

УДК 821.111(71)-313.2Етвуд.09:791.221/228
 DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.17-2.20>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ІНТЕРСЕМІОТИЧНОМУ ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ЕКРАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ»)

TRANSFORMATION OF A LITERARY IMAGE IN INTERSEMIOTIC TRANSLATION (BASED ON THE SCREEN ADAPTATION OF “THE HANDMAID’S TALE”)

Ташенко Г.В.,

orcid.org/0000-0002-9008-4935

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри перекладознавства імені Миколи Лукаша

факультету іноземних мов

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

Статтю присвячено феномену екранізації як простору для трансформації художнього образу. Дослідження ґрунтується на романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» та першому сезоні однойменного серіалу 2017 р. Екранізація передбачає перенесення письмового тексту в мультимодальне середовище, де смислотворення відбувається за рахунок не тільки мовних знаків, а й візуальних образів, музики тощо. Такий перехід з однієї семіотичної системи в іншу, більш комплексну, Р. Якобсон свого часу назвав інтерсеміотичним перекладом. У разі екранізації творці фільму виступають у ролі перекладачів, що визначають, якою книга, її сюжет та персонажі постануть перед глядачем. Ураховуючи специфіку екранізації, оригінальний твір неминуче зазнає значних змін, оскільки режисер/продюсер вирішує, які саме деталі зберегти, а які опустити, що акцентувати, а що представити як вторинне. Окрім того, у художньому тексті емоції персонажів, їх переживання описуються вербально, водночас у межах фільму вони передаються за рахунок мови тіла персонажа та музичного супроводу тієї чи іншої сцени. Будуючи власну реальність, творець фільму стає співавтором, що відповідає ідеям рецептивної естетики, яка передбачає, що текст актуалізується лише в інтерпретації окремого читача, котрий вкладає у нього власний смисл. Яскравим прикладом такого перетворення є екранізація роману «Оповідь Служниці», де описується світ тотальної гендерної дискримінації очима однієї жінки, що стала однією з жертв нового режиму. Авторка роману змальовує жінку, яка з розгортанням сюжету проходить шлях від намагань зберегти власну ідентичність до повного підкорення системі, щоб тільки вижити. Творці фільму майстерно маніпулюють подіями у книзі і тим, як їх сприймає героїня, щоб показати людину, готову боротися не тільки за себе, своїх дітей, своє кохання, а й за свою країну, ставши частиною руху спротиву набагато раніше, аніж це відбувається у романі. Такі зміни, імовірно, зумовлені не тільки творчим баченням продюсерів, а й особливостями аудиторії стрічки, що набагато ширша за коло інтелектуальних читачів антиутопічного роману.

Ключові слова: антиутопія, екранізація, інтерсеміотичний переклад, рецептивна естетика, художній образ.

The article deals with the phenomenon of screen adaptation as a space where literary images are subject to transformation. The study is based on the novel by M. Atwood “The Handmaid’s Tale” and the first season of the 2017 TV series of the same name. Screen adaptation presupposes transfer of a written text into a multimodal environment where meanings are construed on the basis of not only verbal signs but also visual images, music etc. R. Jakobson once coined a term for such a transposition from one semiotic system into another – intersemiotic translation. In case of a screen adaptation film-makers act as translators who determine the way the viewer will see the book, its plot, its characters. The original work inevitably undergoes considerable changes as the film-maker decides which details must be preserved and which ones omitted, what shall be emphasized and what represented as secondary. Moreover, in a literary text the characters’ emotions are described verbally, however, within a film they are represented through body language of a character or, sometimes, music. Building their own reality, the film-makers become co-authors which corresponds to the ideas of receptive aesthetics according to which the text is actualized only through interpretation of a reader. A perfect example of such a transformation is the screen adaptation of “The Handmaid’s Tale” which describes the world of total gender discrimination through the eyes of one of the women, a victim of the new regime. The author of the novel depicts a woman on her way from attempts to preserve her own identity to complete submission in order to survive. The film-makers masterfully play with the events in the book and their perception by the heroine in order to show a person ready to fight not only for herself, her love and her children but also her country which leads her to become a member of the resistance movement much earlier than in the novel. Such changes are probably due not only to the creative worldview of the producers but also specifics of the audience of the TV series which is much larger than the circle of intellectual readers who would be interested in a dystopian novel.

