таке жорстоке*, що посилює риторичність вислову. Тут можна говорити про модуляцію, адже повторне використання прикметника *жорстоке* створює відлуння, емоційне насичення.

До того ж речення *Why does it have to bite?* трансформовано в *Чому воно любить тебе ще й угризти?* Це, безперечно, найяскравіший приклад модуляції: нейтральне дієслово *bite* (*вкусити*) інтерпретовано не як просту фізичну дію, а як свідому агресію від життя, яке *любить угризти*. Тут використано додавання: перекладач уводить додаткові слова (*любить, тебе, ще й*), які роблять емоційний підтекст явно вираженим. Це не буквальный переклад, а художньо-психологічна інтерпретація – життя в перекладі стає ніби живою істотою, що отримує задоволення від болю, завданого людині. Усі ці трансформації – модуляція, транспозиція, додавання та використання емоційних еквівалентів – працюють разом, створюючи переклад, що не лише передає сенс оригіналу, але й посилює емоційний ефект, змальовуючи життя як жорстокого, навіть садистського агента. Це вже не просто важке існування, а життя, яке не лише карає, а й ніби *отримує насолоду* від страждань людини.

Проаналізовані фрагменти демонструють, що передавання образу *життя* в перекладі роману «11.22.63» потребує не лише лінгвістичної точності, а й глибокого розуміння стилістичних, культурних та концептуальних особливостей. Через застосування трансформацій – насамперед модуляції, транспозиції, еквівалентності та додавання – перекладач має змогу зберегти ідею *життя* як явища, сповненого ризику, мінливості, несподіваності, жорстокості,

подекуди – абсурду або фатальності. *Життя* в цьому романі постає не лише як тло, а як внутрішній рушій сюжету, майже метафізичний агент, що одночасно супроводжує і випробовує людину. Завдяки перекладацьким трансформаціям збережено поетичність, афористичність, філософську багатозначність висловів, а також особливий ритм та інтонацію, що формують сприйняття життя як основної сюжетної сили, що можливо лише за використання засобів традиційного перекладу. У Таблиці 4.2.2 за зменшенням наведено кількісний аналіз трансформацій, використаних для збереження образу життя під час перекладу з англійської мови українською.

З огляду на відсоткове співвідношення перекладацьких трансформацій найбільше задіяно транспозицію (27,61%), модуляцію (20,61%) та буквальный переклад (20,25%), що вказує на важливість збереження точності та структури оригіналу, а також адаптації висловів для відповідності мовним нормам МП. Додавання (17,79%) також відіграло значну роль, що свідчить про потребу подання додаткової інформації для збереження смислових нюансів. Еквівалентність (4,29%), вилучення (5,52%) та інші трансформації не відіграли вагомої ролі під час передавання цього образу. Зокрема, калькування (0,61%), ампліфікація (0,61%) та адаптація (1,23%) мали найменший вплив на переклад.

У межах інтерсеміотичного перекладу концепт *життя*, змальований у романі, передати значно складніше, а подекуди й неможливо. Це спричинено тим, що ключові образи *життя* в романі виражено через мовні засоби: метафори, риторичні запитання, граматичні структури, звукову організацію фраз. Ці елементи неможливо передати буквально в кінематографі, адже екранна мова має інші інструменти – кадр, монтаж, музику, міміку, але не володіє гнучкістю синтаксису чи лексичної семантики. Крім того, чимало висловів про життя в романі є внутрішніми роздумами оповідача, які в кіно нерідко вилучають або зводять до закадрового голосу, що не може передати всю образну складність і філософську глибину вислову. Саме тому вербальні структури, які в романі формують концепт *життя* як сили парадоксальної, жорстокої, але глибоко особистої, нерідко втрачають свою естетичну функцію у візуальній

адаптації, що й сталося під час створення серіалу в межах ІІ: оригінальний образ життя повністю втрачено, він може бути наявний лише як імпліцитна ідея, розгортання якої залежить суто від особистої інтерпретації кожного глядача.

4.3. Роль вербального коду в передаванні концепту «історія»: порівняльний аналіз ефективності міжмовного перекладу та аудіовізуальних еквівалентів

Як уже було зазначено, літературний твір містить образи, категорії та компоненти, виражені передусім через багатство вербальної літературної мови, які майже неможливо передати засобами жодної з моделей ІІ. У такому випадку до аналізу доцільно залучити засоби традиційного міжмовного перекладу для того, щоб простежити, як передано емоційний складник образу, його стильову виразність і концептуальну глибину. Саме до таких образів, які нелегко відтворити під час створення екранізації, уналежнюємо образ *історії*, що функціонує не лише як сюжетний рушій і тло для подій, а як філософський концепт, і втілює у собі категорії часу, причинності, циклічності та морального вибору. Такий метафорично-філософський вимір образу *історії* є складним навіть для міжмовного передавання, адже він заснований на багаторівневих лексичних, стилістичних і логічно-синтаксичних побудовах. У процесі перекладу важливо зберегти не лише основне значення, а й поетичну структуру, концептуальну вагу та ритмічну організацію, які надають образу глибини. З огляду на це аналіз фрагментів, у яких реалізовано цей образ, є важливим для з'ясування способу відтворення філософського потенціалу тексту. У межах дослідження збереження образу *історії* під час міжмовного та інтерсеміотичного перекладу проаналізовано 100 синтаксичних конструкцій літературного твору, які містять описи *історії* як художнього образу. Фрагменти, які містять описи концепту *історія*, наведено в Додатку В (Таблиця 4.3.1).

Аналіз образу *історії* та його збереження під час перекладу роману доцільно розпочати із фрагмента *History repeats itself* [181, с. 682] – *Історія повторює сама себе* [29, с. 863], оскільки воно містить один із ключових

аспектів образу, неодноразово у творі наголошеному. На перший погляд, *Історія повторює сама себе* є простим перекладом, але навіть у цьому короткому реченні використано щонайменше дві перекладацькі трансформації. Найперше застосовано буквальний переклад, адже загальна граматична структура речення збережена: *History – Історія* (підмет), *repeats – повторює* (присудок), *itself – сама себе* (рефлексивний зворот). Це типовий приклад буквального перекладу, коли граматична та лексична відповідності дають змогу передати вислів майже ідентичною структурою МП. Такий переклад є природним і стилістично прийнятним для української мови.

Окрім того, застосовано ще одну трансформацію – експлікацію: у МО *itself* – одне слово, рефлексивне займенникове означення, у МП – *сама себе*, тобто зворот підсилено граматично та стилістично, що формує виразніший наголос на самоциклічності, невідворотності дії. Отже, спостерігаємо легке, але помітне семантичне розгортання: рефлексивність у перекладі пояснено розгорнутим еквівалентом. Використання таких трансформацій дає змогу зберегти афористичність, ритм та філософський підтекст фрази без спотворення стилю.

Наступний фрагмент також красномовно описує образ *історії* в романі: *History doesn't repeat itself, but it harmonizes, and what it usually makes is the devil's music* [181, с. 619] – *Історія себе не повторює, але гармонізується, і в результаті зазвичай виходить диявольська музика* [29, с. 783]. Це речення є яскравим прикладом складної метафоричної побудови, де образ *історії* поєднано з музикою, дисонансом, фатальністю. Під час перекладу цієї конструкції застосовано кілька перекладацьких трансформацій, які розглянемо поетапно. Перший фрагмент *History doesn't repeat itself – Історія себе не повторює* передано із залученням буквального перекладу, що дає змогу зберегти не лише граматичну структуру, а й афористичність вислову. У другому фрагменті *but it harmonizes – але гармонізується* транспозиція полягає в зміні типу дієслівної форми – з особової активної на зворотну (безособову), що є стилістично доцільним для української мови. До того ж така дієслівна форма звучить філософсько-узагальнено, що відповідає загальному стилю твору.

Основні трансформації сконцентровані в третій частині речення: *and what it usually makes is the devil's music* – і в *результаті зазвичай виходить диявольська музика*. Це найцікавіший фрагмент, у якому поєднано модуляцію, транспозицію та експлікацію. Модуляцію застосовано щодо лексичної одиниці *what it usually makes* (букв. *що воно зазвичай створює*), де перекладач подає це як в *результаті зазвичай виходить* – зміна логіки: не акт творення, а результат дії. Транспозицію застосовано для зміни типу речення (інверсія) і переоформлення відповідно до норм МП: замість структури *what... makes is...* маємо іншу синтаксичну побудову. Бачимо тут й експлікацію: лексичну одиницю в *результаті* додано в перекладі, чого немає в оригіналі. Це пояснення логічного зв'язку, імпліцитно присутнього в англійському реченні.

Унаслідок комплексного застосування трансформацій збережено образ історії як сили, що не повторює минулого буквально, а відтворює його через узгоджене резонування, результатом чого стає не гармонія, а деструктивне відлуння – *диявольська музика*. Такий образ складно відтворити засобами інтерсеміотичного перекладу, оскільки він побудований на метафоричному синтаксисі, культурних алюзіях та грі логічних структур, які є специфічними для вербального коду. У кіно, де основну роль відіграє зображення, такі філософсько-поетичні конструкції нерідко редуковано або повністю втрачено.

Ріка історії – ще один аспект образу, висвітлений у фрагменті *But when it comes to the river of history, the watershed moments most susceptible to change are assassinations – the ones that succeeded and the ones that failed* [181, с. 58] та його перекладі *Але коли ми розглядаємо ріку історії, там найбільшими вододільними моментами, які генерують переміни, є замахы – як успішні, так і невдалі* [29, с. 61]. Це речення є образним, філософськи насиченим висловом, у якому поєднано метафору *ріка історії*, концепт вододілу (*watershed moment*) та історичного повороту, зумовленого вбивствами чи замахами. Переклад фрагмента демонструє поєднання кількох перекладацьких трансформацій.

Модуляцію застосовано у фрагменті *when it comes to* – *коли ми розглядаємо*, що змінює ракурс подання інформації з нейтрального на активний

і наближений до мовної норми українського тексту. Образ *river of history* передано за допомогою еквівалентності, адже метафора *ріка історії* є універсальною та функціонує природно в обох мовах. Водночас у частині *the watershed moments most susceptible to change are assassinations* – найбільшими вододільними моментами, які генерують переміни, є замаху спостерігаємо транспозицію, оскільки змінено граматичну структуру: конструкцію *susceptible to change* (прикметник у пасивному значенні) передано через підрядне речення *які генерують переміни*, що перетворює пасивну характеристику на активну дію. Водночас відбулася зміна перспективи вираження, що вказує на модуляцію. Це приклад комбінованої трансформації: транспозиції з елементами модуляції.

Крім того, переклад містить додавання лексем *там і переміни*, без прямого відповідника в оригіналі, однак забезпечують логічну та стилістичну цілісність у варіанті МП. Заключна частина речення *the ones that succeeded and the ones that failed* перекладена буквально як *як успішні, так і невдачі*, що зберігає парну синтаксичну побудову й ритміку вислову. З огляду на граматичний аспект застосовано транспозицію, оскільки дієслівні форми *succeeded, failed* замінено на прикметники *успішні, невдачі*. Загалом використані трансформації забезпечують не лише точне передавання змісту, а й відтворення філософсько-метафоричного образу історії як ріки, у якій вододіли змін – це саме замаху, незалежно від їхнього результату.

Унаслідок проведеного аналізу фрагментів тексту постає закономірність: поряд з лексемою *історія* частовживаними лексичними одиницями є *зміни, змінювати*, що демонструє зокрема фрагмент *You can change history, Jake. Do you understand that? John Kennedy can live* [181, с. 59] та його переклад *Ти можеш змінити історію, Джейку. Ти це розумієш? Джон Кеннеді може залишитися живим* [29, с. 62]. Першу частину речення передано буквально, без граматичних чи лексичних змін, що дає змогу зберегти пряму, емоційно насичену інтонацію оригіналу. У другому фрагменті спостерігаємо транспозицію, що передбачає зміну порядку слів: англійське *Do you understand that?* трансформовано в *Ти це*

розумієш?, де займенник *це* винесено перед дієсловом відповідно до норм синтаксису української мови.

Найвиразнішу трансформацію застосовано в третьому фрагменті: *John Kennedy can live* перекладено як *Джон Кеннеді може залишитися живим*. Тут маємо модуляцію, адже нейтральну модальну конструкцію *can (live може жити)* подано через експліцитно розгорнуту конструкцію: дієслово *залишитися* з означенням *живим*, що переносить акцент з потенціалу до життя на змogu уникнути смерті. Одночасно спостерігаємо експлікацію, оскільки значення англійського дієслова *live* розгорнуто в українському варіанті до повноцінної фрази з емоційно-екзистенційним підтекстом. Таке поєднання трансформацій дає змogu зберегти драматичну напругу та концептуальну вагу фрази, що є ключовою в контексті альтернативної історії, запропонованої в романі.

Наступний фрагмент також містить згадку про зміну історії: *It was huge and I was too nervous to be hungry – it's not every day that a man gets to see the person who's going to change world history – but it gave me something to pick at while I waited for the plane carrying the Oswald family to arrive* [181, с. 368] – *Порція була гігантською, а я занадто знервованим, щоб мати апетит – не кожного дня випадає побачити особу, котра збирається змінити історію, – але тепер я хоча б мав у чому колупатися, очікуючи прибуття літака, на борту якого прибуде Освальд з сім'єю* [29, с. 462]. Аспекти образу історії тут передано через використання низки перекладацьких трансформацій. Першу частину речення *It was huge and I was too nervous to be hungry* адаптовано із залученням модуляції. Замість нейтрального прикметника *huge*, який міг бути переданий як *велика*, перекладач використовує емоційно підсилений відповідник *гігантська*, що додає стилістичної експресії. Зворот *too nervous to be hungry* перекладено конструкцією *занадто знервованим, щоб мати апетит*, яка зберігає граматичну логіку англійського виразу, але використовує експліцитно виражений результат нервозності (*відсутність апетиту*), що є типовим прикладом модуляції.

У фрагменті *it's not every day that a man gets to see the person who's going to change world history* бачимо модуляцію з елементами стилістичної компенсації:

і хоч вислів MO *not every day* передано як *не кожного дня*, що є буквальною перекладом, загалом речення перекладено із залученням модуляції, тому що перекладач змінює вираз з абстрактного на конкретизованіший; замість *a man gets to see* (букв. *чоловік отримує змогу побачити*) в українському варіанті бачимо емоційно підсилену лексичну одиницю *випадає побачити*. Щодо фрагмента *who's going to change world history*, то його перекладено як *комп'юї збирається змінити історію*, що знову демонструє застосування модуляції: змінено не лише структуру (вилучено лексичну одиницю *world*), а й перспективу висловлювання. В оригіналі *who's going to change* виражає майбутній намір або потенціал, а в перекладі *збирається змінити* передає конкретизованішу дію, що акцентує на намірі. До того ж *збирається* є емпатичнішим варіантом, що посилює відчуття рішучості дії.

Завершальну частину *but it gave me something to pick at while I waited for the plane carrying the Oswald family to arrive* трансформовано з використанням транспозиції та додавання. Вираз *gave me something to pick at* – *менер я хоча б мав у чому колупатися* демонструє не лише зміну структури, а й локалізацію стилю – розмовне англійське *to pick at* адаптовано до природного українського еквівалента, що звучить невимушено й стилістично доречно. Останній фрагмент *while I waited for the plane carrying the Oswald family to arrive* передано як *очікуючи прибуття літака, на борту якого прибуде Освальд з сім'єю*, де маємо транспозицію (перетворення конструкції *carrying the Oswald family* на підрядну частину), а також додавання: переклад містить лексичну одиницю *прибуття літака* як уточнення до синтаксично складнішого речення MO. Унаслідок застосування комбінації перекладацьких трансформацій перекладач мав змогу зберегти образ *історії*, яка постає як плинний, майбутньо спрямований процес, до якого можна доторкнутися, який можна змінити і навіть стати його свідком. Вона не завершена, не відсторонена, а жива, рухлива, чутлива до дії людини.

Ще один фрагмент, який розкриває окремий аспект образу *історії* у творі “*Who am I to stand in the doorway to history?*” *I said* [181, с. 405] – *Хто я такий, щоби стояти біля дверей в історію?* – *мовив я* [29, с. 509], містить

важливу метафору *the doorway to history*, через яку передано філософське наповнення образу. Закладені автором сенси передано МП з використанням буквального перекладу, транспозиції, модуляції та еквівалентності. Основна частина речення *Who am I to stand in the doorway to history?* перекладена майже буквально, що дає змогу зберегти риторику самозаперечення та тон роздумів над моральним правом на втручання в історичний процес. Тип речення в перекладі не змінено: як в оригіналі, так і в українському варіанті маємо риторичне питальне речення, проте синтаксичну структуру певною мірою адаптовано: у МО використано інфінітив *to stand*, а в МП – підрядне речення з інфінітивною формою після сполучника *щоби*, що є типовою структурою для української мови. Цю зміну можна трактувати як граматичну транспозицію, тобто перехід від інфінітивного звороту до підрядної конструкції без зміни типу речення загалом.

Найзначущішим є образ *the doorway to history*, який у перекладі подано як *двері в історію*. Ця метафора, повторювана впродовж твору, формує символічне уявлення про точку входу в історичний хід подій. Зберігаючи цей образ, перекладач не спрощує його (наприклад, до *на порозі історії*), а передає його еквівалентно та образно, зберігаючи як лексичну метафору, так і філософське навантаження. У цьому разі застосовано модуляцію у вираженні просторового відношення: англійське *in the doorway* передано як *біля дверей*, тобто відбулася зміна ракурсу дії – з *всередині точки входу* на *позицію перед нею*, що краще відповідає логіці українського просторового мислення.

У дієслівному компоненті *I said – мовив я* застосовано транспозицію, що передбачає зміну порядку слів відповідно до ритміки та стилістики українського тексту. Використання архаїзованої лексеми *мовив* замість нейтрального *сказав* функціонує як стилістична компенсація, оскільки вможливорює збереження тональності та внутрішньої напруги вислову, що лунає в контексті моральної дилеми. Комплексне застосування такої комбінації перекладацьких трансформацій дає змогу точно передати смислове й символічне навантаження образу *історії* як переходу, зберегти риторику сумніву, що є характерною рисою оповідача й центральним елементом внутрішнього конфлікту.

Роздуми над філософським питанням зміни історії відображені й у фрагменті *Oswald had proved it time and again, and such a man had no business changing history* [181, с. 581] – *Освальд доводив це повсякчас, а такий людині зась змінювати історію* [29, с. 734]. Перша частина речення *Oswald had proved it time and again* перекладена за допомогою еквівалентного виразу *доводив це повсякчас*, де англійський ідіоматичний зворот *time and again* трансформовано в образний і семантично наближений український відповідник. Таку заміну можна розглядати також як приклад модуляції, оскільки змінено спосіб вираження повторюваності дії відповідно до стилістичних норм мови перекладу. У другій частині речення *and such a man had no business changing history* перекладено як *а такий людині зась змінювати історію*, що свідчить про застосування модуляції в поєднанні зі стилістичною компенсацією. Англійський вираз *had no business [doing something]* є стійкою розмовною конструкцією, що означає відсутність морального права або доречності дії. У перекладі її передано лаконічним українським зворотом *зась змінювати історію*, який передає не лише зміст, а й емоційний підтекст – категоричну заборону або відмову в праві. Це також приклад транспозиції, оскільки змінено граматичну структуру речення: замість особового підмета й присудка в минулому часі *had no business* маємо безособову конструкцію з модальним забарвленням.

Унаслідок поєднання зазначених трансформацій у перекладі збережено не лише смислову домінанту – заперечення права певної людини змінювати хід історії, а й стилістичну напругу, що підкреслює авторську оцінку персонажа. Крім того, емоційно насичене слово *зась*, типове для текстів МП розмовного стилю, виконує роль стилістичної компенсації, адже відтворює категоричність та етичний осуд, закладений у вислові оригіналу.

Типову для образу історії метафоричність містить і фрагмент *The river of history was already moving into its new course* [181, с. 624] – *Ріка історії вже почала текти в новому напрямку* [29, с. 787], що передано з використанням транспозиції та еквівалентності. Насамперед збережено ключовий образ *the river of history* – *ріка історії*, що є однією з наскрізних метафор у романі. Передавання

цієї метафори здійснено за принципом лексичної та культурної еквівалентності, без спрощення або заміни, що дає змогу зберегти філософський і стилістичний шар вислову. Окрім цього, у МО граматична структура *was moving into its new course* реалізує тривалу дію в минулому через Past Continuous, натомість у перекладі використано конструкцію *вже почала текти в новому напрямку*. Така перебудова є прикладом транспозиції, адже змінено граматичну форму та тип дієслова (*was moving* – *текти*), що є природним способом вираження поступового процесу в МП. Перекладацьке рішення передати *into its new course* як *у новому напрямку* є прикладом лексичної еквівалентності, оскільки український відповідник повністю охоплює значення оригіналу й відповідає його образній функції. Вибір абстрактнішої лексеми *напрямок* зумовлений стилістичними міркуваннями: він дає змогу зберегти метафоричність і поетичний ритм, не вдаючись до зайвої конкретизації. У підсумку завдяки комплексному застосуванню трансформацій збережено поетичний ритм, метафоричність і внутрішню динаміку вислову, а також посилено образ історії як живого й плинного процесу, здатного змінювати напрям свого розвитку.

Фрагмент *I didn't expect to be here long; I had to take in all this bogus history, this darkness, in a hurry* [181, с. 673] – *Я не збирався довго тут розсиджуватися; всю цю макабричну історичну картину, всю цю мряку я мусив збагнути похапцем* [29, с. 850] також демонструє деякі аспекти образу історії. У фрагменті *I didn't expect to be here long* застосовано модуляцію: нейтральну конструкцію на позначення очікування *didn't expect* замінено на активну дієслівну конструкцію *не збирався розсиджуватися*, що виражає не просто відсутність очікування, а власне внутрішнє рішення діяти інакше. Окрім того, дієслово *розсиджуватися* має експресивне забарвлення, додаючи емоційної напруги, чого не містить стриманий англійський варіант. Це також приклад стилістичної компенсації, що дає змогу передати авторську інтонацію через національно марковану лексему.

Фраза *I had to take in all this bogus history, this darkness* трансформована з використанням експлікації: *bogus history* перекладено як *макабрична історична*

картина, де образ *макабричний* значно посилює емоційне враження від *підробної історії*, а додавання слова *картина* вносить візуальний компонент, що робить метафору багатовимірною. Така інтерпретація є прикладом модуляції, оскільки змінено погляд із критики достовірності (*bogus*) на емоційно-філософське сприйняття історії як темного, гротескного явища. Переклад *this darkness – всю цю мряку* демонструє приклад лексичної еквівалентності, стилістично адаптованої до загального тону вислову: слово *мряка* передає не лише темряву, а й психологічний туман, моральну невиразність і внутрішній дискомфорт, що добре відповідає контексту. У фінальній частині *in a hurry – похапцем* застосовано еквівалентний переклад, який зберігає і ритміку, і змістову стислість, властиву оригіналу. Дієслівну конструкцію *I had to take in – я мусив збагнути* адаптовано із застосуванням модуляції. Фразове дієслово *МО take in* у цьому контексті означає не буквальне *приймати всередину*, а набуває значення когнітивного сприйняття, осмислення. У перекладі цей зміст передано за допомогою стилістично точного та експресивного дієслова *збагнути*, яке акцентує глибину й раптовість усвідомлення. Така заміна є типовим прикладом модуляції, адже збережено смислове ядро, проте змінено ракурс подання дії – з нейтрального процесу сприйняття (*take in*) на інтелектуально-філософський акт осягнення (*збагнути*). Трансформація не лише зберігає, а й підсилює емоційно-смісловий ефект вислову, відповідаючи стилю українського художнього тексту. Через комплексне застосування трансформацій в українському перекладі збережено не лише смислову й емоційну напругу, закладену в оригіналі, а й розгорнуто метафорику, посилено образ *темної, спотвореної історії як духовної мряки*, яку потрібно терміново *збагнути*, не зволікаючи.

Унаслідок аналізу фрагментів тексту, які репрезентують образ *історії* в романі «11.22.63», простежуємо послідовно вибудований концепт історії як філософської, плинної та водночас упертої сили, яка перебуває в постійному русі, здатна опиратися змінам, але не завжди є незворотною. Історія в романі – це метафізичний феномен, який подекуди повторює себе (ритмічно, фатально), подекуди гармонізується, створюючи *диявольську музику*, а подекуди

розгалуджується, мов *ріка*, що тече в новому напрямку. Ключовим у побудові цього образу є питання змоги або незмоги змінити історію, яке озвучено не лише в прямій авторській рефлексії, а й через метафоричні структури: *двері в історію*, *ріка історії*, *історія, яку хтось збирається змінити*. Таке подання поєднує онтологічне та етико-філософське осмислення історичного процесу, роблячи цей образ глибоко інтерпретативним. Усі особливості образу *історії* можливо передати українською мовою за умови вдалого застосування перекладацьких трансформацій окремо або в комплексі. У Таблиці 4.3.2 за зменшенням наведено кількісний аналіз трансформацій, використаних для збереження образу *історії* під час перекладу з англійської мови українською.

Згідно з відсотковим співвідношенням найбільше використано транспозицію (30,13%) та модуляцію (19,23%), що зумовлено потребою адаптації фрагментів та зміною форми вираження в мові перекладу, а це є особливо важливим для забезпечення природності й зрозумілості тексту. Транспозиція дає змогу зберегти зміст у разі зміни порядку слів чи частин мови, а модуляція – змінити перспективу сприйняття або спосіб вираження для відповідності культурним і мовним контекстам. Значну роль відіграли буквальний переклад (14,74%) та додавання (15,38%), що свідчить про прагнення до точності й повноти передавання інформації. Експлікація (5,13%) та еквівалентність (8,33%) задіяно меншою мірою, що може вказувати на те, що потреба в уточненні або заміні певних елементів тексту не є ключовою проблемою під час перекладу проаналізованих текстових фрагментів.

В умовах інтерсеміотичного перекладу, зокрема під час екранізації, повністю втілити такий образ майже неможливо, адже значну частину його глибини сформовано саме на лексичному рівні, за допомогою метафоричного синтаксису, риторичних структур й афористичних побудов, які не мають прямого візуального аналога. Під час екранізації є змога втілити структурну й сюжетну сторони образу *історії*, зокрема спроби її змінити, її спротив, фрагментарну циклічність, але філософсько-метафоричну глибину образу буде неминуче втрачено, оскільки її можливо передати лише мовними засобами. Це

підкреслює унікальність вербального коду як носія філософської концептуальності, яка в романі є органічним складником образу.

Однак варто зазначити, що змога або незмога змінити історію – це один з абстрактних аспектів образу, які мають візуальний потенціал, тобто їх можна частково передати інтерсеміотично. У серіалі це насамперед реалізовано так.

1. Сюжетна динаміка та структура: динамічна візуалізація повторюваних невдалих спроб змінити хід подій.

2. Монтажні паралелі/монтаж опору: коли герой змінює щось у минулому, а все «повертається назад», то це показано через монтаж, повторення фрагментів, які ніби анулюють зміну.

3. Візуальні та звукові маркери спротиву: ритмічні завади, аварії, звукові спотворення – це все матеріалізація метафізичного опору історії.

4. Візуальні образи сили/перешкоди: руйнування простору через занадто сильне втручання головного персонажа, тіло, яке реагує на часові зміщення (носові кровотечі, непритомність тощо).

Однак є істотне обмеження, бо майже неможливо передати мовно-філософський підтекст, властивий романному викладу: риторичні запитання, рефлексії, образні фрази на кшталт *історія відхаркується збігами* – лексично насичені концепти, які не мають прямого візуального аналогу; візуальний код не дає змоги відтворити всі рівні багатозначності, наприклад, іронію чи поетичну алегоричність в описі історії як суб'єкта з волею чи наміром. Якщо звернутися до вербального складника, то лексичну одиницю *історія* взагалі майже не згадано в екранізації, вона постає лише в кількох репліках, у більшості з яких наявна імпліцитно (коли йдеться про її потенційні *зміни*) без прямого згадування.

1. *You think Vietnam unfolded exactly as it should have, that recent American history was just hunky-dory?* – *Ти думаєш, події у В'єтнамі розгорталися саме так як потрібно, а у новітній американській історії усе йде як салом змащене?*

2. *You don't know what it's gonna change!* – *Ти не знаєш, які зміни це може спровокувати!*

3. *Don't you want to do any fucking thing that matters?* – *Хіба не хочеш зробити хоч щось, курва, значуще?*

4. *And what did it say? That he was gonna do something to change the world?* – *Про що в ньому йшлося? Що він збирається змінити історію?*

Отже, аспект змінності або незмінності *історії* як ключова частина образу в романі частково відтворений у процесі ІІ. Проте філософсько-риторичний пласт цього образу, що ґрунтується на лексичних засобах, риторичних запитаннях, стилістично маркованих фразах, у більшості випадків редуковано або спрощено, адже кінотекст не має у своєму розпорядженні інструментів вербальної багатозначності в тому самому обсязі, що й літературний твір. У серіалі «11.22.63» образ *історії* значною мірою редуковано порівняно з романом: він позбавлений філософсько-метафоричного наповнення. Репліки на кшталт *You don't know what it's gonna change!* або *He was gonna do something to change the world* передають лише функційний аспект історії як об'єкта потенційної зміни, проте не розкривають її як автономну, плинну чи метафізичну силу, що активно чинить спротив, як у романі. Хоч фрази на кшталт *Don't you want to do any fucking thing that matters?* або згадка про В'єтнам і наближають історію до особистої відповідальності героя, але вони компенсують образ лише частково: збережено мотив історії як поля морального вибору, однак втрачено її багаторівневу образність, представлену у творі через метафори ріки, дверей, музики тощо. Унаслідок цього серіал утілює лише поверхневий вимір образу історії, акцентуючи на дієвості та наслідках змін, але не на її внутрішній природі.

Цінність такого аналізу полягає, зокрема, у тому, що він дає змогу окреслити загальні закономірності застосування трансформацій під час передавання концептів *минуле*, *життя* та *історія*. Виявлені закономірності продемонстровано в Таблиці 4.4.

Непрямі трансформації істотно переважають під час перекладу всіх трьох концептів. Це свідчить про складність змістового наповнення цих понять та потребу в інтерпретаційному, а не в буквальному перенесенні значення. Найчастотнішими трансформаціями виявилися транспозиція (26,96, 27,61%,

30,13%) і модуляція (26,28%, 20,61%, 19,23), що є типовим для філософськи навантажених категорій, які потребують зміни структури висловлення або перспективи сприйняття предмета під час перекладу. Додавання є третьою за частотністю трансформацією для всіх трьох концептів (14,68, 17,79%, 15,38%), що зумовлено потребою пояснити авторські метафори та алюзії, властиві оригінальному стилю С. Кінга.

Буквальний переклад домінує в передаванні концепту *життя* (20,25%), але є менш частотним для *минулого* (10,92%) та *історії* (14,74%). Це може бути пов'язано з тим, що лексична одиниця *життя* має усталеніші мовні відповідники й нерідко може бути перекладена без додаткових трансформацій. Калькування спостерігаємо лише у випадку перекладу концептів *минуле* (2,73%) та *життя* (0,61%). Ймовірно, це зумовлено відсутністю стабільних фразеологічних кальок у контексті філософського осмислення історії. Сегментацію виявлено лише в перекладах фрагментів, які репрезентують *минуле* (5,80%), що може свідчити про складні метафоричні конструкції, які потребують розбиття для кращого засвоєння в українському перекладі.

Незважаючи на схожий вибір перекладацьких трансформацій під час перекладу трьох проаналізованих концептів, є й деякі відмінності, які зумовлені передусім специфікою кожного концепту. Зокрема, концепт *минуле* в романі наділено містичними, метафізичними конотаціями (*жива, опірна сила*). Це потребує особливо гнучких і контекстуальних трансформацій, наприклад, транспозиції, модуляції, а також додавання, сегментації та експлікації, що вможлиблює передавання прихованої філософської глибини. Концепт *життя* значною мірою піддається буквальному перекладу, що можна пояснити його загальноновживаністю. Водночас наявність модуляції і додавання вказує на часті випадки експресивного чи символічного вживання. Концепт *історія* найбільше пов'язаний із суспільно-історичним контекстом, тому еквівалентність (8,33%) та транспозиція (30,13%) відіграють особливу роль у збереженні достовірності та ритміки історичних реконструкцій.

Отже, аналіз фрагментів літературного твору та їхніх перекладів демонструє домінування непрямих трансформацій (транспозиція, модуляція, додавання), що загалом є типовим для перекладу художніх, філософських і стилістично насичених текстів. Це свідчить про те, що буквальний переклад є недостатнім для збереження авторського стилю, підтекстів та конотацій. Модуляція і транспозиція як найчастотніші трансформації відображають тенденцію до зміщення акценту з буквального значення на функційне або прагматичне. Відмінності у виборі стратегій зумовлені семіотичними особливостями кожного концепту, його жанровим функціонуванням та стилістичним навантаженням у межах оригінального тексту.

Висновки до розділу 4

На основі аналізу перекладацьких трансформацій, які використано для вдалого передавання таких концептів, як *минуле*, *життя* та *історія* під час перекладу роману «11.22.63» з англійської українською, можна зробити кілька важливих висновків:

1. Застосування модуляції та транспозиції відіграло вирішальну роль у збереженні всіх трьох розглянутих філософських концептів. Транспозиція (*минуле* – 26,96%, *життя* – 27,61%, *історія* – 30,13%) дає змогу змінювати структуру фрагментів тексту та лексичних одиниць без втрати смислової глибини, що є важливим для збереження метафізичних образів, таких як «минуле», «життя» та «історія». Модуляція (*минуле* – 26,28%, *життя* – 20,61%, *історія* – 19,23%) дає змогу передавати концептуальні зміни через зміну способу вираження, що важливо для філософських ідей, які містять багатозначність.

2. Виявлені закономірності у використанні деяких перекладацьких трансформацій: транспозицію та модуляцію задіяно найчастіше, що підкреслює потребу адаптувати граматичні структури або змінювати перспективу сприйняття для забезпечення логічної і стилістичної цілісності перекладу, особливо коли йдеться про передавання складних філософських концептів. Додавання (*минуле* – 14,68%, *життя* – 17,79%, *історія* – 15,38%) та буквальний

переклад (*минуле* – 10,92%, *життя* – 20,25%, *історія* – 14,74%) використані також значною мірою для збереження точності й контекстуальної повноти відтворення основного змісту.

3. Традиційний міжмовний переклад відіграє ключову роль у збереженні філософських концептів: за допомогою традиційного міжмовного перекладу можливе влучне передавання не лише змісту, а й складних філософських та емоційних концептів, оскільки за цього типу перекладу можна зберігати стиль, ритм та символічні структури оригіналу. Це особливо важливо для творів, де концептуальні образи мають складну вербальну реалізацію, як у випадку з образами «минулого», «життя» та «історії» в романі «11.22.63».

4. Під час інтерсеміотичного перекладу немає змоги передавати складні філософські концепти так само ефективно, як і під час міжмовного перекладу. Через обмеження кіно- або телевізійних засобів візуального вираження ІП не здатен передати складні філософські концепти, закладені в ритміці, метафорах і синтаксисі літературного оригіналу. Візуальні засоби, хоч і можуть передавати основні ідеї, не здатні відтворити внутрішню структуру та концептуальну глибину, що робить традиційний міжмовний переклад ефективнішим для збереження таких складних образів.

5. Для передавання та збереження глибоких філософських образів найефективнішими є моделі традиційного міжмовного перекладу, оскільки вони зосереджені на точному відтворенні змісту та структурних особливостей оригіналу. Моделі інтерсеміотичного перекладу, хоч і здатні передавати елементи та сенси, що можна трансформувати між різними знаковими системами, обмежені в здатності передавати всю глибину і складність філософських образів. ІП більше орієнтований на адаптацію до іншої знакової системи, що може змінити контекст та сприйняття таких образів, тоді як традиційні моделі зберігають їхню філософську та емоційну глибину, забезпечуючи якомога точнішу відповідність між оригіналом і перекладом.

Основні положення розділу викладено в публікаціях [98; 178; 179].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У сучасному українському перекладознавстві інтерсеміотичний переклад – напрям, який активно розвивається, однак іще не має усталеної методологічної бази, особливо в контексті трансформації літературних творів у кінематографічні. Це зумовлює потребу в чіткому теоретичному окресленні моделі інтерсеміотичного перекладу як концептуальної структури, що описує процес передавання змісту між різними знаковими системами.

У дисертаційному дослідженні здійснено спробу комплексного осмислення інтерсеміотичного перекладу як феномену, який перебуває на етапі формування у вітчизняному науковому дискурсі. На підставі теоретичного аналізу й емпіричних спостережень сформульовано низку положень, які розкривають особливості інтерсеміотичного перекладу в контексті міжмедійного передавання змісту, а також збереження чи трансформацію філософських концептів літературного твору в екранізації. Зокрема, обґрунтовано потребу чіткого розмежування інтерсеміотичного перекладу та суміжних понять, оскільки лише ІП передбачає системну семіотичну трансформацію, яка охоплює глибинні рівні змісту, а також здійснено систематизацію понять інтерсеміотичного перекладу в межах сучасного перекладознавства із чітким розмежуванням між ІП, інтертекстуальністю, адаптацією, інтермедіальністю та інтерсеміотичністю.

Класичні моделі перекладу (зокрема ситуативно-денотативна, трансформаційна, семантична, інтерпретативна, інтеграційна, адаптивна, лінійно-трансмисійна) не охоплюють повною мірою інтерсеміотичного рівня перекодування, тому відповідно до потреби сформульовано поняття моделі інтерсеміотичного перекладу як теоретичної схеми або концептуальної структури, яка описує процес трансформації змісту під час переходу з однієї знакової системи в іншу (з мови в аудіовізуальний код кіно, музику, живопис тощо) та складність міжсеміотичних (інтермедіальних) зв'язків між першотвором та його інтерсеміотичним перекладом. З огляду на це доцільним

є застосування запропонованої інтермедіальної моделі, яка враховує взаємодію вербального, візуального та звукового кодів у межах одного наративу.

Для здійснення докладного інтерсеміотичного аналізу поняття *епізод* розглянуто як одиницю інтерсеміотичного аналізу, яка забезпечує зіставлення структурних і смислових змін у процесі перекладу, з урахуванням наративної функції, семантичного завершення та мультимодальності. Відповідно епізод є одиницею інтерсеміотичного аналізу в межах інтермедіальної моделі інтерсеміотичного перекладу. Епізод у цьому контексті постає як змістово завершена, структурно виокремлена та мультимодально насичена одиниця, здатна до трансформації між медіумами. Епізод може функціонувати як універсальна одиниця аналізу, яка має потенціал до застосування як у традиційному перекладознавстві, так і в інтерсеміотичному аналізі, оскільки він забезпечує порівняльний підхід до змістових змін у процесі інтермедіального переходу. Такий підхід дає змогу здійснити зіставлення літературного та аудіовізуального наративу на структурно-семантичному рівні. З огляду на це дослідження пропонує поетапну методику інтерсеміотичного аналізу, яка передбачає порівняння літературного й кінематографічного епізодів за такими критеріями: авторський наратив, мовлення персонажів, візуальні та аудіальні засоби, а також підтекстові елементи. Такий підхід дає змогу системно дослідити механізми передавання або втрати концептуальної інформації під час перекодування.

На прикладі аналізу епізодів з роману Стівена Кінга «11.22.63» та його екранізації встановлено, що під час інтерсеміотичного перекодування закономірно втрачено внутрішній монолог і підтекст, які передають через стилістичні фігури в авторському мовленні, філософську глибину концептів, зокрема абстрактні або метафізичні значення (наприклад, образ минулого як опірної сили), лексичну образність і словесну символіку (метафори, алюзії, гра слів). Трансформацій зазнає наративна композиція, пов'язана з темпом оповіді, деталізацією або внутрішніми смисловими повторами. Такі зміни зумовлені

обмеженнями візуального коду, який тяжіє до спрощення та зовнішньої конкретизації змісту.

Ключові філософські концепти (зокрема *минуле, життя та історія*) зазнають трансформацій, що нерідко спричиняє часткову втрату глибинних смислів, однак завдяки компенсації аудіовізуальними елементами або драматургійними прийомами певною мірою вдається зберегти значення концептів оригінального твору. Інтерсеміотичний переклад має обмеження в передаванні складних філософських категорій через відсутність прямих візуальних відповідників для авторських стилістичних засобів, алюзій, інтертекстуальних відсилань і підтекстових структур.

Інтерсеміотичний переклад можна розглядати крізь призму традиційного перекладознавства. Звернення до методів традиційного перекладу зумовлена потребою докладно проаналізувати лінгвістичні особливості відтворення філософських концептів на рівні текстових фрагментів, що дає змогу простежити, які трансформації забезпечують збереження авторського наміру в межах міжмовного компонента інтерсеміотичного перекладу. Ефективного збереження можна досягти через застосування перекладацьких трансформацій, які адаптують до нових форматів і які слугують ефективним засобом відтворення філософських концептів у межах міжетекстового, а подекуди й міжмедійного переходу. Серед трансформацій, найчастіше застосовуваних під час перекладу філософських концептів, є модуляція, транспозиція, буквальний переклад, вилучення та еквівалентність. Їхнє використання сприяє досягненню адекватності змісту, збереженню авторського задуму та формуванню семантичної відповідності в новому медіаформаті. Зіставний аналіз філософських концептів *минуле, життя, історія* в літературному тексті та його українському перекладі дав змогу виявити закономірності у використанні перекладацьких трансформацій, до найчастотніших з яких уналежнюємо транспозицію, модуляцію, додавання та буквальний переклад. Зафіксовано обмеження в передаванні складних концептуальних структур, які значно або

частково втрачено внаслідок медіальної трансформації, що потребує подальших досліджень.

Загалом результати дослідження розширюють теоретичну та методологічну базу інтерсеміотичного перекладу, оскільки пропонують новий інструментарій для аналізу продукту інтерсеміотичного перекладу (зокрема екранізації) через порівняння епізодів літературного та аудіовізуального творів, а також для здійснення ґрунтовного аналізу філософських концептів літературного твору в межах міжмедійних трансформацій.

