

Національний університет "Острозька академія"
Факультет романо-германських мов
Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота (проект)

магістра
на тему

Порівняльний аналіз кінофільму та книги Маркуса Зузака «Крадійка КНИГ»

Виконала: студентка ___ курсу, групи _____
спеціальності: 035 Філологія
спеціалізації: германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Криць Софія Василівна
(прізвище та ініціали)

Керівник

Чепіль О.Я.
(прізвище та ініціали)

Острог – 2020 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Жанрові особливості художнього стилю.....	7
1.2. Жанрові особливості кінодискурсу.....	13
1.3. Жанрово-стильові особливості роману «Крадійка книг».....	22
1.4. Жанрово-стильові особливості кінострічки «Крадійка книг».....	36
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ ЛІНГВАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У КНИЗІ ТА КІНОФІЛЬМІ.....	43
2.1. Функції стилістичних засобів.....	43
2.2. Функціональна спрямованість лексичних засобів.....	53
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛЬНА ОСНОВА РОМАНУ ТА КІНОСТРІЧКИ «КРАДІЙКА КНИГ».....	66
3.1. Концепт смерті в романі та кінострічці.....	66
3.2. Концепт дружби.....	73
3.3. Концепт кохання.....	76
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	85

ВСТУП

Актуальність проблеми обумовлена тим, що внутрішній монолог, або свідомість внутрішньої людини, і артсинтез, гармонізація слова і малюнка, стають невід'ємними в сучасному австралійському художньому тексті.

Варіативне уявлення світів в літературі та кіно – явище, вивчення якого допомагає усвідомлювати всю сутність творів мистецтва, тим самим надаючи їм важливість, значимість, актуальність, оригінальність і повсякденність. Так, в романі сучасного австралійського письменника Маркуса Зузака «Крадійка Книг» простежується варіація світів, яка супроводжується тісним взаємозв'язком міфологічного, соціально-історичного, сімейного, художнього і так званого «особистого» просторів.

Роман-бестселер Маркуса Зузака «Крадійка Книг» є широковідомим та читабельним твором у всьому світі. Тож, звертаючись до, здавалось би, не нової теми війни, даному автору вдається розкрити її по-новаторськи. В творі оповідачем виступає сама смерть, що розповідає історію звичайнісінької дівчинки під час Другої світової війни. Але зображення подій саме із цієї перспективи є несподіваним: наратор не викликав страху, а навпаки, – деяку симпатію; водночас Німеччина та події, що відбувалися в цей період часу, змальовані дитиною, по національності німкеня, а не стороннім оповідачем, із позиції зовні.

В романі червоною ниткою проходить тема відносин з батьками, любові, війни та смерті. Сюжет цього роману і його юна безстрашна героїня привернули увагу продюсерів Карен Розенфельт і Кена Бланкато, і з моменту прочитання книги вони працювали над можливістю екранізувати її. Над роботою зі сценарієм вони запросили Майкла Петроні, для підготовки цього досить об'ємного роману до екранізації. І поки йшла робота над сценарієм, велися пошуки режисера. І ним став режисер Брайан Персивал.

Звичайно, екранізувати роман було важко, оскільки були присутні багатослівні ремарки, численні деталі та обривки історій, які часто не відразу

збиралися в єдине ціле. Такий твір було складно ілюструвати з якоїсь однієї сторони і вмістити цю історію в дві години. У книзі розкрито багато історій, практично всіх жителів містечка Молькінга, а режисер виділив будинок сім'ї Хуберман, трохи зачепивши історії людей, пов'язаних з ними.

Нажаль екранізація не передала відчуття закоханості в колір і предмет, яким хизується Смерть – оповідач в книзі Зузака. Він складає прапор Третього рейху (*red-and-white blanket*) з різних тонів неба (*...the sky was the colour of Jews*), зазначає, що найбільше любить небо кольору темного шоколаду, а також нарікає людям, що ті не вміють відволіктися, щоб оцінити навколишню красу. «Крадійці книг» Персівалія цієї поезії катастрофічно бракує, а з усіх фарб на екрані переважає сірий, як назвав його Зузак, «колір Європи».

Багато епізодів з книги – смерть маленького брата Лізель, важке розставання з матір'ю, взаємини головної героїні і її прийомних батьків – Ганса і Рози Хуберман, міцна і зворушлива дружба між Лізель і задиракою Руді Штайнером – в екранізації не наповнені тим глибоким змістом, який визначає специфіку та оригінальність роману Маркуса Зузака. Водночас, Друга світова війна втрачає свою значимість, перетворюючись лише в тусклий фон для оповідання про життя «книжкової злодюжки», оскільки режисер уникає демонстрації навіть малої частини військових дій, описаних в романі. Виявляється, що режисер бажав показати лише історію та життя маленької героїні Лізель.

На жаль, без скорочення історії роману, екранізації ніяк не обійтися, і можна лише порівнювати книгу і фільм, помічати різницю, інтерпретувати ці лакуни. В цілому фільм не втратив своєї теплоти. Найголовніше фільм зберіг – стійкість духу Лізель, любов батьків, вплив війни, смерть, як оповідача і невидимого головного героя, і цей фінальний поцілунок Руді та Лізель.

Загалом творчість Маркуса Зузака досі є малодослідженою у вітчизняному літературознавстві, а порівняльний аналіз кінофільму та книги «Крадійка книг» поглиблює актуальність нашої розвідки.

Метою дослідження є комплексне дослідження кінофільму та книги «Крадійка книг» в різних ракурсах, що певним чином заповнить існуючу лакуну у творчості Маркуса Зузака в кіно- та літературознавстві.

Для досягнення поставленої мети слід вирішити наступні **завдання**:

- окреслити жанрові особливості художнього стилю;
- визначити жанрові особливості кінодискурсу;
- виявити жанрово-стильові особливості роману «Крадійка книг»;
- проаналізувати жанрово-стильові особливості кінострічки «Крадійка книг»;
- охарактеризувати функції стилістичних засобів у книзі та кінофільмі;
- визначити функціональну спрямованість лексичних засобів;
- виявити засоби репрезентації концепту смерті в романі та кінострічці;
- проаналізувати концепт дружби;
- охарактеризувати концепт кохання.