Key words: dystopia, intersemiotic translation, literary image, receptive aesthetics, screen adaptation.

Постановка проблеми. Із моменту становлення як самостійної дисципліни перекладознавство постійно розширювало свої кордони, враховуючи все ширший спектр чинників та тенденцій, що визначали роботу перекладачів. Так, від розгляду перекладацької діяльності як міжмовного

перекодування дослідники перейшли до вивчення мисленнєвих процесів в основі перекладацької діяльності, приділяючи належну увагу її культурологічним та прагматичним аспектам. Проте все тісніша взаємодія між різними видами мистецтва і поява повідомлень, що поєднують у собі елементи

різних засобів передання інформації, ставить абсолютно нові завдання перед перекладачами, як і нові питання стосовно самої ролі перекладача.

Постановка завдання. Дослідження ґрунтувалося на романі «Оповідь Служниці» та однойменному серіалі 2017 р. *Об'єктом* дослідження є образ головної героїні у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» та серіалі, знятому за його мотивами. *Предметом* розвідки були засоби трансформації образу героїні, до яких вдаються продюсери як перекладачі, що забезпечують відтворення літературного твору «мовою» кіно. *Мета* дослідження полягала у встановленні особливостей побудови образу головної героїні у процесі екранізації роману як акту інтерсеміотичного перекладу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Традиційно вважалося, що переклад нерозривно пов'язаний із мовою, проте вже у середині 20-го століття Р. Якобсон заговорив про можливість перекладу між вербальними та невербальними знаковими системами, що дослідник визначав як інтерсеміотичний переклад [1, с. 16–24]. Якщо він говорив лише про інтерпретацію мовних творів засобами інших, невербальних систем, у подальшому увагу привернуло те, що зворотний процес теж цілком можливий.

У діджиталізованому середовищі сьогодення розповсюдженим явищем є мультимодальні тексти, де «співіснують, взаємодіють та підлягають «перекладу» різні семіотичні ресурси» [2, с. 311]. Мультимодальність, за Г. Крессом, розглядається як процес спілкування, що залучає різні модуси (усне та письмове мовлення, жести, візуальні образи, музику тощо) [3]. Модус розглядають як «певний сет ресурсів, які належать до однієї системи і здатні передавати значення, сполучаючись при цьому як з одиницями цієї системи, до якої входять, так і з іншими, що належать до інших систем» [4, с. 107]. Так, мова стає лише одним зі складників «ширшої семіотичної системи, що включає образи, жести, поставу, погляд, колір, які володіють рівноцінним потенціалом творення смислів» [5, с. 23], що значно розсуває межі того, що може вважатися повідомленням, яке потенційно потребує перекладу. Яскравим прикладом такої мультимодальної єдності є екранізація художнього твору, що передбачає значні трансформації джерела. «Перехід до іншої семіотичної системи, у цьому разі кінематографічної, не означає, що в ній не використовуються вербальні знаки, однак змінюється їх місце в системі: якщо у семіотичній системі природних мов використовуються тільки мовні знаки, то в кінематографіч-

ній вони співіснують з іншими знаками (візуальними та звуковими)» [6].

Така специфіка феномену екранізації порушує питання про особистість перекладача, у ролі якого виступає режисер / продюсер, оскільки саме від нього залежить, наскільки близько фільм наслідуватиме книгу, які вербальні елементи оригінального твору ввійдуть до фільму, як вони будуть взаємодіяти між собою, як буде розставлено акценти в історії тощо. Тільки від цілей творців фільму та їх творчого бачення залежить, чи буде екранізація максимально близькою до першоджерела, чи слугуватиме лише матеріалом для нового витвору мистецтва. У такий спосіб творець фільму стає не тільки перекладачем, а й у певному сенсі співавтором оригіналу. «Те, як фільм маніпулює основними засадами наративу, наскільки він відрізняється від вихідного твору, перетинається із судженнями стосовно того, наскільки переданий «дух» або «сутність» книги» [7].