Перспективу подальших досліджень становить аналіз інших типів інтерсеміотичних трансформацій, зокрема новіших, «нетрадиційних» – наприклад, літературних адаптацій кінематографічних творів (новелізацій), інтерактивних мультимедійних платформ, театральних інтерпретацій, коміксів, графічних новел. Важливим аспектом подальших розвідок також постає встановлення зв'язків між інтерсеміотичним та міжмовним перекладом у випадках, коли їх застосовують одночасно, як-от під час екранізації твору мовою, відмінною від оригіналу. Перспективним напрямом є дослідження трансформації сценарію в екранізацію, що дає змогу простежити інтерсеміотичний перехід у межах споріднених вербально-аудіовізуальних форм. Подальшого поглиблення потребує вивчення механізмів взаємодії модальностей у мультимодальному середовищі та ґрунтовне дослідження когнітивно-перцептивного аспекту, який визначає особливості сприйняття й інтеграції смислів реципієнтом. Важливим є також вивчення проблеми трансляції значення з огляду на нееквівалентність семантичних структур різних знакових систем і встановлення культурно-контекстуальної залежності інтерсеміотичної інтерпретації задля аналізу впливу на смисловий результат інтерсеміотичних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 11.22.63. Серіал / реж. К. Макдональд та ін. США : Hulu, 2016. URL: <https://uaserials.pro/5-11-22-63-mini-serial.html> (дата звернення: 05.01.2025)
2. Александрова В. В. Моделі перекладу текстів як предмет наукових досліджень у науково-дослідній діяльності майбутнього юриста. *Педагогіка вищої та середньої школи*. Київ : КДПУ, 2010. Вип. 30. С. 229–237.
3. Андрієнко Т. Інтеракційна модель перекладу. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2016. № 34. С. 6–16.
4. Архипова Л. Переклад як інтерпретація. *Записки Перекладацької Майстерні 2000–2001: [навчальний посібник]*. Львів, 2002. Т. 3: Тижні 3–4. Яремча, 23 липня – 4 серпня 2001 р. 2002. С. 19–48.
5. Балабан О. О. Дискурс-теорії і дискурс-аналіз: історія і перспективи. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/apif/2010_5/balaban.pdf (дата звернення: 05.03.2024)
6. Балчиді К. С. Інтертекстуальні та інтерсеміотичні аспекти перекладу алюзій (на матеріалі роману С. Кінга та кінофільму «11.22.63»). Хмельницький : Хмельниц. нац. ун-т., 2020. 95 с.
7. Білецька Т. О., Гаврилук О. О. Мультиmodalність текстів сучасних англомовних журналістів-блогерів (на матеріалі блогів Філіппі де Франко та Арви Махдаві). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. 2022. Вип. 2 (1). С. 87–93.
8. Венгренівська М. А., Гнатюк А. Д. Творча майстерня перекладача (Збірка теоретичних розвідок) : навч. посіб. Київ : Редакційно-видавничий центр «Київський ун-т», 1998. 90 с.
9. Вергун Л. І. Транскреація як засіб міжкультурної комунікації. *Інноваційні процеси економічного та соціально-культурного розвитку: вітчизняний та зарубіжний досвід : Матеріали IX міжнародної науковопрактичної конференції молодих учених і студентів*. Тернопіль : ТНЕУ, 2016. С. 170–171.

10. Вороний М. Театр і драма. Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. Київ : Волосожар, 1913. 166 с.
11. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / пер. О. Мокровольський. Київ : Юніверс, 2000. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. 464 с.
12. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2015. № 6. С. 99–101.
13. Гевало А. Ю., Гриців Н. М. Дослідження лексико-семантичних особливостей англо-українського кіноперекладу (на основі фільму «Джокер»). *Збірник наукових праць «Нова філологія»*. 2022. № 85. С. 76–83.
14. Гембле І., ван Доорслаер Л. Енциклопедія перекладознавства : у 4 т. / пер. за ред. І. М. Кальниченко, заг. ред. О. А. Черноватий. Вінниця : Нова Книга, 2020. Т. 1. 552 с.
15. Головня А. В., Щербина А. В., Гастинщикова Л. О. Переклад кінодискурсу на матеріалі серіалу «Ферзневий гамбіт» на платформі Netflix: соціокультурний аспект. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 2. Ч. 2. С. 5–12.
16. Голубенко Н. Концептуальні підходи до дослідження кінотексту в аспекті інтерсеміотичного перекладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 44 (1). С. 152–157.
17. Государська О. В. Критичний аналіз класичних моделей перекладу. *Філологічні трактати*. 2016. № 1. Т. 8. С. 17–25
18. Гридасова О. І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. Житомир, 2014. Вип. 2 (74). С. 102–107.
19. Демецька В. Адаптивна модель перекладу в психолінгвістичному вимірі *Psycholinguistics*. 2019. № 26 (2). С. 70–90
20. Десятник Г. О. Види, жанри і типи аудіовізуальної творчості. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2020. 144 с.

21. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2018. 45 с.
22. Дубик В. Невербальні та вербальні засоби комунікації в політичному дискурсі ЗМІ. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Розділ I. Комунікативна лінгвістика*. Луцьк, 2013. Вип. 18. С. 31–36.
23. Екранізація. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 05.03.2024)
24. Єнчева Г. Г. Лінгвокогнітивне моделювання процесу перекладу авіаційних термінів : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2011. 201 с.
25. Засекін С. В. Психолінгвістичні універсалії перекладу художнього тексту: монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 274 с.
26. Загнітко А. П. Словник сучасної лінгвістики: поняття і терміни: у 4 т. Донецьк : ДонНУ, 2012. Т. 2. 350 с.
27. Іваницька Н. «Модель» у металінгвістичній системі теоретичних постулатів. *Граматичні студії*. 2016. Вип. 2. С. 7–12.
28. Іваницька Н. Сучасні моделі перекладу в аспекті контрастивної дискурсології. *Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 25. С. 137–144.
29. Кінг С. 11.22.63 / пер. О. Красюк. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2022. 976 с.
30. Клековкін О. Піраміда Фрайтага. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2012. Вип. 8. С. 303–322.
31. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика: монографія. Київ : Київський університет, 2008. 240 с.
32. Комаров С. Кінематографічна поетика в оповіданнях В. Вулф. *Український смисл* / гол. ред. д-р філол. наук, проф. І. С. Попова. 2023. Вип. 2. С. 58–66.
33. Кононенко А. Теорія інтермедіальності в сучасному науковому дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 4. Р. 138–143.

34. Копильна О. М. Інтермедіальність як проблема перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2018 № 37. Т. 4. С. 159–161.
35. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.
36. Кость С. Семантико-теоретичний аналіз функціонування терміна дискурс. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2010. № 675. С. 121–124.
37. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. Київ : Академія, 2003. 464 с.
38. Крисанова Т. Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2014. № 4. С. 98–102.
39. Кропінова Т. В. Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об'єкта. *Теорія і практика перекладу*. 2009. № 6. С. 407–411.
40. Кузенко Г. М. Переваги й недоліки загальновідомих моделей перекладу. *Науковий вісник Херсонського державного університету Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. 2016. Вип. 4. С. 17–21.
41. Кузьменко А. В. Феномен взаємодії світової літератури і кіно на межі ХХ–ХХІ століть. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021. 65 с.
42. Кулікова А. Особливості, переваги та недоліки закадрового перекладу аудіовізуальної продукції. *Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур: матеріали ІХ Міжвузівської конференції молодих учених*. Донецьк, 2011. С. 85–87.
43. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
44. Лессінг Г. Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 313 с.
45. Линтвар О. М. Лінгвостилістичні засоби вираження ідіостилю В. М. Теккерея в оригіналі і перекладі (на матеріалі тексту роману «Ярмарок суєти» та його екранізації). дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Одеса, 2015. 261 с.

46. Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.

47. Лук'янова Т. Г. Вербалізація емоційних станів в мультимодальному тексті: інтерсеміотичний переклад (на матеріалі англійської та української мов). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. Вип. 88. С. 105–111.

48. 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.

49. Лукач М. О. Типи лінгвістичних моделей та їх застосування для розв'язання лінгвістичних задач. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Інформаційні системи та мережі*. 2013. № 770. С. 143–153.

50. Лук'янова Т. Г. Лексичні аспекти перекладу субтитрів: на матеріалі англомовних художніх фільмів. *Нова філологія*. 2012. № 50. С. 170–173.

51. Лупак Н. М. Культурсеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*. 2019. № 6(23). Р. 21–27.

52. Макарук Л. Л. Мультимодальна лінгвістика та її метамова (Multimodal Linguistics and its Metalanguage). *Philological Science and Education: Transformation and Development Vectors: Collective Monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Vol. 1. Р. 304–339.

53. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. 2014. Вип. 5. С. 42–50.

54. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу [навчальний посібник]. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 304 с.

55. Мартинюк А. П. Перекладацька діяльність з позицій інтегративної теорії мови. *Переклад у наукових дослідженнях представників харківської школи: колективна монографія*. Вінниця : Нова книга, 2013. С. 107–114.

56. Мациборко Т., Солодка А. Способи передачі стилістичних засобів англomовного кінодискурсу при перекладі. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/2663-4139/article/view/4597> (дата звернення: 04.01.2025)

57. Мельник А. П. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2015. Вип. 58. С. 110–112.

58. Мельник А. П. Основні етапи дублювання фільмів українською мовою. *Проблеми зіставної семантики: збірник наукових статей*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2011. Вип. 10. Ч. 2. С. 341–348.

59. Мельник А. П. Перекладач як посередник між двома лінгвокультурами: міжкультурна компетенція в кінематографі. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 55. С. 246–251.

60. Мельник А. П. Стратегії скорочення тексту при перекладі анімаційних фільмів. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство*. Луцьк, 2012. Вип. 22. С. 151–156.

61. Мельник А. П. Субтитрування як різновид аудіовізуального перекладу: особливості, характер трансформацій, перекладацькі виклики (на матеріалі англійської та німецької мов). *Українське мовознавство. Міжвідомчий науковий збірник*. Київ : ВПЦ «Київський університет». 2010. Вип. 40. Ч. 1. С. 392–395.

62. Мельник М. Є. Кінотекст як особливий вид дискурсу. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2014. № 12. С. 123–127.

63. Миславський В. Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. Харків, 2007. 328 с.

64. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
65. Некряч Т., Довганчина Р. Інтерсеміотичний та інтерлінгвістичний переклади: грані суміжності та точки розбіжностей. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 48. С. 302–310.
66. Ніконова В. Г., Голубенко Н. І. Методологічні принципи і підходи у дослідженні категорії модальності в аспекті інтерсеміотичного перекладу. *New development horizons of philological science. Scientific monograph*. 2022. Р. 207–225.
67. Новікова М. О. Нове в теорії перекладу. *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі [наукова монографія]* / ред. д-р філол. наук, проф. А. М. Науменко. Запоріжжя : ЗДУ, 1998. Т.3 С. 70–73.
68. Плотнікова Н. В. Поняття «концептосфера» та «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 1. Ч. 1. С. 91–96.
69. Повалій Т. Л. Основи сценарно-режисерської діяльності : конспект лекцій. Суми : Сумський державний університет, 2023. 107 с.
70. Полякова О. В. Дублювання як вид кіноперекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 116. С. 338–341.
71. Попова І. С. Про основні операції лінгвістичного моделювання в синтаксисі. *Український смисл*. 2011. Вип. 1. С. 76–85.
72. Поппер К. Філософський енциклопедичний словник / ред. В. І. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
73. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
74. Прокопенко А. В., Сіроштан Т. О. Труднощі перекладу англomовного кінематографічного тексту. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. № 4. Т. 31 (70). С. 76–80.

75. Ребрій О. В. Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. 116 с.

76. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.

77. Роздобудько І. Структура кіносценарію. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Екранні мистецтва*. 2020. Вип. 26. С. 114–121.

78. Роздобудько І., Санін О. Кіно на папері. Навчально-публіцистичні нотатки. Київ : Нора-Друк, 2016. 288 с.

79. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2019. Вип. 81. С. 15–18.

80. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник. Полтава : Довкілля-К, 2008. 711 с.

81. Семенюк Т. П. Інтерсеміотичні особливості письмової комунікації. *Вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки: Філологічні науки. Мовознавство*. 2012. № 24. С. 129–134.

82. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність: [на матеріалах суч. газетн. публіцистики]: монографія. Київ : Видавництво Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. 392 с.

83. Скобнікова О. В. Лінгвотекстові характеристики та типологія кіносценаріїв. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство): збірник наукових праць*. Вінниця, 2016. Вип. 23. С. 235–241.

84. Слепушова А. І. Фамілект персонажів американських анімаційних серіалів : дис. ... д. філософ : 035. Київ, 2023. 206 с.

85. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / пер. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ : Основи, 1998. 324 с.

86. Стругачка, Творча Спільнота. URL: <https://strugachka.com.ua/> (дата звернення: 05.01.2025)

87. Тащенко Г. Трансформація художнього образу в інтерсеміотичному перекладі (на матеріалі екранізації роману «Оповідь служниці»). *Закарпатські філологічні студії*. 2021. № 17 (2). С. 105–109.

88. Терехова С. І. Вступ до перекладознавства (Сучасні проблеми і теорії. Діяльність перекладача. Основи техніки перекладу). Навч. посібник. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2002. 163 с.

89. Тороп П. Тотальний переклад. Монографія / пер. О. Кальниченка, О. Оржицького. Вінниця : Нова Книга, 2015. 264 с.

90. Фесенко Є. В. Інтермедіальні аспекти в літературі: матеріали Всеукраїнської інтернет-конференції 26 жовтня 2017 р. URL: <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/porvnjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/> (дата звернення: 23.09.2024)

91. Хуторна Г. П. Особливості інтерсеміотичного перекладу літературного хронотопу. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Досвід онлайн та офлайн навчання іноземців та перекладачів. До 35-річчя кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців ДНУ»*. Дніпро : Ліра, 2024. С. 49–51. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2024/materiali_konferenc/4_dosvid_onlayn_ta_oflayn_navchannya_inozemtsiv.pdf (дата звернення: 02.05.2025)

92. Хуторна Г. П. Дослідження інтерсеміотичних моделей перекладу з англійської мови українською на матеріалі екранізованого літературного твору. *Література як семіотичний ресурс культури. Всеукраїнська наукова конференція (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали / упорядник Т. Є. Пічугіна*. Дніпро : Тріменс ЛТД, 2023. С. 92–93. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2023/materiali%20konf/1_literatura_yak_semiotichniy_resurs_kulturi.pdf (дата звернення: 02.05.2025)

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

університету, серія «Філологія». 2023. №61. С. 162–168. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.37>

94. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Sociocultural and Philological Paradigms of Contemporary Linguistic Education: Collective monograph* / ed. by O. I. Panchenko. Karlsruhe, 2023. P. 133–150. DOI: <https://doi.org/10.30890/2707-1685.2023-10-01>

95. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Філологічні науки. Збірник наукових праць студентів та викладачів факультету* / упорядник О. І. Панченко. Дніпро : Ліра, 2023. С. 425–428. URL: http://repository.dnu.dp.ua:1100/?page=inner_material&id=16103 (дата звернення: 02.05.2025)

96. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. «Велике і вічне...»: Михайло Федосійович Гетманець: матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 15–16 вересня 2023 року). Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2023. С. 127–130. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/12714> (дата звернення: 02.05.2025)

97. Хуторна Г. П. Епізод як одиниця інтерсеміотичного перекладу. Український смисл: збірник наукових праць / гол. ред. д-р філол. наук, проф. І. С. Попова. Дніпро : Ліра, 2024. Вип. 2. С. 122–136. <https://doi.org/10.15421/462430>

98. Хуторна Г. П. Особливості інтерсеміотичного перекладу літературного хронотопу. *Лінгвістична палітра перекладу: від слова до тексту: Колективна монографія* / ред. О. І. Панченко. Карлсруе, 2024. С. 147–166. DOI: <https://doi.org/10.30890/978-3-98924-012-4.2024>

99. Хуторна Г. П. Специфіка перекладу англомовних кінотекстів через застосування техніки ліпсінк. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку».* (25–26 листопада 2022 року). Одеса, 2022. Ч. 3. С. 277–

279. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/book/178> (дата звернення: 02.05.2025)

100. Чала Ю. П. Переклад культурно-маркованих поетонімів: соціосеміотичний підхід. *Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. 2005. Вип. 23. С. 215-217.

101. Чаюн І. Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64. Том 2. С. 253–257.

102. Шевченко І. С. Англomовний кінодискурс у полікодовому вимірі. Якісна мовна освіта у сучасному глобалізованому світі: тенденції, виклики, перспективи. *Матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Суми, 23–24 листопада 2017 року*. Суми, 2017. С. 196–198.

103. Шевченко І. С. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен. Харків : Константа, 2005. 356 с.

104. 11.22.63. TV show / directed by Kevin Macdonald et al. The USA : Hulu, 2016. URL: <https://sflix.to/watch-tv/free-112263-hd-38494.5027164> (Last accessed: 05.01.2025).

105. Abdolahi M., Fakharzadeh M. Adaptation strategies in intersemiotic translation of suspense elements in detective novels. *Trans-kom*. 2022. № 15(1). P. 63–79.

106. Aguiar D., Queiroz J.. Towards a Model of Intersemiotic Translation. *The International Journal of the Arts in Society*. 2009. № 4. P. 85–99.

107. Andrew D. Concepts in Film Theory. Oxford : Oxford University Press, 1984. 239 p.

108. Artiukh A. O. Classification of Translator's Mistakes in the Movie for the Ukrainian Audience. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Київ, 2015. № 5. С. 9–15.

109. Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. Post-Colonial Studies: The Key Concepts. London : Routledge, 2000. 300 p.
110. Bakhtin M. M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin : University of Texas Press, 1981. 480 p.
111. Barthes R. Image, Music, Text. London : Fontana Press, 1977. 220 p.
112. Bassnett S. Translation Studies. London : Routledge, 2014. 190 p.
113. Bateman J. A. Multimodality and Genre: A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents. London : Palgrave Macmillan, 2008. 312 p.
114. Bazin A. Adaptation, or the cinema as digest. *Film Adaptation* / ed. by J. Naremore. New York : Rutgers, 2000. P. 19–27.
115. Berlo D. K. The Process of Communication: An Introduction to Theory and Practice. New York : Holt, Rinehart, and Winston, 1960. 318 p.
116. Bintz W., Saks K. Hybrid texts: an innovative genre to integrate literary and informational text. *Journal of EATE Open*. 2020. № 58. P. 7–14.
117. Bloody. *Cambridge Online Dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bloody> (Last accessed: 14.04.2024)
118. Bordwell D., Thompson K., Smith J. Film Art: An Introduction. New York : McGraw-Hill, 2019. 532 p.
119. Carroll N. Philosophy and the Moving Image: Selected Essays. Oxford : Oxford University Press, 2021. 396 p.
120. Carroll N. The Philosophy of Motion Pictures. Malden, Massachussets : Blackwell Publishing. 2008. 250 p.
121. Carter R., Adolphs S. Linking the Verbal and Visual: New Directions for Corpus linguistics. *Language, People, Numbers*. 2008. № 64. P. 275–291.
122. Casetti F. Theories of cinema, 1945–1995. Austin : University of Texas Press, 1999. 368 p.
123. Catford J. C. A linguistic theory of translation. Oxford : Oxford University Press, 1965. 110 p.
124. Chandler D. Semiotics: The Basics. London : Routledge, 2007. 373 p.

125. Chaume F. Audiovisual Translation: Dubbing. Manchester : St. Jerome Publishing, 2012. 208 p.
126. Chaume F. Dubbing Practices in Europe: Localisation Beats Globalisation. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*. 2007. № 6. P. 203–217.
127. Chesterman A. Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory. Amsterdam : John Benjamins, 1997. 219 p.
128. Chiaro D. Audiovisual Translation. *The Encyclopedia of Applied Linguistics* / ed. by C. A. Chapelle. Hoboken, New Jersey : Blackwell Publishing Ltd, 2013. P. 1–5.
129. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. New York : Columbia University Press, 1994. 239 p.
130. Chomsky N. Syntactic Structures. Berlin : Mouton de Gruyter, 2002. 117 p.
131. Cronin M. Translation in the Digital Age. London : Routledge, 2012. 176 p.
132. Diachok N., Popkova O. Models for implementing the concept of “absence”. *Cognitive Studies | Études cognitives*, 2024 (24). URL: <https://doi.org/10.11649/cs.2874> (Last accessed: 20.04.2025).
133. Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation in the Third Millennium. *Translation Today: Trends and Perspectives* / ed. by G. Anderman, M. Rogers. Bristol : Multilingual Matters & Channel View Publications, 2003. P. 192–204.
134. Diaz-Cintas J. New Trends in Audiovisual Translation. Frankfurt Lodge : Multilingual Matters, 2009. 270 p.
135. Dusi N. Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. *Semiotica*. 2015. Iss. 206. P. 181–205.
136. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1979. 354 p.
137. Eco U. Experience in translation. Toronto : University of Toronto Press, 2000. 112 p.

138. Eco U. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London : Phoenix. 2003. 200 p.
139. Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1984. 242 p.
140. Eco U. *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1990. 295 p.
141. Episode. *Cambridge Dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/episode> (Last accessed: 08.04.2024)
142. Episode. *Merriam-Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/episode> (Last accessed: 08.04.2024)
143. Episode. *Online Etymology Dictionary*. URL: <https://www.etymonline.com/word/episode> (Last accessed: 05.08.2024)
144. Esser A., Bernal-Merino M. Á., Smith I. R. *Media across borders: localizing TV, film and video games*. New York : Routledge, 2016. 244 p.
145. Field S. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York : Dell Publishing Company, 1994. 246 p.
146. Fillmore Ch. J. Scenes-and-Frames Semantics. *Linguistic Structures Processing* / ed. by A. Zampolli. Amsterdam : N. Holland, 1977. P. 55–88.
147. Forceville C. Metaphor in pictures and multimodal representations. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* / ed. by R. W. Gibbs, Jr. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 462–482.
148. Freytag G. *Die Technik des Dramas*. Leipzig : S. Hirzel Verlag, 1863. 310 p.
149. Gibbons A. *Multimodality, Cognition and Experimental Literature* / ed. by K. L. O'Halloran. London : Routledge, 2012. P. 8–20.
150. Glissant É. *Poetics of Relation*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997. 252 p.
151. Gorfée D. L. *On Translating Signs. Exploring Text and Semio-Translation*. Amsterdam : Rodopi, 2004. 250 p.

152. Gorfée D. L. Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce. Amsterdam : Rodopi, 1994. 255 p.
153. Gottlieb H. Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. *EU-High-Level Scientific Conference Series MuTra 2005 Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. 2005. P 1–29.
154. Gottlieb H. Texts, Translation and Subtitling – in Theory, and in Denmark. *Translators and Translations*. 2001. P. 149–192.
155. Halliday M. A. K., Matthiessen C. M. I. M. Halliday's Introduction to Functional Grammar. Oxon : Routledge, 2014. 808 p.
156. Hannerz U. Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning. New York : Columbia University Press, 1992. 347 p.
157. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / Hrsg. von W. Schmid, W. D. Stempel. Wien : Erschienen, 1983. S. 291–360.
158. Hansen-Löve A. A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorial turn. Zum medialen Ort des Verbalen mit Rückblicken auf russischen Medienlandschaften. München, 2007. 60 S.
159. HarperCollins Publishers: World-Leading Book Publisher. URL: <https://www.harpercollins.com/> (Last accessed: 18.04.2025)
160. Harris Z. S. Discourse Analysis. *Language*. 1952. Vol. 28. № 1. P. 1–30.
161. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator. London : Longman, 1990. 258 p.
162. Herman D. Basic Elements of Narrative. Hoboken, New Jersey : Wiley-Blackwell, 2009. 272 p.
163. Hockett C. F. A Course in Modern Linguistics. New York : The Macmillan Company, 1958. 683 p.
164. Hönig H. G. Konstruktives Übersetzen. Tübingen : Stauffenburg, 1995. 195 S.

165. Horlova O. Specifics of screening the literary space of F. Kafka's novel "Castle". *Problems of Humanities. "Philology" Series: a collection of scientific articles of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*. № 47. 2021. P. 51–57.

166. Hornby M. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam : John Benjamins, 1995. 163 p.

167. House J. Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation. *Meta*. 2001. № 46 (2). S. 243–257.

168. Hutcheon L., O'Flynn S. *A Theory of Adaptation*. London : Routledge, 2013. 273 p.

169. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation* / ed. by R. A. Brower. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1959. P. 232–239.

170. Jewitt C. *The Routledge handbook of multimodal analysis*. Routledge : London, 2009. 250 p.

171. Jiménez-Crespo M. A. *Translation and Web Localization*. London : Routledge, 2013. 256 p.

172. Kadric M., Kaindl K., Kaiser-Cooke M. *Translatorische Methodik*. Wien : Facultas, 2005. 174 S.

173. Kaindl K. Multimodality and Translation. *The Routledge Handbook of Translation Studies* / ed. by C. Millán, F. Bartrina. London : Routledge, 2013. 224 p.

174. Katan D. Intercultural Mediation. *The Handbook of Translation Studies* / ed. by Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam : John Benjamins, 2013. Vol. 4. P. 84–91.

175. Katz E., Nolen R. *The Film Encyclopedia 7th Edition: The Complete Guide to Film and the Film Industry*. New York : HarperCollins, 2012. 1602 p.

176. Kaźmierczak M. Intermediality and/in Translation. *The Palgrave Handbook of Intermediality* / ed. by B. J. Azcárate, A. L. V. de Paiva Vieira. London: Palgrave Macmillan, 2024. P. 285–319.

177. Khutorna H. Film adaptation of literary works as a specific type of intersemiotic translation. *Scientific journal of Polonia University*. Czestochowa, 2023. № 58. P. 98–108. DOI: <https://doi.org/10.23856/5814>

178. Khutorna H. Interlingual and intersemiotic translation of philosophical concepts in Stephen King's Novel "11.22.63". *Synergy of Science, Technology, and Innovation: Proceedings of the International Scientific Conference (2025, May 6)*. Amsterdam, Netherlands : Bookmundo, 2025. P. 128–132. DOI: <https://doi.org/10.64076/iedc250506>

179. Khutorna H. Literary chronotope in intersemiotic translation. *12. International summit scientific research congress 29–31 May 2024. Abstract Book*. Gaziantep, Turkiye : Institute of Economic Development and Social Researches Publications, 2024. P. 445. URL: https://www.researchgate.net/profile/Mohammad-Alqudah-13/publication/382563942_12_GAP_ABSTRACT_BOOK/links/66a38e55de060e4c7e5d8ecc/12-GAP-ABSTRACT-BOOK.pdf (Last accessed: 02.05.2025)

180. Khutorna H. The role of an episode in reproducing intermedial relations in intersemiotic translation. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2025. Вип. 19. С. 248–260 DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/ufl.2025.19.4823>

181. King S. 11.22.63. New York : Scribner, 2011. 849 p.

182. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkley : University of California Press, 2000. 332 p.

183. Kress G., van. Leeuwen T. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London : Arnold, 2001. P. 20–35.

184. Kress G., van. Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. London : Roudedge, 1996. 316 p.

185. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York : Columbia University Press, 1980. 305 p.

186. Kußmaul P. A Cognitive Framework for Looking at Creative Mental Processes. Intercultural Faultlines. *Research Models in Translation Studies*.

Vol. I. Textual and Cognitive Aspects / ed. by M. Olohan. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. P. 57–71.

187. Kußmaul P. Kreatives Übersetzen. Tübingen : Stauffenburg, 2000. 214 S.

188. Kußmaul P. Training the Translator. Amsterdam : John Benjamins, 1995. 176 p.

189. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 631 p.

190. Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. Stanford : Stanford University Press, 1987. 540 p.

191. Lawendowski B. On semiotic aspects of translation. *Sight, Sound and Sense* / ed. by T. A. Sebeok. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1978. P. 264–282.

192. Litch M. M. Philosophy Through Film. Hove : Psychology Press, 2002. 242 p.

193. Livingston P., Plantinga C. The Routledge Companion to Philosophy and Film. London : Routledge, 2009. 704 p.

194. Lotman Yu. Culture and Explosion. Berlin : Mouton de Gruyter, 2009. 195 p.

195. Lotman Yu. On the Semiosphere / transl. by W. Clark. *Sign Systems Studies*. 2005. № 1. Vol. 33. P. 205–229.

196. Lotman Yu. Semiotics of Cinema / transl. by M. Suino. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1976. 106 p.

197. Lotman Yu. The Structure of the Artistic Text / transl. by R. Vroon. Ann Arbor : University of Michigan, 1977. 300 p.

198. Lotman Yu. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1990. 288 p.

199. Ludskanov A. A semiotic approach to the theory of translation. *Language Sciences*. 1975. № 35. P. 5–8.

200. Luiz T. M., Lourenço L. T. V. Intersemiotic translation: mimesis, original or polyphonic? *Lumen et virtus*. 2024. № 40. V. 15. P. 4859–4876.

201. Machin D. Introduction to Multimodal Analysis. London : Hodder Education, 2010. 224 p.
202. Maingueneau D. Analysing self-constituting discourses. *Discourse Studies*. 1999. № 1 (2). P. 175–199.
203. Martinec R., Salway A. A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual Communication*. 2005. Iss. 3. Vol. 4. P. 339–375.
204. McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford : Clarendon Press, 1996. 279 p.
205. McKee R. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. New York : ReganBooks, 1997. 466 p.
206. Metz C. Film Language: A Semiotics of the Cinema. Chicago, Illinois : University of Chicago Press, 1974. 268 p.
207. Mitry J. Semiotics and the Analysis of Film. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 2000. 277 p.
208. Monaco J. How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond. Oxford : Oxford University Press, 2009. 736 p.
209. Morris Ch. W. Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie. *Mit einer Einleitung hg. und übers. v. A. Eschbach*. Frankfurt : Suhrkamp, 1977. 423 S.
210. Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Functional Perspectives. / ed. by K. O'Halloran. London : Continuum, 2004. 256 p.
211. Multimodal Metaphor / ed. by Ch. J. Forceville, E. Urios-Aparisi. Berlin : Mouton de Gruyter, 2009. 470 p.
212. Munday J. Introducing Translation Studies: Theories and Applications. London : Routledge_ 2016. 394 p.
213. Naremore J. Film Adaptation. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000. 272 p.
214. Neubert A. Top-down-Prozeduren beim translatorischen Informationstransfer. *Semantik, Kognition und Äquivalenz* / Hrsg. von G. Jäger, A. Neubert. Leipzig : VEB Verlag Enzyklopädie, 1988. S. 18–30.

215. Newmark P. A Textbook of Translation. Hongkong : Shanghai Foreign Language Education Press. 1988. 292 p.

216. Nida Eu. A. Semantic Structure and Translating. *Aspekte der theoretischen, sprachen- paarbezogenen und angewandten Übersetzungswissenschaft II* / Hrsg. von W. Wilss, G. Thome. Heidelberg : Groos, 1974. S. 33–63.

217. Nida Eu. A. Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden : Brill, 1964. 341 p.

218. Nida Eu. A. Fascinated by Languages. Amsterdam : John Benjamins, 2003. 157 p.

219. Nöth W. Handbook of Semiotics. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1990. 576 p.

220. O'Toole M. The Language of Displayed Art. Fairleigh Madison, New Jersey : Dickinson University Press, 1994. 295 p.

221. Peirce Ch. S. 1931–1958. The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. I–VIII / ed. by Ch. Hartshorne, P. Weiss, A. W. Burks. Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1958. 5092 p.

222. Perdikaki K. Adaptation as translation: examining film adaptation as a recontextualised act of communication. 2017. URL: <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Adaptation-as-translation--examining-film/99512490902346> (Last accessed: 04.06.2024)

223. Perdikaki K. Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *Intralinea*. 2016. URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2246> (Last accessed: 04.06.2024)

224. Perego E. The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts. *New Trends in Audiovisual Translation* / ed. by J. Díaz Cintas. Bristol, 2009. P. 58–69.

225. Petrilli S. The intersemiotic character of translation. *Translation Translation* / ed. by S. Petrilli. Amsterdam : Rodopi, 2003. P. 41–53.

226. Petrilli S., Augusto P. What is semiotics? *Signs – International Journal of Semiotics*. 2007. Vol. 1. P. 314–319.

227. Piał T., Salim S., Pethe C., Kim A., Skiena S. Analyzing film adaptation through narrative alignment. URL: <https://arxiv.org/abs/2311.04020> (Last accessed: 06.03.2024)
228. Prihodko G., Prykhodchenko O., Vasylyna R. Intermedial relations in a literary text. *Cognition, Communication, Discourse*. 2024. № 28. P. 91–101.
229. Putnam H. The Meaning of Meaning. *Language, Mind, and Knowledge. Minnesota Studies in the Philosophy of Science* / ed. by K. Gunderson. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1975. Vol. 7 P. 131–193.
230. Pym A. Exploring Translation Theories. London : Routledge, 2009. 200 p.
231. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*. 2005. № 6. C. 43–64.
232. Richard W. J. Pragmatics and Cinematic Discourse. *Lodz Papers in Pragmatics*. 2012. № 8. P. 4–14.
233. Rosch E. Natural categories. *Cognitive Psychology*. 1973. № 4. P. 328–350.
234. Royce T. Intersemiotic Complementarity: A Framework for Multimodal Discourse Analysis. *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse* / ed. by Royce T. D., Bowcher W. Mahwah, New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates, 2007. P. 63–109.
235. Schäffner C. Translation and Intercultural Communication: Similarities and Differences. *Translation Studies*. 2013. № 6 (1). P. 1–13.
236. Schmidt J. N. Narration in Film. The Living Handbook of Narratology. URL: http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Narration_in_Film.html (Last accessed: 14.05.2024)
237. Seger L. Making a good script great. Beverly Hills, California : Silman-James Press, 2010. 242 p.
238. Seleskovitch D., Lederer M. Interpréter pour traduire. Paris : Didier érudition, 1984. 311 p.
239. Serban A., Matamala A., Lavaur J.-M. Audiovisual Translation in Close-Up: Practical and Theoretical Approaches. Bern : Peter Lang, 2012. 320 p.

240. Shaw D. *Film and Philosophy: Taking Movies Seriously*. Harrow : Wallflower Press, 2008. 132 p.

241. Snell-Hornby M. Of catfish and blue bananas: Scenes-and frames semantics as a contrastive knowledge system for translation. *Knowledge Systems in Translation* / ed. by H. V. Dam, J. Engber, H. Gerzymisch-Arbogast. Berlin : Mouton de Gruyter, 2005. P. 193–206.

242. Snell-Hornby M. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam : John Benjamins, 2006. 205 p.

243. Snell-Hornby M. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam : John Benjamins, 1988. 172 p.

244. Stam R. *Film Theory: An Introduction*. Malden, Massachussets : Blackwell, 2000. 400 p.

245. Stam R. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005. 416 p.

246. Stam R., Shohat E. *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2005. 335 p.

247. Stathi I. Inter-semiotic translation and transfer theory in cinematic/audiovisual adaptations of Greek drama. *International Handbook of Semiotics* / ed. by P. Trifonas. Dordrecht : Springer, 2015. P. 1–20.

248. Stecconi U. Interpretive semiotics and translation theory: The semiotic conditions to translation. *Semiotica*. 2004. № 150. P. 471–489.

249. Stecconi U. Rhetoric and translation. *Handbook of Translation Studies* / ed. by Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam : John Benjamins, 2012. Vol. 3. P. 151–155.

250. Stecconi U. What happens if we think that translating is a wave? *Translation Studies*. 2010. Vol. 3. P. 47–60.

251. Stöckl H. In between Modes: Language and Image in Printed Media. *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam : John Benjamins, 2004. P. 9–30.

252. Tashchenko G. Creativity as the driving force of screen adaptations (based on the “Lost Symbol”). *Series: Foreign Philology. Methods of Foreign Language Teaching*. 2023. Iss. 97. P. 42–48.
253. The Oxford Guide to Film Studies / ed. by J. Hill, P. Church. Gibson : Oxford University Press, 1998, 652 p.
254. The Routledge Handbook of Multimodal Analysis / C. Jewitt. London : Routledge, 2009. 562 p.
255. The Routledge Handbook of Translation and Technology / ed. by M. O’Hagan. London : Routledge, 2020. 556 p.
256. Torop P. Locations in Intersemiotic Space. *Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*. 2004. Iss. IV. P. 59–68.
257. Torop P. The ideological aspect of intersemiotic translation and montage. *Sign System Studies*. № 41 (2/3). P. 241–265.
258. Toury G. Translation. A cultural-semiotic perspective. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* / ed. by T. A. Sebeok. Berlin : Mouton de Gruyter, 1986. P. 1111–1124.
259. Translation in the Global Village / ed. by C. Schäffner. Clevedon : Multilingual Matters, 2000. 69 p.
260. van Kesteren A. Equivalence relationships between source text and target text: Towards a typology on the basis of semiotics. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* / ed. by J. S. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck. Leuven : Acco, 1978. P. 46–68.
261. van Leeuwen T. The Language of Colour: An Introduction. New York : Routledge, 2012. P. 343–369.
262. Venuti L. The Translation Studies Reader. London: Routledge, 2000. 524p.
263. Venuti L. The Translator’s Invisibility: A History of Translation. London : Routledge, 2017. 368 p.
264. Vinay J.-P, Darbelnet J. Comparative stylistics of French and English: A Methodology for Translation. The Translation Studies Reader. London, New-York : Routledge, 2000. 358 p.

265. Walter R. Screenwriting: the art, craft, and business of film and television writing. 1944—. New York : Plume, 1988. 256 p.

266. Wang L., Wang Sh. A Study of Idiom Translation Strategies between English and Chinese. *Theory and Practice in Language Studies*. 2013. № 9 (3). P. 1691–1697.

267. Wolf W. *Intermediality. The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. Abingdon : Routledge, 2005. P. 253–256.

268. Yannerem M., Snell-Hornby M. Die Szene hinter dem Text: scenes-and-frames semantics in der Übersetzung. *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung* / Hrsg. von M. Snell-Hornby. Tübingen : Francke, 1986. S. 184–205.

269. Yau W. Revisiting the Systematic Approach to the Study of Film Adaptation as Intersemiotic Translation. *Translation Studies*. 2016. № 3. Vol. 9. P. 261–275.

270. Yermeer H. J., Witte H. Mögen Sie Zistosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. Heidelberg : Groos, 1990. 165 S.

271. Yule G. The Study of Language. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 273 p.

272. Zabalbeascoa P. The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation* / ed. by J. Díaz-Cintas. Amsterdam : John Benjamins, 2008. 236 p.

273. Zhang H. Exploring Intersemiotic Translation Models: A Case Study of Ang Lee's Films. London : Routledge, 2023. 235 p.

274. Zhang H. Translating through Intersemiotic Translation Models: A Case Study of Ang Lee's Vishnu Image in Life of Pi. *International Comparative Literature*. 2022. № 1. Vol. 5. P. 141–169.

275. Zhu Y., Kiros R., Zemel R., Salakhutdinov R., Urtasun R., Torralba A., Fidler S. Aligning books and movies: Towards story-like visual explanations by watching movies and reading books. URL: <https://arxiv.org/abs/1506.06724> (Last accessed: 06.03.2024)

Додаток А. Список публікацій здобувачки з теми дисертації

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету, серія «Філологія»* 2023. № 61. С. 162–168. URL: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2023.60.2.37>

2. Хуторна Г. П. Епізод як одиниця інтерсеміотичного перекладу. *Український смисл: збірник наукових праць* / гол. ред. д-р філол. наук, проф. І. С. Попова. Дніпро : Ліра, 2024. Вип. 2. С. 122–136. URL: <https://doi.org/10.15421/462430>

3. Khutorna H. The role of an episode in reproducing intermedial relations in intersemiotic translation. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2025. Вип. 19. С. 248–260. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/ufl.2025.19.4823>

Наукові праці в періодичних виданнях інших держав

1. Khutorna H. Film adaptation of literary works as a specific type of intersemiotic translation. *Scientific journal of Polonia University*. Czestochowa, 2023. № 58. P. 98–108. URL: <https://doi.org/10.23856/5814>

Наукові праці в колективних монографіях

1. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *Sociocultural and Philological Paradigms of Contemporary Linguistic Education: Collective monograph* / ed. by O. I. Panchenko. Karlsruhe, 2023. P. 134–150. URL: <https://doi.org/10.30890/2707-1685.2023-10-01> ISBN-13 (15) 978-3-949059-69-8

2. Хуторна Г. П. Особливості інтерсеміотичного перекладу літературного хронотопу. *Лінгвістична палітра перекладу: від слова до тексту: Колективна монографія* / ред. О. І. Панченко. Карлсруе, 2024. С. 148–167. URL: <https://doi.org/10.30890/978-3-98924-012-4.2024> ISBN-13 (15) 978-3-98924-012-4

Наукові праці апробаційного характеру

1. Хуторна Г. П. Специфіка перекладу англomовних кінотекстів через застосування техніки ліпсинк. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу: стратегії розвитку» (25–26 листопада 2022 року)*. Одеса, 2022. Ч. 3. С. 277–279.

URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/book/178>

2. Хуторна Г. П. Дослідження інтерсеміотичних моделей перекладу з англійської мови українською на матеріалі екранізованого літературного твору.

Література як семіотичний ресурс культури. Всеукраїнська наукова конференція (XX Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Матеріали /

упорядник Т. Є. Пічугіна. Дніпро : Тріменс ЛТД, 2023. С. 92–93. URL:

https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2023/materiali%20konf/1_literatura_yak_semiotich_niy_resurs_kulturi.pdf

3. Хуторна Г. П. Екранізація літературного твору як особливий вид інтерсеміотичного перекладу. *«Велике і вічне...»: Михайло Федосійович*

Гетманець: матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Харків, 15–16 вересня 2023 року). Харків : ХНПУ імені

Г. С. Сковороди, 2023. С. 127–130. URL: <https://zenodo.org/records/8405964>

4. Хуторна Г. П. Особливості інтерсеміотичного перекладу літературного хронотопу. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Досвід*

онлайн та офлайн навчання іноземців та перекладачів. До 35-річчя кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців ДНУ». Дніпро : Ліра, 2024.

С. 49–51. URL:

[https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2024/materiali_konferenc/4_dosvid_onlayn_ta_oflayn_navchannya_inozemtsiv.pdf](https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2024/materiali_konferenc/4_dosvid_onlayn_ta_oflayn_navchannya_inozemtsiv_ta_perekladachiv.pdf)

5. Khutorna H. Interlingual and intersemiotic translation of philosophical concepts in Stephen King's Novel "11.22.63". *Synergy of Science, Technology, and Innovation: Proceedings of the International Scientific Conference (2025, May 6)*.