Об'єкт дослідження – концептуальна основа роману та кінострічки «Крадійка книг».

Предмет дослідження – лінгвальні засоби у книзі та кінофільмі «Крадійка книг».

Методи дослідження. У роботі були використані такі методи дослідження: теоретичний аналіз наукової літератури, узагальнення, метод суцільної вибірки, статистичний метод, трансформаційний метод, метод порівняльного аналізу.

Новизна дослідження полягає в тому, що порівняльний аналіз кінофільму та книги Маркуса Зузака «Крадійка книг» вперше став предметом вивчення, і отримані результати дослідження можуть бути використані в літературознавчих курсах по сучасній західній прозі.

Практична значимість дослідження полягає в можливості використання його матеріалів на заняттях з лінгвістичного аналізу тексту (при аналізі лінгвістичних засобів створення образу, лінгвальних засобів у книзі та кінофільмі), практичної граматики (так як в роботу включений аналіз

граматичних трансформацій), лексикології (аналіз концептуальної основи роману та кінострічки «Крадійка книг»).

Структура дослідження визначається логічною послідовністю вирішення завдань, поставлених автором в процесі досягнення поставленої мети, і включає в себе: вступ, три розділи, кожна з яких складається з параграфів, висновки і список використаних джерел. Текст роботи займає 85 сторінок.

У вступі подано актуальність теми, мету, завдання, об'єкт та предмет, методологію та новизну дослідження, а також практичне і теоретичне значення.

В першому розділі розглядаються теоретичні аспекти дослідження. Розкриваються жанрові особливості художнього стилю. Визначаються жанрові особливості кінодискурсу. Описуються жанрово-стильові особливості роману «Крадійка книг». Досліджуються жанрово-стильові особливості кінострічки «Крадійка книг».

В другому розділі розглядається роль лінгвальних засобів у книзі та кінофільмі. Зокрема, аналізуються функції стилістичних засобів та функціональна спрямованість лексичних засобів.

В третьому розділі аналізується концептуальна основа роману та кінострічки «Крадійка книг». Визначається концепт смерті в романі та кінострічці. Також досліджується концепт дружби та кохання.

У висновках подається заключна думка щодо проаналізованого матеріалу.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Жанрові особливості художнього стилю

Жанрова специфіка виступає одним із головних диференційних ознак художнього стилю, яка забезпечує його єдність. Дана єдність виявляється як у ході дискретного вивчення самих жанрів, так і у результаті визначення того, яким чином жанри реалізують загальні риси художнього стилю [56, с. 30].

Так, В.А. Кухаренко розглядала жанр як одну із трьох парадигм, в які входить кожен художній текст. Згідно її поглядів жанрове визначення твору виступає його «текстовим маркером», що розміщується до першого абзацу, у передтексті. Сам жанр зумовлює структурні особливості твору, деякою мірою впливає на його обсяг, посередньо відображається в його мовній субстанції. Письменник доволі уважно відноситься до жанрової рубрикації власного твору та намагається в передмові, в статті, в коментарі пояснити власний вибір [36, с. 81-82].

Відповідно до поглядів Енн М. Джонс індивідуальне знання жанру є абстрактним та схематичним, що зростає завдяки повторюваному й контекстному досвіду, пов'язаному із текстами. Водночас схематичні згадки щодо жанру можуть бути непевними чи навіть суперечливими, тому що досвід аналізу тексту може бути випадковим, частково згаданим або непостійним. Коли особистості стають досвідченими читачами та авторами, то починають невимушено працювати в деякому жанрі. Саме вони здатні поділяти тексти на жанрові категорії для того, аби допомагати собі, другим читачам та письменникам у визначенні, обробці та запам'ятовуванні досвіду створення і аналізу тексту [83, с. 21].

Крім того, В.Є. Халізов зазначав, що літературними жанрами можна вважати групи творів, які виділяють у межах літературних родів. Кожен із них згідно з автором має певний комплекс стійких властивостей [71, с. 319].

Індивідуальне абстрактне знання самого жанру є як комплексним, так й дихотомічним (розділеним на частини). Він є одразу й когнітивним (розділеним на фігури мови чи попередні знання), та соціальним (яким діляться із читачами та письменниками, що випробували його на своєму досвіді) [38, с. 21].

Жанрова специфіка художнього стилю має свої особливості. Стиль – це характерна й відмінна особливість певної діяльності або ж її результату, обмежений самою сферою діяльності особи, присутній в усіх сферах діяльності людини: стиль мистецтва; стиль управління, роботи, поведінки, стиль життя тощо [66, с.158].

Водночас, із розвитком науки про мову уявлення вчених-лінгвістів щодо стилю змінювалися, висловлювалися різноманітні суперечливі думки із даного питання. Стиль відображається не лише крізь вживання мови, але й через різні манери її використання. Оскільки за межами використання мови не існує і самого стилю. Так, зв'язок стилю із використанням мови можна побачити і у визначенні терміну «стиль», запропонованому В. В. Виноградовим. «В розвинутій літературній мові виділяють різні стилі, тобто більш або менш стійкі, доцільно організовані системи словесного вираження. В їхній склад й співвідношення історично змінюються. Саме поняття стилю мови базується не стільки на сукупності більш сталих «зовнішніх» лексико-фразеологічних або граматичних ознак, скільки на певних внутрішніх експресивно-сміслових принципах відбору, поєднання, об'єднання й мотивованого використання виразів і конструкцій» [8, с. 196].

В цілому стиль характеризується наступними ознаками: історично сформований елемент; різновид використання мови, що відрізняється від других подібних різновидів; характеризується особливостями складу мовних одиниць і особливостями їхньої організації; сформований у єдине смислове композиційне ціле (тобто текст) [30, с. 129].

На думку В. В. Дементева, стиль мови – це різновид, який обслуговує будь-яку сферу суспільного життя: буденне спілкування, офіційно-ділові відносини, науку, словесно-художню творчість тощо. І кожен стиль

характеризується наступними ознаками: метою спілкування, набором мовних засобів і форм (жанрів), у яких він існує [23, с. 121].