Проблема близькості до першоджерела, «вірності» йому завжди була однією з ключових у перекладознавстві. Проте у разі екранізації вона, ймовірно, не може вирішуватися так само, як це відбувається під час взаємодії двох вербальних текстів. Якщо книга може яскраво описувати пейзажі та інтер'єри, які має уявити собі читач, щоб поринути у світ автора, у фільмі ці складники передаються візуально. А там, де такі описи відсутні або представлені мінімально, творцю фільму доводиться домислювати, яким би він уявляв собі оточення персонажів. Почуття героїв твору літератури описуються вербально, проте їх вираження у фільмі відбувається за рахунок дій персонажів, їх міміки, жестів, постави, пози тощо. Так, творець фільму користується більшою свободою під час зйомок кіно картини на основі книги порівняно з її перекладачем іншою мовою. Він є активним інтерпретатором оригіналу, який стоїть на тому самому рівні, що й сам автор. Таке бачення ролі творця фільму перегукується з ідеалами рецептивної естетики, теоретиками якої були Г. Ясусс, Р. Ингарден та В. Ізер [8–10]. У межах цієї концепції текст є не більше, ніж послідовністю «сигналів» для читача, які запрошують його створити власний смисл. Читач у термінах рецептивної естетики конкретизує літературний твір, а сам літературний твір є лише набором схем або загальних напрямів, які може реалізувати читач [11]. Кожен читач у певному сенсі вносить до прочитаного щось своє, вбачає в ньому те, чого міг і не передбачати автор. Так само і творець фільму щось додає, щось вилучає, подеколи зміщує акценти тощо, щоб зробити цей

продукт максимально привабливим для глядача, максимально глибоким і видовищним.

Виклад основного матеріалу. Роман «Оповідь Служниці» розповідає історію теократичної тоталітарної держави, якою керують чоловіки, а жінки зведені до статусу національного ресурсу. Так, Служниці виношують дітей т. зв. Командорів, Марфи ведуть господарство тощо. У кожного класу своє призначення, начебто продиктоване біблійними цінностями.

У книзі читач стежить за героїнею на її шляху від намагань зберегти власну особистість до покори, проте продюсери, серед яких і сама авторка роману, мали на меті зобразити цю жінку зовсім з іншої точки зору.

Для роману антиутопії характерним є своєрідний плин часу (теперішнє, минуле і майбутнє сплітаються між собою, наче формуючи замкнене коло, розповідь про теперішнє перемежається зі спогадами про минуле, а майбутнє наче злилося з теперішнім). Роман має форму щоденника, тому він базується на думках головної героїні, Служниці, її почуттях та спогадах. Творці фільму майстерно використовують нелінійний характер оповіді, щоб змістити акценти і трансформувати образ героїні у ту, хто стане однією з найбільш визначних представниць руху спротиву.

Фредова змушена терпіти дозволене державою насильство, щоб народити дитину для Командора, на початку роману вона тримається за свої спогади подібно до магічного амулета, однак поступово здається, не наважуючись активно протистояти панівному режиму.

Одним із важливих етапів розвитку сюжету як у книзі, так і у фільмі, є зустріч Фредової з іншою Служницею, Гленовою, яка розповідає їй про рух спротиву, Мейдей. Проте героїня роману заледве встигає її пізнати, як Гленову забирають, викривши у змові з Мейдей. Почувши про це, Фредова думає тільки про те, щоб не дізналися і про неї, вона навіть певною мірою радіє, що Гленова померла, не встигнувши сказати більше.

Вона усвідомлює, що не витримає тортур, яким їй можуть піддати, якщо звинуватять у співпраці з повстанцями. Саме тому жінка відчуває таке полегшення, коли її відпускають після допиту через зв'язок із Гленовою. Вона готова зректися всього, щоб лише вижити.