Amsterdam, Netherlands : Bookmundo, 2025. P. 128–132. URL:

<https://researcheurope.org/wp-content/uploads/2025/05/re-06.05.25.pdf>

Додаток Б. Кадри з екранізації «11.22.63»

Епізод «Вони знатимуть твоє ім'я» (кадр 06:30)



(кадр 07:24)



(кадр 07:26)



(кадр 07:40)



(кадр 07:42)

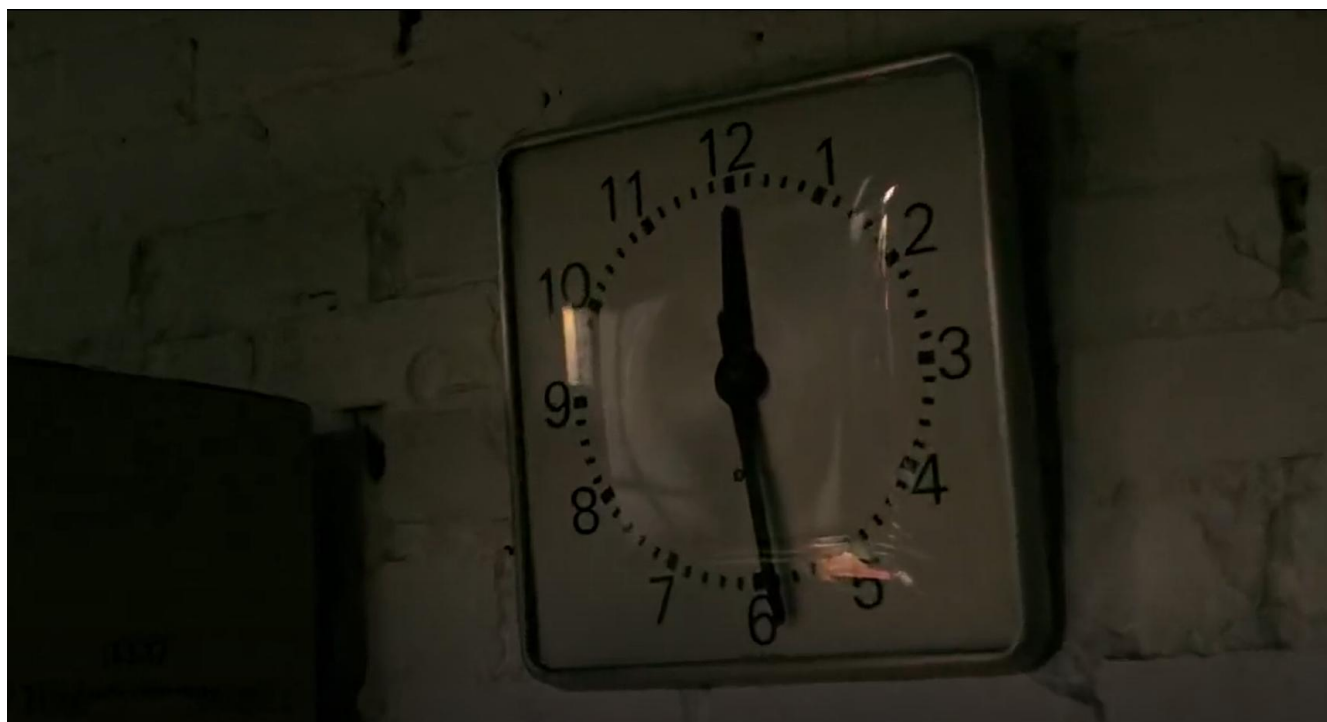


(кадр 07:45)

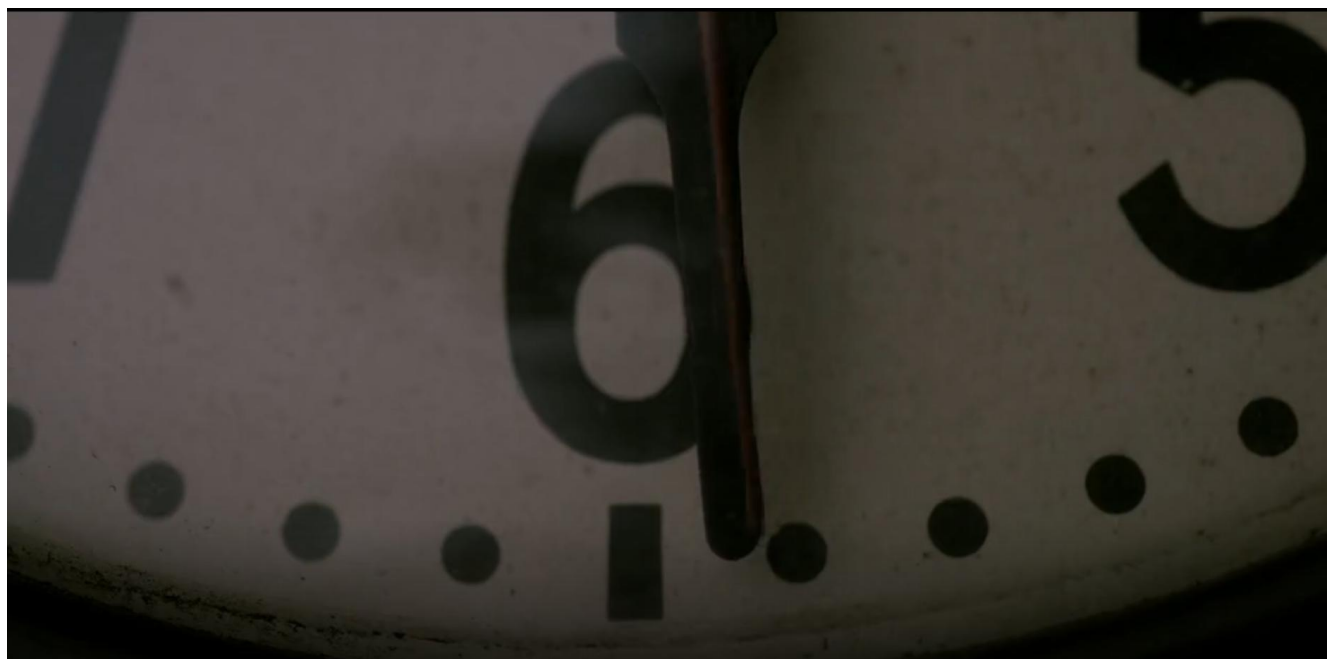


0 / 59:32

(кадр 07:47)



(кадр 07:49)



(кадр 07:51)



(кадр 07:53)



(кадр 08:01)



(кадр 08:05)



(кадр 08:10)



(кадр 16:04)



Додаток В. Таблиці

Таблиці до Розділу 1

Таблиця 1.1.1.1

Традиційні моделі перекладу та інтерсеміотичний переклад

Модель перекладу	Основні положення	Цінність для ІІІ
Ситуативно-денотативна	Мовні одиниці співвідносяться з реальними об'єктами й явищами (денотатами). Переклад розглядають як опис тієї самої ситуації іншою мовою.	Корисна для адаптації реальних подій, об'єктів та ситуацій у різних знакових системах, але не враховує мультимодальність.
Трансформаційна модель	Переклад розглядають як трансформацію глибинних структур змісту, що проходить три етапи: аналіз, перенесення та синтез.	Дає змогу пояснити механізм адаптації тексту під час переходу з вербального у візуальне, але не охоплює невербальні знакові системи.
Семантична модель	Використовує компонентний аналіз для збереження значення оригіналу через набір семантичних характеристик.	Може бути застосована для аналізу смислової відповідності між літературним і кінематографічним текстами, але не враховує аудіовізуальних засобів передавання змісту.
Інтерпретативна модель	Орієнтована на передавання смислу, а не буквального перекодування знаків. Ураховує когнітивний та ситуаційний контекст.	Важлива для ІІІ, оскільки передбачає передавання смислу через адаптацію візуальних, аудіальних та кінематографічних засобів. Утім, не пояснює взаємодії різних семіотичних систем.
Лінійно-трансмisiйна модель	Переклад трактують як послідовне передавання повідомлення без урахування контекстуальних чинників.	Не має значної цінності для ІІІ, оскільки не враховує взаємодії різних знакових систем.
Інтеракційна модель	Переклад розглядають як спільну діяльність учасників комунікації, спрямовану на досягнення спільного розуміння.	Пояснює переклад як комунікативну взаємодію, що корисно для аналізу адаптації літературного твору в кіно, але не враховує технічних особливостей кіно та мультимодальність.
Адаптивна модель	Переклад адаптують до специфіки цільової аудиторії, змінюючи культурні, соціальні та мовні аспекти.	Корисна для пояснення процесу адаптації літературного тексту до кіномови, але не містить інструментів для аналізу мультимодальності та композиційних змін у фільмах.
Універсальна модель	Охоплює три стратегії: мовне відтворення, семантичну адаптацію, тотальний переклад. Ураховує	Підходить для аналізу ІІІ, оскільки визнає різні медіа як знакові системи. Однак не дає чітких механізмів для аналізу взаємодії вербальних та

	культурні, когнітивні та семіотичні аспекти.	невербальних кодів у мультимодальному перекладі.
--	--	--

Таблиця 1.2.1.1

Інтерсеміотичний переклад та дотичні поняття

Поняття	Зміст поняття	Спільні риси	Відмінності
Інтертекстуальність	Взаємодія текстів через цитати, алюзії, ремінісценції, пародії тощо.	1. Мають стосунок до зв'язків між текстами, медіа або знаковими системами. 2. Впливають на переклад і адаптацію культурних форм. 3. Передбачають процес трансформації змісту між різними контекстами.	1. Інтертекстуальність зосередена на взаємодії текстів усередині однієї знакової системи (писемна мова). 2. Не передбачає взаємодії з іншими видами мистецтва. 3. Входить до складу інтермедіальності, якщо взаємодіють тексти з різних медіа.
Інтермедіальність	Взаємодія між різними медіа (література, кіно, живопис, музика тощо).		1. Охоплює не лише текстову взаємодію, а й зв'язки між різними видами мистецтва. 2. Не завжди передбачає переклад між знаковими системами. 3. Може поєднувати інтертекстуальність та інтерсеміотичність у межах одного твору (наприклад, кіноадаптація книги).
Інтерсеміотичність	Переклад між різними знаковими системами (текст → кіно, картина → музика тощо).		1. Має безпосередній стосунок до перекладу між різними знаковими системами. 2. Передбачає не лише взаємодію текстів і медіа, а й зміну форми вираження (наприклад, вербальний текст → візуальний образ). 3. Найбільш релевантне поняття в дослідженні екранізацій літературних творів як процесу перекладу.

Таблиця 1.2.2.1

Інтерсеміотичність та інтермедіальність

Поняття	Приклад 1	Приклад 2
Інтерсеміотичність	Екранізація «Великого Гетсбі» (The Great Gatsby, 2013) – фільм як інтерсеміотичний переклад роману Ф.Скотта Фіцджеральда, де дієторатурні описи епохи передані через кінематографічні засоби: костюми, музику, операторську роботу.	Серія ілюстрацій Гюстава Доре до «Божественної комедії» Данте – художня візуалізація текстового твору, що додає нового семантичного рівня до його сприйняття.
Інтермедіальність	Графічний роман «Маус» (Арт Шпігельман) – поєднує текст і зображення для розповіді про Голокост, де візуальні образи (мультимодальний компонент) передають зміст нарівні з текстом.	Фільм «Аватар» (2009, реж. Джеймс Кемерон) – комбінує вербальну мову, кінематографічний стиль, музику, 3D-графіку та символічне використання кольорів для створення комплексного мультимодального наративу.

Таблиці до Розділу 2

Таблиця 2.1.1

Міждисциплінарна взаємодія під час дослідження інтерсеміотичного
перекладу

Дисципліна	Метод дослідження	Застосування
Літературознавство та лінгвістика	Структурний аналіз	Дослідження текстової структури, взаємозв'язків між елементами тексту.
	Дискурс-аналіз	Аналіз контексту, намірів автора, інтерпретації тексту та закладених автором підтекстів.
	Компаративний метод	Порівняння текстів між собою: літературний текст і кінотекст, оригінал і переклад.
	Інтертекстуальний аналіз	Виявлення цитат, алюзій, ремінісценцій та їхньої ролі в тексті.
Кінознавство	Кадровий та монтажний аналіз	Вивчення структури кадрів, монтажу, ритму сцен.
	Аудіовізуальний аналіз	Дослідження взаємодії звуку, музики, діалогів з візуальними компонентами.
	Жанровий аналіз	Аналіз належності фільму до певного жанру та його впливу на наратив.
	Наративний аналіз	Дослідження побудови сюжету та його екранізаційних трансформацій.
	Іконографічний аналіз	Аналіз візуальних символів, використаних у фільмі.
Семіотика	Мультимодальний аналіз	Вивчення взаємодії різних модальностей (тексту, зображення, звуку).
	Семантичний аналіз	Аналіз значень та їхніх змін у разі переходу між системами (з тексту на екран).
	Комунікативний аналіз	Вивчення впливу знаків і кодів на глядача або читача.
Психологія та когнітивні науки	Когнітивний аналіз	Дослідження оброблення інформації з тексту чи екрану.
	Психолінгвістичний підхід	Вивчення впливу мови на сприйняття та емоційні реакції.
	Метод eye-tracking	Аналіз того, на які елементи кадру глядачі звертають найбільше уваги.

Таблиця 2.4.1.1

Визначення поняття *epizod* у словнику Мерріам-Вебстер

Оригінал	Переклад
1) a usually brief unit of action in a dramatic or literary work: such as the part of an ancient Greek tragedy between two choric songs;	1) зазвичай коротка одиниця дії в драматичному чи літературному творі (наприклад, частина давньогрецької трагедії між двома хоровими піснями);

2) a developed situation that is integral to but separable from a continuous narrative; 3) one of a series of loosely connected stories or scenes; 4) the part of a serial presented at one performance; 5) an event that is distinctive and separate although part of a larger series; 6) a digressive subdivision in a musical composition.	2) розгорнута ситуація, яка є невід'ємною частиною безперервної розповіді, але її можна відокремити; 3) одна з низки слабо пов'язаних між собою історій або сцен; 4) частина серіалу, представлена за один показ; 5) подія, яка є виразною та окремою, хоч і належить до більшої серії; 6) підрозділ у музичній композиції.
---	---

Таблиця 2.4.1.2

Кадр та епізод

Параметр	Кадр	Епізод
Розмір	Найменша одиниця.	Більша одиниця, яка складається з кількох кадрів.
Тривалість	Від кількох секунд до кількох хвилин.	Від кількох хвилин до кількох сцен.
Значення	Технічний і візуальний складники.	Сюжетний і тематичний складники.
Функція	Показ окремої дії, жесту, моменту.	Розвиток сюжету або розкриття ідеї.
Приклад	Обличчя персонажа, який говорить.	Зустріч персонажів, наприклад, у кафе.

Таблиці до Розділу 3

Таблиця 3.1.1

Компоненти епізоду літературного та кінематографічного творів

Компонент	Літературний твір	Екранізація
Мова автора	Наявна	Зазвичай відсутня
Мова персонажів	Наявна	Наявна
Опис/зображення місця події	Вербальна реалізація	Візуальна реалізація
Візуальний	Вербальна реалізація	Візуальна реалізація
Звуковий	Вербальна реалізація	Аудіовізуальна реалізація
Закладений автором підтекст	Може бути наявним	Може бути наявним

Таблиця 3.1.2

Епізод «Ефект метелика»

	Оригінал (англійською)	Переклад (українською)
Літературний твір	<p>Ever hear of the butterfly effect? It's a fancy-shmancy scientific theory that basically boils down to the idea that—"He started coughing again, the first protracted fit since he'd let me in. ... "Now where was I?" "Butterfly effect." "Right. It means small events can have large, whatchamadingit, ramifications. The idea is that if some guy kills a butterfly in China, maybe forty years later—or four hundred—there's an earthquake in Peru. That sound as crazy to you as it does to me?" It did, but I remembered a hoary old time-travel paradox and pulled it out. "Yeah, but what if you went back and killed your own grandfather?" He stared at me, baffled. "Why the fuck would you do that?" That was a good question, so I just told him to go on. "You changed the past this afternoon in all sorts of little ways, just by walking into the Kennebec Fruit . . . but the stairs leading up into the pantry and back into 2011 were still there, weren't they? And The Falls is the same as when you left it." "So it seems, yes. But you're talking about something a little more major. To wit, saving JFK's life." "Oh, I'm talking about a lot more than that, because this</p>	<p>Чув коли-небудь про ефект метелика? Є така чисто-шикарна наукова теорія, суть якої загалом полягає в тім. Він знову закашлявся, перший довгий напад відтоді, як він відчинив мені двері... -Отже, де я зупинився? -Ефект метелика. -Точно. Це значить, що дрібні події можуть мати величезні, хтозна-казна-бозна- які наслідки. Суть цієї ідеї полягає в тому, що коли хтось убиває метелика в Китаї, то років через сорок – або й через сорок тисяч – десь в Перу мусить трапитися землетрус. Тобі теж це здається таким же захоплюючим, як і мені? Авжеж, дійсно так, але тут мені пригадався один прапрадавній парадокс з приводу подорожі в часі і я скористався ним: – Йо, а що, як ти повернешся в минуле і вб'єш там власного діда? Він виричався на мене, ошелешений: – На 'кий би хер тобі заманулося таке робити? Гарна відповідь, тож я просто заохотив його продовжувати. – Ти вже поміняв минуле сьогодні вдень всіма можливими дрібними способами просто тим, що пройшовся</p>

ain't some butterfly in China, buddy. I'm also talking about saving RFK's life, because if John lives in Dallas, Robert probably doesn't run for president in 1968. The country wouldn't have been ready to replace one Kennedy with another." "You don't know that for sure." "No, but listen. Do you think that if you save John Kennedy's life, his brother Robert is still at the Ambassador Hotel at twelve-fifteen in the morning on June fifth, 1968? And even if he is, is Sirhan Sirhan still working in the kitchen?" Maybe, but the chances had to be awfully small. If you introduced a million variables into an equation, of course the answer was going to change. "Or what about Martin Luther King? Is he still in Memphis in April of '68? Even if he is, is he still standing on the balcony of the Lorraine Motel at exactly the right time for James Earl Ray to shoot him? What do you think?" "If that butterfly theory is right, probably not." "That's what I think, too... But if I asked you to tell me who Lee Oswald tried to assassinate only a few months before gunning Kennedy down, you'd go 'Huh?' Because somehow all that stuff has gotten lost." "Oswald tried to kill someone before Kennedy?" This was news to me, but most of my knowledge of the Kennedy assassination came from an Oliver Stone movie. In any case, Al didn't answer. Al was on a roll. "Or what about Vietnam? Johnson was the one who started all the insane escalation. Kennedy was a cold warrior, no doubt about it, but Johnson took it to the next level. He had the same my-balls-are-bigger-than-yours complex that Dubya showed off when he stood in front of the cameras and said 'Bring it on.' Kennedy might have changed his mind. Johnson and Nixon were incapable of that. Thanks to them, we lost almost sixty thousand American soldiers in Nam. The Vietnamese,

до «Кеннебекської фруктової». Але сходи до комори, назад у 2011 рік, залишилися на своєму місці, хіба не так? І Фолз стоїть той самий, такий, яким ти його залишав.

– Так, на вигляд той самий. Але ти говориш про дещо трохи більше. Обкрутитися так, щоб вберегти життя ДжФК.

– О, я говорю про багато більше, ніж просто це, бо це не просто якийсь метелик десь у Китаї, друже. Я також говорю про збереження життя РФК, бо якщо Джон виживе в Далласі, то Роберт, радше за все, не буде балотуватися в президенти у 1968-му. Країна не буде готовою замінити одного Кеннеді іншим.

– Ти не знаєш цього напевне.

– Не знаю, але послухай-но. Ти вважаєш, що, якщо врятувати життя Джона Кеннеді, його брат Роберт все одно опиниться о дванадцятій п'ятнадцять, п'ятого червня 1968 року в готелі «Амбасадор»? А навіть якщо й опиниться, то в тамтешній кухні працюватиме Сірхан Сірхан? Можливо, проте шанси на це вкрай незначні. Якщо ввести до рівняння мільйон змінних, звісно, що й результати мусять змінитися.

– А як щодо Мартіна Лютера Кінга? Чи буде він так само у Мемфісі у квітні 68-го? Навіть якщо буде, чи стоятиме він на балконі мотелю «Лорейн» точно в потрібний для того час, щоби Джеймс Ерл Рей його застрелив? Як ти гадаєш?

– Якщо та твоя теорія метелика правильна, то напевне ні.

– От, і я так думаю... Проте, якщо я попрошу тебе сказати, на кого вчинив замах Лі Освальд усього за кілька місяців до того, як він застрелив Кеннеді, ти лише перепитаєш: «Га?» Бо вся ця історія десь чомусь загубилася.

– Освальд намагався вбити когось ще до Кеннеді?

Для мене це було новиною, але ж більшість моїх знань про вбивство

North and South, lost millions. Is the butcher's bill that high if Kennedy doesn't die in Dallas?" "I don't know. And neither do you, Al." "That's true, but I've become quite the student of recent American history, and I think the chances of improving things by saving him are very good. And really, there's no downside. If things turn to shit, you just take it all back. Easy as erasing a dirty word off a chalkboard." "Or I can't get back, in which case I never know." "Bullshit. You're young. As long as you don't get run over by a taxicab or have a heart attack, you'd live long enough to know how things turn out."...

...But your question reared its ugly head: can you change the past? I wasn't concerned about the consequences—at least not to start with—but only about whether or not it could be done at all. On one of my Sebago trips, I took out my knife and carved AL T. FROM 2007 on a tree near the cabin where I stayed. When I got back here, I jumped in my car and drove on over to Sebago Lake. The cabins where I stayed are gone; there's a tourist hotel there now. But the tree is still there. So was what I carved into it. Old and smooth, but still there: AL T. FROM 2007. So I knew it could be done. Then I started thinking about the butterfly effect. "There's a newspaper in The Falls back then, the Lisbon Weekly Enterprise, and the library scanned all their microfilm into the computer in '05. Speeds things up a lot. I was looking for an accident in the fall or early winter of 1958. A certain kind of accident. I would have gone all the way into early 1959 if necessary, but I found what I was looking for on November fifteenth of '58. A twelve-year-old girl named Carolyn Poulin was hunting with her father across the river, in the part of Durham that's called Bowie Hill. Around two o'clock that afternoon—it was a Saturday— a hunter from Durham

Кеннеді були позичені з фільму Олівера Стовна. Та хай там як, Ел все одно не відповів.

— А як щодо В'єтнаму? Саме Джонсон розпочав ту божевільну ескалацію. Кеннеді був холоднокривим бійцем, тут нема сумнівів, а от Джонсон перевів усе на інший рівень. Він мав той самий комплекс мої-яйця-більші-за-ваші, який потім продемонстрував і Дюбель, оголосивши перед камерами: «Нумо, постарайтесь». Кеннеді був здатен зрозуміти, що схибив, і передумати. Ані Джонсон, ані Ніксон на таке не були спроможні. Завдяки їм ми втратили майже шістдесят тисяч американських солдатів у Намі. А в'єтнамі, північні й південні, втратили мільйони людей. Хіба був би таким великим рахунок тієї м'ясорубки, аби Кеннеді не було вбито у Далласі?

— Я не знаю цього. І ти теж, Еле.

— Це так, але я тепер став справжнім дослідником недавньої американської історії, і гадаю, що шанси на покращення багатьох речей, якщо його врятувати, дуже добрі. Та головне, що не світить жодного фіаско. Якщо справи підуть на лайно, ти просто все змieniш назад. Легко, як матюк стерти з класної дошки.

— Або я не зможу повернутися, в разі чого ні про що не дізнаюся.

— Дурниці. Ти молодий. Якщо тебе не переїде таксист, не хватоне інфаркт, ти проживеш достатньо довго, щоби взнати, яким боком все обернулося.

...А тут і знамените питаннячко вистромило свою бридку голівку: чи можливо змінити майбутнє? Я не замислювався про наслідки

— принаймні не відразу, — а лише взагалі, чи можна це зробити. Під час одної з моїх подорожей на Себаго я дістав ніж і вирізав на дереві біля будиночка, в якому зупинявся, слова: Ел Т, з 2007. Повернувшись сюди, я миттю стрибнув за кермо і помчав на озеро Себаго. Будиночків, де я тоді відпочивав, більше нема; там тепер

	<p>named Andrew Cullum shot at a deer in that same section of the woods. He missed the deer, hit the girl. Even though she was a quarter of a mile away, he hit the girl. I think about that, you know. When Oswald shot at General Walker, the range was less than a hundred yards. But the bullet clipped the wood sash in the middle of a window and he missed. The bullet that paralyzed the Poulin girl traveled over four hundred yards—much farther than the shot that killed Kennedy—and missed every tree trunk and branch along the way. If it had even clipped a twig, it almost surely would have missed her. So sure, I think about it.” That was the first time the phrase life turns on a dime crossed my mind.</p>	<p>якийсь готель для туристів. А от дерево на місці. І слова також, що я їх на ньому був колись вирізав. Старі, згладжені, але все ще видні: Ел Т, з 2007. Отже, я зрозумів, що все можна зробити. От тоді я й почав думати про ефект метелика.</p> <p>– У тому часі у Фолзі виходить газета, «Лізбон віклі ентерпрайз», у нашій бібліотеці у 2005 році зісканували й завантажили до комп’ютера всі її старі мікроплівки. Це вельми прискорило користування ними. Я шукав повідомлення про один інцидент, що трапився восени чи на початку зими 1958. Особливого роду інцидент. Я дорився б, за потреби, аж до початку 1959 року, але знайшов, що шукав, п’ятнадцятого листопада 58-го. Дванадцятирічна дівчинка на ім’я Каролін Пулен була зі своїм батьком на полюванні за рікою, в тій частині Дерама, що зветься Бові- Гілл. Близько другої того дня – тоді була субота – один мисливець з Дерама на ім’я Ендрю Каллем в тій же частині лісу вистрелив у оленя. В оленя він промазав, але поцілів у дівчинку. Хоча вона й перебувала за чверть милі віддалік, але він її поцілів. Я весь час думаю про це, сам розумієш. Коли Освальд стріляв у генерала Вокера, дистанція була меншою тридцяти ярдів. Але куля зачепила дерев’яну лиштовку посеред вікна і він промахнувся. Куля, що паралізувала юну Пулен, пролетіла понад чотири сотні ярдів – набагато довшу путь, аніж та, що вбила Кеннеді, – й не зачепила жодного стовбура чи гілляки на своєму шляху. Якби вона бодай злегка чиркнула об якусь гілочку, дівчину б не поцілила. Тож ясно, чому я про це думаю. Тоді фраза «монетка життя обертається мигцем» зринула в моєму мозку вперше.</p>
Екранізація	<p>-You heard about the butterfly effect? -Yeah.</p>	<p>-Чув про ефект метелика? -Так. -Добре. Ти думаєш, якби Джон Кеннеді був живий, то Роберт Кеннеді</p>

	<p>-Allright. Do you think that if JFK lived, Robert Kennedy would've run for president, seriously?</p> <p>-It's doubtful.</p> <p>-So, if Bobby doesn't run, that means no Sirhan Sirhan at the Ambassador Hotel in 1968. Save JFK, save his brother. And that's what I mean about the butterfly effect. Then there's Vietnam.</p> <p>-Uh, okay, so if you save JFK, then there's no Vietnam?</p> <p>-Johnson was the one who escalated everything in Nam. If Kennedy had survived, no way does that escalation continue. Those boys would've lived.</p> <p>-Al, I get it, but changing the past to make it how you think it should be just seems...</p> <p>-You think Vietnam unfolded exactly as it should have that recent American history was just hunky-dory?</p> <p>-Saving JFK is just a theory. You don't know what it's gonna change!</p> <p>-You know what I know? You save Kennedy's life, you make the world a better place. God damn it! Don't you want to do any fucking thing that matters?</p> <p>-I'm just saying you don't have any proof. You don't know that what you do in the past is gonna change anything here.</p> <p>-Go see.</p> <p>-What do you want? You want me to go stab someone</p> <p>-No, Jake. There's a tree out there. Carve something in it, Jesus Crist.</p> <p>-Stupid thing. I hate the fucking dark.</p> <p>-<i>You shouldn't be here.</i></p> <p>-I want to tell you something.</p> <p>-Back off, okay?</p> <p>-Next time you go through, that carving won't be there.</p> <p>-Why?</p> <p>-Each time you go in, everything resets. It's always 11:58 on October 21, 1960. You saw how everything looked exactly the same?</p> <p>-Yeah.</p>	<p>балотувався би в президенти? Серйозно.</p> <p>-Малоймовірно.</p> <p>-Якби Бобі не балотувався, в готелі «Амбасадор» не було б ніякого Серхана Серхана у 1968. Врятуєш Джона, врятуєш його брата. Ось що я маю на увазі, коли кажу про ефект метелика. А потім В'єтнам.</p> <p>-Окей, тобто якщо врятувати Джона Кеннеді, то не буде ніякого В'єтнаму?</p> <p>-Джонсон підтримував початок війни у В'єтнамі. Якби Кеннеді вижив, цей конфлікт нізащо б не продовжився. Ті хлопці були б живі.</p> <p>-Але... Я розумію. Але змінити минуле так, як ти того хочеш, це здається мені...</p> <p>-Ти думаєш події у В'єтнамі розгорталися саме так як потрібно? У новітній американській історії усе йде як салом змащене?</p> <p>-Порятунок Кеннеді це лиш теорія! Ти не знаєш, які зміни це може спровокувати.</p> <p>-Зате я знаю інше: якщо ти врятуєш життя Кеннеді, ти зробиш світ кращим. Трясця твоєї матері!</p> <p>-Еле...</p> <p>-Хіба не хочеш зробити хоч щось, курва, значуще?</p> <p>-Я просто кажу, що в тебе немає ніяких доказів, ти не знаєш, як твої дії в минулому можуть змінити теперішнє.</p> <p>-Йди і подивись.</p> <p>-Що ти хочеш, щоб я... Мені піти когось порішити?</p> <p>-Ні, Джейку. Отам росте дерево, виріж щось на ньому, боже милий.</p> <p>-Ідіотський задум. Ненавиджу цю бісову темряву.</p> <p>-Тобі тут не місце. Я хочу тобі щось сказати...</p> <p>-Відвали, гаразд?</p> <p>-Наступного разу, коли ти підеш, цього запису там не буде.</p> <p>-Чому?</p> <p>-Щоразу, коли входиш, усе повертається, на годиннику завжди</p>
--	---	--

	<p>-No matter how long you stay, three weeks, three years, when you come back, only two minutes will have passed here.</p> <p>-Two minutes? Who makes up these rules?</p> <p>-I'm just explaining that, if you want to change something forever, you can't ever go back. Going back erases what you did before.</p> <p>-All right, who's the guy with the hat and the yellow card?</p> <p>-He's some bum.</p> <p>-Well, he got up in my face. I mean, he seemed to be the only one that noticed me come and go.</p> <p>-Just forget the yellow card man. He's not important. What's important that we have a chance here. A chance to change people's lives. I saw you sitting there with Christy, and I knew you could do this.</p> <p>-What are you talking about?</p> <p>-That's the last time I went through. Stayed about two years.</p> <p>-Two years? While I signed my divorce papers. That was...</p> <p>-Two minutes, yeah.</p> <p>-It doesn't make any sense.</p> <p>-Jake, the way the world is now doesn't make any sense. Just think about it, eh? You know how to think, don't you?</p>	<p>11:58, а на календарі 21 жовтня 1960-го року. Ти все бачив точно так само?</p> <p>-Так.</p> <p>-Байдуже, скільки ти там будеш, три тижні, три роки, та коли повертаєшся, тут минає лише дві хвилини.</p> <p>-Дві хвилини? Хто вигадує ці правила?</p> <p>-Я просто намагаюся пояснити, якщо хочеш щось змінити назавжди, то вже не можна повертатись. Повернення вилучає усе, що ти зробив минулого разу.</p> <p>-Зрозуміло. А хто цей чоловік в капелюсі з жовтою карткою?</p> <p>-Та якийсь волоцюга.</p> <p>-Він опинився в мене просто перед носом, тобто здається, що він був єдиний, хто помітив мене.</p> <p>-Та викинь ти його з голови, він тут не важливий. Важливо те, що в нас є шанс. Шанс змінити життя людей. Коли я побачив тебе там, з Крісті, то був переконаний, що ти зможеш.</p> <p>-Що ти маєш на увазі?</p> <p>-Це була моя остання подорож в минуле. Я був там приблизно... Приблизно два роки.</p> <p>-Два роки? Поки я підписував документи на розлучення? Це ж зайняло...</p> <p>-Дві хвилини, так!</p> <p>-Це якась маячня. Безглуздя!</p> <p>-Джейку, безглуздя це те, що коїться зараз у світі. Просто добре подумай, еге? Ти ж знаєш, як треба думати, хіба ні?</p>
--	--	---

Таблиця 3.1.3

Компоненти епізоду «Ефект метелика»

Компонент	Літературний твір	Екранізація
Мова автора	Наявні: роздуми головного персонажа про його майбутню місію.	Відсутня.
Мова персонажів	Наявні: детальні діалоги, складні речення.	Наявна, але спрощена порівняно з літературним твором (зокрема граматично), вилучено деякі деталі

		(наприклад, жарт про вбивство діда, а також подробиці щодо життя Освальда)
Опис/зображення місця події	Харчевня Ела; безпосереднього опису місця події в цьому епізоді немає, читачеві все відомо з попереднього епізоду.	Харчевня Ела; безпосередній опис місця події відсутній, глядач має змогу спостерігати за тим, що відбувається на екрані, та робити висновки.
Візуальний	Ел виглядає дуже хворим: вербальні описи підсилюють цей стан.	Ел виглядає дуже хворим; вербальні описи відсутні, за зовнішнім виглядом персонажа можна зрозуміти його стан, однак певною мірою це залишається на розсуд глядача; погляд та жести Джейка під час розмови переважно виражають недовіру до слів Ела.
Звуковий	Кашель, який завдяки вербальним описам є напрочуд жакливим.	Кашель не є таким жакливим через відсутність вербальних описів; музика супроводжує та підсилює кожен важливий крок Джейка, особливо переходу з теперішнього в майбутнє.
Закладений автором підтекст	Ел поступово та докладно розповідає Джейку про місію, до якої хоче його долучити; Джейка гризуть сумніви, він розмірковує, чи справді йому варто це робити; під час цих роздумів читач бачить та відчуває багатогранність особистості Джейка.	Події пришвидшено за рахунок стиснення матеріалу; про роздуми Джейка глядач може лише здогадуватися з огляду на контекст й попередній та наступний епізоди.

Таблиця 3.1.4

Інтермедіальні відношення під час інтерсеміотичного перекладу епізоду

«Ефект метелика»

тип ІМ	Текстова	Звукова	Візуальна	Мовна	Відсутня
компонент					
Цитата	Поодинокі репліки діалогів.				
Адаптований текст	Майже всі репліки діалогів.				
Музика		В екранізації супроводжує важливі дії/події, компенсує вербальні описи;			

		підсилює похмурість/ небезпечність ситуації.			
Звуковий		Лише в екранізації, підсилює похмурість та небезпечність ситуації.			
Зображення			Загалом усе збережено, акцент зроблено на хворобі Ела, що передано на екрані, хоч і не так переконливо.		
Кадрові переходи			Замість повних завершених речень та абзаців монтажні переходи, які відділяють одну дію від іншої і в межах одного епізоду майже непомітні.		
Інтонація, темп мовлення				Екранізовані персонажі розмовляють різко один з одним, Джейк з недовірою, Ел намагається переконати його, темп мовлення помірний, подекуди підвищують голос; читач	

				роману може припустити, що саме так і має відбуватися цей діалог.	
Переклад				Немає.	
Вилучені елементи					Вербальні описи: роздуми персонажів, описи дій/особливостей персонажів.

Таблиця 3.1.5

Епізод «Знайомство головних героїв»

	Оригінал (англійською)	Переклад (українською)
Літературний твір	<p>On the subject of love at first sight, I'm with the Beatles: I believe that it happens all the time. But it didn't happen that way for me and Sadie, although I held her the first time I met her, and with my right hand cupping her left breast...</p> <p>"George? Come here and meet someone, would you?" I turned. Mimi was coming down the slope of the lawn with a woman in tow. My first impression of Sadie—everyone's first impression, I have no doubt—was her height...</p> <p>Not love at first sight, I'm pretty sure of it, but I remember that first sight with surprising clarity...</p> <p>Someone had neglected to push one of the folding chairs all the way back in, and the big blonde girl, already holding her hand out to me and composing her how-nice-to-meet-you smile, tripped over it and went spilling forward. The chair came with her, tipping up, and I saw the potential for a nasty accident if one of the legs speared her in the stomach. I dropped my cup of beer in the grass, took a giant step forward, and grabbed her as she fell. My left arm went around</p>	<p>Щодо кохання з першого погляду, тут я цілком солідаризуюся з «Бітлз»: вірю, що воно «трапляється повсякчас». Але не зовсім так вийшло у нас з Сейді, хоча я й обняв її вже під час першого знайомства, до того ж прийнявши собі в праву долоню її ліву грудь...</p> <p>— Джордже, ходіть-но сюди, ви не проти з деким познайомитись?</p> <p>Я обернувся. Схилом спускалася Мімі, ведучи за собою якусь жінку. Моє перше враження від Сейді — геть усіх від неї перше враження, я не маю щодо цього сумнівів — це її зріст...</p> <p>Кохання не виникло з першого погляду, я не маю щодо цього жодних сумнівів, проте я пам'ятаю те перше враження з подиву гідною ясністю...</p> <p>Хтось недбалий відштовхнув один зі складаних стільців собі зі шляху, і росла білява дівчина, вже з простягнутою до мене рукою й заготовленою на обличчі усмішкою «рада знайомству з вами», перечепившись через нього, упала вперед. Стілець, перекидаючись, полетів разом</p>

	<p>her waist. My right hand landed higher, grabbing something warm and round and slightly yielding.</p> <p>“I’m George. How nice to make your acquaintance.” She was blushing to the roots of her hair. But she had the good grace to laugh. I probably was, too. “Nice to make yours. I think you just saved me from a very nasty accident.” Probably I had. Because that was it, you see? Sadie wasn’t clumsy, she was accident-prone.</p>	<p>з нею, і я встиг собі уявити, що в потенції світить доволі прикрий інцидент, якщо якась його ніжка встромиться їй в живіт.</p> <p>Впустивши склянку з пивом на траву, я зробив гігантський крок уперед і зловив дівчину в падінні. Ліва моя рука сковзнула їй навкруг талії. Права вп’ялася вище, вхопивши щось тепле, кругле і трохи піддатливе.</p> <p>Я Джордж. Дуже приємно з вами познайомитись.</p> <p>Вона почервоніла до корінців волосся. Я, мабуть, теж. Проте їй вистачило грації розрядити обстановку сміхом.</p> <p>– Мені теж приємно з вами познайомитись. Здається, ви щойно врятували мене від дуже бридкого інциденту.</p> <p>Ймовірно, врятував. Бо ось у чім справа, розумієте? Сейді дійсно не була незграбною, просто вона була схильна до потрапляння в різні інциденти.</p>
Екранізація	<p>-You were clearly outnumbered.</p> <p>-Exactly, that’s why I had to stand my ground.</p> <p>-Well, good for you. You got something against Catholics?</p> <p>-Uh, Miss? Miss, you left this.</p> <p>-Thank you. I forget everything when I’m reading.</p> <p>-Me too. One time I was 12 and I was reading “Of Mice and Men” on the bus and missed every stop.</p> <p>-Admit it, you cried.</p> <p>-“Of Mice and Men”? Like a baby.</p> <p>-Well, last month I was reading a Chandler novel, and I lost my other handbag, so thank you.</p> <p>-Got to stop doing that. “From here to Eternity”. Which do you like better, the book or the movie?</p> <p>-Please, the book’s always better. Everybody knows that.</p> <p>-How ‘bout “The Manchurian Candidate”?</p> <p>-Is that a film? I know the book.</p>	<p>-Вас явно переважили би кількістю.</p> <p>-Саме тому я стояв і не рухався.</p> <p>-Правильне рішення. Маєте щось проти католиків?</p> <p>-Міс? Міс, ви забули.</p> <p>-Дякую. Я забуваю про все на світі, коли читаю.</p> <p>-Я також. Одного разу, коли мені було 12, я зачитався «Про мишей і людей», сидячи в автобусі, і так доїхав аж до кінцевої.</p> <p>-Зізнайтеся, ви розплакалися.</p> <p>-Від «Мишей і людей»? Як немовля.</p> <p>-Що ж, минулого місяця, коли я читала роман Чендлера, то загубила свою сумочку, тож дякую вам.</p> <p>-Вам слід з цим зав’язувати. «І нині, і повсякчас», що вам більше подобається, книга чи фільм?</p> <p>-Ще питаєте! Книга завжди краща, всі це знають.</p> <p>-Авжеж... Як щодо «Маньчжурського кандидату»?</p>

	<p>-No, it's not, but maybe they'll make one someday.</p> <p>-Then maybe I'll change my mind.</p> <p>-Yeah.</p> <p>-Sadie Clayton.</p> <p>-Jake... Emberson.</p> <p>[car horn honks]</p> <p>-Well, thank you for coming to the rescue, Mr. Amberson.</p> <p>-Yeah.</p> <p>-My husband would kill me if I lost another handbag.</p> <p>-Right.</p>	<p>-По ньому є фільм? Я читала книгу.</p> <p>-Ні, ще немає. Але, можливо, колись знімуть.</p> <p>-Тоді, можливо, я зміню свою думку.</p> <p>-Так.</p> <p>-Сейді Клейтон.</p> <p>-Джейк... Емберсон.</p> <p>-Що ж, дякую, що допомогли, містере Емберсон.</p> <p>-Авжеж.</p> <p>-Я отримаю від чоловіка на горіхи, якщо загублю ще одну сумочку.</p> <p>-Так.</p>
--	---	--

Таблиця 3.1.6

Компоненти епізоду «Знайомство головних героїв»

Компонент	Літературний твір	Екранізація
Мова автора	Роздуми щодо кохання з першого погляду; описи Сейді, враження, яке вона справила на Джейка.	Відсутня.
Мова персонажів	Початок розмови – сміх Сейді; Знайомство, особливих тем для розмови немає, ввічлива формальна розмова (<i>She said she would never get to know them all and I assured her she would. I asked her to call on me if she needed help with anything. – Вона казала, що ніколи не запам'ятає їх геть усіх, а я запевняв її, що запам'ятає. Я просив її звертатись до мене, якщо їй знадобиться будь-яка допомога.</i>)	Початок розмови – сміх Сейді; обговорення літератури – їхнього спільного захоплення.
Опис/зображення місця події	Вечірка з нагоди заміжжя міз Мімі у дворі її будинку.	Парк біля того самого зловісного книгосховища, звідки Освальд буде стріляти в Кеннеді.
Візуальний	Сейді – білявка; посмішка відіграє важливу роль; сукня без рукавів із трояндами.	Сейді – білявка; посмішка відіграє важливу роль; Деякі зміни одягу (сірий костюм замість сукні).
Звуковий	Відсутній.	Напружена таємнича музика (коли Джейк дивиться на книгосховище), нетерплячий звук машини чоловіка, який чекає на Сейді.
Закладений автором підтекст	Уведення у твір персонажа Сейді як дівчини, яка вже майже	Сейді заміжня, жодного натяку на розлучення; якщо й можна

	розлучена й перебуває у процесі «повернення» собі свого дівочого прізвища (Джейку стало це відомо ще до безпосереднього знайомства), а отже, цілком можливо, що із Джейком вони стануть не просто колегами.	зробити припущення, що вони будуть парою, то шлях до цього одразу уявляється непростим.
--	---	---

Таблиця 3.1.7

Інтермедіальні відношення під час інтерсеміотичного перекладу епізоду

«Знайомство головних героїв»

тип ІМ компонент	Текстова	Звукова	Візуальна	Мовна	Відсутня
Цитата	Відсутні.				
Адаптований текст	Відсутній, діалог складено сценаристами з огляду на характеристики літературних Сейді та Джейка.				
Музика		Лише в екранізації, супроводжує погляд Джейка на книгосховище; компенсує вербальні описи.			
Звуковий		Наявний лише в екранізації, підсилює емоційний стан одного з персонажів.			
Зображення			Зовнішність персонажі в збережена, є певні відмінності в одязі;		

			змінено місце дії.		
Кадрові переходи			Монтажні переходи відділяють одну дію від іншої і в межах одного епізоду майже непомітні.		
Інтонація, темп мовлення				Посмішку Сейді збережено для передавання атмосфери епізоду; темп спокійний, персонажі доброзичливі.	
Переклад				Немає.	
Вилучені елементи					Вербальні описи: роздуми Джейка, описи дій/особливостей персонажів.