Загалом різноманіття жанрових різновидів обумовлене самим змістом мови і її різною комунікативною спрямованістю, тобто метою спілкування. Адже мета спілкування диктує сам вибір стилістичних прийомів, композиційної структури мовлення для певного випадку. Згідно Н. М. Разінкіної, кожен функціональний стиль мовлення володіє своїми типовими рисами, колом лексики і синтаксичних структур [56, с. 57].

Також варто зауважити, що структура текстів різноманітних стилів неоднакова, наприклад, якщо для розмовного стилю характерний діалог (полілог), то для других – переважно монолог. Окрім цього відрізняються стилі мовлення й другими ознаками. Однак спільним для них є те, що вони – різновиди однієї мови, які представляють все багатство їхніх виражальних засобів та зокрема виконують досить важливі функції у житті суспільства – забезпечують спілкування у будь-яких його сферах. В межах кожного функціонального стилю сформувались свої різновиди – підстили – для точного і доцільного відображення окремих видів спілкування і вирішення певних завдань [16, с. 79].

Художній стиль вважається одним із найбільших та найпотужніших стилів мови, що розглядається як узагальнення і поєднання усіх стилів, адже автори доволі органічно вплітають певні стилі до своїх робіт для надання їм більшої переконливості і достовірності у зображенні подій. Цей стиль широко використовується в творчій діяльності, різних видах мистецтва, в культурі та освіті тощо. Сам текст у художньому стилі впливає на уяву і почуття читача, передає почуття і думку письменника, використовує усе багатство лексики, можливості різних стилів, характеризується образністю, емоційністю мови.

Як і у вище зазначених галузях діяльності, так і у белетристиці – це стиль, який виконує окрім інформаційної функції, суттєву – естетичну, тобто впливає засобами художнього слова крізь систему образів на розум, почуття і волю читача, формує ідейні переконання, моральні якості й естетичні смаки тощо.

До основних ознак художнього стилю слід віднести такі: образність; поетичність опису; естетичність мови, задля відображення прекрасного; експресивність як інтенсивність вираження; емоційність відображення дійсності; відсутність певної регламентації використаних засобів і способів їх поєднання; суб'єктивізм розуміння і його відображення [9, с. 24].

В цілому світ художньої літератури – це штучно «створений» світ, де зображувана дійсність відображає авторську вигадку, тобто у художньому стилі мовлення одну із основних ролей відіграє суб'єктивний момент. Вся оточуюча дійсність представлена крізь світогляд письменника. Проте у художньому тексті читач бачить не лише світ автора, але й його у цьому світі: його прерогативи, засудження, захоплення, відразу тощо. Із цим пов'язана емоційність, експресивність, метафоричність, змістовна багатоплановість художнього стилю мовлення письменника.

Глобальність існування і поширеності художнього стилю полягає в тому, що йому притаманна наявність всього багатства різноманітної лексики, здебільшого конкретно-чуттєвої [45, с. 147].

У художньому стилі мовлення досить широко використовується мовленнєва багатозначність слова, що відкриває у ньому сенс і сенсові відтінки, й зокрема синонімія на усіх мовленнєвих рівнях, завдяки чому й виникає можливість підкреслити найтонші відтінки значень.

На перший план у художньому тексті висуваються емоційність й експресивність зображення. Чимало слів, що у науковому мовленні виступають як чітко визначені абстрактні поняття, а газетно-публіцистичному мовленні – як соціально-узагальнені поняття, у художньому мовленні – конкретно-чуттєві уявлення. Отож, стилі виступають доповненням один одного [67, с. 49].

Для художнього стилю, особливо поетичного, характерна інверсія, тобто зміна звичайного порядку слів в реченні із метою посилення смислової значущості певного слова чи надання усій фразі особливого стилістичного забарвлення.

В цілому синтаксична будова художнього стилю відображає потік образно-емоційного авторського враження, саме тут присутнє все різноманіття синтаксичних структур. Кожен письменник використовує мовні засоби задля висвітлення своїх ідейно-естетичних задач [52, с. 38].

У художньому стилі можуть бути присутні відхилення від структурних норм задля вираження письменником певної думки, риси, важливих для змісту твору. І вони можуть виражатись у порушеннях фонетичних, лексичних, морфологічних й других норм.

Художній стиль, здебільшого реалізований в драмі, прозі та поезії, які зокрема, поділяються на відповідні жанри. Загалом жанрово-стильове розшарування художнього стилю настільки широке, різноманітне і суттєве, що його часто характеризують як не один художній стиль, а як художні (белетристичні) стилі.

У кожному функціональному стилі по-своєму реалізуються і представлені граматичні категорії. Наявність стилів також обумовлено системністю мови – вони постають як «варіанти загальної мовної системи», як певні «субкоди». Іншими словами, поняття «стиль» пов'язане з мовою, словесним наповненням тексту, а «жанр» більше вказує на форму твору, тобто «стиль мови реалізується в безлічі жанрів» [4, с. 27].

Що стосується сучасних мовностилістичних досліджень з проблематики жанру, найбільш докладний їх розгляд пропонує Н.Копистянська [34]. Науковець виділяє і розглядає кілька альтернативних способів підходу до жанру. Екстралінгвальний спосіб визначає жанри як приналежності дискурсивних спільнот. Це означає, що дискурси одного жанру мають загальний набір комунікативних цілей, визнаних дискурсивною спільнотою. Така дефініція, на думку вченої, відповідає дійсності: адже неможливо створити дискурс, наприклад, наукової доповіді, не маючи ніякого поняття про цей жанр, а навчитися створювати дискурс певного жанру – значить, стати частиною відповідного дискурсивного співтовариства. Однак дане визначення нічого не дає для розуміння мовної природи жанру [16, с. 16].

Наступний спосіб – структурний. Цей підхід, що заснований на понятті «жанрова схема», допомагає підійти до проблеми жанру в термінах мовної структури. І під жанровою схемою мається на увазі послідовність компонентів, які присутні в дискурсі конкретного жанру. Наприклад, жанрова схема розповіді, згідно з дослідженням В. В.Дементєва, складається з шести компонентів: резюме – орієнтація – ускладнена дія – оцінка – результат / розв'язка – код [23, с.45].