Dear God, I think, I will do anything you like. Now that you've let me off, I'll obliterate myself, if that's what you really want; I'll empty myself, truly, become a chalice. I'll give up Nick, I'll forget about the others, I'll stop complaining. I'll accept my lot. I'll sacrifice. I'll repent. I'll abdicate. I'll renounce [12].

Господи, думаю, я зроблю все, що ти захочеш. Тепер, коли ти відпустив мене, я забуду про себе, якщо ти справді хочеш цього; я справді стану порожньою, стану кубком. Я відмовлюся від Ніка, забуду про інших, припиню скаржитися. Скорюся долі. Жертвуватиму. Покаюся. Зречуся. Відмовлюся... [13, с. 250].

У серіалі ж жінки знайомляться вже у перших серіях, вони багато дізнаються одна про одну, про життя до Гілеаду, про їхніх дітей, про те, наскільки ненавидять місце, де опинилися. Коли замість Гленової Фредова зустрічає іншу компаньйонку для покупок, вона обурюється, намагається знайти інших, хто пов'язаний із Мейдей, намагаючись діяти, незважаючи на ризик, на який наражається.

Коли героїня книги зустрічає туристів з Японії, які запитують, чи вона щаслива, вона просто відповідає:

"Yes, we are very happy," I murmur. I have to say something. What else can I say? [12]

Так, ми дуже щасливі, – белькочу я. Я маю щось сказати. Що ще тут скажемо? [13, с. 35]

Схожа сцена спостерігається й у серіалі, коли дім Командора Фреда відвідує делегація з Мексики. Спочатку жінка дає їм ту саму відповідь, проте наступного дня у приватній бесіді з однією з представниць делегації вона вже не приховує своїх почуттів і просить про допомогу:

But you don't understand. I lied to you. This is... A brutal place. We're prisoners. If we run, they'll try to kill us. Or worse. They beat us. They use cattle prods to try to get us to behave. If we're caught reading, they'll cut off a finger. Second offense, just the whole hand. They gouge out our eyes. They just maim us in worse ways than you can imagine. They rape me [14].

Але ви не зрозуміли. Я вам збрехала. Це паскудне місце. Ми в'язні. Спробуємо втекти нас уб'ють чи гірше. Нас б'ють. Нами керують електрошокерами. За читання відрізають палець. Упіймають вдруге – відріжуть руку. Можуть вирізати око. Можуть понівечити так, що ви й не уявляєте. Мене твалтують... [15]

Фредова розповідає про всі знущання, яких зазнає, про державу, що перетворилася на в'язницю для неї і багатьох інших, про позбавленість базових людських прав, про те, що в неї відібрали доньку. Проте у відповідь жінка чує лише те, що вони не можуть нічого вдіяти або навіть не бажають. Гілеад планує торгувати Служницями, а це необхідно, щоб їхня країна вижила. Незважаючи на відмову, героїня серіалу все ж має достатньо хоробрості, щоб розповісти зовнішньому світу про злочини, які коїть Гілеад.

Героїня серіалу кожного дня намагається знаходити у собі силу, щоб продовжувати шлях. У кутку своєї кімнати, там, де ніхто сторонній його б не знайшов, Фредова бачить напис *Nolite te bastardes carborundorum*, залишити його могла тільки Служниця, що була в цьому будинку до неї. Не цілком розуміючи, що це означає, героїня все ж відчуває, що це послання до неї, до всіх Служниць, заклик зберігати надію і боротися. Ці слова стали для неї своєрідним девізом, що підкреслюється сценою, де вона приєднується до інших жінок, яким судилося стати мовчазною армією.

There was an Offred before me. She helped me find my way out. She's dead. She's alive. She is me. We are Handmaids. Nolite te bastardes carborundorum, bitches [14].

До мене була Фредова. Вона допомогла мені знайти вихід. Вона померла. Вона жива. Вона – це я. Ми служниці. Ноліте те бастардес карборундорум, суки [15].