Таблиця 3.1.8

Епізод «Тобі тут не місце»

	Оригінал	Переклад
Екранізація	<p>-Operator.</p> <p>-Hi, can you give me the number for a Christopher Epping in Chicago, Illinois?</p> <p>-\$0.35.</p> <p>-Connecting to Christopher Epping...</p> <p>-Hello?</p> <p>-Hello!</p> <p>-What?</p> <p>-Hello, hello?</p> <p>-Dad?</p> <p>-Can you hear me?</p> <p>-Dad? Dad? Are you there?</p> <p>-Oh my God.</p> <p>-You shouldn't be here.</p>	<p>-Телефоніст.</p> <p>-Вітаю, чи могли би ви мене з'єднати з Крістофером Еппінгом, Чикаго, штат Іллінойс.</p> <p>-30 центів.</p> <p>-З'єдную з Крістофером Еппінгом...</p> <p>-Алло? Що? Тату? Тату? Ти там?</p> <p>-Чорт забирай.</p> <p>-Тобі тут не місце.</p>

Таблиця 3.1.9

Епізод «Вони знатимуть твоє ім'я»

	Оригінал (англійською)	Переклад (українською)
Літературний твір	<p>We crossed Elm on a diagonal, me crutching along at a near run. The biggest portion of the crowd was on Main Street, but more people filled Dealey Plaza and lined Elm in front of the Book Depository. [...]</p> <p>By the time we reached the shadow of the Depository, I was sweating, my armpit was hollering from the constant pressure of the crutch cradle, and my left knee had been cinched in a fiery belt. I could barely bend it. I looked up and saw Depository employees leaning from some of the windows. I couldn't see anyone in the one at the southeast corner of the sixth floor, but Lee would be there.</p> <p>I looked at my watch. Twelve-twenty. We could track the motorcade's progress by the rising roar on Lower Main Street. Sadie tried the door, then gave me an anguished glare. "Locked!" Inside, I saw a black man wearing a poorboy cap tilted at a jaunty angle. He was smoking a cigarette. [...] Twelve twenty-one. An unusual name, yes, but why had it been unusual? I was surprised to find this was something I actually knew. "Because it was a girl's," I said. Sadie turned to me. Her cheeks were flushed except for the scar, which stood out in a white snarl.</p> <p>"What?" Suddenly I was hammering on the glass. "Bonnie!" I shouted. "Hey, Bonnie Ray! Let us in! We know Lee! Lee! LEE OSWALD!" He registered the name and crossed the lobby in a maddeningly slow amble. "I didn't know that scrawny l'il sumbitch had any friends," [...]</p> <p>"Listen to me," I said. "I'm not his friend and he's not in the break room. He's on the sixth floor. I think he means to shoot President Kennedy." The big man laughed merrily. He dropped his cigarette to the floor and</p>	<p>Ми по діагоналі перетнули В'язову, я шкутильгав ледь не бігом. Найбільший натовп зібрався вздовж Головної вулиці, але чимало було народу і в парку Ділі-Плаза, і на В'язовій перед Книгосховищем. [...]</p> <p>На той момент, коли ми досягли тіні Книгосховища, я вже обливався потом, пахва у мене вила від постійного тиску костура, а ліве коліно опоясало вогняне ремінняччя. Я його ледве міг згинати. Поглянувши вгору, я побачив працівників Книгосховища, що стирчали у вікнах. Нікого я не побачив у тому вікні, що містилося на південно-східному розі шостого поверху, але Лі мусить бути там.</p> <p>Я поглянув собі на годинник. Дванадцята двадцять. Про наближення кортежу ми здогадувались за ревищем голосів, що здіймалося звіддала Нижньої Головної вулиці.</p> <p>Сейді взялася за двері, а потім кинула на мене мученицький погляд: «Замкнено!»</p> <p>Усередині я побачив чорного чоловіка у хвацько нацупленому кашкеті. Він кутив сигарету. [...]</p> <p>Дванадцята двадцять одна.</p> <p>Незвичне ім'я, так, але чому саме воно здалося мені незвичним? Я здивувався, бо зрозумів, що згадав причину.</p> <p>– Бо воно дівоче, – промовив я.</p> <p>Сейді обернулась до мене. Щоким геть червоні, окрім шраму, що випинався білим джгутом.</p> <p>– Що?</p> <p>Зненацька я забарабанив по склу.</p> <p>– Бонні! – закричав я. – Агов, Бонні Рей! Впустіть нас! Ми знайомі Лі! Лі! ЛІ ОСВАЛЬДА!</p> <p>Він упізнав ім'я і перетнув фойє дражливо неспішливою ходою.</p>

crushed it out with a workboot. "That little pissant wouldn't have the guts to drown a litter o' kittens in a sack. All he do is sit in the corner and read books." "I tell you – " "I'm goan on up to two. If you want to come with me, you're welcome, I guess. But don't be talkin any more nonsense about Leela. That's what we call him, Leela. Shoot the president! Lor!" He waved his hand and ambled away. [...] The staircase was a narrow gullet with wooden risers swaybacked from years of traffic. There was a rusty iron railing on the left. At the foot, Sadie turned to me. "Give me the gun." "No." "You'll never make it in time. I will. Give me the gun." I almost gave it up. It wasn't that I felt I deserved to keep it; now that the actual watershed moment had come, it didn't matter who stopped Oswald as long as someone did. But we were only a step away from the roaring machine of the past, and I was damned if I'd risk Sadie taking that last step ahead of me, only to be sucked into its whirling belts and blades. I smiled, then leaned forward and kissed her. "Race you," I said, and started up the stairs. Over my shoulder I called, "If I fall asleep, he's all yours!"

[...] My knee was bellowing. I let it yell. When I hit the second-floor landing, I snuck a look at my watch. It was twelve twenty-five. No; twenty-six. I could hear the roar of the crowd still approaching, a wave about to break. The motorcade had passed the intersections of Main and Ervay, Main and Akard, Main and Field. In two minutes – three at most – it would reach Houston Street, turn right, and roll past the old Dallas courthouse at fifteen miles an hour. From that point on, the President of the United States would be an available target. In the 4x scope attached to the Mannlicher-Carcano, the Kennedys and Connallys would look as big as actors on the screen at the Lisbon Drive-In. But Lee

– А я й не знав, що в цьо'о сучо'о сина мо'уть бути друзі, [...]

– Слухайте мене, – перебив я. – Я не його друг, і він не в кімнаті відпочинку. Він на шостому поверсі. Я гадаю, він задумав застрелити президента Кеннеді.

Великий парубок весело розсміявся. Кинув сигарету на підлогу й розчавив її підошвою свого робочого чобота.

– Той миршавий засцика не має яєць на те навіть, аби утопити кошенят у мішку. Він тіль'о на те й здатен, що сидіти десь у кутку й читати книжки.

– Я вам кажу.

– Я підіймуся на другий. Якщо хо' мо'ете зі мною, без проблем, я гадаю. Але тіль'о не ка'іть більш ніяких дурниць про Лілу. Це ми його тут так кличемо – Ліла. Застрелити президента! 'осподи! – Він помахав нам рукою й посунув геть.

[...] Сходовий просвіт тягнувся тісною глоткою, а дерев'яні стояки вичовганих за довгі роки щаблів були хисткими. Ліворуч ішли заіржавлені перила. Біля підніжжя сходів Сейді обернулася до мене:

– Віддай мені револьвер.

– Ні.

– Тобі нізащо не встигнути. А я доберуся. Віддай револьвер.

Я мало не віддав. Не те, щоби вважав, ніби саме я заслуговую на нього. Тепер, коли насправді надійшов вододільний момент, не мало значення, хто зупинить Освальда, аби тільки бодай хтось це зробив. Але ми були лише за крок від розлютованої машини минулого, і нехай я буду проклятий, якщо дозволю Сейді зробити той ризикований останній крок поперед мене, щоб опинитися втягнутою в тлумовище приводних ременів і різаків.

Я усміхнувся, а потім нахилився і поцілував її.

would wait a little longer. He was no suicide-drone; he wanted to get away. If he fired too soon, the security detail in the car at the head of the motorcade would see the gunflash and return fire. He would wait until that car – and the presidential limo – made the dogleg left onto Elm. Not just a sniper; a fucking backshooter. I still had three minutes. Or maybe just two and a half. I attacked the stairs between the second and third floor, ignoring the pain in my knee, forcing myself upward like a marathoner near the end of a long race. Which, of course, I was. [...]

The eye of my imagination opened wide and I could see the approaching motorcade: the security car, then the presidential limo with the Harley-Davidson DPD motorcycles flanking it, the cops on them wearing white chin-strapped helmets and sunglasses. Around another corner. The crutch skidding, then steadying. Up again. The crutch thudding. Now I could smell sweet sawdust from the sixth-floor renovations: workmen replacing the old plank boards with new ones. Not on Lee's side, though. Lee had the southeast side to himself. I reached the fifth-floor landing and made the last turn, my mouth open to scoop in air, my shirt a drenched rag against my heaving chest. Stinging sweat ran into my eyes and I blinked it away. [...]

Behind me I could hear Sadie, now between the fourth and fifth floors. So I had been right to keep the gun, it seemed, although who really knew? [...] Looked at my watch. It said twelve twenty-eight, but what if it was slow? The crowd was roaring. "Jake . . . for God's sake hurry . . ." Sadie, still on the stairs to the fifth floor landing.

[...]The sixth floor was gloomy around the stairhead but filled with hazy light in the area overlooking Elm Street. Thanks to the floating sawdust

– Викликаю на перегони, – сказав я і рушив угору сходами. Через плече я докинув: – Якщо раптом засну, він належить тобі!

[...] Коліно в мене вило. Я йому дозволяв, хай реве.

Вибравшись на майданчик другого поверху, я зиркнув на годинник. Дванадцята двадцять п'ять. Ні; двадцять шість. Я чув, що ревіння натовпу все ще наближається, хвиля, яка ось-ось розіб'ється. Кортж минає перехрестя Головної та вулиці Генрі Ервея, Головної та вулиці Екарда, Головної та Польової. Через дві хвилини – три найбільше – він досягне Х'юстон-стрит, заверне праворуч і зі швидкістю п'ятнадцять миль за годину покотиться повз стару будівлю Далласького суду. Від того моменту президент Сполучених Штатів стане доступною ціллю. Крізь 4-кратний приціл гвинтівки Манліхер-Каркано подружжя Кеннеді й Коннолі виглядатимуть великими, як актори на екрані Лізбонського драйв-іну. Проте Лі зачекає трішечки довше. Він не камікадзе; йому хочеться втекти. Якщо він вистрелить зарано, президентські охоронці в машині, що рухається в голові колони, помітять спалах і почнуть стріляти у відповідь. Він зачекає поки їхня машина – і президентський лімузин – повернуть на закрут В'язової вулиці. Він не просто кілер, цей курваль підлий вбивця в потилицю. Я мав ще три хвилини.

А може, лише дві з половиною.

Сходи між другим і третім поверхами я атакував, ігноруючи біль у коліні, женучи себе вгору, як марафонець, котрим я, по суті, й був наприкінці довгого забігу.

[...] Око моєї уяви широко розчахнулося, і я побачив наближення кортежу: машина служби безпеки, потім президентський лімузин з мотоциклетним ескортом, копи

from the floor project, the sunbeams slanting in through the windows looked thick enough to cut. The beam falling through the window at the southeast corner, however, had been blocked off by a stacked barricade of book cartons. The sniper's nest was all the way across the floor from me, on a diagonal that ran from northwest to southeast. Behind the barricade, in the sunlight, a man with a gun stood at the window. He was stooped, peering out. The window was open. A light breeze was ruffling his hair and the collar of his shirt. He began to raise the rifle. I broke into a shambling run, slaloming around the stacked cartons, digging in my coat pocket for the .38. "Lee!" I shouted. "*Stop, you son of a bitch!*" He turned his head and looked at me, eyes wide, mouth hung open. For a moment he was just Lee – the guy who had laughed and played with Junie in the bath, the one who sometimes hugged his wife and kissed her upturned face – and then his thin and somehow prissy mouth wrinkled into a snarl that showed his upper teeth. When that happened, he changed into something monstrous. I doubt you believe that, but I swear it's true. He stopped being a man and became the daemonic ghost that would haunt America from this day on, perverting its power and spoiling its every good intent. If I let it. The noise of the crowd rushed in again, thousands of people applauding and cheering and yelling their brains out. I heard them and Lee did, too. He knew what it meant: now or never. He whirled back to the window and socked the rifle's butt-plate against his shoulder. I had the pistol, the same one I'd used to kill Frank Dunning. Not just like it; in that moment it was the same gun. I thought so then and I think so now. The hammer tried to catch in the pocket-lining but I dragged the .38 out, hearing cloth rip as I did so. I fired. My shot went high

Далласького департаменту поліції їдуть на «Харлі-Девідсонах», у чорних окулярах і білих шоломах, з ремінцями, застебнутими на підборіддях.

Ще поворот. Костур підбився, потім вирівнявся. Знову вгору. Глухо гупає костур. Тепер я вже чую тирсу, запах ремонтних робіт на шостому поверсі: там старі дошки підлоги міняють на нові. Щоправда, не з того боку, де Лі. Південно-східний кут Лі має в повному своєму розпорядженні.

Я збіг на майданчик п'ятого поверху і зробив останній поворот, хапаючи роззявленим ротом повітря, мокра ганчірка сорочки липне на засапаних грудях. Пекучий піт забігає мені в очі, і я його зморгую.

[...] Поза собою я чув Сейді, вона була між четвертим та п'ятим поверхами. Отже, схоже, я був правий, залишаючи в себе револьвер, хоча хто міг насправді знати? Судячи з мого власного досвіду, усвідомлення того, що саме на тобі лежить основна відповідальність за зміну майбутнього, змушує бігти швидше. Я протиснувся крізь створений мною між коробками проміжок. Для цього мені довелося на секунду перенести всю вагу на ліву ногу. Вона видала крик болю. Я простогнав і, щоб утриматись від падіння сторч головою на сходи, вхопився за перила. Глянув на годинник. Він показав дванадцять двадцять вісім, але якщо він відстає? Натовп іще гуде.

– Джейку. заради Бога, поспіши, – Сейді ще не досягла майданчика п'ятого поверху.

[...] Шостий поверх Техаського сховища шкільних підручників являв собою притінений квадрат, поцяткований острівцями складених одна на одну картонних коробок. Верхнє світло горіло там, де міняли підлогу. Його було вимкнено в тому

and only exploded splinters from the top of the window frame, but it was enough to save John Kennedy's life. Oswald jerked at the sound of the report, and the 160-grain slug from the Mannlicher-Carcano went high, shattering a window in the county courthouse. There were screams and bewildered shouts from below us.

Lee turned toward me again, his face a mask of rage, hate, and disappointment. He raised his rifle again, and this time it wouldn't be the President of the United States he'd be aiming at. He worked the bolt – clack-clack – and I fired at him again. Although I was three-quarters of the way across the room, less than twenty-five feet away, I missed again. I saw the side of his shirt twitch, but that was all. My crutch struck a stack of boxes. I tottered to the left, flailing with my gun-hand for balance, but there was no chance of that. [...] History doesn't repeat itself, but it harmonizes, and what it usually makes is the devil's music. This time I was the one who stumbled, and that was the crucial difference.

I could no longer hear her on the stairs . . . but I could still hear her rapid footfalls. "Sadie, down!" I shouted, but it was lost in the bark of Oswald's rifle. I heard the bullet pass above me. I heard her cry out. Then there was more gunfire, this time from outside. The presidential limo had taken off, driving toward the Triple Underpass at breakneck speed, the two couples inside ducking and holding onto each other. But the security car had pulled up on the far side of Elm Street near Dealey Plaza. The cops on the motorcycles had stopped in the middle of the street, and at least four dozen people were acting as spotters, pointing up at the sixth floor window, where a skinny man in a blue shirt was clearly visible. I heard a patter of thumps, a sound like hailstones striking mud. Those were the bullets

кінці, де Лі Освальд за сотню секунд чи й того менше планував увійти в історію. На В'язову вулицю дивляться сім вікон, п'ять посередині великі, напівкруглі, ті, що по краях, квадратні. Шостий поверх, притемнений біля виходу зі сходів, але наповнений імлістим світлом там, де він дивиться на В'язову вулицю. Завдяки плаваючій у повітрі порохняві, що летіла відтіля, де міняли долівку, падаючі у вікна сонячні промені здавались тугими, хоч їх ріж. Проте той сніп світла, що падав у вікно в південно-східному кутку, ховався за барикадою з книжкових коробок. Снайперське гніздо містилося навпроти мене, по діагоналі, що тягнулася через все приміщення з північного заходу на південний схід.

Поза тією барикадою, освітлений сонцем, перед вікном стояв чоловік із гвинтівкою. Сутулився, визирав. Вікно було відкрито. Легкий вітерець куйовдив чоловіку волосся, ворухив комірець сорочки. Він уже підводив гвинтівку.

Я незграбно кинувся бігом, огинаючи піраміди коробок, намагаючи в кишені револьвер 38-го калібру.

– Лі! – закричав я. – Зупинися, сучий ти сину!

Він обернув голову і глянув на мене, очі розширені, щелепа відвисла. Якусь мить він був просто Лі – парубком, котрий сміявся, граючись зі своєю донею Джун у ванні, тим, хто подеколи обнімав свою дружину, цілуючи її закинуте до нього обличчя – а тоді його тонкий, ніби святенницький, рот скривився в гидливій гримасі з оголеними верхніми зубами. Він ураз перетворився на щось моторошне. Сумніваюсь, щоб ви в це повірили, але клянуся, це суцця правда. Він перестав бути людиною, а натомість став тим демонічним приви́дом,

that missed the window and hit the bricks above or on either side. Many didn't miss. I saw Lee's shirt billow out as if a wind had started to blow inside it – a red one that tore holes in the fabric: one above the right nipple, one at the sternum, a third where his navel would be. A fourth tore his neck open. He danced like a doll in the hazy, sawdusty light, and that terrible snarl never left his face. He wasn't a man at the end, I tell you; he was something else. Whatever gets into us when we listen to our worst angels. A bullet spanged one of the overhead lights, shattered the bulb, and set it to swaying. Then a bullet tore off the top of the would-be assassin's head, just as one of Lee's had torn off the top of Kennedy's in the world I'd come from. He collapsed onto his barricade of boxes, sending them tumbling to the floor.

Shouts from below. Someone yelling "Man down, I saw him go down!" Running, ascending footfalls. I sent the .38 spinning toward Lee's body. I had just enough presence of mind to know that I would be badly beaten, perhaps even killed by the men coming up the stairs if they found me with a gun in my hand. I started to get up, but my knee would no longer hold me. That was probably just as well. I might not have been visible from Elm Street, but if I was, they'd open fire on me.

So I crawled to where Sadie lay, supporting my weight on my hands and dragging my left leg behind me like an anchor. The front of her blouse was soaked with blood, but I could see the hole. It was dead-center in her chest, just above the slope of her breasts. More blood poured from her mouth. She was choking on it. I got my arms under her and lifted her. Her eyes never left mine. They were brilliant in the hazy gloom.

"Jake," she rasped.

який відтоді повсякчас переслідує Америку, спотворюючи її завзяття, паскудячи кожний з її добрих намірів.

Якщо я дозволю цьому трапитись. Знову піднісся шум натовпу, тисячі людей аплодують, щосили вигукують привітання. Я чув їх, і Лі чув також. Він розумів, що це означає: тепер або ніколи. Він вихором вертнувся назад до вікна і впер приклад гвинтівки собі в плече.

Я мав револьвер, той самий, яким був застрелив Френка Даннінга. Не схожий на нього; у той момент це був той самий револьвер. Я вважав так тоді, вважаю так і тепер. Курок намагався зачепитися за підкладку кишені, але я її прорвав і витяг револьвер.

Я вистрелив. Попав зависоко, вирвало скалки з верхньої частини віконної рами, але цього вистачило, щоб урятувати життя Джону Кеннеді. Освальд здригнувся від звуку мого пострілу і 10-грамова куля з його Манліхер-Каркано теж пішла зависоко, розтрощивши вікно в будівлі окружного суду.

Знизу нас залунали нестямні крики, вереск. Лі знов обернувся до мене, лице його було маскою люті, ненависті й розчарування. Він знову підвів свою гвинтівку, і цього разу він цілитиметься не в президента Сполучених Штатів Америки. Він клацнув затвором – клак-клак – і я вистрелив у нього знову. Хоча я вже подолав три чверті шляху і стояв менш ніж за двадцять п'ять футів від нього, я знову промазав. Я помітив, як сіпнувся бік його сорочки, але то і все.

Мій костур вдарився об купу коробок. Я оступився ліворуч, змахнувши рукою з револьвером, щоб утримати рівновагу, але дарма. [...]

Історія себе не повторює, але гармонізується, і в результаті

	<p><i>"No, honey, don't talk."</i> She took no notice, though – when had she ever? <i>"Jake, the president!"</i> <i>"Safe."</i></p> <p>I hadn't actually seen him all in one piece as the limo tore away, but I had seen Lee jerk as he fired his only shot at the street, and that was enough for me. And I would have told Sadie he was safe no matter what. Her eyes closed, then opened again. The footfalls were very close now, turning from the fifth-floor landing and starting up the final flight. Far below, the crowd was bellowing its excitement and confusion.</p> <p><i>"Jake."</i></p> <p><i>"What, honey?"</i> She smiled. <i>"How we danced!"</i></p> <p>When Bonnie Ray and the others arrived, I was sitting on the floor and holding her. They stampeded past me. How many I don't know. Four, maybe. Or eight. Or a dozen. I didn't bother to look at them. I held her, rocking her head against my chest, letting her blood soak into my shirt. Dead. My Sadie. She had fallen into the machine, after all.</p> <p>I have never been a crying man, but almost any man who's lost the woman he loves would, don't you think? Yes. But I didn't.</p> <p>Because I knew what had to be done.</p>	<p>зазвичай виходить диявольська музика. Цього разу я був тим, хто спіткнувся, і в цьому полягала вирішальна різниця.</p> <p>Я більше не чув її на сходах. але чув її поспішливі кроки.</p> <p>– Сейді, падай! – закричав я, але голос мій потонув у гуркоті Освальдової гвинтівки.</p> <p>Я відчув, як куля майнула поверх мене. Почув, як скрикнула Сейді.</p> <p>Пролунали нові постріли, цього разу знадвору. Президентський лімузин рвонув уперед і на шаленій швидкості помчав до Потрійного проїзду, дві подружні пари у ньому пригнулися, тримаючись одне за одного. Але автомобіль служби безпеки зупинився на протилежному боці В'язової, біля Ділі-Плази. Копи на мотоциклах стали посеред вулиці, а щонайменше чотири десятки людей діяли як корегувальники, показуючи руками на те вікно шостого поверху, в якому ясно було видно сухорлявого чоловіка в синій сорочці.</p> <p>Я почув торох-торох, такі звуки, ніби град сиплеться на землю. То були кулі, що не попали у вікно і били в цеглу обабіч чи вище нього. Чимало з них не промазали.</p> <p>Я побачив, як спухає на Лі сорочка, немов вітер почав дути під нею – червоний вітер, що прориває діри в тканині: ось над правим соском, ось на грудині, третя там, де мусить бути його пупок. Четвертою йому розірвало горло. Він танцював, немов якась лялька, у млистому, насиченому тирсовим пилом світлі, і та оскалена, гидлива гримаса не покидала його обличчя. Він не був людиною наприкінці, я вам це кажу; він був чимось іншим. Тим, що влізає в нас, коли ми прислухаємося до наших найгірших янголів.</p> <p>Дурна куля поцілила в один з верхніх світильників, луснула лампа, загойдавшись на дроті. Інша куля зірвала верх голови невдалому</p>
--	--	---

	<p>вбивці президента, точно так, як сам Лі був зірвав верх голови Кеннеді в тому світі, з якого прибув сюди я. Він завалився на свою барикаду з коробок, попхнувши їх шкереберть по підлозі.</p> <p>Крики знизу. Хтось волає: «Чоловік упав, я бачив, як він упав!»</p> <p>Біг, наближення тупоту ніг. Я шпурнув поковзом револьвер у бік тіла Лі. У мене залишалось достатньо присутності здорового глузду, аби розуміти, що мене нещадно битимуть, можливо навіть уб'ють люди, котрі біжать зараз вгору сходами, якщо побачать мене зі зброєю в руці. Я почав підводитися, але коліно більше не тримало мене. Проте, це було, мабуть, навіть на краще. Мене, можливо, не видно було з В'язової вулиці, але якщо навпаки, звідти відкриють вогонь по мені. Тож я поповз туди, де лежала Сейді, поповз, підтягуючи себе на руках, а моя ліва нога волочилася позаду, як якір.</p> <p>Перед її блузи просяк кров'ю, але я побачив діру. Вона містилася трішки вище тієї лінії, де здійснюються груди, прямо по центру її грудини. Кров лилася і з рота, Сейді давилася нею. Я підсунув під неї руки й підняв її. Її очі не відривалися від моїх. Яскраві від притуманеного осяяння.</p> <p>– <i>Джейку</i>, – прохрипіла вона.</p> <p>– <i>Ні, серденько, не треба говорити.</i></p> <p>Вона не зважала, а втім – коли таке взагалі бувало?</p> <p>– <i>Джейку, президент!</i></p> <p>– <i>В безпеці.</i></p> <p>Я його не бачив взагалі-то цілим і неушкодженим, оскільки лімузин рвонув геть, але я бачив, як смикнувся Лі, посилаючи свою єдину кулю на вулицю, і цього мені було достатньо. І Сейді я все одно сказав би, що він цілий, як би воно там насправді не було.</p>
--	--

		<p>її очі заплющились, потім розкрилися знову. Кроки тепер вже звучали дуже близько, вони вже завернули з майданчика п'ятого поверху й атакували останній прогін. Далеко внизу натовп ревів від збудження й збентеження.</p> <p>– Джейку.</p> <p>– Що, серденько?</p> <p>Вона усміхнулась.</p> <p>– Як ми танцювали!</p> <p>Коли прибули Бонні Рей та інші, я сидів на підлозі, тримаючи її на руках. Вони протупотіли повз мене. Скільки їх було, не знаю. Можливо, четверо. Або восьмеро. Або дюжина. Нащо мені було дивитись на них. Я колисав Сейді, притискаючи її голову собі до грудей, дозволяючи її крові просякати мою сорочку. Мертву. Мою Сейді. Вона потрапила в ту машину, зрештою.</p> <p>Я ніколи не був плаксієм, але майже кожний чоловік, втрачаючи свою кохану жінку, стає ним, ви хіба не так думаєте? Так. А я ні.</p> <p>Бо я знав, що мусить бути зроблено.</p>
Екранізація	<p>-They will know your name.</p> <p>-I'm not gonna hurt you, okay? I just need you to do what I say. You need to unlock that door right now. That's all I need. Okay? Lee Harvey Oswald is on the sixth floor. He's gonna try and kill the President. I need you to get the police and bring them here right now. Okay? Go on, get the police. Go. All right. Let's go. Come on.</p> <p>Come on. Oh, no... no. Come on.</p> <p>-This doesn't go to the sixth floor.</p> <p>-This way. There'll be stairs on the other side.</p> <p>-What time is it?</p> <p>-12:29.</p> <p>-Okay.</p> <p>-This is it. It's stuck. Come on.</p> <p>Lee: Sharpshooter.</p> <p>Jake: Lee! Lee, stop! Stop! Watch out!</p> <p>Police: Lancer is safe. I repeat, Lancer is safe.</p>	<p>Лі: Вони знатимуть твоє ім'я.</p> <p>Джейк: Я вам нічого не зроблю, гаразд? Просто зробить, що я прошу. Негайно відчиніть ці двері. Це все, що мені потрібно, розумієте? Лі Гарві Освальд на шостому поверсі, він збирається вбити президента, треба, щоб ви мершій викликали поліцію і привели її сюди, гаразд? Біжіть за поліцією! Ходімо, швидше. Швидше. О, ні, ні, ні, вперед! Нема сходів на шостий!</p> <p>Сейді: Сюди, з іншого боку!</p> <p>Джейк: Котра година?</p> <p>Сейді: 12:29.</p> <p>Джейк: Добре. Це тут. Заклинила. Давай!</p> <p>Лі: В яблучко.</p> <p>Джейк: Лі! Лі, не треба, зупинись! Обережно!</p> <p>Поліція: Лансер в безпеці, повторюю, Лансер в безпеці.</p> <p>Натовп: Стріляли з книгосховища!</p> <p>Джейк: Вони поїхали.</p>

<p>Crowd: It came from the depository!</p> <p>Jake: They got away.</p> <p>Lee: Why?! What are you doing here, God damn it?</p> <p>Jake: Sadie, I need you to stay here, okay? Please, just stay here. Don't move, okay?</p> <p>Jake: Lee, put your gun down. I don't wanna hurt you.</p> <p>Lee: Fuck you! Fuck you! I came here to do something! Something important! You know what kind of potential I have? I can do anything that I set my mind to.</p> <p>Jake: I know, Lee. You don't have to shoot anyone. You don't have to do this.</p> <p>Lee: You don't know that. You don't know me. I'm gonna make my mark on this world. You don't know me. Nobody knows me.</p> <p>Jake: Lee, get back, Lee! Sadie!</p> <p>Sadie: Jake?</p> <p>Jake: Oh, my God. Okay, all right, just stay still, okay?</p> <p>Sadie: Is the president safe?</p> <p>Jake: Yeah.</p> <p>Sadie: So we did it?</p> <p>Jake: Mm-hmm. Now, listen, you just hold right here, and I'm gonna go get some help.</p> <p>Sadie: No, no.</p> <p>Jake: Yes, please, let me go get some help.</p> <p>Sadie: Don't leave me. Don't leave me. Can you just hold my hand?</p> <p>Jake: Okay. Okay, I'm right here.</p> <p>Sadie: Are you holding my hand?</p> <p>Jake: I'm holding your hand. I'm not gonna go anywhere. I'm staying right here and you stay right here, too, okay?</p> <p>Sadie: I told you we could do it.</p> <p>Jake: Sadie... Sadie, I'm supposed to be with you. That's why I'm here.</p> <p>Sadie, that's why I'm here. That's why I came back. Sadie, please.</p> <p>Sadie: I know.</p> <p>Police: This is the police. We have a body over here. Put up your hands! Put up your hands! I wanna see your</p>	<p>Лі: Чому? Що ти тут робиш, чорт тебе забирай?</p> <p>Джейк: Сейді, я хочу, щоб ти залишилася тут, гаразд? Прошу, будь тут, не ворухись, добре? Лі, опусти рушницю. Я не бажаю тобі зашкодити.</p> <p>Лі: Пішов ти! Пішов ти! Я прийшов сюди з метою, важливою метою. Ти знаєш, який в мене потенціал? Я можу виконати усе, що забажаю.</p> <p>Джейк: Я знаю, Лі. Не потрібно ні в кого стріляти, тобі не треба цього робити.</p> <p>Лі: Ти не знаєш цього. Ти не знаєш мене. Я залишу свій слід в історії. Ти не знаєш мене. Ніхто мене не знає.</p> <p>Джейк: Лі, назад! Лі! Сейді!</p> <p>Сейді: Джейку...</p> <p>Джейк: О боже, о боже... Все добре, просто не ворухись.</p> <p>Сейді: Президент у безпеці?</p> <p>Джейк: Так.</p> <p>Сейді: Отже, ми це зробили?</p> <p>Джейк: Слухай, просто притисни отут, а я збігаю за допомогою.</p> <p>Сейді: Ні, ні!</p> <p>Джейк: Так, прошу, дозволь мені покликати на допомогу.</p> <p>Сейді: Не покидай мене, не покидай. Можеш взяти мене за руку?</p> <p>Джейк: Так. Гаразд, я тут.</p> <p>Сейді: Ти взяв мене за руку?</p> <p>Джейк: Я тримаю твою руку. Я нікуди не піду. Я залишусь тут, разом з тобою, гаразд?</p> <p>Сейді: Я ж говорила, що зможемо...</p> <p>Джейк: Сейді, Сейді, Сейді, я маю бути з тобою, заради цього я тут. Сейді, заради цього я тут, заради цього я повернувся! Сейді, будь ласка!</p> <p>Сейді: Я знаю.</p> <p>Джейк: Сейді, прошу! Сейді! Сейді! Сейді, прошу!</p> <p>Поліція: Поліція! У нас тут труп. Руки вгору! Руки вгору, руки підняв, я хочу бачити твої руки, хлопче! В наручники його.</p> <p>Джейк: Ви можете їй допомогти? Будь ласка! Будь ласка! Прошу!</p>
---	--

	goddamn hands, boy! Go on, now. Cuff him. Jake: Can you help her? Please? Help her! Goddammit, will you just help her?	Допоможіть їй! Чорт забирай, ви допоможете їй?
--	---	--

Таблиця 3.1.10

Компоненти епізоду «Вони знатимуть твоє ім'я»

Компонент	Літературний твір	Екранізація
Мова автора	Наявна: роздуми про гармонізацію минулого, опис смерті Лі та Сейді.	Відсутня.
Мова персонажів	Наявна.	Наявна.
Опис/зображення місця події	Книгосховище; коробки із книжками.	Книгосховище; коробки із книжками формують своєрідний лабіринт, у якому відбувається боротьба Джейка та Лі.
Візуальний	Джейк сильно кульгає, бо не відновився після побиття; Сейді вдягнена в джинси.	Джейк біжить швидко та впевнено, не схожий на людину, яку кілька місяців тому сильно побили; Сейді вдягнена у звичний для себе діловий костюм.
Звуковий	Постріли, поодинокі діалоги Джейка та Сейді.	Напружена музика, яка супроводжує майже кожен дію персонажів; контраст у діалогах: Лі кричить, Джейк говорить з ним голосно, а із Сейді вони розмовляють пошепки.
Закладений автором підтекст	Натяк у фіналі епізоду на те, що Джейк повернеться знову в майбутнє задля того, щоб ще раз потрапити в минуле й бути із Сейді.	У Лі є змога розкрити себе через діалог із Джейком, якому він каже, що прийшов з великою метою.

Таблиця 3.1.11

Інтермедіальні відношення під час інтерсеміотичного перекладу епізоду

«Вони знатимуть твоє ім'я»

тип ІМ	Текстова	Звукова	Візуальна	Мовна	Відсутня
компонент					
Цитата	Відсутні.				
Адаптований текст	Діалог Джейка та Сейді; діалог Джейка та Лі складено				

	сценаристами з огляду на характеристики обох літературних персонажів.				
Музика		Лише в екранізації, супроводжує майже кожен дію персонажів, підсилює напругу.			
Звуковий		Лише в екранізації (шарудіння коробок, чіткі звуки кроків).			
Зображення			Зовнішність персонажів збережена, є певні відмінності в одязі та фізичних особливостях; годинник як символ часу.		
Кадрові переходи			Монтажні переходи відділяють одну дію від іншої, у межах цього епізоду досить помітні, оскільки кадри швидко змінюються; фінальний кадровий перехід		

			триває п'ять секунд.		
Інтонація, темп мовлення				Сейді та Джейк розмовляють між собою переважно пошепки; Лі роздратовано кричить, Джейк говорить з ним напружено, але не кричить.	
Переклад				У романі взаємодій англійської з іншими мовами немає; однак таку взаємодію можна простежити під час аналізу перекладів творів; в українськомовному озвученні серіалу напис на стіні не перекладено.	
Вилучені аспекти					Вербальні описи: роздуми Джейка про гармонізацію минулого, його почуттів, задуму повернутися ще раз у минуле.

Таблиця 3.1.12

Епізод «Дзвінок президента»

	Оригінал	Переклад
Літературний твір	I wasn't exactly arrested, but I was taken into custody and driven to the Dallas police station in a squad car. On the last block of the ride, people – some of them reporters, most of them ordinary citizens – pounded on	Я не перебував під арештом у формальному сенсі, але мене затримали, відвізши до поліцейської дільниці в патрульному автомобілі. Наприкінці цієї поїздки люди – дехто з них репортери, проте здебільшого

the windows and peered inside. In a clinical, distant way, I wondered if I would perhaps be dragged from the car and lynched for attempting to murder the president. I didn't care. What concerned me most was my bloodstained shirt. I wanted it off; I also wanted to wear it forever. It was Sadie's blood.

Neither of the cops in the front seat asked me any questions. I suppose someone had told them not to. If they had asked any, I wouldn't have replied. I was thinking. I could do that because the coldness was creeping over me again. I put it on like a suit of armor. I could fix this. I would fix this. But first I had some talking to do.

They put me in a room that was as white as ice. There was a table and three hard chairs. I sat in one of them. Outside, telephones rang and a Teletype chattered. People went back and forth talking in loud voices, sometimes shouting, sometimes laughing. The laughter had a hysterical sound. It was how men laugh when they know they've had a narrow escape. Dodged a bullet, so to speak. Perhaps Edwin Walker had laughed like that on the night of April tenth, as he talked to reporters and brushed broken glass from his hair.

One of the cops left. The other asked for my bloody shirt, which I reluctantly took off and handed over. Then I pointed at him. "I know it's evidence, but you treat it with respect. The blood on it came from the woman I loved. That might not mean much to you, but it's also from the woman who helped to stop the murder of President Kennedy, and that should." "We only want it for blood-typing." "Fine. But it goes on my receipt of personal belongings. I'll want it back." "Sure." The cop who'd left came back with a plain white undershirt. It looked like the

прості громадяни – гатили у вікна, зазирали досередини. Якось безсторонньо, відчужено, я думав, що ось зараз мене можуть витягти, а там і лінчувати за замах на вбивство президента. Мені це було байдуже. Що мене найбільше хвилювало, це моя скривавлена сорочка. Я хотів її зняти; і я ж хотів носити її довіку. То була кров Сейді. Ніхто з копів на передньому сидінні не ставив мені жодних запитань. Я гадаю, хтось наказав їм не робити цього. А якби вони мене таки про щось спитали, я б не відповів. Я був зайнятий думками. Я міг їх думати, бо холодність знову огортала мене. Я одягався в неї, немов у панцир. Я міг все виправити. Я можу все виправити. Але спершу мені доведеться відбути балачки.

Мене посадили до кімнати, що була білою, як крига. Там стояв стіл і три тверді стільці. На один з них я й сів. Ззовні дзвонили телефони, стрекотали телетайпи. Туди- сюди ходили люди, голосно балакали, подеколи кричали, подеколи сміялися. Сміх той звучав істерично. Так люди сміються, коли розуміють, що чудом уникли небезпеки.

Врятувались від кулі, так би мовити. Можливо, так сміявся Едвін Вокер увечері десятого квітня, коли, говорячи з репортерами, вичісував собі з волосся скляні осколки.

Один коп вийшов. Другий попрохав у мене мою скривавлену сорочку, котру я неохоче зняв і віддав йому. Потім наставив на нього палець.

– Я розумію, це доказ, але ви мусите ставитися до неї з повагою. Кров на ній належить жінці, яку я кохав. Для вас це може нічого не значити, але це також кров жінки, котра допомогла запобігти вбивству президента Кеннеді, і це щось важить.

– Нам лише треба визначити тип крові.

one Oswald had been wearing – or would have been wearing – in the mugshot taken shortly after his arrest at the Texas Theatre.

I arrived in the little white interview room at twenty past one. About an hour later (I can't say with exactitude because there was no clock and my new Timex had been taken with the rest of my personal effects), the same two uniforms brought me some company. An old acquaintance, in fact: Dr. Malcolm Perry, toting a large black country doctor's medical bag. I regarded him with mild astonishment. He was here at the police station visiting me because he didn't have to be at Parkland Hospital, picking bits of bullet and shards of bone out of John Kennedy's brain. The river of history was already moving into its new course.

"Hello, Dr. Perry." He nodded. "Mr. Amberson." The last time he'd seen me, he'd called me George. If I'd had any doubts about being under suspicion, that would have confirmed them. But I didn't. I'd been there, and I'd known what was about to happen. Bonnie Ray Williams would already have told them as much. "I understand you've reinjured that knee." "Unfortunately, yes." "Let's have a look." He tried to pull up my left pants leg and couldn't. The joint was too swollen. When he produced a pair of scissors, both cops stepped forward and drew their guns, keeping them pointed at the floor with their fingers outside the trigger guards. Dr. Perry looked at them with mild astonishment, then cut the leg of my pants up the seam. He looked, he touched, he produced a hypodermic needle and drew off fluid. I gritted my teeth and waited for it to be over. Then he rummaged in his bag, came out with an elastic bandage, and wrapped the knee tightly. That provided some relief. "I can give you

– Гаразд. Але вона входить до переліку моїх особистих речей.

Я хочу отримати її назад.

– Звичайно.

Повернувся той коп, котрий виходив, він приніс просту білу нижню сорочку. Вона була схожа на ту, яка була на Освальді – чи то могла б бути на ньому – на фото, зробленому щойно після його арешту в кінотеатрі «Техас».

Я прибув до маленької білої кімнати для допитів о першій двадцять.

Приблизно через годину (точно я судити не можу, бо там не було годинника, а мій новий «Таймекс» забрали разом з рештою моїх особистих речей) ті самі двоє копів привели мені приятеля, фактично старого знайомого: з великим чорним саквоюжем сільського лікаря до кімнати увійшов доктор Малколм Перрі. Я зустрів його без особливого здивування. Він був тут, у поліцейському відділку, бо не мусив зараз виймати у шпиталі Паркленд фрагменти кулі й кісток з мозку Джона Кеннеді. Ріка історії вже почала текти в новому напрямку.

– Привіт, докторе Перрі.

Він кивнув: «Містере Емберсон».