Водночас Л. Р.Безугла, Є. В. Бондаренко, П. М. Донець запропонував більш просту схему розповіді з п'яти компонентів: орієнтація – зав'язка – кульмінація – розв'язка – код [25, с.55]. З лінгвістичної точки зору, як зазначає Н.Копистянська, проблема з такого роду визначенням жанру полягає в тому, що залишається незрозумілим: як на основі жанрової схеми зробити будь-які передбачення щодо мовної форми дискурсу, що представляє даний жанр. Ще один спосіб лінгвістичної ідентифікації жанрів, за Н.Копистянською, заснований на формальних лексико-граматичних характеристиках відповідних дискурсів. Відомо, наприклад, що жанр розповіді володіє деякими мовними особливостями: розповідь містить певний «каркас» з упорядкованих у часі подій, які описуються однотипними граматичними формами (наприклад, дієсловами в минулому часі) і з'єднуються сполучними елементами. Згідно Н.Копистянської, така класифікація не може вважатися науково-обґрунтованою, оскільки жанри є неоднорідними утвореннями, вони мають різні лексико-граматичні характеристики. Причину цієї неоднорідності Н.Копистянська бачить в тому, що не цілі дискурси володіють стійкими морфосинтаксичними і лексичними характеристиками [34].

Підсумовуючи погляди і думки вищеназваних лінгвістів і літературознавців, слід вказати на той факт, що, розвиваючись і змінюючись, жанрові утворення зберігають певний стійкий набір характеристик, і це дозволяє говорити про історичну стійкість самих жанрів. Серед цих характеристик можна назвати тип розповіді, структурну організацію тексту, наявність особливої семантики, використання певних граматичних і лексичних

засобів, синтаксичних конструкцій, нарешті, просторово-часову організацію тексту. Будь-яка жанрова форма відображає форму мислення людини, а способи пізнання і відображення дійсності змінювалися і змінюються з плином часу.

Таким чином, художній стиль – це стиль художньої літератури, що має вплив на психіку, почуття, думки читачів крізь зміст й форму утворених письменником поетичного, прозового тексту. В цілому художній стиль передбачає попередній відбір мовного засобу для утворення певного літературного художнього тексту. Наразі значної популярності набули форми реалізації функціонального стилю художнього мовлення – малі форми, що характеризуються своєю стислістю і насиченістю мовних засобів, які досить вдало передають читачам головну ідею і зміст, закладений письменником.

1.2. Жанрові особливості кінодискурсу

Дискурс виступає центральним поняттям більшості лінгвістичних досліджень вітчизняної науки. Це поняття характеризується із позицій прагматика когнітивної лінгвістики, вивчаються різні аспекти його функціонування: стилістики, вербальних й невербальних складових, національно-культурної специфіки, жанрових особливостей [25]. Загалом інтерес до явищ, які утворюють дискурс та зокрема розвиток когнітивно-дискурсивної парадигми обумовлюють актуальність дослідження кінотворів із позицій дискурсології в когнітивному аспекті.

Кінофільм є одночасно засобом повідомлення інформації (тобто, різновидом комунікативної події) та інструментом впливу на глядача (що визначає його соціально-культурну значущість) [63, с. 52]. Враховуючи наявність двостороннього впливу між соціальнокультурним контекстом та дискурсом, який в ньому породжується, вважаємо, що кінематограф є

соціально-культурною практикою. Цей підхід допомагає розглядати і комунікативний, і когнітивний аспекти функціонування досліджуваних явищ.

Наявність різноманітних підходів до визначення дискурсу, а також залучення одночасно декількох каналів для передачі інформації у кінофільмі спричиняють варіантність у визначенні зокрема кінодискурсу.

Згідно В.Є. Чернявської, підхід до дискурсивного аналізу із позиції функціональної лінгвістики передбачає саму роботу із текстом, адже початковим етапом дискурсивного аналізу виступає рівень конкретної мовної реалізації дискурсивного змісту, тобто, сам рівень тексту [74, с. 89].

Власне дискурсивний аналіз розпочинається із проекції як психологічних, і політичних, так і національно-культурних, прагматичних й других факторів на елементи змістовно-сислової і композиційно-мовної організації тексту. Головним принципом є поєднання мовного і зовнішніх факторів, поєднання внутрішньотекстових правил і відповідно регулярності комбінації мовних засобів із над- та навколотекстовим фоном, який супроводжує процес породження окремого висловлювання. І цілому зміст дискурсу характеризується не через один окремо взятий текст, а у комплексній взаємодії значної кількості текстів. Саме тому, дискурсом, згідно В.Є. Чернявської, виступає сукупність тематично спільних текстів, кожен із яких сприймається та ідентифікується як мовний корелят певної соціально-культурної практики [74, с. 90]. Дана позиція є відправною для розгляду жанрових особливостей кінодискурсу.

В свою чергу Г.М. Зарецька розглядає фільм як кінодискурс, визначаючи останній як зв'язний текст, який виступає вербальним компонентом фільму, у сукупності із невербальними компонентами – аудіовізуальним рядом цього фільму й другими екстралінгвістичними факторами, які мають велике значення для смислової завершеності фільму, тобто креолізоване утворення, що володіє властивостями цілісності, зв'язності, інформативності, комунікативно-прагматичної спрямованості, медійності і утворене колективно-диференційованим автором для перегляду реципієнтом повідомлення

(кіноглядачем) [27, с. 7]. І при тому підкреслюється, що в зв'язку із необхідністю врахування усієї сукупності компонентів фільму – звукових, візуальних, паратекстових елементів (тобто назви, титрів), застосування даних про допоміжні тексти (монтажних листів, субтитрів), прецедентних текстів (сценаріїв, літературної основи), учасників комунікації, їх настанов і цілей, – доцільно вивчати фільм як дискурс [27]. Однак на наш погляд, варіантність вербальних і невербальних компонентів одного кінофільму не є достатньою підставою для визначення його як кінодискурсу. І виходячи із теорії В.Є. Чернявської, саме невербальна складова чи прецедентні тексти не є параметрами для визначення кінодискурсу, бо певний фільм все ж залишається відносно обмеженою, завершеною сутністю. Отож, під кінодискурсом варто розуміти комплексну взаємодію усієї сукупності кінотекстів, яких може бути безліч. Відповідно, кінотекст, згідно Г.Г. Слишкіна та М.О. Єфремової, визначимо як зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) і невербальних (іконічних чи індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного, функціонально-диференційованого автора з допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії та призначене для програвання на екрані і аудіо-візуального сприйняття глядачами [63, с. 32]. Цей підібраний підхід дозволить більш чітко відокремити кінодискурс від суміжного поняття кінотексту і зосередитись на вивченні кінодискурсу як результату соціально-культурної практики в цілому.