Так вона наче повертає голос, який у неї відібрали. Що також привертає увагу, у цьому епізоді грає мелодія “*Perpetuum Mobile*” *Penguin Cafe Orchestra*. Відомо, що музика є потужним інструментом в арсеналі творців фільмів, оскільки дозволяє передати емоції героїв, доповнюючи комплекс смислів, що повинна транслювати та чи інша сцена. Так, “*Perpetuum Mobile*” – це музичний твір у швидкому темпі, що не має чіткого початку або завершення. У серіалі він суголосний із думками героїні, яка усвідомлює, що Служниця, незважаючи на своє становище, здатні повернути свою силу, якщо цього забажають, що кожна нова Служниця буде приєднуватися до спротиву. Окрім того, сама група *Penguin Cafe Orchestra* виконувала музику у стилі фолк та в естетиці мінімалізму, що іноді нагадує роботи відомих композиторів. Проте такий стиль у музиці відповідає сучасним тенденціям, однак зовсім не пригніченню та страху, які охопили Гілеад.

У книзі Фредова наважується лише на те, щоб згадувати ті слова у молитвах, замислюючись над тим, чи міг Бог таке дозволити.

Oh God, I pray. Nolite te bastardes carborundorum. Is this what you had in mind? [12]

Господи, молюся я. Nolite te bastardes carborundorum.

Ти саме це планував? [13, с. 87]

Окрім того, продюсери додають ще одну сцену спротиву, під час якої одну зі Служниць мали закидати камінням за те, що вона нібито хотіла нашкодити своїй дитині, з якої її хотіли назавжди розлучити після народження. Проте Фредова кидає свій камінь на землю зі словами:

I'm sorry, Aunt Lydia [14]. – *Вибачте, Тімко Лідіє* [15].

Її приклад наслідують всі Служниці. Цей акт непокори багато означає, що у Гілеаді ніхто не має права висловлювати протест, тим більше колективно. Невипадково, коли Служниця повертаються до своїх будинків, грає пісня “*Feeling Good*” Ніни Сімон, приспів якої звучить так:

“It's a new dawn. It's a new day. It's a new life for me. And I'm feeling good”. – «Це – новий світанок. Це – новий день. Це для мене нове життя. І я налаштована оптимістично».

Цей мотив підкреслює значення того, що сталося, оскільки тут починається новий етап у становленні Служниць як безликої армії.

Наприкінці роману, як і першого сезону серіалу, по Фредову приїжджає чорний фургон. Такі чекають на тих, хто вчинив злочин проти Гілеаду. У книзі це пов'язано з тим, що вона запитала про Мейдей в іншій Служниці, у фільмі – з актом непокори під час страти. Нік, водій у будинку Командора в якого вона закохалася та від якого чекала дитину, говорить їти з цими людьми і довіритися їм. Так і відбувається.

Whether this is my end or a new beginning, I have no way of knowing. I have given myself over into the hands of strangers. I have no choice. It can't be helped. And so I step up, into the darkness within... Or else the light [14].

Чи це кінець, чи новий початок? Я не знаю. Я довірилася незнайомцям. У мене немає вибору, цьому ніяк не зарадити. Я зробила крок у темряву... Чи це світло? [15]

Якщо у романі Фредова чинить так від безвиході, покладаючись на долю, героїня серіалу приймає її з високо піднятою головою. Навіть до наближення фургона до будинку вона не відчуває страху, натомість усередині неї жевріє надія на новий початок.

I ought to be terrified. But I feel serene. And there's a kind of hope, it seems, even in futility [14].

Я мала б боятися, але відчуваю спокій. Навіть щось схоже на надію, хоч і марну [15].

Насправді той крок відкриває її шлях до нового етапу боротьби, що продовжиться в наступних сезонах серіалу. Коли Фредова прямує до фургона, звучить напружена мелодія, однак завершується остання серія сезону піснею “*American Girl*” американської рок-групи *Tom Petty and the Heartbreakers*. Цей надзвичайно відомий музичний твір міцно ввійшов до культурного простору Сполучених Штатів, прозвучавши у багатьох фільмах та навіть політичних кампаніях. Він оспівує жінку, що вірить у свою «американську

мрію», як і героїня серіалу, що зберегла своє прагнення до свободи і здатність за неї боротися.