Останній раз, коли ми з ним бачились, він звав мене Джорджем. Якби я мав якісь сумніви щодо того, чи підозрюють мене, це б їх тільки посилювало. Але я їх не мав. Я був там, і я знав, що мусить трапитися. Бонні Рей Вільямс уже їм, мабуть, усе розказав.

– Я розумію, ви знову ушкодили собі коліно.

– Так, на жаль.

– Давайте оглянемо.

Він спробував підкотити холошу штанів у мене на лівій нозі й не зміг. Суглоб надто розпух. Коли він дістав ножиці, обидва копи ступили вперед і витягли пістолети, наставивши їх в підлогу, тримаючи пальці поверх спускових джок. Доктор Перрі поглянув на них з легким

something for the pain, if these officers don't object." They didn't, but I did. The most crucial hour of my life – and Sadie's – was dead ahead. I didn't want dope clouding my brain when it rolled around. "Do you have any Goody's Headache Powder?" Perry wrinkled his nose as if he had smelled something bad. "I have Bayer Aspirin and Emprin. The Emprin's a bit stronger." "Give me that, then. And Dr. Perry?" He looked up from his bag. "Sadie and I didn't do anything wrong. She gave her life for her country . . . and I would have given mine for her. I just didn't get the chance." "If so, let me be the first to thank you. On behalf of the whole country." "The president. Where is he now? Do you know?" Dr. Perry looked at the cops, eyebrows raised in a question. They looked at each other, then one of them said, "He's gone on to Austin, to give a dinner speech, just like he was scheduled to do. I don't know if that makes him crazy-brave or just stupid." Maybe, I thought, Air Force One was going to crash, killing Kennedy and everyone else on board. Maybe he was going to have a heart attack or a fatal stroke. Maybe some other chickenshit bravo was going to blow his handsome head off. Did the obdurate past work against the things changed as well as against the change-agent? I didn't know. Nor much care. I had done my part. What happened to Kennedy from this point on was out of my hands. "I heard on the radio that Jackie isn't with him," Perry said quietly. "He sent her on ahead to the vice president's ranch in Johnson City. He'll join her there for the weekend as planned. If what you say is true, George—" [...]

After he departed, I was left alone again. Only not really; Sadie was there, too. How we danced, she'd said just before she passed from this world. I could close my eyes and see

здивуванням, а потім розрізав холошу по шву. Він роздивлявся, він торкався, він дістав шприц і відсмоктав рідину. Зчепивши зуби, я чекав закінчення цієї процедури. Потім він порився у своєму саквояжі, видобув еластичний бинт і туго забинтував мені коліно. Це подарувало деяке полегшення.

– Я можу дати вам щось знеболювальне, якщо офіцери не заперечують.

Вони не заперечували, заперечив я. Попереду була найважливіша година в моєму – і в Сейді – житті. Я не бажав затуманювати собі мозок, коли таке навколо відбувається.

– У вас є порошок Гуді від головного болю?

Перрі наморщив носа, немов почув щось неприємне.

– Я маю аспірин і емприн. Емприн трохи сильніший.

– Дайте мені тоді його. І ще одно, докторе Перрі?

Він підняв очі від свого саквояжа.

– Ми з Сейді не зробили нічого поганого. Вона віддала своє життя за свою країну. а я б віддав своє за неї. Просто мені не випало шансу.

– Якщо так, дозвольте мені бути першим, хто вам подякує. Від імені всієї країни.

– А президент. Де він зараз? Ви знаєте?

Доктор Перрі подивився на копів, звівши брови запитально. Ті подивилися один на одного, один з них промовив:

– Він поїхав до Остіна виступати з промовою на якомусь офіційному обіді, як і було заплановано графіком. Я не знаю, чи це каже про його відчайдушну хоробрість чи про його дурість.

«Можливо, – подумав я, – розіб'ється лайнер „Ер Форс-1“, загине Кеннеді і всі, хто перебувають разом з ним на борту. Можливо, у нього трапиться інфаркт або фатальний інсульт. Можливо, якийсь інший серливий

her in line with the other girls, shaking her shoulders and doing the Madison. In this memory she was laughing, her hair was flying, and her face was perfect. 2011 surgical techniques could do a lot to fix what John Clayton had done to that face, but I thought I had an even better technique. If I got a chance to use it, that was.

I was allowed to baste in my own painful juices for two hours before the door of the interview room opened again. Two men came in. The one with the basset-hound face beneath a white Stetson hat introduced himself as Captain Will Fritz of the Dallas Police. He had a briefcase – but not my briefcase, so that was all right. The other guy had heavy jowls, a drinker's complexion, and short dark hair that gleamed with hair tonic. His eyes were sharp, inquisitive, and a little worried. From the inside pocket of his suit coat he produced an ID folder and flipped it open. "James Hosty, Mr. Amberson. Federal Bureau of Investigation." *You have good reason to look worried, I thought. You were the man in charge of monitoring Lee, weren't you, Agent Hosty?* Will Fritz said, "Like to ask you a few questions, Mr. Amberson." "Yes," I said. "And I'd like to get out of here. People who save the President of the United States generally don't get treated like criminals." "Now, now," Agent Hosty said. "We sent you a doc, didn't we? And not just any doc; your doc." "Ask your questions," I said. And got ready to dance. Fritz opened his briefcase and brought out a plastic bag with an evidence tag taped to it. Inside it was my .38. "We found this lying against the barricade of boxes Oswald set up, Mr. Amberson. Was it his, do you think?" "No, that's a Police Special. It's mine. Lee had a .38, but it was a Victory model. If it wasn't on his

душогуб націлиться відстрілити йому його симпатичну голову». Чи діє опірне минуле проти вже змінених явищ так само, як проти агентів змін? Я не знав. Та й не дуже тим

переймався. Я свою роль виконав. Що відбуватиметься з Кеннеді відтепер не належить до кола моїх справ.

– Я чув по радіо, що Джекі зараз не з ним, – сказав Перрі тихо. – Він відіслав її на ранчо віце-президента у Джонсон-сіті. А сам туди до неї приїде на вікенд, як і планувалося. Якщо ж те, що ви сказали, Джордже, правда. [...]

Після відбуття лікаря мене знову залишили на самоті. Хоча насправді це не так; Сейді теж була там, зі мною. «Як ми танцювали», – промовила вона перед тим, як піти з цього світу. Я міг заплющити очі й побачити її серед вервечки дівчат, як вона рухає плечима, танцює медісон. У цьому спогаді вона сміється, розвивається її волосся, а обличчя в неї бездоганне. Хірургія 2011 року чимало могла б виправити з того, що наробив Джон Клейтон цьому обличчю, але я гадав, що володію ще кращою технікою. Тобто, якщо матиму шанс нею скористатися.

Мені дозволили варитися у власному болючому соку дві години, переш ніж знову відчинилися двері кімнати для допитів. Увійшли двоє. Один, дивлячись з-під капелюха «Стетсон» очима пса породи басет-хаунд, відрекомендувався капітаном Віллом Фріцем з поліції Далласа. Він мав з собою портфель – але не мій портфель, отже, з цього боку все було гаразд.

У другого були важкі щелепи, колір лица п'янички і коротке чорне волосся, що сяло від тоніку. Очі він мав гострі, допитливі і трохи стривожені. Із внутрішньої кишені

body, you'll probably find it wherever he was staying." Fritz and Hosty looked at each other in surprise, then back at me. "So you admit you knew Oswald," Fritz said. "Yes, although not well. I didn't know where he was living, or I would have gone there." "As it happens," Hosty said, "he had a room on Beckley Street. He was registered under the name O. H. Lee. He seems to have had another alias, too. Alek Hidell. He used it to get mail." "Wife and kiddo not with him?" I asked. Hosty smiled. It spread his jowls approximately half a mile in either direction. "Who's asking the questions here, Mr. Amberson?" "Both of us," I said. "I risked my life to save the president, and my fiancée gave hers, so I think I have a right to ask questions." Then I waited to see how tough they'd get. If real tough, they actually believed I'd been in on it. Real easy, they didn't but wanted to be sure. It turned out to be somewhere in the middle. Fritz used a blunt finger to spin the bag with the gun in it. "I'll tell you what might have happened, Mr. Amberson. I won't say it did, but you'd have to convince us otherwise." "Uh-huh. Have you called Sadie's folks? They live in Savannah. You should also call Deacon Simmons and Ellen Dockerty, in Jodie. They were like surrogate parents to her." I considered this. "To both of us, really. I was going to ask Deke to be my best man at our wedding." Fritz took no notice of this. "What might have happened was you and your girl were in on it with Oswald. And maybe at the end you got cold feet." The ever-popular conspiracy theory. No home should be without one. "Maybe you realized at the last minute that you were getting ready to shoot the most powerful man in the whole world," Hosty said. "You had

піджака він видобув посвідчення й розкрив його переді мною.
– Джеймс Гості, містере Емберсон. Федеральне бюро розслідувань.
«Ти маєш всі причини тривожитися, – подумав я. – Ти той, на кого було покладено завдання відстежувати Лі, хіба не так, агенте Гості?»
Вілл Фріц сказав:
– Нам би хотілося поставити вам кілька запитань, містере Емберсон.
– Так, – кивнув я. – А мені хотілося б забратися звідси. З людьми, які рятують президента Сполучених Штатів, зазвичай не поводяться, як зі злочинцями.
– Годі, годі, – заговорив агент Гості.
– Ми ж вам прислали дока, хіба ні? І не просто якогось дока, а вашого дока.
– Ставте ваші запитання, – сказав я. І приготувався танцювати.
Фріц відкрив свій портфель і дістав пластиковий пакет з приліпленою до нього етикеткою «докази». Всередині лежав мій револьвер.
– Містере Емберсон, ми знайшли це долі під барикадою з коробок, яку нагромадив Освальд. Це належало йому, як ви вважаєте?
– Ні, це «поліцейський спеціальний». Це мій. Лі теж мав револьвер 38-го калібру, але в нього була модель «Вікторі». Якщо його револьвера нема при тілі, то ви його, либонь, знайдете там, де він мешкав.
Фріц з Гості здивовано подивились один на одного, потім знову на мене.
– Отже, ви визнаєте, що знали Освальда, – сказав Фріц.
– Так, хоча й не дуже добре. Я не знав, де він живе, а то інакше пішов би туди.
– Якщо вже зайшла мова, – сказав Гості, – він знімав кімнату на Беклі-стрит. Записаний там під іменем О. Г. Лі. Схоже, що він мав також інші псевдоніми. Алек Хідель. На це ім'я він отримував пошту.
– Жінка й дитина жили не з ним? – спитав я.

a moment of clarity. So you stopped him. If it went like that, you'd get a lot of leniency." Yes. Leniency to consist of forty, maybe even fifty years in Leavenworth eating mac and cheese instead of death in the Texas electric chair. "Then why weren't we there with him, Agent Hosty? Instead of hammering on the door to be let in?" Hosty shrugged. You tell me. "And if we were plotting an assassination, you must have seen me with him. Because I know you had him under at least partial surveillance." I leaned forward. "Why didn't you stop him, Hosty? That was your job." He drew back as if I'd raised a fist to him. His jowls reddened. For a few moments at least, my grief hardened into a kind of malicious pleasure. "The FBI kept an eye on him because he defected to Russia, redefected to the United States, then tried to defect to Cuba. He was handing out pro-Fidel leaflets on street corners for months before this horror show today." "How do you know all that?" Hosty barked. "Because he told me. Then what happens? The president who's tried everything he can think of to knock Castro off his perch comes to Dallas. Working at the Book Depository, Lee had a ringside seat for the motorcade. You knew it and did nothing." Fritz was staring at Hosty with something like horror. I'm sure Hosty was regretting the fact that the Dallas cop was even in the room, but what could he do? It was Fritz's station. "We did not consider him a threat," Hosty said stiffly. "Well, that was certainly a mistake. What was in the note he gave you, Hosty? I know Lee went to your office and left you one when he was told you weren't there, but he wouldn't tell me what was in it. He just gave that thin little fuck-you smile of his. We're talking about the man who killed the woman I loved,

Гості всміхнувся. Це розсунуло його шелепи приблизно на милю в протилежних напрямках. – Хто тут ставить запитання, містере Емберсон? – Ми обоє, – відповів я. – Я ризикував своїм життям, щоб урятувати президента, а моя наречена своє життя віддала за це, отже, гадаю, я маю право ставити запитання. А тоді я почав дивитися, наскільки жорстко вони діятимуть. Якщо дійсно жорстко, значить, вони вважають, що я був співучасником. Зовсім легенько – не вважають, але бажають пересвідчитися. Виявилось, що десь посередині між тим й іншим. Фріц своїм оцупкуватим пальцем крутив пакет з револьвером всередині. – Я розкажу вам, що могло відбуватися, містере Емберсон. Я не кажу, що саме так все відбувалося, але ви мусите довести нам інше. – Угу, а ви телефонували батькам Сейді? Вони живуть у Саванні. Вам також треба зателефонувати Діку Сімонсу й Еллен Докерті, в Джоді. Вони для неї були як названі батьки. – Я задумався. – Для неї й мене також, насправді. Я збирався попросити Діка бути моїм дружбою на нашому весіллі. Фріц залишив мої слова поза увагою. – Могло відбуватися ось що: ви і ваша дівчина були співниками Освальда. А там, можливо, наприкінці ви схарапудились. Вічно популярна теорія змови. Куди ж порядним людям без неї? – Можливо, в останню хвилину ви усвідомили, що готувалися застрелити найвпливовішу людину у всьому світі, – заговорив Гості. – На вас зійшов момент просвітління. Тому ви його зупинили. Якщо все відбувалося так, ви можете розраховувати на чимале послаблення.

so I think I deserve to know. Did he say he was going to do something that would make the world sit up and take notice? I bet he did.” “It was nothing like that!” “Show me the note, then. Double-dog dare you.” “Any communication from Mr. Oswald is Bureau business.” “I don’t think you can show it. I’ll bet it’s ashes in your office toilet, as per Mr. Hoover’s orders.” If it wasn’t, it would be. It was in Al’s notes. “If you’re such an innocent,” Fritz said, “you’ll tell us how you knew Oswald and why you were carrying a handgun.” “And why the lady had a butcher’s knife with blood on it,” Hosty added. I saw red at that. “The lady had blood everywhere!” I shouted. “On her clothes, on her shoes, in her purse! The son of a bitch shot her in the chest, or didn’t you notice?” Fritz: “Calm down, Mr. Amberson. No one’s accusing you of anything.” The subtext: Yet. I took a deep breath. “Have you talked to Dr. Perry? You sent him to examine me and take care of my knee, so you must have. Which means you know I was beaten within an inch of my life last August. The man who ordered the beating—and participated in it—is a bookie named Akiva Roth. I don’t think he meant to hurt me as badly as he did, but probably I smarted off to him and made him mad. I can’t remember. There’s a lot I can’t remember since that day.” “Why didn’t you report this after it happened?” “Because I was in a coma, Detective Fritz. When I came out of it, I didn’t remember. When I did remember—some of it, at least—I recalled Roth saying he was hooked up with a Tampa bookie I’d done business with, and a New Orleans mobster named Carlos Marcello. That made going to the cops seem risky.” “Are you saying DPD is dirty?” I didn’t know if Fritz’s anger was real or faked, and didn’t much

Так. Послаблення – це сорок чи радше п’ятдесят років у Лівенворті, їсти макарони з сиром, замість електричного стільця в Техасі.
– Чому ж нас не було там з ним, агенте Гості? Чому ми тарабанили у двері, щоби нас впустили? Гості знизав плечима: «Це ви мені поясніть».
– І ще, якщо ми плели змову, готуючи замах, ви мусили б мене бачити разом з ним. Бо я знаю, що ви тримали його під принаймні частковим спостереженням. – Я нахилився вперед. – Чому ви його не зупинили, Гості? Це ж ваша робота.
Він відсмикнувся так, немов я замахнувся на нього кулаком. Щелепи в нього почервоніли. Принаймні на кілька секунд моя скорбота затужавіла до стану злостивої насолоди.
– ФБР наглядало за ним, бо він дезертирував до Росії, повернувся до Сполучених Штатів, а потім намагався втекти на Кубу. Він роздавав прокламації в підтримку Кастро на вулицях місяцями, перш ніж дійшов до сьогоднішнього шоу жахів.
– Звідки ви все це знаєте? – гаркнув Гості.
– Бо він мені розповів. А що відбувається далі? Президент, котрий намагався зробити все, що тільки можна було придумати, щоб скинути Кастро з його сідала, приїздить у Даллас. Працюючий у Книгосховищі Лі має найкраще місце в партері перед сценою з кортежем. Ви про це знали і не зробили нічого.
Фріц придивлявся до Гості з виразом, найбільше схожим на жах. Я був певен, Гості дуже жалкує, що далласький коп перебуває зараз у кімнаті, та тільки що він міг зробити? Це була Фріцова ділянка.

care. "I'm saying I watch The Untouchables and I know the Mob doesn't like rats. I bought a gun for personal protection—as is my right under the Second Amendment—and I carried it." I pointed at the evidence bag. "That gun." Hosty: "Where'd you buy it?" "I don't remember." Fritz: "Your amnesia is pretty convenient, isn't it? Like something on The Secret Storm or As the World Turns." "Talk to Perry," I repeated. "And take another look at my knee. I reinjured it racing up six flights of stairs to save the president's life. Which I will tell the press. I'll also tell them my reward for doing my duty as an American citizen was an interrogation in a hot little room without even a glass of water." "Do you want water?" Fritz asked, and I understood that this could be all right, if I didn't misstep. The president had escaped assassination by the skin of his teeth. These two men—not to mention Dallas Police Chief Jesse Curry—would be under enormous pressure to provide a hero. Since Sadie was dead, I was what they had. "No," I said, "but a Co'-Cola would be very nice."

6 [...] Fritz lit a cigarette and shoved the pack across to me. I shook my head and he took it back. "Tell us how you knew him," he said. I said I'd met Lee on Mercedes Street, and we'd struck up an acquaintance. I listened to his rantings about the evils of fascist-imperialist America and the wonderful socialist state that would emerge in Cuba. Cuba was the ideal, he said. Russia had been taken over by worthless bureaucrats, which was why he'd left. In Cuba there was Uncle Fidel. Lee didn't come right out and say that Uncle Fidel walked on the water, but he implied it. "I thought he was nuts, but I liked his family." That much was true. I did like his family, and I did think he was nuts. [...] "Go on." Lee and his

– Ми не розглядали його як небезпечного, – силувано промовив Гості.

– Авжеж, це безумовно була просто помилка. Що було у тій записці, яку він вам передав, Гості? Я знаю, що Лі приходив до вашого офісу і, коли йому повідомили, що вас на місці нема, залишив для вас записку, але він не сказав мені, що саме в ній було. Він тільки всміхнувся отією своєю паскудною посмішечкою. Ми говоримо про того, хто вбив жінку, яку я кохав, тому, я вважаю, я заслужив на те, щоб знати. Він написав, що збирається утнути дещо таке, від чого весь світ застигне з роззявленим ротом? Можу закластися, що саме так.

– Нічого подібного там не було!

– Тоді покажіть мені ту записку. Нумо, зважуйтесь.

– Будь-яка інформація від містера Освальда є справою Бюро.

– Я не думаю, що ви можете показати ту записку. Можу закластися, що попів її змито у вашому туалеті, згідно з наказами містера Гувера. Якщо навіть цього не було, то могло бути. Так писалося в нотатках Ела.

– Якщо ви такий невинний, – сказав Фріц, – самі розкажіть нам, звідки ви знали Освальда і чому ви мали при собі револьвер.

– І чому та леді мала при собі різницький ніж, на якому була кров?

– додав Гості.

Це мене збісило.

– Леді геть уся була в крові! – заволав я. – Одяг її був у крові, її туфлі, сумочка! Той сучий син вистрелив їй у груди, чи ви цього не помітили?

Фріц:

– Заспокойтесь, містере Емберсон. Ніхто вас ні в чому не звинувачує. – (Підтекст: поки що.)

Я глибоко зітхнув.

– Ви говорили з доктором Перрі? Ви прислали його оглянути мене й подбати про моє коліно, тож,

family moved out; I stayed. Then one day, out of the blue, I got a call from him saying he and Marina were living on Elsbeth Street in Dallas. He said it was a better neighborhood and the rents were cheap and plentiful. I told Fritz and Hosty that I was tired of Mercedes Street by then, so I came on over to Dallas, had lunch with Lee at the Woolworth's counter, then took a walk around the neighborhood. I rented the ground-floor apartment at 214 West Neely Street, and when the upstairs apartment went vacant, I told Lee. Kind of returning the favor. "His wife didn't like the place on Elsbeth," I said. "The West Neely Street building was just around the corner, and much nicer. So they moved in." I had no idea how closely they would check this story, how well the chronology would hold up, or what Marina might tell them, but those things weren't important to me. I only needed time. A story that was even halfway plausible might give it to me, especially since Agent Hosty had good reason to treat me with kid gloves. If I told what I knew about his relationship with Oswald, he might spend the rest of his career freezing his ass off in Fargo. "Then something happened that put my ears up. Last April, this was. Right around Easter. I was sitting at the kitchen table, working on my book, when this fancy car—a Cadillac, I think—pulled up, and two people got out. A man and a woman. Well-dressed. They had a stuffed toy for Junie. She's—" Fritz: "We know who June Oswald is." "They went up the stairs, and I heard the guy—he had kind of a German accent and a big booming voice—I heard him say, 'Lee, how did you miss?'" Hosty leaned forward, eyes as wide as they could get in that fleshy face. "What?" "You heard me. So I checked the paper, and guess what?

можливо, й говорили? Таким чином, вам мусить бути відомо, що в серпні мене було жорстоко, ледь не до смерті побито. Людина, котра наказала мене побити — і брала безпосередню участь у самому побитті, — це букмекер на ім'я Аківа Рот. Я не думаю, щоб він планував завдати мені аж таких великих ушкоджень, але, можливо, я допік його знущальними жартами і він оскаженів. Я не пам'ятаю. Я багато чого не пам'ятаю після того дня. — Чому ви не подали заяву, коли це трапилося? — Бо я перебував у комі, детективе Фріц. Коли вийшов з коми, нічого не пам'ятав. Коли нарешті пам'ять почала повертатися — принаймні частково, — я згадав, що Рот казав, що він пов'язаний з букмекером з Тампи, з котрим я колись мав справи, і новоорлеанським гангстером на ім'я Карлос Марчелло. Таким чином мені звертатися до копів було ризиковано. — Ви хочете сказати, що у нас в ДДП нечисто? — не знаю, чи Фріц насправді так сильно розсердився, чи так добре грав, але мені то було байдуже. — Я кажу, що дивлюся «Недоторканих» і знаю, що мафія не любить донощиків. Я купив револьвер для особистого захисту — на що маю право згідно з другою поправкою до Конституції, і я носив його при собі. — Я показав на пакет «докази». — Оцей револьвер. Гості: — Де ви його купили? — Я не пам'ятаю. Фріц: — Ваша амнезія доволі зручна, чи не так? Ніби сюжет з «Таємної бурі» або з «Допоки крутиться світ». — Поговоріть із Перрі, — повторив я. — А ще придивіться до мого коліна. Я поранив його знову, коли мчав на шостий поверх, щоб урятувати життя президента. Про що розповім пресі.

Someone took a shot at some retired general four or five days before. Big right-winger. Just the kind of guy Lee hated.” “What did you do?” “Nothing. I knew he had a pistol—he showed it to me one day—but the paper said the guy who shot at Walker used a rifle. Besides, most of my attention was taken up by my girlfriend by then. You asked why she had a knife in her purse. The answer is simple—she was scared. She was also attacked, only not by Mr. Roth. It was her ex-husband. He disfigured her pretty badly.” “We saw the scar,” Hosty said, “and we’re sorry for your loss, Amberson.” “Thank you.” You don’t look sorry enough, I thought. “The knife she was carrying was the same one her ex—John Clayton was his name—used on her. She carried it everywhere.” I thought of her saying, Just in case. I thought of her saying, This is an in-case if there ever was one. I put my hands over my face for a minute. They waited. I dropped them into my lap and went on in a toneless Joe Friday voice. Just the facts, ma’am. “I kept the place on West Neely, but I spent most of the summer in Jodie, taking care of Sadie. I’d pretty much given up on the book idea, was thinking about reapplying at Denholm Consolidated. Then I ran into Akiva Roth and his goons. Wound up in the hospital myself. When they let me out, I went to a rehab center called Eden Fallows.” “I know it,” Fritz said. “Kind of an assisted living thing.” “Yes, and Sadie was my chief assistant. I took care of her after her husband cut her; she took care of me after Roth and his associates beat me up. Things go around that way. They make . . . I don’t know . . . a kind of harmony.” “Things happen for a reason,” Hosty said solemnly, and for a moment I felt like launching myself over the table and pummeling his flushed and

Також я розповім репортерам, що в нагороду за виконання свого обов’язку американського громадянина я отримав допит в душній кімнатці, де мені не запропонували навіть склянку води. — Ви хочете води? — спитав Фріц, і я зрозумів, що все може закінчитися добре, якщо я не схиблю. Президент уник загибелі чудом. Ці двоє — не кажучи вже про шефа поліції Далласа Джеса Каррі — перебуватимуть під величезним тиском, від них вимагатимуть показати героя. Оскільки Сейді загинула, у них залишився лиш я. — Ні, — сказав я, — але ко’а-коли вип’ю залюбки. [...] Фріц закурив сигарету й штовхнув пачку по столу до мене. Я похитав головою, і він її прибрав. — Розкажіть нам, як ви з ним познайомились, — мовив він. Я розказав, що познайомився з Лі на Мерседес-стрит і ми заприятелювали. Я слухав його просторікування про фашистсько-імперіалістичний режим в Америці, і чудесну соціалістичну державу, яка розквітає на Кубі. Куба — це ідеал, казав він. Росію захопили нікчемні бюрократи, тому він звідти й поїхав. А на Кубі є Дядько Фідель. Лі не доходив до того, аби стверджувати, що дядько Фідель гуляє по воді, яко по суші, але давав це зрозуміти. — Я вважав його несповна розуму, але мені подобалася його сім’я. — Це була чиста правда. Мені дійсно подобалася його сім’я, і я дійсно вважав його несповна розуму. [...] — Продовжуйте. — Лі з родиною звідти переїхали; я залишився жити там. А тоді одного дня він мені зненацька дзвонить і каже, що тепер вони з Мариною живуть на Елсбет-стрит у Далласі. Сказав мені, що район там кращий, а оренда дешева і повно вільних квартир.

fleshy face. Not because he was wrong, though. In my humble opinion, things do happen for a reason, but do we like the reason? Rarely. "Near the end of October, Dr. Perry okayed me to drive short distances." This was a blatant lie, but they might not check it with Perry for awhile . . . and if they made an investment in me as an authentic American Hero, they might not check at all. "I went into Dallas on Tuesday of this week to visit the apartment house on West Neely. Mostly on a whim. I wanted to see if looking at it would bring back some more of my memories." I had indeed gone to West Neely, but to get the gun under the porch. "Afterward, I decided to get my lunch at Woolworth's, just like in the old days. And who should I see at the counter but Lee, having a tuna on rye. I sat down and asked him how it was going, and that was when he told me the FBI was harassing him and his wife. He said, 'I'm going to teach those bastards not to fuck with me, George. If you're watching TV on Friday afternoon, maybe you'll see something.'" "Holy cow," Fritz said. "Did you connect that with the president's visit?" "Not at first. I never followed Kennedy's movements all that closely; I'm a Republican." Two lies for the price of one. "Besides, Lee went right on to his favorite subject." Hosty: "Cuba." "Right. Cuba and viva Fidel. He didn't even ask why I was limping. He was totally wrapped up in his own stuff, you know? But that was Lee. I bought him a custard pudding-boy, that's good at Woolworth's, and only a quarter-and asked him where he was working. He told me the Book Depository on Elm Street. Said it with a big smile, as if unloading trucks and shifting boxes around was the world's biggest deal." I let most of his blather roll off

Я повідав Фріцу й Гості, що на той час уже встиг втомитися від Мерседес-стрит, тому поїхав до Далласа, ми посиділи з Лі в кафетерії «Вулворта», потім пройшлися по району. Я винайняв квартиру на першому поверсі будинку № 214 на Західній Нілі- стрит, а коли там звільнилася верхня квартира, я повідомив про це Лі. Відповів, так би мовити, люб'язністю на люб'язність.

– Його дружині не подобалось їхнє житло на Елсбет-стрит, – пояснив я. – Будинок на Західній Нілі-стрит відтіля містився всього лиш за рогом, але був набагато кращим. Отже, вони переїхали.

Я не мав поняття, наскільки детально вони перевірятимуть мою історію, наскільки добре триматиметься купи хронологія, чи що може наговорити їм Марина, але все це для мене було неважливим. Мені потрібен був лише час. Навіть напівдостовірна історія могла мене забезпечити потрібним часом, особливо коли агент Гості зараз змушений торкатися мене не інакше, як в лайкових рукавичках. Якби я розповів усе, що знав про його стосунки з Освальдом, решту кар'єри він, скоріш за все, відбував би, морозячи собі сраку десь у Фарго.

– А потім трапилось дещо, що змусило мене напорошити вуха. В минулому квітні це сталося. Перед самим Великоднем. Я сидів за столом у себе на кухні, працював над своїм романом, коли раптом під'їжджає дорогий автомобіль – «Кадилак», я гадаю – і з нього виходять двоє. Якийсь чоловік з жінкою. Добре одягнені. Вони привезли ляльку для Джуні. Це.

Фріц:

– Ми знаємо, хто така Джуні Освальд.

– Вони піднялися нагору, і я почув, як той парубок – у нього ще такий, начебто німецький, акцент і голос гучний, як з гармати, – я почув, як

my back, I went on, because my leg was hurting and I was getting one of my headaches. I drove home to Eden Fallows and took a nap. But when I woke up, the German guy's how-did-you-miss crack came back to me. I put on the TV, and they were talking about the president's visit. That, I said, was when I started to worry. I hunted through the pile of newspapers in the living room, found the motorcade route, and saw it went right by the Book Depository. "I stewed about it all day Wednesday." They were leaning forward over the table now, hanging on every word. Hosty was making notes without looking down at his pad. I wondered if he'd be able to read them later. "I'd say to myself, Maybe he really means it. Then I'd say, Nah, Lee's all hat and no cattle. Back and forth like that. Yesterday morning I called Sadie, told her the whole story, and asked her what she thought. She phoned Deke—Deke Simmons, the man I called her surrogate father—then called me back. She said I should tell the police." Fritz said, "I don't mean to add to your pain, son, but if you'd done that, your ladyfriend would still be alive." "Wait. You haven't heard the whole story." Neither had I, of course; I was making up sizable chunks of it as I went. "I told her and Deke no cops, because if Lee was innocent, he'd really be screwed. You have to understand that the guy was barely holding on by the skin of his teeth. Mercedes Street was a dump and West Neely was only a little better, but that was okay for me—I'm a single man, and I had my book to work on. Plus a little money in the bank. Lee, though . . . he had a beautiful wife and two daughters, the second one just newborn, and he could hardly keep a roof over their heads. He wasn't a bad guy—" At this I felt an urge to check my nose and

він каже: «Лі, як же це ти в нього промазав?»

Гості нахилилися вперед, з очима вибалушеними, ось-ось вискочать з його масного обличчя:

— Що?

— Те, що чули. Тож я перевірів по газетах, і вгадайте що? Хтось за чотири чи п'ять днів перед тим стріляв у якогось відставного генерала. Велику шишку серед правих політиканів. Якраз того гатунку, що ненавидів Лі.

— І що ви зробили?

— Нічого. Я знав, що він має пістолет, — він мені його сам якось був показав, — але в газетах писалося, що у Вокера стріляли з гвинтівки. Крім того, на той час вся моя увага була прикута до моєї дівчини. Ви питалися, навіщо вона тримала ніж у себе в ридикюлі. Відповідь проста — вона боялася. На неї теж було вчинено напад, тільки це зробив не містер Аківа Рот. Це зробив її колишній чоловік. Він її дуже жорстоко понівечив.

— Ми бачили шрам, — сказав Гості, — і нам дуже жаль через вашу втрату, ми співчуваємо вам, Емберсоне.

— Дякую, — ««Небагато співчуття в тебе на пиці», — подумав я. — Ніж, який вона з собою носила, це той самий, яким її колишній — Джон Клейтон його звали — був порізав її. Вона весь час тримала його при собі. — Я згадав, як вона мені сказала: «Про всяк випадок». Я згадав, як вона мені сказала: «це ж саме той випадок, якщо взагалі бодай якийсь міг трапитись».

Цілу хвилину я просидів, затуливши долонями собі обличчя. Вони чекали. Впустивши руки на коліна, я продовжив безбарвним голосом Джо Фрайдея. Просто факти, мем.

— Я сплачував за квартиру на Західній Нілі, але більшу частину літа я прожив у Джоді, доглядав за Сейді. Дописувати свій роман я майже перехотів, думав, знову

make sure it wasn't growing. "—but he was a world-class fuckup, pardon my French. His crazy ideas made it hard for him to hold a job. He said when he got one, the FBI would go in and queer things for him. He said it happened with his printing job." "That's bullshit," Hosty said. "The boy blamed everyone else for problems he made himself. We agree on some things, though, Amberson. He was a world-class fuckup, and I felt sorry for his wife and kids. Sorry as hell." "Yeah? Good for you. Anyway, he had a job and I didn't want to lose it for him if he was just running his mouth . . . which was a thing he specialized in. I told Sadie I was going over to the Book Depository tomorrow—today, now—just to check up on him. She said she'd come with me. I said no, if Lee really was off his rocker and meant to do something, she could be in danger." "Did he seem off his rocker when you had lunch with him?" Fritz asked. "No, cool as a cucumber, but he always was." I leaned toward him. "I want you to listen to this part very closely, Detective Fritz. I knew she meant to go with me no matter what I told her. I could hear it in her voice. So I got the hell out. I did that to protect her. Just in case." And this is an in-case if there ever was one, the Sadie in my head whispered. She would live there until I saw her again in the flesh. I swore I would, no matter what. "I thought I'd spend the night in a hotel, but the hotels were full. Then I thought of Mercedes Street. I'd turned in the key to 2706, where I lived, but I still had a key to 2703 across the street, where Lee lived. He gave it to me so I could go in and water his plants." Hosty: "He had plants?" My attention was still fixed on Will Fritz. "Sadie got alarmed when she found me gone from Eden Fallows. Deke did, too. So he did call the police. Not just

почну вчителювати у Денгольмській консолідованій школі. А потім напорівся на Аківу Рота з його громилами. Таким чином і сам потрапив до шпиталю. Коли мене звідти виписали, я переїхав до реабілітаційного центру, який називається «Едемські перелогі». — Я знаю його, — зауважив Фріц, — типу житловий комплекс з забезпеченням часткового догляду. — Так, і Сейді була моєю головною доглядальницею. Я піклувався про неї після того, як її порізав колишній чоловік; вона про мене, після того як мене покалічив Рот зі своїми підручними. Так воно й відбувається в цьому світі. Події. як би це сказати. гармонізуються. — Події відбуваються з певних причин, — безапеляційно заявив Гості, і на мить я відчув, ніби стрибаю через стіл й дубашу його надуту жирну пику. Не тому, що він був неправий, ні. На мій скромний розсуд, події дійсно відбуваються з певних причин, але чи подобаються нам ті причини? Рідко. — Наприкінці жовтня доктор Перрі дозволив мені водити машину на короткі відстані. — Це була відверта брехня, але вони навряд чи зразу побіжать до Перрі перевіряти цю інформацію. а якщо докладуться до роблення з мене американського героя, то взагалі можуть її ніколи не перевіряти. — На цьому тижні, у вівторок, я поїхав у Даллас поглянути на свою квартиру на Західній Нілі. Просто схотілося. Я хотів спробувати, чи перебування в ній не поверне мені бодай частково пам'яті. Я дійсно їздив на Нілі-стрит, але тільки для того, щоб дістати револьвер з-під ганку. — Після того я вирішив поспіяти у «Вулворті», просто, як бувало в колишні дні. І кого я там бачу, за стійкою сидить Лі і їсть свій ланч, тунця з рисом. Я сів поряд, запитав,

once but several times. Each time, the cop who took his call told him to stop bullshitting and hung up. I don't know if anyone bothered to make a record of those calls, but Deke will tell you, and he has no reason to lie." Now Fritz was the one turning red. "If you knew how many death threats we had . . ." "I'm sure. And only so many men. Just don't tell me that if we'd called the police, Sadie would still be alive. Don't tell me that, okay?" He said nothing. "How did she find you?" Hosty asked. That was something I didn't have to lie about, and I didn't. Next, though, they'd ask about the trip from Mercedes Street in Fort Worth to the Book Depository in Dallas. That was the part of my story most fraught with peril. I wasn't worried about the Studebaker cowboy; Sadie had cut him, but only after he tried to steal her purse. The car had been on its last legs, and I had a feeling the cowboy might not even come forward to report it stolen. Of course we had stolen another one, but given the urgency of our errand, the police would surely not file charges in the matter. The press would crucify them if they tried. What I was worried about was the red Chevrolet, the one with tailfins like a woman's eyebrows. A trunk with a couple of suitcases in it could be explained away; we'd had dirty weekends at the Candlewood Bungalows before. But if they got a look at Al Templeton's notebook . . . I didn't even want to think about that. There was a perfunctory knock on the door of the interview room, and one of the cops who had brought me to the police station poked his head in. Behind the wheel of the cruiser, and while he and his buddy had been going through my personal belongings, he had looked stone-faced and dangerous, a bluesuit right out of a crime movie. Now, unsure of

як справи, от тоді-то він мені й розповів, що на нього і його дружину тисне ФБР. Сказав: «Я провчу тих курвалів, Джордже, вони дуже жалітимуть, що зайобували мене. Увімкни телевізор у п'ятницю вдень, можливо, децю побачиш».

– Святий мерин, – охнув Фріц. – І ви це пов'язали з президентським візитом?

– Та ні, спершу. Я ніколи не слідкував за пересуваннями Кеннеді настільки уважно; я республіканець. – Дві брехні за ціною однієї. – Крім того, Лі тут же переключився на свою улюблену тему.

Гості:

– Куба.

– Правильно. Куба і віва Фідель. Він навіть не спитав у мене, чому я кульгаю. Він людина, цілком захоплена сама собою, знаєте, як зазвичай це буває? Саме таким був Лі. Я замовив для нього кремовий пудинг – ой, у «Вулворті» вони такі смачні, і всього четвертак порція – і спитав, де він працює. Він сказав, що в Книгосховищі на В'язовій вулиці. Промовив це, широко усміхаючись, так, ніби розвантажувати фургони і совати коробки – це найкраще заняття в світі.

Більшу частину його теревенів я пропускав собі повз вуха, продовжував я, бо в мене розболілась нога і голова почала боліти до того ж. Я поїхав собі додому в «Едемські перелоги» і ліг подрімати. Але прокинувшись, я згадав того німця з його фразою «як ти міг промазати». Я ввімкнув телевізор, а там говорили про президентський візит. Отут-то, сказав я їм, мене й почала гризти тривога. Я переглянув газети, які накопилися у вітальні, знайшов там маршрут кортежу і побачив, що він проходить прямісінько повз те саме Книгосховище.

– Це мене гнітило всю середу. – Тепер вони обидва нахилилися до

himself and bug-eyed with excitement, I saw he was no more than twenty-three, and still coping with the last of his adolescent acne. Behind him I could see a lot of people –some in uniform, some not–craning for a look at me. Fritz and Hosty turned to the uninvited newcomer with impatience. “Sirs, I’m sorry to interrupt, but Mr. Amberson has a phone call.” The flush returned to Hosty’s jowls full force. “Son, we’re doing an interrogation here. I don’t care if it’s the President of the United States calling.” The cop swallowed. His Adam’s apple went up and down like a monkey on a stick. “Uh, sirs . . . it is the President of the United States.” It seemed they cared, after all. 7 [...] I picked up the phone. “Hello?” The nasal New England voice that responded sent a chill up my back. This was a man who would have now been lying on a morgue slab, if not for Sadie and me. “Mister Amberson? Jack Kennedy here. I . . . ah . . . understand that my wife and I owe you . . . ah . . . our lives. I also understand that you lost someone very dear to you.” Dear came out deah, the way I’d grown up hearing it. “Her name was Sadie Dunhill, Mr. President. Oswald shot her.” “I’m so sorry for your . . . ah . . . loss, Mr. Amberson. May I call you . . . ah . . . George?” “If you like.” Thinking: I’m not having this conversation. It’s a dream. “Her country will give her a great outpouring of thanks . . . and you a great outpouring of condolence, I’m sure. Let me . . . ah . . . be the first to offer both.” “Thank you, Mr. President.” My throat was closing and I could hardly speak above a whisper. I saw her eyes, so bright as she lay dying in my arms. Jake, how we danced. Do presidents care about things like that? Do they even know about them? Maybe the best ones do. Maybe it’s why they

мене над столом, ловлячи кожне слово. Гості робив нотатки, навіть не дивлячись у свій блокнот.

Я дивувався, чи зуміє він їх потім прочитати. – Я собі сказав: «Може, він і справді збирається це зробити». А потім: «Та ні, Лі завжди меле завзято, але борошна з того ніколи нема». То туди, то сюди, отак мені йшло. Вчора вранці я зателефонував до Сейді, розповів їй всю цю історію і спитав, що вона про це думає. Вона подзвонила Діку – Дік Сімонс, чоловік, про якого я вже казав як про її названого батька, – а потім передзвонила мені. Сказала, що мені варто повідомити поліцію.

Фріц кивнув:

– Не хотів би додавати вам болю, синку, але якби ви так зробили, ваша леді зараз була б жива.

– Зачекайте. Ви ще не знаєте всієї історії. – Звісно, я її теж ще не знав; я малював її широкими мазками в процесі оповіді. – Я сказав їй і Діку: ніяких копів, бо якщо Лі навіть ні в чому не винний, його напевне звідти попруть, з тієї роботи. Ви мусите зрозуміти, хлопець ледве тримався. Мерседес-стрит – діра дірою, а Нілі-стрит була лише трішечки кращим місцем, для мене то нічого – я самотня людина, і займався весь час своєю книгою. Плюс деякі гроші в банку. А от Лі. у нього вродлива дружина і дві чудові дочки, друга тільки недавно народилася, а він ледь тримає дах у них над головою. Він був непоганим хлопцем.

Тут я відчув непереборне бажання помацати собі ніс, чи він не виріс, бува.