На наш погляд, кінодискурс – це аудіовізуальний дискурс модерну, який об'єктивує сприйняття певної реальності. Крім цього, вважаємо кінодискурс дуже важливим джерелом соціолінгвістичного пізнання в сучасному глобалізованому світі.

Загалом інтерес лінгвістичної науки щодо кіно проявлявся на різних етапах його розвитку. Так, спочатку воно розглядалось як примітивний спосіб оповідання історії засобами зображення, а пізніше теоретиками формальної школи (В. Шкловським, Ю. Тиняновим) було зроблено перші спроби

концептуалізації кінофільма як своєрідної системи знаків або тексту [35, с.201]. Також новим поштовхом стали праці С. Ейзенштейна, що розробив філософію монтажу як синтетичного засобу продукування значення. Із формальних й монтажних елементів склалися «кіноієрогліфи», у яких переосмислювалося класичне протиставлення видимого (візуального, динамічного) і невидимого (вербального, смислового, нерухомого) [72].

В свою чергу, Ю. Лотман, який одним із перших дослідив кінотвір як окрему семіотичну систему, говорив про «кіномову», що, окрім мовлення персонажів, включала і такі елементи: точку зору, план (крупний, середній, загальний тощо), поєднання кадрів, художній простір фільму, сюжет, звук та ін. [44]. Оскільки сам кінотвір виступає багаторівневою семіотичною системою, досліджуються різноманітні аспекти її функціонування.

Кінотекст має цілу низку властивостей, які є прямим наслідком складності кінофільму як багаторівневої семіотичної системи [46]. І особливості даної системи можуть бути пояснені тим, що кінофільм можна інтерпретувати як повідомлення, у основі якого лежить акт комунікації [46, с. 48].

До обов'язкових елементів даного акту комунікації варто віднести:

- 1) адресант (той, хто передає інформацію);
- 2) адресат (той, хто приймає інформацію);
- 3) канал зв'язку між ними, роль якого можуть виконувати усі структури, що забезпечують комунікацію, в тому числі природна мова, системи звичаїв, норм мистецтва тощо;
- 4) повідомлення (текст).

Одночасно у межах окремого кінематографічного оповідання (кінотексту) персонажі взаємодіють одне із одним, між ними теж відбувається дискурсивна взаємодія, крізь яку розкривається сам характер персонажа, його вподобання, душевний стан, ставлення до оточуючих людей і явищ, ціннісні орієнтири і настанови. Дана дискурсивна взаємодія водночас виступає актом комунікації, де персонажі виконують роль адресата і адресанта, використовують своєрідний

канал зв'язку і передають конкретне повідомлення. Отже, слід говорити про взаємодію персонажів кінофільму як мікрорівня, а взаємодію колективного автора і глядача – як макрорівня цієї комунікації. Виділені рівні комунікації у кінофільмі корелюють із рівнями кінематографічного дискурсу і дискурсу в кіно, де дискурсом в кіно виступає мовленнєва діяльність персонажів, а кінематографічним дискурсом – комунікація між автором і глядачем [22, с.104].

Також об'єктом уваги серед науковців часто стає саме мовлення персонажів. Так, С. Козлофф досліджував діалоги персонажів в різноманітних жанрах кіно як інструмент досягнення своєрідного ефекту – гри слів для утворення комічного ефекту у комедіях, слово як зброю у гангстерських стрічках, а також особливості мовлення героїв мелодрам й вестернів [84]. Водночас В.Д. Шевченко розглядав мовлення як засіб соціального впливу на матеріалі британського кінодискурсу, підкреслюючи, що саме у мовленні присутні мовні складові дискурсу [75, с.136]. Другі знаки, які належать до «кіномови», стають об'єктом більш пильної уваги як лінгвістів, так і вчених-культурологів й філософів. Наприклад, О. Аронсон підкреслював те, що у кінодискурсі сам набір образів середовища, атмосфери чи жанра значно більш промовистий, аніж конкретний вислів [2]. Кінодискурс також вивчався із позицій лінгвокультурології і міжкультурної комунікації. Так, Г.Г. Слишкін, М.О. Єфремова й інші вчені досліджували лінгвокультурні концепти, які маніфестуються у кінодискурсі, приділяючи значну увагу ціннісному аспекту [63].

Варто зазначити, що під концептом ми розуміємо ментальну одиницю та елемент свідомості, який виступає попередником між реальним світом та мовою, саме він охоплює й культурну інформацію, в якій вона фільтрується, переробляється та систематизується. Концепти утворюють своєрідний культурний пласт, який функціонує між людиною і середовищем. Отже, концепт – це лінгвокультурне явище. У межах даного трактування слід визначати сам концепт як одиницю, яка об'єднує в єдине ціле елементи галузі культури, свідомості та мовознавства зокрема.

В працях вітчизняних учених кінодискурс досліджувався із позиції комунікативно-дискурсивної парадигми, виступаючи середовищем реалізації окремих стратегій й тактик. Зокрема, І.М. Лавріненко досліджував зміни комунікативних ролей саме в кінодискурсі, адже ігрове кіно відображує буттєвий дискурс, орієнтований на усне розмовне мовлення, що є найбільш природним середовищем для досліджуваного явища [40, с. 10]. Крім того, когнітивно-дискурсивна парадигма теж видається необхідною для дослідження явищ кінодискурсу. В свою чергу, А.М. Пшеничних вивчав когнітивні механізми і комунікативні стратегії та тактики зміни перспективи бачення предметної ситуації учасниками діалогічної взаємодії, беручи за об'єкт дискурсне явище реперспективізації предметної ситуації, представлене у діалозі персонажів англomовного мультимедійного ігрового кінотвору [55].