Висновки. Екранізація як своєрідний акт інтерсеміотичного перекладу надає ширші можливості для інтерпретації оригінального твору. З одного боку, це зумовлено необхідністю додати візуальний компонент до історії, що складається з думок та переживань героїні. Проте продюсери використовують роман як основу для власного твору, маніпулюючи хронологією подій, що представлені в романі, доповнюючи їх абсолютно новими, залучаючи весь потенціал музичного супроводу, щоб розповісти дещо іншу історію. Так, образ героїні зазнає значних змін і в подальших сезонах отримує власне життя. Наприкінці роману героїня готова віддати будь-що, відмовитися від кохання, своєї ідентичності, щоб тільки вижити. Проте творці фільму трансформують роман, що дозволяє представити Фредову як сильну особистість, здатну іти на ризик задля

свого майбутнього та майбутнього своєї доньки, як жінку, що залишилася непідкореною, незважаючи на все, через що їй довелося пройти. Окрім власне специфіки комунікації і засобів транслявання смислів у літературі та кіно, можливо, це зумовлено відмінностями в цільовій аудиторії автора та творців фільму. Роман-антиутопія М. Етвуд спрямований на те, щоб застерегти читача від такого майбутнього, від посилення гендерної дискримінації, він орієнтований на досить інтелектуального читача, проте аудиторія серіалу набагато ширша. Імовірно, з цієї причини продюсери вирішили поєднати глибокий смисл роману з певним пригодницьким елементом, надали героїні більше індивідуальності, тоді як авторка роману змалювала її як лише один гвинтик у системі. Перспектива подальших досліджень полягає у дослідженні трансформацій образів персонажів, що відбуваються у межах інтерсеміотичного перекладу, на ширшому емпіричному матеріалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва, 1978. С. 16–24.
2. Kourdis E. Semiotics of Translation: An Interdisciplinary Approach to Translation, in Trifonas (ed.). *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht : Springer, 2015. P. 303–320.
3. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New-York : Routledge, 2010. 212 p.
4. Макарук Л.Л. Мультиmodalність сучасного англомовного масмедійного комунікативного простору : дис.... докт. філол. наук : 10.02.04. Луцьк, 2019. 635 с.
5. Borodo M. Multimodality, Translation and Comic. *Perspectives*, 2015. 23. (1). P. 22–41. DOI: 10.1080/0907676X.2013.876057.
6. Леонтович О. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики). URL: https://gitr.ru/data/events/2018/leontovich_7.pdf (Last accessed: 02.07.21)
7. Perdikaki K. Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *Intralinea*. URL: https://www.academia.edu/35334562/Towards_a_model_for_the_study_of_film_adaptation_as_intersemiotic_translation._Intralinea._Special_Issue_Building_Bridges_between_Film_Studies_and_Translation_Studies (Last accessed: 02.07.21)
8. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход. *Современная литературная теория. Антология*. Москва : Флинта, 2004. С. 201–224.
9. Ясусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения. *Новое литературное обозрение*. 1995. № 12. С. 39–84.
10. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Издательство Иностранной литературы, 1962. 552 с.
11. Кожанова В.Ю. Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста. URL: <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2012/5/kontsepty-retseptivnoy-estetiki-v-interpretativnoy-paradigme-mediateksta/>
12. Atwood M. *The Handmaid's Tale*. URL: https://royallib.com/book/Atwood_Margaret/The_Handmaids_Tale.html (Last accessed: 10.07.21)
13. Етвуд М. Оповідь Служниці. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 272 с.
14. *The Handmaid's Tale*. URL: https://subslikescript.com/series/The_Handmaids_Tale-5834204/season-1/ (Last accessed: 15.07.21)
15. Оповідь Служниці. URL: <https://uaserials.pro/1153-rozpovid-sluzhnici-sezon-1.html> (Last accessed: 15.07.21).