– але водночас також і першорядним уйобком, вибачте мою французьку. Його безумні ідеї не дозволяли йому довго утриматися на жодній роботі. Він казав, що як тільки знаходить собі нову роботу, так зразу ж туди встряє ФБР і все йому пересирає. Так

serve. "There's . . . ah . . . someone else who wants to thank you, George. My wife's not here right now, but she . . . ah . . . plans to call you tonight." "Mr. President, I'm not sure where I'll be tonight." "She'll find you. She's very . . . ah . . . determined when she wants to thank someone. Now tell me, George, how are you?" I told him I was all right, which I was not. He promised to see me at the White House very shortly, and I thanked him, but I didn't think any White House visit was going to happen. All during that dreamlike conversation while the fan blew on my sweaty face and the pebbled glass upper panel of Chief Curry's door glowed with the supernatural light of the TV lights outside, two words beat in my brain. I'm safe. I'm safe. I'm safe. The President of the United States had called from Austin to thank me for saving his life, and I was safe. I could do what I needed to do. [...]

сталося, він казав, коли він працював друкарем.

– Лайно собаче, – перебив Гості. – Він геть усіх звинувачував у проблемах, які створював собі сам. Хоча в дечому ми з вами можемо погодитися, Емберсоне. Він дійсно був першорядним уйобком, і мені теж жаль його дружину і дітей. Дуже жаль.

– Йо? Сердечно з вашого боку. Словом, він мав роботу, і я не бажав, щоб він її через мене втратив, якщо він тоді просто патякав ротом. по суті, це єдине, в чому він був спеціалістом. Я сказав Сейді, що збираюся поїхати завтра до Книгосховища – сьогодні, значить – просто, щоб наглянути за ним. Вона каже, що поїде зі мною. Я кажу їй ні, якщо Лі злетів з катушок і дійсно має намір щось таке вчинити, тоді їй там з'являтися небезпечно.

– Він скидався на того, хто злетів з катушок, коли ви з ними мали ланч?

– Ні, був простий, як огірок, але він завше таким був. – Я нахилився до нього. – Хочу, щоб цю частину ви вислухали особливо уважно, детективе Фріц. Я розумів, що вона в будь-якому разі поїде зі мною, неважливо, як я її відраджую. Я чув це в її інтонаціях. Тому я викинув штуку, я втік. Зробив це, щоб вберегти її. Про всяк випадок.

«Це ж саме той випадок, якщо взагалі бодай якийсь міг трапитись», – прошепотіла Сейді в моїй голові. Вона житиме там, допоки я знову не побачу її живою во плоті.

Я поклявся, що так і буде, попри все.

– Я думав, що ніч перебуду в готелі, але готелі були переповнені. Тоді я подумав про Мерседес-стрит. Ключ від № 2706, де я колись жив, я повернув, але в мене зберігся ключ від дому навпроти, № 2703, де жив Лі. Він мені його колись дав, щоби я міг поливати його квіти.

Гості:

		<p>– У нього були квіти? Але я не відривався увагою від Вілла Фріца.</p> <p>– Сейді стривожилася, побачивши, що я зник з «Едемських перелогів». Дік також. Тоді він зателефонував до поліції. І не раз, а кілька разів телефонував. Кожного разу коп, який приймав дзвінок, казав йому, щоб той перестав гнати лайно, і вішав слухавку. Я не знаю, чи фіксують у вас такі дзвінки, але Дік вам це підтвердить, а він не має причин для брехні.</p> <p>Тепер настала черга Фріцу розчервонітися.</p> <p>– Якби ви знали, скільки ми отримали погроз убивства.</p> <p>– Не сумніваюсь. І від скількох людей. Тільки не кажіть мені, що, якби ми подзвонили до поліції, Сейді була б жива. Не кажіть мені більше такого, гаразд?</p> <p>Він нічого не промовив.</p> <p>– Як вона знайшла вас? – запитав Гості.</p> <p>Це було те, про що мені не треба було брехати, і я не став. Утім, далі вони розпитували про нашу поїздку з Мерседес-стрит у Форт-Ворті до Книгосховища в Далласі. Ця частина моєї історії була найщільніше нашпигована ризиками. Мене не хвилював студебекерний ковбой; Сейді його порізала, але вже після того, як він вирвав у неї сумочку. Його машина вже була при смерті, і я мав відчуття, що він навряд чи заявляв про її викрадення. Звісно, ми вкрали іншу, але, зважаючи на надзвичайність нашої справи, поліція напевне не висуватиме щодо цього звинувачення. Преса їх розіпне, якщо вони наважаться. Що мене турбувало насправді, так це червоний «Шевроле», той, що з хвостовими крилами, як жіночі брови. Багажник із парю валіз у ньому обґрунтувати неважко; ми за собою мали чимало непристойних вікендів у «Кендлвудських Бунгало». Але</p>
--	--	---

		<p>якщо вони зазирнуть до Елового зошита. про таке мені навіть думати не хотілося.</p> <p>У двері коротко постукали, і до кімнати просунув голову один з тих копів, що везли мене до поліцейської дільниці. За кермом крузера, та коли вони з напарником переглядали мої особисті речі, він здавався кам'яним на лиці, небезпечним, формений коп з якогось кримінального фільму. Тепер він був непевний себе, з вибалушеними від збудження очима, і я побачив, що йому не більше двадцяти трьох, що він іще воює зі слідами підліткового акне в себе на лиці. Поза нам я помітив купу людей – дехто в уніформі, деякі в цивільному, – котрі тягнули ший, щоби побачити мене. Фріц з Гості обернулися до непроханого візитера роздратовано.</p> <p>– Сери, я вибачаюся, що перериваю вас, але містеру Емберсону дзвонять по телефону.</p> <p>Кров прилила до обличчя Гості з новою силою.</p> <p>– Синку, ми тут проводимо допит. Мені байдуже, хоч би йому там сам президент Сполучених Штатів дзвонив.</p> <p>Коп проковтнув клубок в горлі. Його адамове яблуко смикнулося вгору і вниз, немов мавпочка на патичку.</p> <p>– Еее. сери. так йому й дзвонить президент Сполучених Штатів. В результаті виявилось, що їм це не байдуже.</p> <p>[...]</p> <p>Я взяв слухавку.</p> <p>– Алло?</p> <p>Гугнявий новоанглійський голос, що зазвучав у телефоні, змусив мурашки побігти мені по спині. Говорив чоловік, який зараз лежав би на прозекторському столі в морзі, якби не Сейді і я.</p> <p>– Містере Емберсон? Джек Кеннеді говорить. Я. еее. розумію, що моя дружина і я завдячуємо вам. еее. нашими життями. Я також розумію,</p>
--	--	--

		<p>що ви втратили дорогу вам людину. «Дорогу» в нього прозвучало як «доову», саме так, як я чув це з дитинства там, де я ріс.</p> <p>– Її ім'я Сейді Дангіл, містере президент. Освальд її застрелив.</p> <p>– Мені дуже жаль. еее. через вашу втрату, містере Емберсон. Можу я звертатися до вас. еее. Джордж?</p> <p>– На вашу ласку. – Думаючи при цім: «Ніякої цієї розмови нема. Це сон».</p> <p>– Країна висловить їй безмежну вдячність. і висловить вам величезне співчуття, я певен. Дозвольте мені. еее. бути першим, хто їх висловлює.</p> <p>– Дякую вам, містере президент. – Горло мені стиснуло, я говорив лише трішки гучніше за шепіт. Я бачив її очі, такі яскраві, коли вона лежала, помираючи в мене на руках.</p> <p>«Джейку, як ми танцювали». Чи хвилюють президентів такі речі? Чи знають вони взагалі про їх існування? Мабуть, найкращі з них так. Мабуть, саме тому вони й служать нам.</p> <p>– Також. еее. ще є дехто, хто хоче вам подякувати, Джордже. Моя дружина зараз не поряд, але вона. еее. планує подзвонити вам увечері.</p> <p>– Містере президент, я не певен, де перебуватиму сьогодні ввечері.</p> <p>– Вона вас знайде. Вона дуже. еее. наполеглива, коли бажає висловити комусь свою вдячність. А тепер скажіть мені, Джордже, як там ви? Я сказав йому, що зі мною все гаразд, що було не так. Він пообіцяв дуже скоро побачитися зі мною в Білому Домі, і я йому подякував, хоча не думав, що мій візит до Білого Дому насправді відбудеться. Впродовж усієї цієї схожої на сновидіння розмови, поки вентилятор обдував моє спітніле обличчя, а поза матовим склом верхньої панелі дверей шефа Каррі сяяло надприродне світло телевізійників, три слова билися в моїй голові: ««Я в безпеці. Я в безпеці. Я в безпеці»».</p>
--	--	---

		Президент Сполучених Штатів зателефонував з Остіна, щоб подякувати мені за те, що я врятував йому життя, і тепер я був у безпеці. Я міг робити те, що мусив зробити. [...]
Екранізація	<p>Agents: You're going away for a long time, boy. -Long time? -Old Sparky waiting for you.</p> <p>Jake: Can you both please shut up?</p> <p>Agent: It's too bad you banged your head on that door frame, son.</p> <p>Agents: Boys... boys come on. Back it up. Back it way up. Come on. There's no room here, boys. Come on, now. Back it up. Stand back, now.</p> <p>Reporters: Do you know he's the shooter?</p> <p>Agents: Come on, everybody, get back.</p> <p>Reporters: Are you a member of the Communist Party? Did you kill the girl?</p> <p>Agents: Out of the way here. Come on, now, fellas.</p> <p>Agent: Take off your shirt.</p> <p>Jake: Why?</p> <p>Agent: Need to check the blood type for evidence.</p> <p>Captain: I'm captain Fritz. This is Agent Hosty. What's your name, son?</p> <p>Jake: You know my name.</p> <p>Captain: Why don't you tell us yourself, just for the record?</p> <p>Jake: Jake Amberson. You know, these are pretty uncomfortable.</p> <p>Captain: We can put those in front.</p> <p>Agent Hosty: Mr. Amberson, can you explain what you were doing at the Texas School Book Depository today?</p> <p>Captain: And don't leave out the part about the dead girl and the dead fella.</p> <p>Jake: Lee Harvey Oswald, the man whose body you found on the sixth floor, was attempting to kill President Kennedy.</p> <p>Captain: How'd you know that?</p> <p>Jake: He told me. Lee lived in the apartment above mine. Two days ago I heard him yelling, "The FBI isn't</p>	<p>Агенти: Ти надовго загримиш, хлопче. – Надовго! – Старий Спаркі чекає на тебе!</p> <p>Джейк: Чи не могли б ви обоє замовкнути?</p> <p>Агент: Дуже шкода, що ти вдарився головою о двері, синку.</p> <p>Агенти: Зачекайте, хлопці. Ну ж бо, дайте прохід! Народ, тут немає місця, дайте пройти! Назад! Відійдіть!</p> <p>Репортери: Це він стріляв?</p> <p>Агенти: Ну ж бо, всі назад!</p> <p>Репортери: Ви член комуністичної партії? Це ви вбили дівчину?</p> <p>Агенти: Геть з дороги, ну ж бо, хлопці.</p> <p>Агент: Зніміть сорочку.</p> <p>Джейк: Навіщо?</p> <p>Агент: Потрібно узяти кров на аналіз.</p> <p>Капітан: Я капітан Фріц, а це агент Гості. Як тебе звати, синку?</p> <p>Джейк: Ви й самі знаєте.</p> <p>Капітан: Чому б тобі самому не сказати, для протоколу?</p> <p>Джейк: Джейк Емберсон. Знаєте, мені в них трохи не зручно.</p> <p>Капітан: Ми можемо вдягнути їх спереду.</p> <p>Агент Гості: Містере Емберсон, можете пояснити, що ви робили у книгосховищі техаської школи сьогодні?</p> <p>Капітан: І не оминіть історію з мертвою дівчиною і мертвим хлопцем.</p> <p>Джейк: Лі Гарві Освальд, чоловік, тіло якого ви знайшли на шостому поверсі, намагався вбити президента Кеннеді.</p> <p>Капітан: Звідки тобі це відомо?</p> <p>Джейк: Він сам мені це сказав. Лі жив у квартирі поверхом вище. Два дні тому я почув, як він кричав: «ФБР краще зі мною не зв'язуватися! Я їм ще покажу!», а тоді він спустився</p>

	<p>gonna mess with me. I'm gonna show them", and then he came downstairs, he hammered on my door, and he said, "I'm gonna show everyone what I can do. I'm going to kill the President."</p> <p>Captain: What did you say?</p> <p>Jake: I said, "You're drunk." I didn't believe he was serious, and then, when I woke up this morning, I couldn't get it out of my head. I knew that Kennedy was in town, and I had this bad feeling, so... I went to where I knew Lee worked. I guess I... I hoped that I could talk him out of doing something stupid.</p> <p>Captain: Mm, let me see if I got this right. Your neighbour told you he was gonna kill the President. You and your girl follow him to work to talk him out of it, and now he's dead.</p> <p>Jake: I realize it sounds crazy.</p> <p>Captain: It sounds more like horseshit. Your fingerprints are all over that rifle. We know that Oswald ordered that rifle under the name Alek Hidell. Now, that's your real name, isn't it?</p> <p>Jake: No, and you're not gonna railroad me into some bullshit confession.</p> <p>Captain: Son, I'm Dallas police. I don't have to railroad anybody.</p> <p>Jake: Why didn't you stop Oswald? That was your job.</p> <p>Agent Hosty: Excuse us...</p> <p>Captain: Hosty, this is my jurisdiction.</p> <p>Agent Hosty: I'm gonna need the room. Now.</p> <p>Captain: All right.</p> <p>Agent Hosty: Is there anything that you'd like to tell me, Mr. Amberson... Or is it Mr. Epping?</p> <p>Jake: I went there to stop Oswald because he was attempting...</p> <p>Agent Hosty: No, no, no, no. I heard that. We can speak freely now. What does that mean? I want the name of your handler. Give up the man who</p>	<p>вниз, вломився в мою квартиру, і сказав: «Я вам всім покажу, на що я здатний. Я вб'ю президента».</p> <p>Капітан: Що ти на те відповів?</p> <p>Джейк: Я сказав: «Ти п'яний». Я не вірив, що він це серйозно. Та коли я прокинувся сьогодні вранці, то не міг викинути з голови тієї розмови. Я знав, що Кеннеді в місті, і не міг позбавитися поганого передчуття. Тож, я пішов до Лі на роботу. Думаю я... Я сподівався переконати його не робити дурниць.</p> <p>Капітан: Якщо я правильно зрозумів, твій сусід сказав, що збирається вбити президента. Ти з дівчиною прийшов до нього на роботу, щоб вмовити його цього не робити, а зараз він мертвий.</p> <p>Джейк: Розумію, це здається безглуздом.</p> <p>Капітан: Ще й яким. Уся рушниця вкрита твоїми відбитками. Ми знаємо, що Освальд замовив цю рушницю під іменем Алек Гідел, а це твоє справжнє ім'я, чи не так?</p> <p>Джейк: Ні. І ви не виб'єте з мене неправдиві свідчення.</p> <p>Капітан: Синку, я з поліції Даласу. Мені не потрібні неправдиві свідчення, щоби заарештувати тебе.</p> <p>Джейк: А чому ви не зупинили Освальда? Це була ваша робота.</p> <p>Агент Гості: Вибачте нас...</p> <p>Капітан: Гості, це в моїй юрисдикції.</p> <p>Агент Гості: Лишіть нас наодинці. Негайно.</p> <p>Капітан: Гаразд.</p> <p>Агент Гості: Ви хотіли мені щось сказати, містере Емберсон? Чи краще містер Еппінг?</p> <p>Джейк: Я пішов туди, щоб завадити Освальду, бо він намагався...</p> <p>Агент Гості: Ні, ні, ні, ні. Це я вже чув. Ми можемо говорити відкрито.</p> <p>Джейк: Про що ви?</p> <p>Агент Гості: Мені потрібне ім'я вашого замовника. Видайте людину, яка втягнула вас у це, і я витягну вас звідси.</p> <p>Джейк: У мене немає замовника. Я не шпигун.</p>
--	---	--

	<p>put you in play and I can get you out of the spot you're in.</p> <p>Jake: I don't have a handler. I'm not a spy.</p> <p>Agent Hosty: Jake, false identity, two houses in different cities minutes apart, a partner who you call your brother, who isn't, who committed suicide after you put him away under a false name, a murder in Jodie... This girl's husband...</p> <p>Jake: Her name was Sadie.</p> <p>Agent Hosty: Right. Should I, uh, proceed to the part where you have no identity at all prior to 1960?</p> <p>Jake: Should I proceed to the part where your superior's gonna come in here and tell you to burn that letter that Oswald wrote to you two days ago? And what did it say? That he was gonna do something to change the world?</p> <p>Agent Hosty: The FBI gets crazy letters every day.</p> <p>Jake: No, you're covering your ass because Kennedy was almost shot in the street on Hoover's watch, and you should've known about it. Or did you know about it, and you just didn't take it seriously? Is that what happened?</p> <p>Agent Hosty: That's a nice theory. Try this one on. Jake Amberson, Lee Harvey Oswald, and Sadie Dunhill. Three Russian-sponsored assassins living in the same Dallas apartment building are called to action the day Kennedy's motorcade route is announced. An FBI sharpshooter stops the attack. In the ensuing confusion, two of the Russian spies are killed, but one remains to stand trial. That's you, Mr. Amberson... Epping.</p> <p>Jake: Doesn't even make sense. Oswald was killed with his own rifle.</p> <p>Agent Hosty: Oh, I'm not gonna let a little thing like ballistics get in the way of the truth. People love JFK. The American people need to know who to blame. It's an easy conviction.</p>	<p>Агент Гості: Джейку... Вигадане ім'я, два помешкання в різних містах, напарник, якого ви називали братом, який вчинив самогубство після того, як ви запроторили його до психлікарні, вбивство в Джоді, чоловік цієї дівчини...</p> <p>Джейк: Її звали Сейді.</p> <p>Агент Гості: Авжеж. Чи мені одразу перейти до того моменту, де вашої особистості взагалі не існує до 1960-го року?</p> <p>Джейк: А може мені перейти до того моменту, де ваш начальник зараз зайде і накаже вам спалити того листа, який вам написав Освальд два дні тому. Про що в ньому йшлося? Що він збирається змінити історію?</p> <p>Агент Гості: До ФБР безглузді листи надходять щодня.</p> <p>Джейк: Ні. Ви просто прикриваєте свій зад, бо Кеннеді мало не вбили на вулиці, на очах у Гувера, а ви мали б про це знати. Чи ви таки знали, але не надали цьому ваги? Ось чому так сталося?</p> <p>Агент Гості: Непогана теорія. А тепер послухайте іншу. Джейк Емберсон, Лі Гарві Освальд та Сейді Дангіл. Троє вбивць, найнятих росіянами, живуть в одному будинку і починають діяти тоді, коли було оголошено маршрут кортежу президента Кеннеді. Снайпер ФБР відвертає атаку. В усьому цьому безладі вбито двох російських шпигунів, а одного притягують до відповідальності, і це – ви, містере Емберсон, Еппінг.</p> <p>Джейк: Це повне безглуздя. Освальда було вбито з його ж рушниці.</p> <p>Агент Гості: О, я не дозволю такій дрібниці як балістика стати на шляху у правди. Люди люблять Кеннеді. Громадяни Америки повинні знати, кого їм звинувачувати. А для обвинувачення є достатньо підстав.</p> <p>Джейк: Гм. До слова про вину. Ви виставляєте мене свідком, а я говоритиму про Освальда і ФБР. Я розповім їм деякі деталі про шпигування Гувера за Джоном</p>
--	--	--

	<p>Jake: Mm. Talk about blame... You put me on the stand, I'm gonna talk about Oswald, and the FBI. I'll give 'em some details about Hoover's surveillance of JFK and his mob mistress. Then we could go on to Marilyn Monroe and Bobby. I mean, you are spying on Robert Kennedy, right?</p> <p>Agent Hosty: You are not making this any easier.</p> <p>Jake: Look at me. I didn't try to kill the President.</p> <p>Agent Hosty: I know. I don't care.</p> <p>Superior: Sir...</p> <p>Jake: Is that your superior? Right on time.</p> <p>Superior: Under no circumstances is that letter to ever see daylight. You understand? You burn it. Are you clear on how you are to proceed?</p> <p>Agent Hosty: Yes, sir.</p> <p>Superior: Good.</p> <p>Agent Hosty: Who are you? And what do you want?</p> <p>Jake: All I wanted to do was save Kennedy.</p> <p>Captain: Y'all fall back. Mr. Amberson has no comment. Hosty, this is my jurisdiction.</p> <p>Agent Hosty: Not anymore. You think the feds are gonna tell me how to direct due process? Get the hell out of here!</p> <p>Agent: Captain... Sir, there's a telephone call for Mr. Amberson.</p> <p>Captain: I don't give a good goddamn about a phone call for Mr. Amberson. I don't care if it's the Present of the United States.</p> <p>Captain: Shut those goddamn blinds.</p> <p>Jake: Hello?</p> <p>Operator: Hold for the President.</p> <p>President: Mr. Amberson, Jack Kennedy here. The Secret Service tells me that, uh, my wife and I, uh, owe you our lives. Thank you.</p> <p>Jake: You're welcome, sir.</p> <p>President: The First Lady would like to speak with you.</p> <p>Jake: All right.</p>	<p>Кеннеді, і про його злочинну коханку, тоді ми можемо перейти до Мерилін Монро і Бобі. Тобто ви шпигуєте за Робертом Кеннеді, чи не так?</p> <p>Агент Гості: Ви не полегшуєте собі долі.</p> <p>Джейк: Погляньте на мене. Не я хотів вбити президента.</p> <p>Агент Гості: Я знаю. І чхати я хотів.</p> <p>Головний: Агеніте Гості...</p> <p>Агент Гості: Сер...</p> <p>Джейк: Це ваш головний? Саме вчасно.</p> <p>Головний: Жодна людина не повинна дізнатися про цей лист. Зрозуміло? Ви його спалите. Вам зрозуміло, що ви маєте зробити?</p> <p>Агент Гості: Так, сер.</p> <p>Головний: Чудово.</p> <p>Агент Гості: Хто ви такий? І чого хочете?</p> <p>Джейк: Все, чого я хотів — це врятувати Кеннеді.</p> <p>Капітан: Усі назад. Містер Емберсон не дає коментарів. Гості, це моя юрисдикція.</p> <p>Агент Гості: Більше ні.</p> <p>Капітан: Ви думаєте, що федерали вказуватимуть мені, як вести справу? Забирайтесь до дідька!</p> <p>Агент: Капітане... Сер, до містера Емберсона поступив дзвінок.</p> <p>Капітан: Мені начхати на клятий дзвінок до містера Емберсона. Мені начхати, навіть якщо це сам президент Сполучених Штатів.</p> <p>Капітан: Опустити кляті жалюзі.</p> <p>Джейк: Алло.</p> <p>Оператор: З'єдную з президентом.</p> <p>Президент: Містер Емберсон, говорить Джек Кеннеді. Таємна служба повідомила, що ви врятували життя мені та дружині. Дякую вам.</p> <p>Джейк: Будь ласка, сер.</p> <p>Президент: Перша леді бажає побалакати з вами.</p> <p>Джейк: Гаразд.</p> <p>Перша леді: Містере Емберсон.</p> <p>Джейк: Так, мем.</p> <p>Перша леді: Не знаю, як це сказати, але в мене було передчуття, що</p>
--	---	--

	<p>First Lady: Mr. Amberson?</p> <p>Jake: Yes, ma'am.</p> <p>First Lady: I don't know how to say this, but I had a feeling that something terrible could've happened today. Thanks to you, it didn't.</p> <p>Jake: Yes, ma'am. Thank you, ma'am.</p> <p>First Lady: I know that you lost your fiancée. I'm so sorry.</p> <p>Jake: Thank you.</p> <p>First Lady: God bless you.</p>	<p>сьогодні мало статися щось жахливе. І завдяки вам цього не сталося.</p> <p>Джейк: Так, мем. Дякую, мем.</p> <p>Перша леді: Я знаю, що ви втратили наречену. Прийміть мої співчуття.</p> <p>Джейк: Дякую.</p> <p>Перша леді: Бережи вас бог.</p>
--	--	--

Таблиця 3.1.13

Компоненти епізоду «Дзвінок президента»

Компонент	Літературний твір	Екранізація
Мова автора	Наявна: роздуми про зміну минулого, ставлення Джейка до ситуації.	Відсутня.
Мова персонажів	Наявна.	Наявна.
Опис/зображення місця події	Кімната для допитів.	Кімната для допитів.
Візуальний	Біла кімната.	Напівтемна кімната.
Звуковий	Постійно чути шум та голоси ззовні; подекуди персонажі розмовляють голосно та різко.	Шум та голоси ззовні чути, коли хтось відчиняє двері; персонажі розмовляють відносно спокійно.
Закладений автором підтекст	Джейка з'їдає туга за нареченою, яка загинула, йому вже все байдуже, він самоіронізує.	Джейк відносно героїчно витримує допит, упевнений, що йому вдасться звідти вибратися.

Таблиця 3.1.14

Інтермедіальні відношення під час інтерсеміотичного перекладу епізоду

«Дзвінок президента»

Тип ІМ	Текстова	Звукова	Візуальна	Мовна	Відсутня
Компонент					
Цитата	Відсутня.				
Адаптований текст	Діалоги; фрагменти думок.				
Музика		Супроводжує напружені та важливі моменти.			
Звуковий		Реалізовано звуки, описані			

		у творі (голоси, камери тощо).			
Зображення			Кольори, світло змінені.		
Кадрові переходи			Довгий кадровий перехід на початку епізоду.		
Інтонація, темп мовлення				Інтонації стриманіші, ніж у романі, темп відносно спокійний.	
Переклад				Відсутній.	
Вилучені елементи					Думки головного героя, фрагменти діалогів з деталями про Лі; іронія.

Таблиця 3.1.15

Епізод «Людина сторіччя»

	Оригінал	Переклад
Літературний твір	<p>Citizen of the Century (2012)</p> <p>[...] I was able to access the archives. The story about an unknown assailant taking a shot at Edwin Walker was there on April 11 of 1963, but nothing about Sadie on April 12. Nothing the following week, or the week after that. I kept hunting. I found the story I was looking for in the issue for April 30. MENTAL PATIENT SLASHES EX-WIFE, COMMITS SUICIDE</p> <p>By Ernie Calvert</p> <p>(JODIE) 77-year-old Deacon "Deke" Simmons and Denholm Consolidated School District Principal Ellen Dockerty arrived too late on Sunday night to save Sadie</p>	<p>Людина сторіччя (2012)</p> <p>[...] я отримав доступ до їхнього архіву. Повідомлення про замах невідомого стрільця на життя генерала Едвіна А. Вокера було надруковане 11 квітня 1963 року, але 12 квітня нічого не писалося про Сейді. І наступного тижня нічого, і наступного теж. Я продовжував пошуки. Історія, яку я шукав, знайшлася в номері за 30 квітня. (ДЖОДІ) 77-річний Дікон «Дік» Сімонс та директорка Денгольмської консолідованої середньої школи Еллен Докерті прибули занадто пізно, щоб урятувати Сейді Дангіл від серйозних ушкоджень, але все могло обернутися значно гірше для</p>

	<p>Dunhill from being seriously hurt, but things could have been much worse for the popular 28-year-old school librarian. According to Douglas Reems, the Jodie town constable, "If Deke and Ellie hadn't arrived when they did, Miss Dunhill almost certainly would have been killed." The two educators had come with a tuna casserole and a bread pudding. Neither wanted to talk about their heroic intervention. Simmons would only say, "I wish we'd gotten there sooner." According to Constable Reems, Simmons overpowered the much younger John Clayton, of Savannah, Georgia, after Miss Dockerty threw the casserole at him, distracting him. Simmons wrestled away a small revolver. Clayton then produced the knife with which he had cut his ex-wife's face and used it to slash his own throat. Simmons and Miss Dockerty tried to stop the bleeding to no avail. Clayton was pronounced dead at the scene. Miss Dockerty told Constable Reems that Clayton may have been stalking his ex-wife for months. The staff at Denholm Consolidated had been alerted that Miss Dunhill's ex-husband might be dangerous, and Miss Dunhill herself had provided a photograph of Clayton, but Principal Dockerty said he had disguised his appearance. Miss Dunhill was transported by ambulance to Parkland Memorial Hospital in Dallas, where her condition is listed as fair. Never a crying man, that's me, but I made up for it that night. That night I cried myself to sleep, and for the first time in a very long time, my sleep was deep and restful. Alive. She was alive. Scarred for life—oh yes, undoubtedly—but alive. Alive, alive, alive.</p>	<p>популярної 28-річної шкільної бібліотекарки. Згідно зі словами констебля міста Джоді Дагласа Рімза: ««Якби Дік з Еллі не прибули саме в той момент, міс Дангіл майже напевне було б убито»». Двоє освітян приїхали з каструлькою тунця і хлібним пудингом. Обоє не схотіли розповісти про своє героїчне втручання. Сімонс сказав тільки: «Краще б ми опинилися там раніше». Згідно зі словами констебля Рімза, Сімонс скрутив значно молодшого Джона Клейтона з Саванни, Джорджія, після того, як міс Докерті шпурнула в нього каструльку, тим самим його відволікнувши. Сімонс відібрав у нього невеликий револьвер. Тоді Клейтон вихопив ніж, яким він був порізав обличчя своєї колишньої дружини, і перерізав ним собі горло. Сімонс із міс Докерті намагалися зупинити кровотечу, але безуспішно. Клейтона було визнано померлим на місці. Міс Докерті сказала констеблеві Рімзу, що Клейтон міг стежити за своєю екс-дружиною багато місяців. Персонал Денгольмської консолідованої школи було попереджено про те, що екс-чоловік міс Дангіл може бути небезпечним, міс Дангіл сама надала фотографію Клейтона, але директорка Докерті сказала, що він змінив собі зовнішність. Міс Дангіл каретою «швидкої допомоги» було доставлено в Меморіальний шпиталь Паркланд в Далласі, де її стан визначається як задовільний. У жодному випадку не плаксіє – саме так, це про мене, – але того вечора я плакав. Того вечора я заснув у сльозах, і вперше за довгий час сон мій був глибоким й утішливим. Жива. Вона залишилася живою. Наляканою на все життя – ох, авжеж, безсумнівно, – але живою.</p>
--	---	---

The world was still there, and it still harmonized . . . or perhaps I made it harmonize. When we make that harmony ourselves, I guess we call it habit. I caught on as a sub in the Westborough school system, then caught on fulltime. It did not surprise me that the principal at the local high school was a gung-ho football freak named Borman . . . as in a certain jolly coach I'd once known in another place. I stayed in touch with my old friends from Lisbon Falls for awhile, and then I didn't. C'est la vie.

I checked the Dallas Morning News archives again, and discovered a short item in the May 29 issue from 1963: JODIE LIBRARIAN LEAVES HOSPITAL. It was short and largely uninformative. Nothing about her condition and nothing about her future plans. And no photo. Squibs buried on page 20, between ads for discount furniture and door-to-door sales opportunities, never come with photos. It's one of life's great truisms, like the way the phone always rings while you're on the john or in the shower. In the year after I came back to the Land of Now, there were some sites and some search topics I steered clear of. Was I tempted? Of course. But the net is a double-edged sword. For every thing you find that's of comfort—like discovering that the woman you loved survived her crazy ex-husband—there are two with the power to hurt. A person searching for news of a certain someone might discover that that someone had been killed in an accident. Or died of lung cancer as a result of smoking. Or committed suicide, in the case of this particular someone most likely accomplished with a combination of booze and sleeping pills. Sadie alone, with no one to slap her awake and stick her

Жива, жива, жива.

Світ залишався на своєму місці, однак і надалі гармонізувався. чи, може, це я сам змушував його гармонізуватися. Коли ми створюємо таку гармонію власноруч, гадаю, ми звемо це звичкою. Я почав з того, що став підмінним вчителем в освітній системі Вестборо, а потім перейшов у штат. Мене не здивувало, що директором місцевої середньої школи працює фанатичний маніяк футболу на ім'я Борман. як в одного забавного тренера, котрого я був знав колись в іншому світі. Я підтримував зв'язки зі своїми старими друзями в Лізбон-Фолзі якийсь час, а потім перестав. Се ля ві.

Не перестаючи досліджувати архіви Далласької «Морнінг Ньюз», я знайшов коротке повідомлення за 29 травня 1963 року:

БІБЛІОТЕКАРКУ З ДЖОДІ
ВИПИСАНО ЗІ ШПИТАЛЮ.

Коротка й неінформативна замітка. Ні слова про її стан, нічого про її плани на майбутнє. І без жодної фотографії. Замітки, запхнуті на 20 сторінку, – між оголошеннями про продаж вживаних меблів та доставку товарів додому – ніколи не мають фотоілюстрацій. Це один з фундаментальних трюїзмів життя того ж кшталту, що й телефон завжди дзвонить, якраз коли ти або на унітазі, або в душі.

І через рік після того, як я повернувся до Країни Тепер, все ще залишалися деякі сайти і теми для пошуку, яких я уникав. Чи відчував я спокусу? Авжеж. Але інтернет – двосічний меч. На всяку річ, що дарує тобі втіху – як-от дізнатися, що жінка, яку ти кохав, вижила, всупереч її экс-чоловіку, – знайдеться ще дві, які тебе боляче вразять. Шукаючи інформацію про небайдужу тобі людину, можеш відкрити для себе, що вона загинула в якійсь катастрофі. Або покінчила життя самогубством, що моя людина

	<p>in a cold shower. If that had happened, I didn't want to know. I used the internet to prep for my classes, I used it to check the movie listings, and once or twice a week I checked out the latest viral videos. What I didn't do was check for news of Sadie. I suppose that if Jodie had had a newspaper I might have been even more tempted, but it hadn't had one then and surely didn't now, when that very same internet was slowly strangling the print media. Besides, there's an old saying: peek not through a knothole, lest ye be vexed. Was there ever a bigger knothole in human history than the internet? She survived Clayton. It would be best, I told myself, to let my knowledge of Sadie end there. [...]</p> <p>My intention was simple: I would go to the archive (assuming The Weekly Gazette had one) and search for Sadie's name. It was against my better judgment, but Erin Tolliver had inadvertently stirred up feelings that had begun to settle, and I knew I wouldn't rest easy again until I checked.</p> <p>As it turned out, the archive was unnecessary. I found what I was looking for not in the 'Jodie Doin's' column but on the first page of the current issue.</p> <p>JODIE PICKS "CITIZEN OF THE CENTURY" FOR JULY CENTENNIAL CELEBRATION, the headline read. And the picture below the headline . . . she was eighty now, but some faces you don't forget. The photographer might have suggested that she turn her head so the left side was hidden, but Sadie faced the camera head-on. And why not? It was an old scar now, the wound inflicted by a man many years in his grave. I thought it lent character to her face, but of course, I was prejudiced. To the</p>	<p>найімовірніше могла здійснити через комбінацію алкоголю зі снодійними пігулками.</p> <p>Сейді самотня, нема кому розтермосити її, привести до тями, загнати до холодного душу. Якщо саме це трапилося, я не бажав про те знати.</p> <p>Я використовував інтернет, щоб готуватися до уроків, цікавився змінами в кіноафіші, раз чи два на тиждень переглядав найновіші з пошесних відеокліпів. Чого я не робив, то це не шукав нічого про Сейді. Підозрюю, що, якби в Джоді була своя газета, мене б угризала більша спокуса, але газети там не існувало тоді, і звісно, нема її й зараз, коли той самий інтернет повільно додавлює всю друковану пресу. Крім того, є стара приказка: не підзирає у шпарину, не впече око жарина. А хіба була бодай колись в історії людства шпарина більша за інтернет? Вона пережила Клейтона. Найкраще буде, запевняв я себе, обмежитися лише цим знанням про Сейді. [...]</p> <p>Намір я мав простий: зазирну до архіву (якщо «Віклі Газет» його має) і пошукаю ім'я Сейді. Це йшло всупереч моїй настанові самому собі, проте Ерін Толлівєр мимовіль збурила в мені вже було відмучені почуття і я знав, що легко не заспокоюся, допоки не перевірю. Як виявилось, в архіві не виникло потреби. Те, що мене цікавило, знайшлося не в колонці «Новини Джоді», а на першій шпальті свіжого числа газети.</p> <p>Заголовок повідомляв:</p> <p>А на фото під цим заголовком. Їй було зараз вісімдесят, але деякі обличчя просто неможливо забути. Ймовірно, фотограф їй пропонував, щоб вона повернула голову так, щоб приховати ліву щоку, але Сейді дивилася в камеру анфас. А чом би й ні? Тепер то був старий шрам, рана, заподіяна чоловіком, чий кості давно</p>
--	---	---

<p>loving eye, even smallpox scars are beautiful. In late June, after school was out, I packed a suitcase and once again headed for Texas.</p> <p>[...] The speeches commemorating Jodie's centennial are over. The one given by the woman chosen by the Historical Society and Town Council as the Citizen of the Century was charmingly brief, that of the mayor longwinded but informative. I learned that Sadie had served one term as mayor herself and four terms in the Texas State Legislature, but that was the least of it. There was her charitable work, her ceaseless efforts to improve the quality of education at DCHS, and her year's sabbatical to do volunteer work in post-Katrina New Orleans. There was the Texas State Library program for blind students, an initiative to improve hospital services for veterans, and her ceaseless (and continuing, even at eighty) efforts to provide better state services to the indigent mentally ill. In 1996 she had been offered a chance to run for the U.S. Congress but declined, saying she had plenty to do at the grassroots.</p> <p>She never remarried. She never left Jodie. She's still tall, her body unbent by osteoporosis. And she's still beautiful, her long white hair flowing down her back almost to her waist. Now the speeches are over, and Main Street has been closed off. A banner at each end of the two-block business section proclaims STREET DANCE, 7PM–MIDNITE!</p> <p>Y'ALL COME!</p> <p>Sadie is surrounded by well-wishers—some of whom I think I still recognize—so I take a walk down to the DJ's platform in front of what used to be the Western Auto and is now a Walgreens. The guy fussing with the records and CDs is a sixty-</p>	<p>зотіли в могилі. Мені подумалося, що це додає сили її образу, але ж, звісно, моє судження не могло бути об'єктивним. Люблячим очам навіть уразки від віспи гарні.</p> <p>Наприкінці червня, після завершення навчального року, я спакував валізу і знову вирушив у Техас.</p> <p>[...]</p> <p>Всі промови на честь вікового ювілею Джоді вже завершилися. Виступ жінки, котру місцеве Історичне товариство й Міська рада вибрали «Людиною сторіччя», був чарівно коротким, натомість промова мера відзначалась велемовством та інформативністю. Я дізнався, що Сейді й сама один термін була відслужила мером і чотири терміни в Законодавчих зборах штату Техас, але це була лиш дещича.</p> <p>Розповідалося про її благодійницьку роботу, про її безперестанні зусилля покращити якість освіти у ДКСШ і її сабатикел, який вона взяла, щоби рік працювати волонтеркою в зруйнованому ураганом Катрина Новому Орлеані. Була там згадана й програма Бібліотеки штату Техас для сліпих учнів, ініціатива, спрямована на покращення шпитального обслуговування ветеранів і її невтомні (які продовжуються й зараз, коли їй вісімдесят) зусилля забезпечити кращу допомогу від штату нужденним ментально хворим.</p> <p>У 1996 році їй було запропоновано балотуватися в Конгрес США, але вона відхилила пропозицію, кажучи, що їй вистачає роботи й на місцевому рівні.</p> <p>Вона більше ніколи не виходила заміж. Ніколи не переїжджала з Джоді. Вона така ж висока, тіло її не покручене остеопорозом. І вона така ж вродлива, її довге сиве волосся розвівається в неї за спиною майже до попереку.</p> <p>Нарешті всі промови завершилися і Головну вулицю перекрито для</p>
---	--

something with thinning gray hair and a considerable paunch, but I'd know those square-bear pink-rimmed specs anywhere.

"Hello, Donald," I say. "See you've still got the round mound of sound." Donald Bellingham looks up and smiles. "Never leave for the gig without it. Do I know you?" "No," I say, "my mom. She was at a dance you DJ'd way back in the early sixties. She said you snuck in your father's big band records."

He grins. "Yeah, I caught hell for that. Who was your mother?" "Andrea Robertson," I say, picking the name at random. Andrea was my best pupil in period two American Lit.

"Sure, I remember her." His vague smile says he doesn't. "I don't suppose you still have any of those old records, do you?" "God, no. Long gone. But I've got all kinds of big band stuff on CD. Do I feel a request coming on?" "Actually, you do. But it's kind of special."

He laughs. "Ain't they all." I tell him what I want, and Donald—as eager to please as ever—agrees.

As I start back toward the end of the block, where the woman I came to see is now being helped to punch by the mayor, Donald calls after me. "I never caught your name." "Amberson," I tell him over my shoulder. "George Amberson." "And you want it at eight-fifteen?" "On the dot. Time is of the essence, Donald. Let's hope it cooperates." Five minutes later, Donald Bellingham nukes Jodie with "At the Hop" and dancers fill the street under the Texas sunset.

At ten past eight, Donald plays a slow Alan Jackson tune, one even grown-ups can dance to. Sadie is left alone for the first time since the speechifying ended, and I approach her. My heart beating so hard it seems to shake my whole body.

проїзду. На протилежних кінцях її тепер вдвічі довшого бізнес-кварталу висять банери:

Сейді зараз в оточенні друзів – деяких з них, гадаю, я ще міг би впізнати – тож я підхожу до діджейської платформи, встановленої перед тим, що було колись «Вестерн Авто», а тепер стало «Волгрінз».

Парубку, котрий метушиться з грамофонними платівками й компакт-дисками, деś років шістдесят з чимось, у нього рідіюче сиве волосся й огрядне пузце, але я будь-де впізнав би ці окуляри в квадратній рожевій оправі.

– Привіт, Доналде, – вітаюся я. – Бачу, ви не розлучаєтеся зі своїм саунд-мавзолеєм.

Доналд Белінгем підводить голову й усміхається.

– Ніколи не виходжу з дому на виступ без повного комплекту. Я вас знаю?

– Ні, – відказую я. – Ви знали мою маму. Вона танцювала на ваших вечірках, давно, на початку шістдесятих. Розказувала, як ви потай тягали біг-бендові платівки з колекції вашого батька.

Він щириться.

– Йо, мені за це добряче тоді перепадало. А хто ваша мати?

– Ендрія Робертсон, – кажу я, вибравши ім'я навмання. У другому півріччі Ендрія була моєю кращою ученицею з американської літератури.

– Авжеж, я її пам'ятаю. – Його непевна усмішка підказує, що ні.

– Навряд, я так здогадаюсь, щоб у вас збереглося щось з тих старих платівок, чи все ж таки?

– Боже, ні. Давно пропали. Але я маю записи будь-яких біг-бендів на компакт-дисках. Здогадуюся, що зараз я почую замовлення?

– Правильно здогадуєтеся. Але воно дещо особливе.

Він розсміявся.

– А хіба вони не всі такі?