В дослідженнях кінодискурсу закордонними ученими, У. Бакланд окреслював два підходи, що розвинулись в 1980-х роках. Зокрема представники одного напряму запозичили соціологічні методи дослідження, залишаючи семіотичну природу кіно поза увагою. А представники другого напряму підійшли до розгляду загальної структури й механізмів сприйняття кінотворів із позицій когнітивістики. Так, серед учених, які працювали у даному напрямку, – Д. Бордвел, Н. Каррол, Е. Браніган, Дж. Андерсен. Також У. Бакланд згадував і про Ф. Касетті, Р. Одіна, М. Коліна та Д. Шато [79].

Таким чином, дискурс – явище, яке виступає і процесом і результатом когнітивно-мовленнєвої діяльності людини. На думку А.О. Кібрика, когнітивний підхід до мови – це переконання, що мовна форма є відображенням когнітивних структур, тобто структур людської свідомості, мислення і пізнання [32, с. 126]. Також, А. О. Кібрик визначає, що окремі когнітивні феномени відповідальні за використання мови у реальному часі, і це феномени типу on-line. До них відносять оперативну пам'ять, увагу, активацію. Водночас як феномени другого типу не мають відношення до функціонування мови у реальному часі, вони пов'язані із мовою як засобом зберігання й організації інформації (це феномени типу off-line). До них належить

довгострокова пам'ять, система категорій та категоризація, структура подання знань, лексикон тощо [32, с. 127]. Когнітивні дослідження насамперед стосуються категорій, лексичної семантики, метафори, тобто феноменів off-line. За А.О. Кібриком, когнітивний підхід може бути продуктивно використаний й у сфері феноменів on-line, тобто процесів побудування й розуміння самого дискурсу [32].

Отже, динамічність і особлива природа кінодискурсу як багаторівневої семіотичної системи, а також варіативність, якою характеризується кінодискурс на наш погляд, дає можливість використання когнітивного підходу для аналізу явищ типу on-line.

Кінофільм є креолізованим текстом із точки зору гетерогенності семіотичних систем, що входять до його складу [13, с.107]. Відеоряд кінотексту репрезентовано портретним чи іконічним кодом, звуковий код оперує знаками музичної або шумової природи та відповідними комбінаторними правилами, лінгвальний код включає знаки, за допомогою яких утворено всі вербальні повідомлення у кінотексті [19, с.13].

Вербальним компонентом кінотексту є кінодіалог. Кінотекст утворюється із розрахунку на сприйняття глядачами [27, с. 21]. І це веде до створення ефекту «підслуховування», який виникає через те, що глядач чує повідомлення, які адресовано другим, проте насправді такі повідомлення призначені і для глядачів.

Кінодіалог має точки дотику як із сценічним, так й повсякденним мовленням. По-перше, кінодіалог не продукується спонтанно та є перманентним (як сценічне мовлення, яке є вербалізованим попередньо створеним текстом), однак має видаватись спонтанним, створювати ілюзію ефемерності подібно до повсякденного мовлення, яке імітується. Крім того, сприйняття глядача вибудовує ланцюжок із вимовлених реплік, що йдуть одна за одною у рамках часу, обмеженого тривалістю вистави (або кінострічки). Водночас глядач сприймає прихований зміст, який не є безпосередньо релевантним для мовця і його співрозмовника [80, с.7]. Контекст, відомий

глядачеві, завжди ширший, аніж сам контекст, відомий будь-якому із персонажів. В результаті, інтерпретація глядачем кожного рядку з кінодіалогу відрізняється від інтерпретації його будь-яким із персонажів, який бере участь в розмові.

Мікрорівнева комунікація персонажів зазвичай залучає не лише вербальний, а й іконічний код як релевантний компонент комунікації. Саме тому варто підкреслити про дискурсивну взаємодію між персонажами, спираючись на тлумачення дискурсу як ситуативно обумовленої інтерактивної діяльності.

В кінофільмах героїчної тематики сюжетна лінія здебільшого репрезентує історію героя, антигероя та їхню протидію. Із даної причини важливою характеристикою кінодискурсу є наративність, яка є однією з ознак художнього твору. І повнометражний ігровий фільм як тип художнього твору можна розглядати як особливий тип наративу, подібний до літературного, проте із унікальними характеристиками, які визначаються специфікою кінодискурсу [78].

Кінематографічний наратив функціонує як на вербальному, так і на візуальному рівні, однак, на думку фахівців, найбільше пов'язаний не з живописом або навіть драмою, а із романом. Схожість між даними типами художнього тексту полягає у тому, що обидва типи наративу оповідають довгу історію із досить численними деталями з точки зору окремого оповідача [85, с.29]. І навіть певний ненаративний кінематограф має оповідальні характеристики, адже їхня повна відсутність передбачала би неможливість інтерпретації глядачем іконічного коду чи темпоральних або ж причинно-наслідкових зв'язків між кадрами чи елементами зображуваного на екрані [78, с.71]. Втім, досить суттєвою відмінністю є те, що тривалість фільмів обмежується до двох годин. Тому, об'єм кіносценарію зокрема не перевищує 125-150 сторінок, тоді як пересічний роман утричі більший по обсягу. І таке обмеження можливо подолати тільки у жанрі телесеріалу [85, с. 45].

Крім того, для кожного типу наративу притаманним є залучення особливого лексику для ефективного донесення інформації до адресата. Однією із найбільших переваг роману в даному аспекті є можливість вербальних маніпуляцій. Кінофільми теж функціонують на вербальному рівні, проте лексичні засоби, які використовуються у них, наявні у меншій кількості, та ефект їхнього використання відрізняється за силою. Втім, фільми мають зображувальні можливості, відсутні у романі, і через що оповідання в кіно є більш стислим. До того ж, наявність зображення на екрані робить кінонарратив дуже динамічним, через що глядачі постійно змушені перефокусувати власну увагу [85, с. 45].

Припускаємо, що мовні, динамічні та зображувальні властивості кінонарративу впливають на особливості формування образності у кінодискурсі, в тому числі на використання вербальних засобів для втілення певних концептів у відповідних персонажах в різні періоди.