<p>“Miz Dunhill?”</p> <p>She turns, smiling and looking up a little. She’s tall, but I’m taller. Always was. “Yes?”</p> <p>“My name is George Amberson. I wanted to tell you how much I admire you and all the good work you’ve done.” Her smile grows a little puzzled. “Thank you, sir. I don’t recognize you, but the name seems familiar. Are you from Jodie?” I can no longer travel in time, and I certainly can’t read minds, but I know what she’s thinking, just the same. I hear that name in my dreams.</p> <p>“I am, and I’m not.” And before she can pursue it: “May I ask what sparked your interest in public service?”</p> <p>Her smile is now just a lingering ghost around the corners of her mouth. “And you want to know because—?” “Was it the assassination? The Kennedy assassination?” “Why . . . I guess it was, in a way. I like to think I would have gotten involved in the wider world anyway, but I suppose it started there. It left this part of Texas with . . .” Her left hand rises involuntarily toward her cheek, then drops again. “. . . such a scar. Mr. Amberson, where do I know you from? Because I do know you, I’m sure of it.” “Can I ask another question?” She looks at me with mounting perplexity. I glance at my watch. Eightfourteen. Almost time. Unless Donald forgets, of course . . . and I don’t think he will. To quote some old fifties song or other, some things are just meant to be.</p> <p>“The Sadie Hawkins dance, back in 1961. Who did you get to chaperone with you when Coach Borman’s mother broke her hip? Do you recall?” Her mouth drops open, then slowly closes. The mayor and his wife approach, see us in deep</p>	<p>Я пояснюю йому, що мені треба, і Доналд – як завжди, радий подарувати задоволення – погоджується. Коли я вже вирушаю в напрямку того кінця кварталу, де жінку, заради побачення з якою я сюди приїхав, пригощає пуншем мер, Доналд гукає:</p> <p>– Але ж я не чув вашого імені.</p> <p>– Емберсон, – кидаю я йому через плече. – Джордж Емберсон.</p> <p>– І ви хочете, щоб це було о восьмій п’ятнадцять?</p> <p>– Точнісінько. Це вкрай важливо, Доналде. Надіймося, що все складеться, як слід.</p> <p>Уже за п’ять хвилин Доналд Белінгем оглушує Джоді звуками пісні «Навскач» і освітлену техаською вечірньою зорею вулицю заповнюють танцювальники.</p> <p>Десята хвилина по восьмій, і Доналд вмикає повільну мелодію Алана Джексона, під яку можуть танцювати навіть дорослі. З того моменту, коли закінчилися промови, Сейді уперше залишається на самоті, і я підходжу до неї. Серце б’ється так сильно, що мені здається, ніби я здригаюся усім тілом.</p> <p>– Міз Дангіл?</p> <p>Вона обертається, усміхаючись і дивлячись трішки вгору. Вона висока, але я вищий. Завжди був.</p> <p>– Так?</p> <p>– Моє ім’я Джордж Емберсон.</p> <p>Я хотів вам сказати, в якому я захваті від вас і вашої роботи, усіх ваших добрих справ. Її посмішка стає трохи спантеличеною.</p> <p>– Дякую вам, сер. Я вас не впізнаю, хоча ім’я мені здається знайомим. Ви з Джоді?</p> <p>Я більше не можу мандрувати крізь час, і звісно, я не можу читати думки, але все одно я знаю, що вона думає: ««Я чую це ім’я у своїх снах»».</p> <p>– І так, і ні. – І перш ніж вона встигає на це відреагувати: – Можу</p>
--	---

conversation, and veer off. We are in our own little capsule here; just Jake and Sadie. The way it was once upon a time. "Don Haggarty," she says. "It was like shapping a dance with the village idiot. Mr. Amberson—" But before she can finish, Donald Bellingham comes in through eight tall loudspeakers, right on cue: "Okay, Jodie, here's a blast from the past, a platter that really matters, only the best and by request!" Then it comes, that smooth brass intro from a long-gone band: Bah-dah-dah . . . bah-dah-da-dee-dum . . . "Oh my God, 'In the Mood,'" Sadie says. "I used to lindy to this one." I hold out my hand. "Come on. Let's do the thing." She laughs, shaking her head. "My swing-dancing days are far behind me, I'm afraid, Mr. Amberson." "But you're not too old to waltz. As Donald used to say in the old days, 'Out of your seats and on your feet.' And call me George. Please." In the street, couples are jitterbugging. A few of them are even trying to lindy-hop, but none of them can swing it the way Sadie and I could swing it, back in the day. Not even close. She takes my hand like a woman in a dream. She is in a dream, and so am I. Like all sweet dreams, it will be brief . . . but brevity makes sweetness, doesn't it? Yes, I think so. Because when the time is gone, you can never get it back. Party lights hang over the street, yellow and red and green. Sadie stumbles over someone's chair, but I'm ready for this and catch her easily by the arm. "Sorry, clumsy," she says. "You always were, Sadie. One of your more endearing traits." Before she can ask about that, I slip my arm around her waist. She slips hers around mine, still looking up at me.

я спитати, що пробудило у вас цікавість до громадської роботи? Усмішка її перетворюється на мару, в'янучу на губах.
— А взнати ви це хочете, бо.
— Це був замах? Замах на Кеннеді?
— Ну. гадаю, що так, в якомусь сенсі. А проте мені подобається думати, що я в будь-якому випадку включилася б у ширше коло справ, але напевне почалося саме з того. На цій частині Техасу тоді залишився. — ліва рука в неї мимовіль підноситься їй до лівої щоки, а тоді падає знову, — шрам. Містере Емберсон, звідки я вас знаю? Бо я вас дійсно знаю, я певна цього.
— Можна мені поставити вам ще одне запитання?
Вона дивиться на мене зі зростаючою розгубленістю. Я кидаю погляд собі на годинник. Восьма чотирнадцять. Майже час. Якщо Доналд не забув, звісно. а я не вірю, що він забуде. Як співалося в якійсь із пісень у п'ятдесятих, є таки дещо, чого просто не може не трапитись.
— Вечірка Сейді Гокінс, давно у 1961-му. Кого ви тоді покликали чергувати з собою, коли мати тренера Бормана зламала собі стегно? Ви не пригадуєте?
У неї відкривається рот, потім повільно закривається. Наблизився мер зі своєю дружиною, але, побачивши нас глибоко зануреними в бесіду, вони змінюють курс. Ми тут замкнені у власній маленькій капсулі; тільки Джейк і Сейді. Так, як це було колись за непам'ятних часів.
— Дона Хегарті, — каже вона. — Це було таке чергування, немов разом з якимсь сільським ідіотом. Містере Емберсон.
Але переш ніж вона встигає домовити, крізь вісім високих звукових боксів лунає голос Доналда Белінгема, точно вчасно:
— Окей, Джоді, а тепер подих минувшини, пласт, що багато

The lights skate across her cheeks and shine in her eyes. We clasp hands, fingers folding together naturally, and for me the years fall away like a coat that's too heavy and too tight. In that moment I hope one thing above all others: that she was not too busy to find at least one good man, one who disposed of John Clayton's fucking broom once and for all.

She speaks in a voice almost too low to be heard over the music, but I hear her—I always did. “Who are you, George?” “Someone you knew in another life, honey.” Then the music takes us, the music rolls away the years, and we dance.

значить, тільки на замовлення класична мелодія!

І вона починається, та пружна інтродукція духової секції прадавнього біг-бенду:

Фа-ба-да... фа-ба-да-да-дам...

— О, мій Боже, «У настрої», — каже Сейді. — Колись я вміла танцювати лінді-гоп під цю мелодію.

Я протягну руку.

— Ходімо. Зробимо це зараз.

Вона сміється, мотає головою.

— Боюся, часи моїх свінг-танців далеко позаду, містере Емберсон.

— Але ви зовсім не стара для вальсу.

Як приказував Доналд у ті давні часи, «воруши ногами під скажені гами». І називайте мене Джорджем, будь ласка. Прошу.

На вулиці весело скачуть пари.

Кілька навіть намагаються зобразити щось на кшталт лінді-гопу, але ніхто з них не може свінгувати, як це робили ми з Сейді колись, у ті давні дні. І зблизька нічого схожого.

Вона береться за мою руку, немов жінка уві сні. Вона і є уві сні, і я також. Як і всі солодкі сновидіння, це буде коротким. але ж короткочасність і створює солодкість, хіба не так? Так, я гадаю. Бо коли час минув, його вже не повернути ніколи.

Святкові ліхтарі висять над вулицею, жовті, червоні, зелені. Сейді спотикається об чийсь стілець, але я до цього готовий і легко ловлю її за руку.

— Вибачте незграбу, — мовить вона.

— Ви завжди були такою, Сейді. Одна з ваших милих рис.

Перші ніж їй встигнути мене перепитати, я обхоплюю рукою її талію. Вона обвиває мене своєю, не відриваючи від мене погляду. Світло сковзає по її щоках, сяє в її очах. Ми беремося рука в руку, пальці зчіплюються природно, і всі ті роки для мене відкидаються геть, немов якесь пальто, надто важке, надто тісне. У ту мить мене понад усіма

		<p>іншими хвилює лиш одна надія: що вона не жила надто заклопотаною, щоб не зустріти принаймні якогось одного чоловіка, такого, котрий би раз і назавжди позбавив її тієї проклятої швабри Джона Клейтона. Вона говорить голосом таким тихим, що ледь вгадується серед музики, але все ж таки я її чую, я завжди її чув.</p> <p>– Хто ви такий, Джордже?</p> <p>– Хтось, кого ти знала в іншому житті, серденько.</p> <p>А тоді музика забирає нас, музика відкочує геть всі ті роки, і ми танцюємо.</p>
Екранізація	<p>Mayor: Welcome, citizens of Jodie, and especially you, JHS alums. It is my pleasure, as both your mayor and as a member of the class of '92. Go Lions! It's my honour to introduce you the woman of the hour. Or should I say, the Woman of the Year, which is the honour given to her by the governor of the state of Texas. Ladies and gentlemen, our very own Ms. Sadie Dunhill. Ms. Sadie, I'd just like to say that all of us here in this room... Excuse me... We're all here because you have touched our lives in some special way, and, for all of us, I would just like to say thank you.</p> <p>Sadie: Oh. Well, we never know, which lives we influence or when or why, but I am so very grateful to be part of yours. You older Jodie grads, who are here tonight, you might remember Deke Simmons, and some of you may recall that little poem that he loved, that he kept on copies on his desk so that he could hand them out to troublesome students or students that were troubled. Well, this was the poem.</p> <p><i>We did not ask for this room or this music.</i></p> <p><i>We were invited in. Therefore, because the dark surrounds us, let us turn our faces to the light.</i></p> <p><i>Let us endure hardship to be grateful for plenty.</i></p>	<p>Мер: Вітаю мешканців Джоді, а особливо вас, випускники школи. Це для мене велика честь як для мера та випускниці 92-го року. Уперед, Леви! Я рада відрекомендувати вам жінку години, або краще сказати жінку року, як її назвав губернатор штату Техас. Леді та джентльмени, вітайте міз Сейді Дангіл! Міз Сейді, я лиш хотіла сказати, що всі у цьому приміщенні... Перепрошую. Усі ми зібралися тут, бо ви по-особливому торкнулися нашої душі. І від всі нас я хочу сказати дякую!</p> <p>Сейді: Що ж, ми ніколи не знаємо, на чие життя можемо вплинути, а також коли і чому, але я дуже щаслива бути частиною вашого. Старші випускники Джоді, ті, які сьогодні тут присутні, ви мабуть пам'ятаєте Діка Сімонса. І деякі з вас можуть пригадати той маленький віршик, який він так любив, копії якого він тримав на своєму столі і роздавав їх проблемним учням, або учням з проблемами. Що ж, ось цей вірш.</p> <p><i>Не прохали зали цієї та й музики, куди запрошені ми.</i></p> <p><i>І коли нас оточить нітьма, повернімо обличчя до світла життя.</i></p> <p><i>Переешкоди здолаємо та свій добробут впізнаймо.</i></p> <p><i>Зазнаймо і болю, та ціну й радості долі.</i></p> <p><i>Нам дали життя, забути смерті буття.</i></p>

<p><i>We have been given pain to be astounded by joy.</i></p> <p><i>We have been given life to deny death.</i></p> <p><i>We did not ask for this room or this music.</i></p> <p><i>But because we are here, let us dance.</i></p> <p>Jake: Thank you. May I have this dance?</p> <p>Sadie: Oh, I don't think I remember how. Were you a student here?</p> <p>Jake: I am a teacher.</p> <p>Sadie: And what's your name?</p> <p>Jake: Jake Amberson.</p> <p>Sadie: Jake Amberson... It seems familiar. Where do you teach?</p> <p>Lisbon, Maine.</p> <p>Sadie: All the way from Maine? I had cousins in Lisbon. They were very sweet girls. So, what brings you to Jodie?</p> <p>Jake: You.</p> <p>Sadie: Oh, now you're just being funny.</p> <p>Jake: May I ask you something?</p> <p>Sadie: Yes?</p> <p>Jake: Have you... Have you had a happy life?</p> <p>Sadie: I do work that matters. I love all the people in my life. I have a dog. My life has had its challenges, but... yes. Yes, I am very happy. Why do you ask?</p> <p>Jake: You seem like you deserve it. I'm so happy that you're here.</p> <p>Sadie: I could swear I do know you. Who are you?</p> <p>Jake: Someone you knew in another life.</p>	<p><i>Не прохали ми зали чи музики, та як вже ми тут, то танцюймо.</i></p> <p>Джейк: Дякую. Подаруйте мені танець?</p> <p>Сейді: О, думаю, я вже не пам'ятаю, як танцювати. Ви тут навчались?</p> <p>Джейк: Я вчитель.</p> <p>Сейді: Як вас звати?</p> <p>Джейк: Джейк Емберсон.</p> <p>Сейді: Джейк Емберсон... Звучить знайомо. І де ви викладаєте?</p> <p>Джейк: В Лізбоні, штат Мейн.</p> <p>Сейді: Ви їхали сюди аж з Мейну? У мене двоюрідні сестри жили в Лізбоні. Дуже милі дівчата. Тож що привело вас в Джоді?</p> <p>Джейк: Ви.</p> <p>Сейді: Ви такий кумедний.</p> <p>Джейк: Можна вас про дещо запитати?</p> <p>Сейді: Так?</p> <p>Джейк: Ви прожили... щасливе життя?</p> <p>Сейді: Ну... Я займаюся важливими справами, я люблю всіх людей, які мене оточують, у мене є собака. У моєму житті були труднощі, але... Так. Так, я буде щаслива. А чому ви запитуєте?</p> <p>Джейк: Бо ви цього заслуговуєте. Я такий щасливий, що ви тут.</p> <p>Сейді: Можу поклястися, я вас знаю. Хто ви?</p> <p>Джейк: Дехто, кого ви знали у іншому житті.</p>
--	---

Таблиця 3.1.16

Фінал літературного та екранізованого твору «1.22.63»

	Оригінал	Переклад
Літературний твір	<p>“Who are you, George?”</p> <p>“Someone you knew in another life, honey.”</p>	<p>– Хто ви такий, Джордже? –</p> <p>Хтось, кого ти знала в іншому житті, серденько.</p>

	Then the music takes us, the music rolls away the years, and we dance.	А тоді музика забирає нас, музика відкочує геть всі ті роки, і ми танцюємо.
Екранізація	Sadie: I could swear I do know you. Who are you? Jake: Someone you knew in another life.	Сейді: Можу поклястися, я вас знаю. Хто ви? Джейк: Дехто, кого ви знали у іншому житті.

Таблиця 3.1.17

Компоненти епізоду «Людина сторіччя»

Компонент	Літературний твір	Екранізація
Мова автора	Наявна: роздуми Джейка про Сейді, гармонізацію світу.	Відсутня.
Мова персонажів	Наявна.	Наявна.
Опис/зображення місця події	Вечірка в Джоді.	Вечірка в Джоді.
Візуальний	Сейді з довгим волоссям, із застарілим шрамом.	Світло в залі, періодичні яскраві спалахи; Сейді з коротким волоссям, без шраму.
Звуковий	Музика (описано, яку композицію Джейк замовляє для танцю).	Музика супроводжує промову та прочитання вірша Сейді; вони танцюють під пісню, яку замовив Джейк.
Закладений автором підтекст	Джейк – дехто, кого Сейді знала в іншому житті; час повернути не можна, тому треба насолоджуватися миттю.	Джейк – дехто, кого Сейді знала в іншому житті; головне для Джейка – Сейді прожила щасливе життя.

Таблиця 3.1.18

Інтермедіальні відношення під час інтерсеміотичного перекладу епізоду «Людина сторіччя»

Тип ІМ	Текстова	Звукова	Візуальна	Мовна	Відсутня
Компонент					
Цитата	Відсутня.				
Адаптований текст	Діалоги та репліки персонажів.				
Музика		Музика під час промови			

		Сейді; пісня, яку Джейк обирає для танцю.			
Звуковий		Оплески глядачів.			
Зображення			Світло в залі; спалахи світла.		
Кадрові переходи			Перехід між сценами пошуку інформації та вечірки.		
Інтонація, темп мовлення				Темп мовлення спокійний, інтонація частково компенсує описаний у романі зв'язок між Джейком та Сейді.	
Переклад				Озвучення українською мовою оригінальних написів.	
Вилучені елементи					Подробиці життя Сейді; роздуми Джейка.

Таблиці до розділу 4

Таблиця 4.1.1

Перекладацькі трансформації під час перекладу фрагментів тексту, які описують концепт *минуле*

	Оригінал	Переклад	Трансформації
1	But I would watch out for the past, because it senses change-agents, and it has teeth.	Але тепер я буду обачнішим з минулим, бо воно не лише відчуває агентів-перетворювачів, а й має зуби.	Модуляція, еквівалентність, транспозиція, калькування
2	Because the past didn't like to be changed. It was obdurate.	Бо минуле не бажало змінюватись. Воно опиралося.	Транспозиція, модуляція
3	Because the past isn't just obdurate; it's in harmony with both itself and the future. I experienced that harmony time and again.	Бо минуле не просто опірне; воно прагне перебувати в гармонії і з самим собою, і з майбутнім. Я стикався з цією гармонією знову і знову.	Модуляція, транспозиція, калькування
4	The past is obdurate for the same reason a turtle's shell is obdurate: because the living flesh inside is tender and defenseless.	Минуле опірне з тих самих причин, з яких опірним є панцир черепахи: бо жива плоть всередині нього ніжна й беззахисна.	Буквальний переклад, додавання, модуляція
5	I waited for the obdurate past to swat me like a troublesome fly – for the roof to fall in or a sinkhole to open and drop 2703 deep into the ground.	Я чекав, що опірне минуле виплюне мене, мов набридливу мушку – або дах впаде, або вигрібна яма розчахнеться під будинком № 2307, і він провалиться глибоко під землю.	Модуляція, транспозиція, еквівалентність, адаптація, сегментація, додавання
6	But the past is obdurate and protects itself against change.	Але минуле опірне, воно захищається проти змін.	Транспозиція, сегментація
7	The past kept fighting me, and it was going to win this round.	Минуле продовжує боротися проти мене, воно збиралося виграти цей раунд.	Калькування, транспозиція, модуляція
8	History repeats itself is another way of saying the past harmonizes.	«Історія повторюється» – інший спосіб сказати, що минуле прагне гармонії.	Модуляція, калькування, транспозиція
9	When you try to change the past, it bites. It'll tear your throat out if you give it the chance.	Коли намагаєшся змінити минуле, воно огризається. Воно розірве тобі глотку, якщо даси йому шанс.	Еквівалентність, модуляція, транспозиція, калькування

10	But the past is as fragile as a butterfly's wing. Or a house of cards.	Але минуле делікатне, як крильце метелика. Або як будинок із гральних карт.	Еквівалентність, калькування, модуляція,
11	I told myself it would be crazy to risk my real mission by yet again daring the obdurate past to reach out, grab me, and chew me up.	Я казав собі, що це було б божевільям – ризикувати справжньою моєю місією, яку мені ще належить виконати, знову дражнячи жорстоке минуле, готове плигнути, вхопити мене і зжерти.	Модуляція, транспозиція, додавання
12	The page remained blank. So did my mind. Every time I tried to throw it into gear, the only coherent thought I could manage was the past doesn't want to be changed.	Аркуш залишався чистим. Так само, як і мій розум. Кожного разу, коли я намагався ввімкнути в ньому трансмісію, з нього вичеплювалася одна й та сама думка: минуле не бажає змінюватись.	Модуляція, транспозиція, додавання, вилучення та буквальний переклад
13	It also occurred to me that living in the past was a little like living underwater and breathing through a tube.	А ще мені подумалося, що життя в минулому трохи схоже на життя під водою, коли дихаєш через рурку.	Модуляція, транспозиція, калькування
14	The past might be obdurate but the future was delicate, a house of cards, and I had to be very careful not to change it until I was ready.	Нехай минуле опірне, але ж майбутнє тендітне, як картковий будиночок, і я мушу бути дуже-дуже обережним, щоб не змінити його, поки не буду до цього готовим.	Модуляція, калькування, транспозиція, ампліфікація
15	"If the past is as malevolent as you say it is, what do you think is going to happen if you do succeed in getting close to the man you're hunting before he can pull the trigger?" The past wasn't exactly malevolent, that was the wrong word, but I saw what she was saying and had no argument against it.	Якщо минуле таке зловредне, як ти про це кажеш, що може трапитися, якщо тобі навіть вдасться підібратися близько до чоловіка, на якого полюєш, але ти ще не встигнеш натиснути на гачок? Минуле не зловредне насправді, це було неправильне слово, але я розумів, про що вона каже, і не мав аргументів проти цього.	Транспозиція, модуляція, буквальний переклад, додавання
16	I stopped because life is a song and the past harmonizes. Usually those harmonies meant nothing (so I thought then), but	Я зупинився тому, що життя – це пісня, а минуле гармонізується. Зазвичай ті гармоніки нічого не означають (так я тоді	Буквальний переклад, модуляція, транспозиція, еквівалентність, додавання

	every once in awhile the intrepid visitor to the Land of Ago can put one to use. I prayed with all my heart that this was one of those times.	думав), але вряди-годи якийсь відважний мандрівник до Країни Було може котроюсь з них скористатися до діла. Я молив усім своїм серцем, щоб це був саме той випадок.	
17	The reply is as obdurate as the past itself: Close the circle.	Відповідь опірна, як саме минуле: «Завершіть цей цикл»	Еквівалентність, додавання, модуляція
18	The past fought change because it was destructive to the future.	Минуле відбивалося від змін, бо вони були руйнівними для майбутнього.	Буквальний переклад, модуляція, додавання
19	Did the obdurate past work against the things changed as well as against the change-agent?	Чи діє опірне минуле проти вже змінених явищ так само, як проти агентів змін?	Буквальний переклад, транспозиція, додавання
20	I thought the past was holding it shut.	Я подумав, що це минуле його блокує.	Транспозиція, модуляція
21	I think that's when I really started to believe you about how the past protects itself.	От тоді, гадаю, я й почала вірити в те, що ти казав, як минуле себе захищає.	Транспозиція, вилучення, модуляція
22	The next time I open my eyes, the deed will have been done and the past will have protected itself.	А очі розплющу, коли справу буде зроблено, коли минуле вже себе захистить.	Вилучення, транспозиція, додавання
23	The past has resonance, it echoes.	Минуле резонує, воно відлунює.	Транспозиція, буквальный переклад
24	Getting to the disaffected little twerp was like traveling on a road littered with fallen branches, and in the end the past might succeed in protecting itself, after all.	Тільки лиш наближення до цього навсібіч недовірливого жевжика було схожим на подорож по дорозі, заваленій впалим гілляччям, а наприкінці минуле все одно могло утнути щось несподіване й урешті-решт себе захистити.	Модуляція, експлікація, еквівалентність, транспозиція
25	"The Yellow Card Man's the personification of the obdurate past," Al said.	Містер Жовта Картка – це персоніфікація опірного минулого, – говорив Ел.	Транспозиція, буквальный переклад
26	But the past is obdurate and protects itself against change.	Але минуле опірне, воно захищається проти змін.	Модуляція, транспозиція, сегментація
27	History repeats itself, the past harmonizes, and that	Історія повторюється, минуле гармонізується,	Транспозиція, вилучення

	was what this feeling was about... but not all it was about.	від цього й усі ці мої відчуття. але не лише від цього.	
28	Because the past doesn't want to be changed. It fights back when you try. And the bigger the potential change, the harder it fights. I don't want you to be hurt.	Бо минуле не бажає, щоб його змінювали. Воно відбивається, коли намагаєшся це робити. І чим серйозніша потенційна зміна, тим жорстокіше воно відбивається. Я не хочу, щоб тебе понівечило.	Модуляція, додавання, транспозиція
29	Sometimes when the past harmonizes with itself, the wise man clears his throat and sings along.	Іноді, коли минуле прагне гармонії, розумний прокашлюється, відкриває рота й підспівує.	Модуляція, вилучення, транспозиція
30	How happy I would be to escape the echo chamber of the past.	Мені вельми полегшало б, аби існувала можливість відімкнути цю луна-камеру минулого.	Модуляція, додавання, транспозиція, вилучення
31	She would wear her scar in the same place Bobbi Jill wore the ghost of hers, of course she would, the past harmonizes, but Sadie's wound looked oh so much worse.	Вона носитиме шрам на тому ж місці, де носить привид свого шраму Боббі Джилл, звісно що так, минуле прагне в собі гармонії, але шрам Сейді виглядатиме набагато-багато гірше.	Транспозиція, модуляція, ампліфікація
32	I felt beneath the step, sure that the key would be gone because the past harmonized but the past was obdurate.	Я сягнув рукою під поріг, впевнений, що ключа там не буде, бо минуле хоч і гармонізується, але залишається опірним.	Модуляція, додавання, транспозиція, сегментація
33	Just another not-quite-on-key chime as the past harmonized with itself.	Просто черговий не вельми зграйний передзвін обертонів минулого, яке прагне в собі гармонії.	Транспозиція, модуляція, додавання, сегментація
34	Maybe she was just another trap laid by the obdurate past, but that didn't matter, because I loved her.	Можливо, вона теж була одною з пасток, підкладених мені опірним минулим, але це не важило, бо я її кохав.	Транспозиція, модуляція, додавання
35	History repeats itself is another way of saying the past harmonizes.	«Історія повторюється» – інший спосіб сказати, що минуле прагне гармонії.	Модуляція, транспозиція, сегментація

36	The past harmonizes with itself, that much I already understood.	Минуле прагне гармонії в собі, це я вже загалом зрозумів.	Модуляція, транспозиція
37	Because the past is sly as well as obdurate. It fights back.	Минуле ще й хитре, окрім того, що опірне. Воно дає відсіч.	Модуляція, вилучення, транспозиція
38	The past harmonizes; it also tries to balance, and mostly succeeds.	Минуле прагне до гармонії в собі; воно намагається віднайти внутрішню рівновагу і переважно робить це успішно.	Транспозиція, модуляція, додавання
39	A lot can happen in ten years, especially if the past's against you.	Багато чого може трапитися за десять років, особливо коли минуле проти тебе.	буквальний переклад, додавання
40	The revolver flew out of my hand. I went searching for it on my hands and knees, thinking I would never find it; this was the obdurate past's final trick. A small one, compared to raging stomach flu and Bill Turcotte, but a good one.	Револьвер вилетів з моєї руки. Я навкарачки поліз його шукати, гадаючи що нізащо не знайду; це фінальний трюк опірного минулого. Дрібний, порівняно з нападами кишкового вірусу й Білла Теркотта, але ефективний.	Транспозиція, модуляція, додавання, сегментація
41	You see how easy it is to forget the obduracy of the past?	Ви бачите, як легко забути про опірність минулого?	Буквальний переклад, сегментація
42	The past does not want to be changed.	Воно не бажає піддаватися змінам.	Модуляція
43	And given Al's difficulties with changing the past – the blown tires, the blown engine, the collapsed bridge – I had an idea that if I went ahead, Texas was going to mess with me.	А судячи з тих перепон, що мав Ел, змінюючи минуле, – ті зірвані шини, той зламаний двигун, той провалений міст – я мав передчуття, що, якщо наважуся, Техас заведеться зі мною.	Модуляція, сегментація, додавання, транспозиція
44	A person who doesn't learn from the past is an idiot, in my estimation.	Особа, яку не навчає минуле, – ідіот, як на мою думку.	Транспозиція, сегментація, модуляція
45	“Why would it be hard? Because the past doesn't want to be changed?” “Something doesn't want it to be changed, I'm pretty sure of that. But it can be. If	– Чому це мусить бути важким? Тому що минуле не бажає, щоб його змінювали? – Щось не бажає, щоб його змінювали. Я цілком упевнений щодо цього.	Транспозиція, модуляція, сегментація, додавання

	you take the resistance into account, it can be.”.	Але все можна зробити. Якщо братимеш до уваги той спротив, зробити все можна.	
46	For a moment I actually considered this, because Al was probably right: the fissure leading into the past was almost certainly delicate.	Якусь мить я дійсно серйозно обмірковував такий варіант, бо Ел, либонь, мав рацію: та тріщина, що веде в минуле, майже напевне дуже крихка.	Модуляція, еквівалентність, експлікація, транспозиція, сегментація
47	The past doesn't want to be changed?	Тому що минуле не бажає, щоб його змінювали?	Транспозиція, модуляція, додавання
48	Multiple pasts were bad enough, but when you added multiple futures?	Численні версії минулого – це вже важко, а якщо до них додати ще й численні версії майбуття?	Додавання, сегментація, транспозиція
49	I had hoped that changing the past might be easier this time, because Al had already changed it twice.	Я мав надію, що зміна минулого цього разу відбуватиметься легше, бо Ел тут його вже двічі був змінював.	Транспозиція, буквальний переклад, модуляція
50	Just another not-quite-on-key chime as the past harmonized with itself.	Просто черговий не вельми зграйний передзвін обертонів минулого, яке прагне в собі гармонії.	Модуляція, транспозиція, сегментація, додавання
51	The rest of your past is made up, after all.	Решта твого минулого також сфальшована, врешті-решт.	Додавання, буквальний переклад
52	I'd made the mistake of dismissing my repeated sightings of the white-over-red Plymouth as just another harmonic of the past.	Я зробив помилку, махнувши рукою на періодичні появи цього біло-червоного «Плімута», бо вважав їх черговими випадками самогармонізації минулого.	Транспозиція, модуляція, додавання
53	Because the past was keeping it from me. The obdurate past.	Минуле приховувало це від мене. Опірне минуле.	Транспозиція, буквальний переклад, вилучення
54	Except the two drivers were almost the same, because the past harmonizes, and the man across the street was similar to the one who'd asked me for a buck because it was double-money day at the greenfront.	Хоча обидва водії мали вигляд майже тотожний, бо минуле гармонізується, і чоловік, котрий гукав до мене з протилежного боку вулиці, теж був подібний до того, котрий колись вимагав у мене долар,	Транспозиція, адаптація, експлікація, сегментація, модуляція

		оскільки в «зеленому фронті» тоді був день подвійної ціни.	
55	Did the past harmonize with itself? Fine, I would let it.	Минуле гармонізується в собі? Чудово, я йому підіграю.	Модуляція, транспозиція
56	My wife had been a secret heavy drinker for years – before I married her, in fact – and the past harmonizes with itself.	Моя дружина роками була потайною п'яницею – фактично ще до того, як я з нею одружився, – а минуле прагне гармонії.	Транспозиція, модуляція
57	The past is obdurate.	Минуле опірне.	Модуляція
58	Yes, you can change the past. And no, the world doesn't just pop like a balloon when you do it.	Так, змінити минуле ти можеш. І світ не лусне, мов надувна кулька, коли ти це зробиш.	Транспозиція, додавання, буквальний переклад
59	As we know, class, the past harmonizes.	Як нам відомо, учні, минуле гармонізується.	Модуляція, буквальний переклад
60	What I'm telling you, Jake, is that you can change the past, but it's not as easy as you might think.	Що я торочу тобі, Джейку, так це те, що ти можеш змінити минуле, хоча це не так легко, як тобі могло здаватися.	Модуляція, транспозиція
61	Probably I would just die here, in a past for which a lot of people probably felt nostalgic.	Певне, я просто помер би на місці в тому минулому, за яким, мабуть, чимало хто відчуває ностальгію.	Транспозиція, додавання, модуляція
62	Possibly because they had forgotten how bad the past smelled, or because they had never considered that aspect of the Nifty Fifties in the first place.	Ймовірно, тому, що вони забули, як бридко тхнуло те минуле, або тому, що насамперед вони ніколи не розглядали Стильні П'ятдесяті в такому аспекті.	Модуляція, адаптація, транспозиція
63	All the same, the past felt very close just then – maybe it was just the golden cast of the declining summer light, which has always struck me as slightly supernatural.	Та все ж таки, минуле мені відчувалося дуже близьким – можливо, то був просто золотавий відлиск загасаючого літнього світла, котре завжди вражало мене своєю трішечки нібито надприродністю.	Транспозиція, додавання, модуляція
64	Did I want to spend years in the past? No.	Чи хотілося мені провести кілька років у минулому? Ні.	Додавання, буквальний переклад
65	Al, what happens to that... that hole into the past, if they pull your	Еле, що буде з тим... з тим отвором в минуле, якщо вони відтягнуть твій	Транспозиція, адаптація, модуляція, буквальний переклад

	trailer and build an outlet store where it was?	трейлер і побудують на його місці мережеву крамницю?	
66	Then I thought of the federal government discovering they could send special ops into the past to change whatever they wanted.	А тоді я подумав про Федеральний уряд, який дізнається, що може посилати в минуле оперативників, аби змінити там все, що їм забажається.	Транспозиція, додавання, адаптація
67	Then you'd have to live your life in the past. But would that be so bad?	Тоді тобі доведеться доживати життя в тому минулому. Але хіба це поганий варіант?	Модуляція, додавання, буквальный переклад
68	You changed the past this afternoon in all sorts of little ways, just by walking into the Kennebec Fruit... but the stairs leading up into the pantry and back into 2011 were still there, weren't they?	Ти вже поміняв минуле сьогодні вдень всіма можливими дрібними способами просто тим, що пройшовся до «Кеннебекської фруктової», але сходи до комори, назад у 2011 рік, залишилися на своєму місці, хіба не так?	Модуляція, додавання, транспозиція
69	But your question reared its ugly head: can you change the past?	А тут і знамените питаннячко вистромило свою бридку голівку: чи можливо змінити майбутнє?	Додавання, модуляція
70	Before leaving for the past I should have taken time to call Harry Dunning and ask him his father's first name – it would have been so simple.	Перед тим, як вирушати в минуле, я мусив би знайти хвилинку, щоб зателефонувати Гаррі Даннінгу та спитати, як звали його батька – це ж було так просто.	Транспозиція, модуляція
71	I hear you using the past tense about all this stuff.	Я чую, ви це формулюєте в минулому доконаному часі.	Транспозиція, додавання
72	I'd test-fired it in a gravel pit on the outskirts of town, and it seemed fine... but the past is obdurate.	Я з нього стріляв для перевірки у гравійному кар'єрі за містом, і він здався мені цілком годящим. але ж минуле таке опірне.	Модуляція, експлікація, транспозиція, додавання
73	I stood there for maybe three seconds, half in the present and half in the past.	Так я простояв там, либонь, секунди зо три, наполовину в теперішньому,	Додавання, буквальный переклад, транспозиція

		наполовину в минулому.	
74	I changed the past big-time, Al – with some help from a guy named Bill Turcotte.	Еле, я круто змінив минуле. за допомоги парубка на ім'я Білл Теркотт.	Модуляція, буквальний переклад
75	Want to know something funny? Even people capable of living in the past don't really know what the future holds.	Хочете почути дещо забавне? Навіть здатні жити в минулому люди не знають насправді, що таїть майбуття.	Модуляція, буквальний переклад
76	I did feel fine, and I didn't expect that the past would throw me exactly the same Ryne Duren fastballs, but I felt it best to be prepared.	Я дійсно чудово почувався і не чекав на те, що минуле скаженими м'ячами Райна Дурана підкидатиме мені точнісінько ті самі трюки, але вважав за краще бути підготовленим.	Додавання, експлікація, модуляція, транспозиція
77	Killed by the obdurate past, with Jake Epping as the unindicted co-conspirator.	Вбитий опірним минулим за співучасті невідданого Джейка Еппінга.	Транспозиція, буквальний переклад
78	Frati came out wearing the same chipmunk grin I'd first encountered in The Lamplighter, on my previous trip into Derry's colorful past.	Фраті вийшов з тією ж бурундучковою усмішкою на обличчі, яку я запам'ятав з нашого першого з ним знайомства в «Ліхтарнику» під час моєї попередньої подорожі у благоліпне минуле Деррі.	Модуляція, додавання, адаптація
79	I somehow think the answer would have been yes, because the past harmonizes with itself.	Чомусь мені здається, що відповідь була б «так», бо минуле гармонізується в собі.	Додавання, буквальний переклад
80	I don't want to relive the past today. Today I only want to fizz.	Я не хочу ворошити сьогодні минуле. Сьогодні я хочу тільки іскритися.	Модуляція, транспозиція
81	Given what Ellen now knew about my past, teaching at the high school was a fool's dream.	Після того, що взнала про моє минуле Еллен, викладання у школі стало для мене порожньою мрією.	Модуляція, транспозиція, додавання
82	I was pretty sure his name was George Bouhe (yes, another George, the past harmonizes in all sorts of ways), and although he was pushing sixty, I had an idea he was	Я здогадувався, що його звуть Джордж Бухе (так, знову Джордж, минуле гармонізується різноманітними способами) і, хоч йому вже підпирало під	Модуляція, транспозиція, буквальний переклад

	seriously crushing on Marina.	шістдесят, я також здогадувався, що він серйозно западає на Марину.	
83	Because she was torn between the handsome, on-the-fast-track-to-success new guy and the tall dark stranger with the invisible past?	Бо розривається між вродливим, та ще й таким, котрий прискореним темпом мчить до успіху, новим хлопцем і високим таємничим незнайомцем з невидимим минулим?	Модуляція, транспозиція, буквальний переклад
84	Has he told you anything at all about his past? Whether he's been married before? Because I believe that he has been.	Він вам бодай хоч щось розповів про своє минуле? Чи не був він раніше уже жонатим? Бо я впевнена, що був.	Додавання, адаптація, модуляція
85	If I did have to run back to the rabbit-hole, and stepped into the past again after a return to the present, I'd still have it... although everything that had happened in the last four and a half years would reset.	Якщо я дійсно буду змушений тікати назад до кролячої нори, а після повернення до майбутнього знову повернуся в минуле, він в мене збережеться. Хоча все, що відбувалося впродовж останніх чотирьох з половиною років зітреться.	Транспозиція, буквальний переклад, сегментація
86	I thought I'd gotten used to living in the past, but I was still shocked by Sadie's room at Parkland when I was finally allowed inside.	Я гадав, що вже звик до життя в минулому, але все одно був шокований палатою Сейді в Паркленді, коли мені нарешті дозволили до неї зайти.	Транспозиція, модуляція
87	And it'll probably sell out – in Dallas, at least – but that doesn't change the fact that Tom Case is the wave of the past.	І там, либонь, жодного місця вільного не буде – у Далласі принаймні, – але це не відмінняє того факту, що сам Том Кейс – це привіт з минулого.	Модуляція, еквівалентність, буквальний переклад
88	It doesn't matter, because that part already happened. That part's the past.	Це неважливо, бо та справа вже відбулася. Це вже минуле.	Модуляція, еквівалентність
89	"Welcome to the past, Sadie," I said. "This is how we live here."	Вітаю тебе в минулому, Сейді, – промовив я. – Отак ми тут і живемо.	Додавання, транспозиція
90	Only, when you're trying to change the past, things rarely go well.	От тільки, коли намагаєшся змінити минуле, справи рідко йдуть добре.	Буквальний переклад, транспозиція

91	“How much trouble? How much more?” “All the past can throw at us,” I said.	–Скільки пригод? Скільки їх ще буде? –Всі, які зможе кинути проти нас минуле, – відповів я.	Модуляція, транспозиція
92	But we were only a step away from the roaring machine of the past, and I was damned if I’d risk Sadie taking that last step ahead of me, only to be sucked into its whirling belts and blades.	Але ми були лише за крок від розлютованої машини минулого, і нехай я буду проклятий, якщо дозволю Сейді зробити той ризикований останній крок поперед мене, щоб опинитися втягнутою в тлумовище приводних ременів і різаків.	Буквальний переклад, модуляція, транспозиція
93	The past was obdurate and Kennedy was dead.	Минуле опірне, і Кеннеді все-таки помер.	Модуляція, додавання, буквальный переклад
94	A question I’d heard before, from Frank Anicetti, at the Fruit. On my very first trip into the past.	Запитання, яке я вже чув раніше, від Френка Анічетті, у «Фруктовій». Під час моєї першої прогулянки в минуле.	Адаптація, транспозиція, додавання, модуляція
95	I tell myself (hopefully, fearfully) that my three weeks in the Tamarack can’t have changed much; Al spent four years in the past and came back to an intact present... although I admit I have wondered about his possible relationship to the World Trade Center holocaust or the big Japanese earthquake.	Я кажу собі (з надією і зі страхом), що три тижні, прожиті мною в «Модрині», не могли чогось дуже змінити; Ел колись чотири роки був прожив у минулому і повернувся в неушкоджене теперішнє. хоча, мушу визнати, я замислювався про його можливий стосунок до загибелі Світового Торгівельного центру або до землетрусу в Японії.	Транспозиція, адаптація, буквальный переклад
96	But before she can finish, Donald Bellingham comes in through eight tall loudspeakers, right on cue: “Okay, Jodie, here’s a blast from the past, a platter that really matters, only the best and by request!”	Але переш ніж вона встигає договорити, крізь вісім високих звукових боксів лунає голос Доналда Белінгема, точно вчасно: Окей, Джоді, а тепер подих минувшини, пласт, що багато значить, тільки на замовлення класична мелодія!	Модуляція, адаптація, транспозиція, еквівалентність
97	It was Russ who located the home of Edwin Walker,	Саме Расс локалізував будинок Едвіна Вокера,	Транспозиція, буквальный переклад, еквівалентність

	which just happened to be on the 11/22 motorcade route (the past harmonizes), and it was Russ who – after much searching of various Dallas records – found the probable 1963 address of that most peculiar man, George de Mohrenschildt.	котрий суто випадково виявився якраз на маршруті кортежу 11 листопада (минуле гармонізується), і саме Расс – після довгих досліджень Даллаських архівів – знайшов найімовірнішу в 1963 році домашню адресу найдивовижнішої особистості, Джорджа де Мореншильда.	
98	It was a souvenir of Al's last jaunt into the past.	Це був сувенір з останньої подорожі Ела в минуле.	Модуляція, транспозиція
99	You can change the past, Al had told me, but it's not as easy as you might think.	«Ти можеш змінити минуле, – казав мені Ел, – але це не так легко, як тобі може здатися».	Транспозиція, модуляція, буквальний переклад
100	Each time I threw up, each time my bowels cramped, I thought the same thing: The past does not want to be changed. The past is obdurate.	Щоразу, як мене вивертало, щоразу, як мої кишки вхоплювали судами, я думав одне й те саме: минуле не бажає змінюватись; минуле опирається.	Модуляція, сегментація, транспозиція