Отже, кінодискурс слід розглядати як особливий вид дискурсу, що обумовлено його комунікативною природою і соціально-культурною значущістю. Саме поняття кінодискурсу співвідноситься із поняттям кінотексту у тому, що кінодискурс репрезентує сам комплекс необмеженої кількості кінотекстів. З іншої сторони, у кінодискурсі виокремлюються таких два типи комунікації: між колективним автором і глядачем (макрорівень) та між персонажами (мікрорівень). Також для макрорівневої взаємодії адресантом залучається комбінація із іконічного, звукового й лінгвального кодів. Мікрорівнева комунікативна взаємодія персонажів маніфестується на вербальному рівні (кінодіалог), проте врахування контексту та релевантних елементів іконічного коду дає можливість залучити поняття дискурсивної взаємодії персонажів в кінодискурсі. Зокрема характерною особливістю кінофільму як художнього твору є нарративність, проте кінонарративу, порівняно із літературним, притаманне залучення більш лаконічних вербальних засобів оповідання і подієва динамічність, пов'язана із обмеженням тривалості фільму.

1.3. Жанрово-стильові особливості роману «Крадійка книг»

З моменту появи нацистської Німеччини і принесених нею жахів, з'явилося багато літературних творів, написаних від імені людей, що пережили Голокост. Однією з найбільш пронизливих історій про останню світову війну, з одного боку, розділила держави на два ворожі табори, але, з іншого боку, згуртувала людей для боротьби, можливо, не завжди усвідомленої і відкритої, з фашизмом, з нелюдськістю, став роман «Крадійка книг».

Роман Маркуса Зузака «Крадійка книг» («The Book Thief») належить до найбільш популярних творів молодіжної літератури XXI століття. Він написаний австралійським письменником єврейського походження англійською мовою та виданий в 2005 році. Твір містить велику кількість німецьких слів – стилістичних засобів передання саме німецького колориту. Роман перекладений більше сорока мов, з-поміж яких, звісно, і німецька. І авторкою перекладу в 2008 році стала доволі відома німецька перекладачка книг для дітей і молоді Александра Ернст, яка в 2009 році здобула літературну премію в галузі молодіжної літератури за вдалий переклад німецькою мовою роману Маркуса Зузака «Крадійка книг» («Die Bücherdiebin») [62, с.129].

Роман-бестселер Маркуса Зузака («Крадійка книг» наразі є широковідомим та доволі читабельним твором по всьому світі. Він піднімає, вже добре відому тему війни, але йому вдалося розкрити її по-новому. В романі оповідачем виступає сама смерть, що розкриває історію звичайної дівчинки під час війни [26, с.133].

Досі Друга світова війна – незагоєна рана із минулого. Дана тема як і раніше актуальна, і в цьому ми переконуємося, читаючи «Крадійку книг». М. Зузак згадує, що до написання даного роману його підштовхнули почуті в дитинстві розповіді батьків: «Наче частина Європи входила в нашу кухню в Австралії, коли мама і тато розповідали про життя в Німеччині та Австрії, про бомбардування в Мюнхені і військовополонених, яких нацисти переслідували вулицями міста. Це було дуже небезпечний і страшний час, і мене вразили

добрі вчинки, які відбувалися в такі складні часи. Мій роман саме про це: прагнення до прекрасного навіть у найважчих умовах» [28, с.6].

Композиція книги – лінійна. У романі розповідається про Лізель Мемінгер, її характер розкривається через вчинки, внутрішні монологи. Особливе значення мають авторські відступи – монолог Смерті.

У сюжеті роману відбиваються всі тогочасні події: ідея фашистів, гоніння євреїв, поділ німецького народу на дві половини – тих, хто вступив в НСДАП (Націонал-соціалістичну робітничу партія Німеччини) і тих, хто проти ідеології Гітлера. Також в романі прослідковується ідеологія Гітлера, який створив фашизм словами і вклав їх в голови німців [5, с.25]. Тобто про вищу расу і про те, що людей, які не належать до цієї раси, потрібно винищувати. Таким чином, Маркус Зузак в романі продемонстрував, що слово володіє не тільки звуком, сенсом та інформацією, але й величезною силою впливу.

Одним по-справжньому важливим протагоністом книги, а можливо і основним, виступає сам оповідач – Смерть або Ангел смерті. Оповідачем історії «The book thief» дійсно виступає, для багатьох зловісний, образ Смерті. Солідна частина тексту роману Маркуса Зузака зосереджена на особистих думках і минулому досвіді оповідача.

First the colors. Then the humans. That's usually how I see things. Or at least, how I try. You are going to die [86, с.11].

З цих слів починається роман, побудована незвично – розповідь ведеться від імені Смерті. Смерть є досить розпливчастим образом, проте її присутність у творі відіграє важливу роль: розповідаючи про свою нелегку роботу, Смерть часто дає коментарі з приводу того, що відбувається в книзі.

У романі варіюються фольклорно-міфологічні елементи, які і наповнюють один з основних світів роману – світ міфологічний.

Поїзд, на якому героїня відправляється в неіснуюче містечко Молькінг до своїх нових прийомних батькам, які проживають на Хімелль-Штрассі (що в перекладі означає «Небесна вулиця»), символізує рух в нове життя.

...*Not that there would be any hell. No. But not paradise!* – так характеризує цю місцевість оповідач [86, с.31].

Крім міфологічного світу, в тексті роману простежується соціально-історичний та сімейний простір, який відіграє важливу роль в становленні і розвитку особистості головної героїні.

Все життя Лізелі Мемінгер пронизана подіями Другої світової війни. Доля героїв роману відтворюється на тлі реального соціально-історичного конфлікту, в якому відбивається все: і ідея фашизму, і гоніння на євреїв, і поділ німецького народу на дві половини – тих, хто вступив в Націонал-соціалістичну німецьку робітничу партію, і тих, хто був проти ідеології Гітлера. Знання подробиць побуту і мови минулих часів, які зображує автор роману, дозволяє більш глибоко і тонко зрозуміти всю сутність подій.

Крім сімейного, соціально-історичного, художнього простору, необхідно відзначити і так званий «особистий» простір героїні – її світ, який трансформується з підвального приміщення в простір дорослого життя.