Таблиця 4.1.2

Використання перекладацьких трансформацій під час передавання
концепту *минуле*

Прямі трансформації	%	Непрямі трансформації	%
Буквальний переклад	10,92%	Транспозиція	26,96%
Калькування	2,73%	Модуляція	26,28%
		Додавання	14,68%
		Сегментація	5,80%
		Еквівалентність	4,10%
		Адаптація	3,41%
		Вилучення	2,73%
		Експлікація	1,71%
		Ампліфікація	0,68%

Таблиця 4.2.1

Перекладацькі трансформації під час перекладу фрагментів тексту, які описують концепт *життя*

	Оригінал	Переклад	Трансформації
1	Who can know when life hangs in the balance, or why?	Хто може знати, коли життя балансує в критичній точці або чому?	модуляція, додавання, транспозиція
2	Life turns on a dime.	Монетка життя обертається мигцем.	модуляція, еквівалентність, додавання
3	Dancing is life.	Танці – це життя.	транспозиція, буквальный переклад
4	The subject I'd assigned was "The Day That Changed My Life."	Тема, яку я їм призначив, називалася «День, що змінив моє життя».	транспозиція, буквальный переклад
5	There were no violins or warning bells when I pulled the janitor's theme off the top of the stack and set it before me, no sense that my little life was about to change.	Не прозвучало ані скрипок, ані попереджувальних дзвіночків, жодного відчуття, що моє скромне життя мусить перемінитися, коли я взяв зі стосу і поклав перед собою твір, написаний прибиральником.	модуляція, додавання, транспозиція
6	The one thing I did know was that four or six or eight years of my life was too much to ask, even for a dying man.	Єдине, чого я був певен – це те, що чотири, шість або вісім років мого життя навіть вмираючому приятелю дарувати було б занадто.	модуляція, транспозиція, буквальный переклад
7	But you're talking about something a little more major. To wit, saving JFK's life.	Але ти говориш про дещо трохи більше. Обкрутитися так, щоб вберегти життя ДжФК.	модуляція, транспозиція, додавання
8	That was the first time the phrase life turns on a dime crossed my mind. It wasn't the last.	Тоді фраза «монетка життя обертається мигцем» зринула в моєму мозку вперше. Але не востаннє.	модуляція, транспозиція, додавання
9	Sometimes life coughs up coincidences no writer of fiction would dare copy.	Іноді життя відхаркується такими збігами, які жоден белетрист не наважиться копіювати.	модуляція, транспозиція, еквівалентність, калькування
10	Life turns on a dime, and when it does, it turns fast.	Монетка життя обертається мигцем і напрямок руху міняє швидко.	модуляція, транспозиція, додавання

11	I know life is hard, I think everyone knows that in their hearts, but why does it have to be cruel, as well? Why does it have to bite?	Я знаю, що життя жорстоке, я думаю, всі це розуміють глибоко в душі, але чому воно ще й таке жорстоке? Чому воно любить тебе ще й угризти?	модуляція, еквівалентність, транспозиція
12	It wasn't a day but a night. The night that change my life was the night my father murdered my mother and two brothers and hurt me bad.	Тоді був не день а було під ніч. Та ніч що змінила моє життя була нічю коли мій батько замордував мою матір і двох моїх братів а мене дуже поранив.	модуляція, транспозиція, додавання
13	Maybe once he could have been something different, but one night his life turned on a dime and now he was just a guy in Carhartts that the kids called Hoptoad Harry because of the way he walked.	Можливо, за інших обставин він міг би стати кимсь іншим, але однієї ночі монетка його життя обернулася мигцем і тепер він просто одягнений у «Кархарт» прибиральник, котрого діти через те, як він ходить, дразнять Гаррі-Шкряком.	додавання, модуляція, транспозиція, еквівалентність
14	If I'd known what the future held for me, I certainly would have gone up to see her. I might even have given her the kiss that had been flirting in the air between us for the last couple of months. But of course I didn't know. Life turns on a dime.	Якби я знав, що приготувало для мене майбутнє, я обов'язково б піднявся нагору, щоб побачитися з нею. Можливо, навіть зважився б на поцілунок, той флірт, що витав між нами останні пару місяців, схилив до цього. Та, звісно ж, нічого тоді я не знав. Монетка життя обертається мигцем.	модуляція, транспозиція, додавання
15	Philosophers and psychologists may argue over what's real and what isn't, but most of us living ordinary lives know and accept the texture of the world around us.	Нехай тривають суперечки філософів і психологів, що є реальністю, а що нею не є, натомість більшість з нас, людей, котрі живуть звичайним життям, розпізнають оточуючий нас світ через сприйняття його фактури.	транспозиція, додавання
16	You're healthy and in the prime of life. You can go back, and you can stop it.	Ти здоровий і в розквіті сил. Ти можеш повернутися в минуле і зупинити це.	еквівалентність, модуляція, буквальный переклад

17	Then you'd have to live your life in the past.	Тоді тобі доведеться доживати життя в тому минулому.	буквальний переклад, додавання
18	Although emotionally delicate and eminently bruisable, teenagers are short on empathy. That comes later in life, if it comes at all.	Хоча самі вони емоційно тендітні та вкрай вразливі, підлітки мало здатні на співчуття. Це приходить пізніше в житті, якщо взагалі приходить.	додавання, еквівалентність, буквальний переклад
19	A good life is never wasted.	Добре життя ніколи не марне.	транспозиція, додавання
20	I followed, switching the briefcase with my new life inside it from one hand to the other. It was the old-fashioned kind, with buckles.	Я йшов слідом, перекладаючи з руки в руку портфель, всередині якого містилося моє нове життя. То була старорежимна річ, з пряжками.	додавання, транспозиція, модуляція, буквальний переклад
21	In my life as a teacher, I used to hammer away at the idea of simplicity.	У своєму вчительському житті я звик наголошувати на простоті.	транспозиція, модуляція, вилучення
22	Whole life ahead of him.	Ціле життя попереду.	буквальний переклад, вилучення
23	In my Jake Epping life, I wasn't Mr. Real Estate but Mr. High School, and some things don't change.	У тому житті, де я був Джейком Еппінгом, не було Містера Агента з нерухомості, натомість був Містер Шкільний Вчитель, а деякі речі не змінюються в часі.	транспозиція, адаптація, додавання
24	Her badly broken arm might hurt her for the rest of her life, but at least she was going to have a life.	Її жахливо зламана рука може боліти всю решту її життя, але ж принаймні вона матиме це життя.	транспозиція, буквальний переклад
25	Either the rabbit-hole was gone or it had never been there in the first place, which meant that my whole life as Jake Epping – everything from my prize-winning FFA garden in grammar school to my abandoned novel in college to my marriage to a basically sweet woman who'd almost drowned my love for her in alcohol – had been a crazy hallucination.	Кроляча нора або зникла, або її тут взагалі ніколи не було, а це означало, що все моє життя як Джейка Еппінга – все, від мого, нагородженого премією МФА садочка в початковій школі до мого покинутого недописаним роману в коледжі й шлюбу із засадничо ласкавою жінкою, котра майже втопила мою любов до неї в алкоголі, – було божевільною галюцинацією.	буквальний переклад, вилучення, транспозиція

26	Then I thought of how much of his life Al had invested in this project, and how I was now the only thing he had left to hope for.	Але тоді я подумав про те, як багато свого життя Ел вклав у цей проект, і про те, що я залишився єдиним, на кого він покладав свої надії.	додавання, транспозиція
27	Besides, that was in another life.	Крім того, то було в іншому житті.	буквальний переклад
28	What's the most important thing in life, Dunning?	Яка річ є найважливішою в житті, Даннінгу?	буквальний переклад
29	I told myself she was Al Templeton's experiment, not mine, and his experiment, like his life, was now over.	Запевняв себе, що то був експеримент Ела Темплтона, а не мій, а його експерименти, як і його життя, вже скінчилися.	модуляція, транспозиція
30	"There you are, cuz," he said, "big as life and twice as handsome. And here's your loot. Feel free to count it".	А ось і ви, колего, – промовив він, – великий, як життя, і вдвічі гарніший. А тут ваша здобич. Не стидайтесь, порахуйте.	модуляція, транспозиція, адаптація, буквальный переклад
31	I have called those notes exhaustive, and so they seemed to me then, but as time – the conveyor belt on which we all must ride – brought me closer and closer to the point where my life might converge with that of the young assassin-to-be, they began to seem less so.	Я називав Елові нотатки вичерпними, і саме такими вони мені тоді й здавалися, проте з плином часу – цієї конвеєрної стрічки, на якій усі ми змушені їхати, – що підносив мене дедалі ближче до пункту, де моє життя мусило перетнутися з майбутнім молодим убивцею, вони почали здаватись вже не зовсім такими.	транспозиція, буквальный переклад, додавання
32	But – life is such a joke – I had found a brilliant thesp.	Проте – життя це ще той жарт – я дійсно знайшов блискучого драматичного актора.	еквівалентність, додавання
33	Those five weeks may have been the best of my life.	Ті два тижні були, мабуть, найкращими в моєму житті.	транспозиція, модуляція
34	It was no wonder it took me almost two months to think of this; life's simplest answers are often the easiest to overlook.	Не дивно, що мені знадобилося майже два місяці, щоб до цього дійти; найпростіші відповіді в житті часто найпростіше прогавити.	транспозиція, буквальный переклад, модуляція

35	Life is too sweet to give up without a fight, don't you think?	Життя надто солодке, щоб віддавати його без бою, як ви гадаєте?	буквальний переклад, додавання, транспозиція
36	"You changed his life," she whispered in my ear.	Ви змінили його життя, – зашепотіла вона мені у вухо.	буквальний переклад, транспозиція
37	I wasn't paying attention to what was coming out of my mouth, and when you're living a double life, that's dangerous.	Я не звертав уваги на те, що вилітає з мого рота, а коли живеш подвійним життям, це небезпечно.	модуляція, вилучення, буквальний переклад
38	Home is where you dance with others, and dancing is life.	Дім там, де ти можеш танцювати з іншими, а танці – це життя.	буквальний переклад, додавання, транспозиція
39	That was when Sadie spoke to me, and shortly after that, life as I had come to know it (and love it) in Jodie came crashing down.	І саме в цей момент до мене заговорила Сейді, і скоро після цього моменту моє життя в Джоді, яким я його знав (і любив), полетіло шкереберть.	експлікація, транспозиція, додавання, модуляція
40	Life is full of ironies.	Життя сповнене іронічних насмішок.	експлікація, буквальний переклад
41	They were going off into their lives, and if they were lucky, their lives would shine.	У них попереду власні життя, і якщо їм пощастить – то життя осяйні.	модуляція, транспозиція
42	We never know which lives we influence, or when, or why.	Ми ніколи не знаємо, на чийі життя впливаємо, і коли це буває, і чому.	буквальний переклад
43	Ultimately, it was her life. I just wanted to make sure she had a life.	Врешті-решт, це її власне життя. Я лише хотів упевнитися, що вона його матиме, життя тобто.	вилучення, додавання, транспозиція, ампліфікація
44	Sometimes life imitates art.	Подеколи життя імітує мистецтво.	буквальний переклад
45	It's a perfectly balanced mechanism of shouts and echoes pretending to be wheels and cogs, a dreamclock chiming beneath a mystery-glass we call life.	Перфектно налаштований механізм з вигуків і відгуків, які прикидаються коліщатками і шестірнями примірного годинника, що цокотить за потаємним склом, яке ми називаємо життям.	буквальний переклад, модуляція, транспозиція, вилучення
46	Except that wasn't going to happen, because sometime between the third and the sixteenth, I was going to end his miserable, dangerous life.	От тільки цього не станеться, бо десь між третім і шістнадцятим числом я мав намір покласти край його	транспозиція, буквальний переклад, додавання

		жальногiдному, небезпечному життю.	
47	During the next eleven weeks I once more lived two lives. There was the one I hardly knew about – the outside life – and the one I knew all too well. That was the one inside, where I often dreamed of the Yellow Card Man.	У наступні одинадцять тижнів я знову жив двома життями. Одне було тим, про яке я уявлення майже не мав – моє зовнішнє життя, – а в інше я був аж занадто зануреним. Внутрішнє, де мені часто являвся містер Жовта Картка.	буквальний переклад, модуляція, транспозиція
48	Sorrow for a spoiled life.	Жаль за споганим життям.	модуляція, буквальний переклад
49	That was the outside life of Jake Epping, a man who had been beaten badly, then nearly died in the hospital.	Таким було зовнішнє життя Джейка Еппінга, чоловіка, котрого спершу добряче потрощили, а потім він мало не помер у лікарні.	транспозиція, буквальний переклад, модуляція, додавання
50	In the double take and the gesture that followed it, I saw something even more beautiful than a sense of humor: an appreciation for life's essential absurdity.	У тому, як він на мить застиг, і в наступному його жесті я побачив децю навіть гарніше, ніж просто почуття гумору: сприйняття абсурду як невід'ємної частини життя.	модуляція, експлікація, буквальний переклад
51	I stopped because life is a song and the past harmonizes.	Я зупинився тому, що життя – це пісня, а минуле гармонізується.	буквальний переклад, транспозиція
52	The multiple choices and possibilities of daily life are the music we dance to.	Численні варіанти вибору можливостей нашого повсякденного життя – це музика, під яку ми танцюємо.	транспозиція, додавання
53	My inside life was blackness, voices, and flashes of understanding that were like lightning: they blinded me with their brilliance and were gone again before I could get more than glimpses of the landscape by their light.	Внутрішнє життя проходило в чорній темряві, яку прохромлювали голоси й спалахи розуміння, точно ніби блискавки: вони засліплювали мене своєю яскравістю і згасали раніше, аніж я міг розгледіти щось більше за висвітлений ними ландшафт.	додавання, модуляція, транспозиція
54	I had two lives in late 1962 and early 1963.	У кінці 1962-го і на початку 1963 року я жив двома життями.	додавання, транспозиція

55	Leading up to the attempt on Walker's life, they concentrated almost solely on Lee's actions and movements, and that winter there was a lot more to their lives, Marina's in particular.	Підводячи до замаху на генерала Вокера, вони зосереджувалися майже винятково на діях і пересуваннях Лі, а в ту зиму багато чого іншого відбувалося з цією родиною, і зокрема в житті Марини.	транспозиція, модуляція
56	I lived two lives in late 1962 and early 1963, one in Dallas and one in Jodie.	Наприкінці 1962 і на початку 1963 року я жив двома життями, одним у Далласі, а другим у Джоді.	транспозиція, додавання
57	Of course there was all the other detritus of busted lives – rings, brooches, necklaces, radios, small appliances.	Звичайно, було там також доволі й іншого всякого різного мотлоху, нанесеного людьми зі зламаними життями: каблучки, брошки, намиста, радіоприймачі, інші електроприлади.	додавання, модуляція, транспозиція, вилучення
58	Mister Amberson? Jack Kennedy here. I... ah... understand that my wife and I owe you... ah... our lives. I also understand that you lost someone very dear to you.	Містере Емберсон? Джек Кеннеді говорить. Я. еее. розумію, що моя дружина і я завдячуємо вам. еее. нашими життями. Я також розумію, що ви втратили дорогу вам людину.	буквальний переклад, транспозиція, вилучення
59	I changed your lives today, I thought as I watched those present at the turning of the day, but there was no triumph or wonder in the idea; it seemed to have no emotional charge at all, either positive or negative.	«Сьогодні я змінив ваші життя», – думав я, дивлячись на присутніх там в цей переднічний час людей, проте ніякого тріумфу чи зачудування не було в цій думці; взагалі жодного емоційного сповнення, ні негативного, ні позитивного.	буквальний переклад, транспозиція, модуляція
60	You and Al spouted a lot of noble talk about saving thousands of lives in Vietnam, but this is your first real contribution to the New History: seven thousand dead in LA.	Ти з Елом пафосно розп'якував про збереження тисяч життів у В'єтнамі, але ось маєш, твій перший внесок у Нову Історію: сім тисяч загиблих у Л. А.	модуляція, вилучення, буквальний переклад
61	To marry, to dance to Beatles tunes like "I Want to Hold Your Hand," and live unremarkable lives?	Побратися, танцювати під мелодії Бітлз на	модуляція, буквальний переклад

		зразок «Я хочу тримати тебе за руку» і жити своїм непомітним життям?	
62	If such a nonentity destroyed the leader of the most powerful nation on earth, then a world of disproportion engulfs us, and we live in a universe that is absurd.	Якщо такий пігмей зруйнував лідера найпотужнішої на землі держави, тоді нас поглинає світ диспропорції, тоді космос, в якому ми живемо, абсурдний.	Буквальний переклад, транспозиція
63	It was a miracle that he was alive at all. But he was.	Це справжнє чудо, що він тоді взагалі залишився живим. А він залишився.	Додавання, транспозиція
64	Well, I ain't stupid, buddy, and I always knew the big C might be in the cards for me ... although my father and mother smoked like goddam chimneys and lived into their eighties.	Ну, я ж не дурень, друже, я завжди пам'ятав, що карти можуть лягти так, що мені випаде хвороба на велику літеру Р. хоча і мій батько, і мати, авжеж, обое, смалили, збіса, наче ті димарі, а пережили за вісімдесят.	Транспозиція, модуляція, додавання
65	During the festival, the Kennebec Fruit Company comes alive and does excellent business, mostly provided by bemused tourists on their way to the western Maine resort areas.	Протягом фестивалю «Кеннебекська фруктова компанія» повертається до життя і робить пречудовий бізнес, який їй забезпечують здебільшого ошелешені проїжджі туристи, котрі прямують до різних курортних місцин у західній частині штату Мейн.	Буквальний переклад, модуляція, еквівалентність, транспозиція
66	“Wisconsin,” I said. Not entirely a lie; my family lived in Milwaukee until I was eleven, when my father got a job teaching English at the University of Southern Maine.	– Вісконсин, – мугикнув я. Не зовсім брехня, моя родина жила в Мілвокі, мені виповнилося одинадцять, коли батько знайшов собі місце викладача мови й літератури в університеті Південного Мейну.	Модуляція, транспозиція, буквальный переклад
67	“I could if I knew where you live,” I said.	Міг би, якби знав, де ти живеш, – відповів я.	Вилучення, транспозиція, модуляція, буквальный переклад
68	Do you understand that? John Kennedy can live.”	Ти це розумієш? Джон Кеннеді може залишитися живим.	Буквальний переклад, транспозиція

69	I won't say you can live like a king, because that's living dangerously.	Я не кажу, ніби ти зможеш жити, як король, бо таке життя небезпечне.	Еквівалентність, транспозиція
70	But there's no reason you can't live well.	Але нема причин, що заважали б тобі жити добре.	Модуляція
71	And if MLK lives, the race riots that followed his death don't happen.	А якщо МЛК залишається живим, то й расові бунти, що спалахнули після його загибелі не відбудуться.	Буквальний переклад, модуляція, додавання
72	As long as you don't get run over by a taxicab or have a heart attack, you'd live long enough to know how things turn out.	Якщо тебе не переїде таксист, не хватоне інфаркт, ти проживеш достатньо довго, щоби знати, яким боком все обернулося.	Модуляція, транспозиція, додавання
73	Get rid of one wretched waif, buddy, and you could save millions of lives.	Позбавишся одного покидька, друже, і ти врятуєш мільйони життів.	Еквівалентність, транспозиція
74	She lives... lived...	Вона живе... жила...	Буквальний переклад
75	She was living in a different place and influenced the lives of who knows how many different people.	Вона жила в іншому місці і хтозна-як впливала на життя хтозна-скільки різних людей.	Буквальний переклад, додавання, транспозиція
76	And she lived happily ever after,' wouldn't you say?	«І після того жила вона щасливо», що ти на це скажеш?	Еквівалентність, транспозиція
77	John Kennedy can live. You can save him, Jake.	Джон Кеннеді може залишитися живим. Ти можеш врятувати його, Джейку.	Буквальний переклад, модуляція
78	Surely some of them will get married if they live to grow up.	Напевне ж бодай хтось із них одружиться, якщо вони житимуть і дорослішатимуть.	Буквальний переклад, транспозиція, модуляція
79	The development where you live hasn't been built yet.	Квартал, де ти живеш, ще навіть не починали будувати.	Адаптація, модуляція
80	Her family would then move to Wisconsin, and closer to the intersection of lives that would eventually produce... me.	Тоді її родина переїде до Вісконсину, ближче до переплетення доль, які згодом створять... мене.	Модуляція, транспозиція
81	"Bevvie-Bevvie, I live on the levee," she said, and started giggling again.	Беві-Беві, що живе на греблі, – відповіла вона, знову заходячись сміхом.	Модуляція, транспозиція, буквальный переклад
82	Where does he live? Do you know?	Де він живе? Ви знаєте?	Буквальний переклад
83	"The nice man doesn't live at home anymore," Richie	–Цей люб'язний чоловік більше не живе зі своєю сім'єю, – перебив Річі. –	Модуляція, транспозиція, додавання, еквівалентність

	interrupted. "His wife kicked im out."	Дружина витурила його геть.	
84	Mr. Dunning's a nice man. And just because he doesn't live at home anymore doesn't mean he isn't.	Містер Даннінг люб'язний чоловік. І те, що він більше не живе зі своєю сім'єю, не доводить, що це не так.	Буквальний переклад, транспозиція
85	wondered where she was and who she was in 2011. If she was even alive.	Я загадався, де вона і хто вона у 2011 році. Якщо вона взагалі там ще жива.	Транспозиція, модуляція
86	Bevvie-Bevvie, who lived on the levee.	Беві-Беві, що живе на греблі.	Модуляція, буквальный переклад
87	And now that I had seen them, real people living their real lives, there seemed to be no other choice.	Й от тепер, коли я їх врешті побачив, справжніх людей, що живуть своїми справжніми життями, виходило так, що ніякого іншого вибору я не маю.	Транспозиція, буквальный переклад, додавання
88	If I let that happen, I didn't see how I could live with myself.	Якщо я дозволю цьому трапитися, я не уявляв, як сам потім зможу жити далі.	Буквальний переклад, додавання, транспозиція
89	The nice man lived in a rooming house where everybody seemed to think he was the cat's ass.	Цей люб'язний чоловік жив у мебльованій квартирі, в готелику, де, схоже, всі вважали його парубком не менш блискучим, ніж у котика яйця.	Модуляція, буквальный переклад, додавання
90	I'd need to be even closer before I dared risk a shot, because on Halloween night, Kossuth Street was sure to be alive with pint-sized ghosts and goblins.	Мені треба підібратись до нього ще ближче, перш ніж я наважусь на постріл, бо під ніч Гелловіну по Кошут-стрит безсумнівно тинятиметься повно крихітних привидів та гоблінів.	Буквальний переклад, модуляція, транспозиція
91	But Turcotte, who had lived hard (and was now getting sick, little as he wanted to admit it), looked ten years older than either of them.	Однак Теркотт, живучи важким життям (а зараз він ще й був хворим, хоча й не бажав цього визнавати), виглядав на десять років старшим за тих двох.	Модуляція, транспозиція, вилучення
92	You should have seen the house he lived in—a fuckin palace.	Аби-то ти бачив той дім, у якому він жив – палац, блядь.	Додавання, адаптація, транспозиція
93	What I thought was, I could live here.	Вповзали думки: я міг би жити тут.	Модуляція, транспозиція

94	I thought I could live with that.	Я гадав, що без такого знання я міг би прожити.	Модуляція
95	Tugga Dunning was alive again, and Mrs. Dunning's arm had not yet been broken.	Тутга Даннінг знову був живий, і рука в місці Даннінг не була ще зламана.	Буквальний переклад
96	And they think they're going to live forever.	А ще вони вважають, що житимуть вічно.	Модуляція, буквальний переклад
97	In a wheelchair or out of it, Carolyn Poulin was going to live a full and fruitful life.	Хоч у кріслі-візку, хоч поза ним, перед Каролін Пулен лежить плідне, цікаве життя.	Модуляція
98	suspect there are high school and college faculty who've been working dramatics all their lives and never had a kid like him.	Підозрюю, що існують середні школи й факультети в коледжах, де все життя ставлять театральні вистави, працюють з акторами, але ніхто й ніколи не мав там такого хлопця, як він.	Модуляція, додавання, буквальний переклад, вилучення
99	If I was alone, I could live so easy. I could get a job and not have no more mess.	Якби я був один, я міг би жити так легко. Я б знайшов собі роботу і не мав більше ніякого клопоту.	Буквальний переклад, вилучення, модуляція
100	Sometimes the world we live in is a truly weird place.	Іноді світ, в якому ми живемо, справді буває місциною, де трапляються дивні дива.	Буквальний переклад, додавання, модуляція

Таблиця 4.2.2

Використання перекладацьких трансформацій під час передавання
концепту *життя*

Прямі трансформації	%	Непрямі трансформації	%
Буквальний переклад	20,25%	Транспозиція	27,61%
Калькування	0,61%	Модуляція	20,61%
		Додавання	17,79%
		Вилучення	5,52%
		Еквівалентність	4,29%
		Експлікація	1,84%
		Адаптація	1,23%
		Ампліфікація	0,61%
		Сегментація	0%

Таблиця 4.3.1

Перекладацькі трансформації під час перекладу фрагментів тексту, які описують концепт *історія*

	Оригінал	Переклад	Трансформації
1	History repeats itself.	Історія повторює сама себе.	буквальний переклад, експлікація
2	History doesn't repeat itself, but it harmonizes, and what it usually makes is the devil's music.	Історія себе не повторює, але гармонізується, і в результаті зазвичай виходить диявольська музика.	буквальний переклад, транспозиція, модуляція, експлікація
3	But when it comes to the river of history, the watershed moments most susceptible to change are assassinations – the ones that succeeded and the ones that failed.	Але коли ми розглядаємо ріку історії, там найбільшими вододільними моментами, які генерують переміни, є замахы – як успішні, так і невдалі.	модуляція, еквівалентність, транспозиція, додавання
4	You can change history, Jake. Do you understand that? John Kennedy can live.	Ти можеш змінити історію, Джейку. Ти це розумієш? Джон Кеннеді може залишитися живим.	буквальний переклад, транспозиція, модуляція, експлікація
5	It was huge and I was too nervous to be hungry – it's not every day that a man gets to see the person who's going to change world history – but it gave me something to pick at while I waited for the plane carrying the Oswald family to arrive.	Порція була гігантською, а я занадто знервованим, щоб мати апетит – не кожного дня випадає побачити особу, котра збирається змінити історію, – але тепер я хоча б мав у чому колупатися, очікуючи прибуття літака, на борту якого прибуде Освальд з сім'єю.	буквальний переклад, модуляція, транспозиція, додавання
6	“Who am I to stand in the doorway to history?” I said.	Хто я такий, щоби стояти біля дверей в історію? – мовив я.	буквальний переклад, транспозиція, модуляція, еквівалентність
7	Oswald had proved it time and again, and such a man had no business changing history.	Освальд доводив це повсякчас, а такий людині зась змінювати історію.	транспозиція, модуляція, еквівалентність
8	The river of history was already moving into its new course.	Ріка історії вже почала текти в новому напрямку.	транспозиція, еквівалентність
9	I didn't expect to be here long; I had to take in all this bogus history, this darkness, in a hurry.	Я не збирався довго тут розсиджуватися; всю цю макабричну історичну картину, всю цю мряку я мусив збагнути похапцем.	модуляція, експлікація, еквівалентність

10	I might be one of the very few people who had ever traveled back in time – for that matter, Al and I might be the only ones who had ever done it in the history of the world – but my poetry students were still going to want their final grades.	Я, либонь, був одним з небагатьох людей, які коли-небудь подорожували назад у часі – власне, ми з Елом могли бути єдиними, хто це робив за всю історію світу, – але мої учні з поезики все ще воліють отримати свої річні оцінки.	транспозиція, додавання, буквальний переклад, еквівалентність
11	I didn't know if that were possible, but if so, the folks who gave us fun stuff like bio-weapons and computer-guided smart bombs were the last folks I'd want carrying their various agendas into living, unarmored history.	Я не знав, чи це можливе, але якщо так, ті хлопці, котрі подарували нам такі забавні іграшки, як біологічна зброя та керовані комп'ютерами лазерні бомби, є останніми особами, яких я бажав би спонукати до виконання їхніх різноманітних завдань у живій, безборонній історії.	буквальний переклад, додавання, транспозиція
12	A watershed is an area of land, usually mountains or forests, that drains into a river. History is also a river. Wouldn't you say so?	Вододіл – це та місцевість, зазвичай гірська або лісиста, звідки витікають ріки. Історія – також ріка. Ти погоджуєшся з таким порівнянням?	транспозиція, буквальний переклад, модуляція
13	Sometimes the events that change history are widespread – like heavy, prolonged rains over an entire watershed that can send a river out of its banks.	Подколи події, що змінюють історію, є масштабними – як ті довгі, важкі дощі над усім вододілом, через які ріка виходить з берегів.	транспозиція, буквальний переклад, модуляція
14	There are flash floods in history, too.	В історії теж трапляються раптові повені.	транспозиція
15	But when it comes to the river of history, the watershed moments most susceptible to change are assassinations – the ones that succeeded and the ones that failed.	Але коли ми розглядаємо ріку історії, там найбільшими вододільними моментами, які генерують переміни, є замахы – як успішні, так і невдалі.	модуляція, додавання, транспозиція
16	Now, all of a sudden, I'd been offered a chance to become a major player not just in American history but in the history of the world.	І ось тепер, неждано-негадано, мені пропонують шанс стати великим гравцем не просто в історії Америки, а в історії цілого світу.	еквівалентність, модуляція, транспозиція, додавання

17	You know what the man who changed American history was like?	Знаєш, на що був схожим чоловік, котрий змінив американську історію?	транспозиція, додавання
18	It was a very different time, Jake. You can read about it in the history books, but you can't really understand it until you've lived there for awhile.	Тоді були зовсім інші часи, Джейку. Ти можеш прочитати про це в історичних книжках, але не зможеш по-справжньому зрозуміти їх, допоки бодай трохи не поживеш там сам.	буквальний переклад, транспозиція, додавання
19	Rusty screens enclosed the porch where, in September of 1963, Lee Oswald would sit in his underwear after dark, whispering "Pow! Pow! Pow!" under his breath and dry-firing what was going to become the most famous rifle in American history at passing pedestrians.	На цьому ганку з іржавими перилами у вересневих сутінках 1963 року сидітиме в самій лиш білизні Лі Освальд і, стиха шепочучи: «Пух! Пух! Пух!», цілитиметься у перехожих, клацаючи курком тієї наразі незарядженої гвинтівки, котрій судитиметься стати найзнаменитішою в американській історії.	модуляція, транспозиція, додавання
20	Before I could answer, Donald blared out through the PA. "In honor of two chaperones who can actually dance – a first in the history of our school – here's a blast from the past, gone from the charts but not from our hearts, a platter that matters, straight from my own daddy-o's record collection, which he doesn't know I brought and if any of you cool cats tell him, I'm in trouble.	Перш ніж я встиг щось відповісти, в колонках заgrimів голос Доналда: На честь наших двох наставників, котрі, як виявилось, уміють по-справжньому танцювати – це вперше в історії нашої школи – новий подих минувшини, річ, що випала давно із популярних списків, але не з наших сердець, душ і мізків, пласт, що має значення, просто з колекції дисків мого власного татуса, про котру він поняття не має, що я її сюди сьогодні прихопив, а якщо хтось із вас, стильних котиків і кицьок, йому про це доповість, я таки вляпаюся в халепу.	транспозиція, модуляція, адаптація, додавання, буквальный переклад, еквівалентність
21	That I had come to Texas to prevent an assassination and change the course of history?	Розповісти, що я прибув до Техасу, щоб запобігти іншому вбивству і змінити течію історії?	додавання, транспозиція, модуляція

22	History repeats itself is another way of saying the past harmonizes.	«Історія повторюється» – інший спосіб сказати, що минуле прагне гармонії.	транспозиція, експлікація, модуляція
23	And what Senator Kuchel's doing is very important, too. Roger was at pains to tell me that, and to tell me that if I... I joined him in Washington, I would be more or less sitting at the feet of greatness... or in the doorway to history... or something like that.	І те, чим займається сенатор Кікел, теж дуже важливе. Роджер доклав зусиль, щоби мені про це розказати і сказати, що якщо я приїду до нього у Вашингтон, я в якомусь сенсі всядуся біля підніжжя величі. чи стоятиму біля дверей в історію. чи щось таке.	транспозиція, еквівалентність, модуляція, додавання
24	She spoke about some sort of coming crisis that she heard about from – From the Yalie who was sitting in the doorway of history?	Вона говорила про наближення якоїсь кризи, про яку чула від. – Від випускника Єлю, котрий сидить під дверима в історію?	транспозиція, експлікація
25	Oswald might be going to change the course of history in a mere fourteen months, but he was a bore.	Освальду й було призначено змінити хід історії, але від того він не був менш нудним.	модуляція, вилучення, транспозиція
26	American missile bases and the Strategic Air Command had gone to DEFCON-4 for the first time in history.	Уперше в історії американські ракетні бази і Стратегічне командування ВПС перейшли в стан готовності DEFCON-4.	транспозиція, адаптація, вилучення
27	I mean there's nothing about this in Al's notes, and my only college class in American History was almost twenty years ago.	Маю на увазі, що про це ніц нема у нотатках Ела, а американську історію я вивчав у коледжі двадцять років тому.	вилучення, транспозиція, модуляція
28	Five minutes after he climbed the outside stairs to the second floor, the gun Lee would use to change history was in a closet above my head.	Через п'ять хвилин після того, як він зійшов знадвірними сходами до своєї квартири на другому поверсі, гвинтівка, яку Лі використає, щоб змінити історію, опинилася захованою в шафі над моєю головою.	транспозиція, вилучення, адаптація, експлікація, додавання
29	An aerial photograph of the neighborhood in a 2011 history book might have been captioned MID-CENTURY STARTER HOMES.	Під аерофотознімком у якій-небудь виданій у 2011 році історичній книзі було б, либонь, написано: ДОМИ ПОЧАТКІВЦІВ	додавання, транспозиція

		СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ.	
30	For a second, part of me actually thought about sacrificing Sadie and going across town to watch the alley running between Oak Lawn Avenue and Turtle Creek Boulevard to find out if the man who changed American history was on his own.	На секунду з якогось закомірка моєї душі дійсно вигулькнуло рішення, що варто пожертвувати Сейді, щоб поїхати на інший край міста стежити за провулком між авеню Дубовий Гай та бульваром Черепаховий Ручай, аби з'ясувати, чи молодик, котрий змінив американську історію, діяв там один.	модуляція, транспозиція, адаптація, додавання
31	Because it would matter to John Kennedy's wife and children; it would matter to his brothers; perhaps to Martin Luther King; almost certainly to the tens of thousands of young Americans who were now in high school and who would, if nothing changed the course of history, be invited to put on uniforms, fly to the other side of the world, spread their nether cheeks, and sit down on the big green dildo that was Vietnam.	Бо це було важливо для дружини й дітей Джона Кеннеді; для його братів; можливо, для Мартіна Лютера Кінга; майже напевне важливо для десятків тисяч юних американців, котрі навчаються зараз у старших класах, і котрих невдовзі, якщо ніщо не змінить курс історії, запросять одягти уніформу, полетіти на інший кінець світу, розчепірити собі нижні щічки й сісти на великий зелений член, що зветься В'єтнамом.	транспозиція, буквальний переклад
32	Given history's penchant for repeating itself, at least around me, you won't be surprised to find out that Mike Coslaw's plan for paying Sadie's bills was a return engagement of the Jodie Jamboree.	Зважаючи на схильність історії до самоповторень, принаймні навкруг мене, ви не здивуєтеся, дізнавшись, що план Майка Косло щодо збору грошей на сплату рахунків Сейді полягав у відновленні постановки «Джоді Джемборі».	транспозиція, додавання, буквальний переклад
33	On the other hand, I found myself wondering, with greater and greater frequency, if I had ever intended to strike Lee Harvey Oswald from	А з іншого боку, я дедалі частіше й частіше ловив себе на думці: а чи дійсно я маю серйозний намір вибити фігуру Лі Гарві Освальда з історичного рівняння.	еквівалентність, буквальний переклад, транспозиція

	history's equation in the first place.		
34	I majored in English, not American History. I studied Maine history in high school – it was a requirement – but I know next to nothing about Texas.	У мене диплом з англійської мови й літератури, а не з американської історії. В середній школі я вивчав історію штату Мейн – це обов'язковий предмет, – але я майже нічого не знаю про Техас.	експлікація, модуляція, еквівалентність
35	History repeats itself, the past harmonizes, and that was what this feeling was about... but not all it was about.	Історія повторюється, минуле гармонізується, від цього й усі ці мої відчуття. але не лише від цього.	додавання, транспозиція
36	Because in the time you come from, all this is in the history books.	Бо в тому часі, звідки ти прибув, усе це описано в підручниках історії.	буквальний переклад, транспозиція, модуляція
37	That was ancient history, but the nickname's longevity said a lot about the mixed feelings Texans had about him.	Історія була древня, але те, що прізвисько за ним зберігалось, багато говорило про змішані почуття техасців до нього.	транспозиція, додавання
38	I think that's when I really started to believe you about how the past protects itself. And that's what all this is to you, isn't it? Just a living history book.	От тоді, гадаю, я й почала вірити в те, що ти казав, як минуле себе захищає. І в те, чим воно є для тебе, хіба ні? Просто живим підручником з історії.	транспозиція, додавання
39	They were off on the side where Lee Harvey Oswald planned to make history in one hundred seconds or less.	Його було вимкнено в тому кінці, де Лі Освальд за сотню секунд чи й того менше планував увійти в історію.	транспозиція, еквівалентність
40	In a case like this (not that there had ever in the whole history of the world been a case exactly like this), I thought shorter was better.	В подібному випадку (не те щоб у всесвітній історії коли-небудь траплявся випадок абсолютно подібний моєму), я вважав, що коротше, то краще.	буквальний переклад, транспозиція
41	As I'd told Al Templeton I majored in English, not history.	Я ж казав Елові Темплтону, в мене диплом філолога, а не історика.	транспозиція
42	You and Al spouted a lot of noble talk about saving thousands of lives in Vietnam, but this is your first real contribution to the	Ти з Елом пафосно розп'якував про збереження тисяч життів у В'єтнамі, але ось маєш, твій перший внесок у Нову	модуляція, транспозиція, буквальний переклад

	New History: seven thousand dead in LA.	Історію: сім тисяч загиблих у Л. А.	
43	You wouldn't have been born, but surely you read about it in the history books.	Ви тоді ще не народилися, але, гадаю, ви читали про це в історичних книжках.	модуляція, транспозиція, буквальний переклад
44	This is my way of saying that if you're expecting The Concise Alternate History of the World as told by Harry Dunning to Jake Epping, forget about it.	Я таким чином хочу сказати, що, якщо ви очікуєте на «Короткий курс альтернативної Історії Світу у викладенні Гаррі Даннінга Джейку Еппінгу», краще про це забудьте.	транспозиція, додавання
45	He looked at me levelly. "Heard enough history, son?" Enough to last me a lifetime.	Він задивився мені в очі. – Достатньо вам історії, синку? Достатньо, вистачить до кінця життя.	модуляція, вилучення, транспозиція
46	I can't save Kennedy, that is out of the question, but can the future history of the world be so fragile that it will not allow two high school teachers to meet and fall in love?	Я не можу рятувати Кеннеді, це поза всякими питаннями, але чи аж така вже вразлива майбутня історія світу, що двом шкільним учителям не дозволено зустрітися й покохати одне одного?	буквальний переклад, еквівалентність, додавання, модуляція
47	Was there ever a bigger knothole in human history than the internet?	А хіба була бодай колись в історії людства шпарина більша за інтернет?	модуляція, додавання, транспозиція
48	Not just a footnote to history, but a footnote to a footnote.	Не просто як історична примітка, але як примітка до примітки.	транспозиція, буквальний переклад
49	Then you could go to the National Historical Preservation Society and tell them, 'Hey, guys, you can't let them put up an outlet store in the courtyard of the old Worumbo mill. There's a time tunnel there.	Тоді ти можеш звернутися до Національного товариства збереження історичної спадщини і гукнути їм: «Агов, хлопці, ви не можете дозволити, щоб якийсь там мережевий магазин ставили на подвір'ї старої фабрики Ворумбо. Там є тунель крізь час.	модуляція, додавання, буквальний переклад, транспозиція
50	The one given by the woman chosen by the Historical Society and Town Council as the Citizen of the Century was charmingly brief, that of the mayor longwinded but informative.	Виступ жінки, котру місцеве Історичне товариство й Міська рада вибрали «Людиною сторіччя», був чарівно коротким, натомість промова мера відзначалась велемовством та інформативністю.	транспозиція, модуляція, буквальний переклад, додавання

51	I could hear the thunder of the dyers and dryers, the shat-HOOSH, shat-HOOSH of the huge weaving flats that had once filled the second floor (I had seen pictures of these machines, tended by women who wore kerchiefs and coveralls, in the tiny Lisbon Historical Society building on upper Main Street).	Я чув гуркіт фарбувальних і сушильних машин, шух-ШВАХ, шух-ШВАХ величезних шерстетацьких верстатів, котрі колись займали весь другий поверх (у крихітному музейчику Лізбонського історичного товариства на Верхній Мейн-стріт я бачив фотографії тих машин, біля яких поралися жінки у хусточках і комбінезонах).	буквальний переклад, вилучення, адаптація, транспозиція, модуляція
----	--	---	--

Таблиця 4.3.2

Використання перекладацьких трансформацій під час передавання
концепту *історія*

Прямі трансформації	%	Непрямі трансформації	%
Буквальний переклад	14,74%	Транспозиція	30,13%
Калькування	0%	Модуляція	19,23%
		Додавання	15,38%
		Еквівалентність	8,33%
		Експлікація	5,13%
		Вилучення	3,85%
		Адаптація	3,21%
		Ампліфікація	0%
		Сегментація	0%

Таблиця 4.4

Застосування прямих і непрямих трансформацій під час перекладу
філософських концептів у романі «11.22.63»

	Трансформації	Минуле	Життя	Історія
Прямі	Буквальний переклад	10,92%	20,25%	14,74%
	Калькування	2,73%	0,61%	0%
Непрямі	Транспозиція	26,96%	27,61%	30,13%
	Модуляція	26,28%	20,61%	19,23%
	Додавання	14,68%	17,79%	15,38%
	Сегментація	5,80%	0%	0%
	Еквівалентність	4,10%	4,29%	8,33%
	Адаптація	3,41%	1,23%	3,21%
	Вилучення	2,73%	5,52%	3,85%
	Експлікація	1,71%	1,84%	5,13%
	Ампліфікація	0,68%	0,61%	0%