Серед безлічі варіантів художнього обрамлення Маркус Зузак вибрав людяність, якщо так можна сказати. У його інтерпретації Смерть – не знеособлений беземоціональний спостерігач, який він, з логічної точки зору повинен бути. У книзі – це чоловічий образ, який має набір всіх наших основних емоцій, пам'ять, критичне і упереджене, в залежності від теми, відношення. Такий персонаж ближче до читача, наскільки б це дивним не здавалося і тому до його роздумів швидко переймаєшся інтересом і навіть певною часткою співпереживання. Смерть розмірковує про своє місце в цьому світі, про світові війни, про тиранів, яким мимоволі служить. Згадує різні випадки і обставини того, як забирала на той світ людей. Ділиться своїми неабиякими можливостями спостерігати, запам'ятовувати, знати. Навіть посміюється над наданим йому образу примари з черепом і серпом.

Майстерність слова в Маркуса Зузака неперевершена. Його неймовірні описи, порівняння, фантазійність, що межує із чарівною *children's* уявою викладені досить влучно:

dark chocolate sky; cardboard clouds; a scream splashes in the air.

На перший погляд, здається, що такі речі просто несумісні. Проте автор змушує повірити в дані описи, й вони наче живі, квітнуть фарбами в уяві читачів [20].

Як зазначав американський журналіст Джанет Маслин, «Крадійка книг» – це образний текст, чиє оповідання «розвивається як символічна або метафорична абстракція» [48]. Справді, в романі Маркуса Зузак європейський світ, окупований нацистами, може і сам розглядатися в якості величезного підвалу-декорації для трагедії, зла і невимовного жаху. Ми не тільки дізнаємося, що сім'я і друзі Лізель гинуть, коли бомби союзників падають на Молчінг, але також пізнаємо і ціну перемоги, коли один з сусідів Хуберманів отримує каліцтва в Сталінграді, а його поранений брат повертається додому тільки для того, щоб повіситися самому. Ми бачимо, як Макс Ванденбург марширує в Дахау разом з іншими слабкими, зголоднілими ув'язненими. Туди, де «небо кольору євреїв». Завдяки зображенню підвалу Хуберманів і історії Лізель, Зузак представляє своїм читачам врівноважений, обнадійливий сигнал: будь-який підвал, реальний або метафоричний, може бути перетворений в притулок, де панує доброта, що будь-яке похмуре місце і обгороджена стінами трагедія можуть перетворитися завдяки екстраординарній силі слів.

Водночас, в тексті оригіналу Маркус Зузак звертав увагу на відображення досить складного періоду у історії Німеччини – нацистського режиму, використовуючи велику кількість вкраплень німецькою мовою. Загалом німецькі слова, знижена лексика, словосполучення й цілі речення у тексті англійською мовою акцентують увагу читачів на реаліях тогочасного німецького суспільства, на сам трагізм становища єврейського населення і нещастях німецької дівчинки Лізель [61, с.195]. Оскільки вкраплення виконують роль стилістичного прийому для передання самої атмосфери суспільства, то виникає питання про те, як зберігаються дані прийоми в тексті перекладу, до яких технік вдаються перекладачі, щоб привернути увагу

читацької аудиторії і передати дух епохи із всіма її труднощами та протиріччями.

Синтаксичне уподібнення або дослівний переклад є способом перекладу, в процесі якого синтаксична структура оригіналу реформується в аналогічну, але вже мови перекладу. Справжній тип трансформації використовується, коли в двох мовах є паралельні синтаксичні структури, хоча при перекладі може зустрічатися опущення артиклів, дієслів-зв'язків та інших службових елементів, а також видозміна морфологічних форм і окремих лексичних одиниць [30].

Звертаючись до минулого нацистської Німеччини, письменник сучасним звучанням, гнучкою фактурою та графічними виділеннями створює сучасний художній текст, у якому точкою дотику стає «крадіжка блага», трансформує константу культури «злодійство». В компанії німецьких злодюжок Макса та Моріца, створених уявою В. Буша (1865), та Тіля Ойленшпігеля виявляється дівчинка, злодійка книг. В німецькому соціумі злодійство визнається гріхом та засуджується, а його причиною часто називається бідність [14].

Роман «Крадійка книг» структурований перерваною розповідною історією: кожен розділ виконує свою закінчену функцію. Неочікувана зустріч спричиняє цілий ряд подій, подібно до читання вголос для себе, яке під час нальоту авіації переростає у читання вголос для тих, хто переховується в укритті. Навіть коли смерть наздоганяє усіх жителів вулиці, окрім Лізель, яка заснула в підвалі, читач дізнається про це раніше, аніж трагедія відбувається. Приховане духовне життя, яке проявляється в потребі читання, вникаючи в магію незнайомих слів, вбудовується в повсякденне життя, крізь яке можна зазирнути всередину людини. У цьому тексті, що приховує таємницю пережитого «слова» у підвалі житлового будинку, макроструктурними надбудовами сенсу служать назви розділів-книг:

The book was divided into ten parts, all of which were given the title of books or stories and described how each affected her life [86, с. 354].

Окрім «Майн Кампф» («Mein Kampf») Гітлера, всі книги вигадані. Назва книги «*A Song in the Dark*» майже дослівно повторює назву першої книги молодої австралійської письменниці К. Хоув (Christine Howe) «*Song in the Dark*». Назва книги «*Під вишнею*» збігається із назвою книги сучасного автора С. Міксон. Навіть якщо читач спробує знайти книгу «Собака на прізвисько Фауст», автор якої невідомий (цю книгу прийомні батьки подарували дівчинці на день народження), він не знайде посилань ні на книгу, ні на її автора. Проте Фауст є константою німецької культури, типом творчої особистості, який ставив мету і вибирав засіб її досягнення [28]. Доресі згадка про Фауста є алюзією народного сказання, гетівського «Фауста», де Мефістофель розмірковує про крадіжку душі Фауста, і маннівського «Доктора Фаустуса».

Тема «*Standover man*» в австралійській англійській мові означає людину, яка вимагає гроші, наганяючи страх на свою жертву (ця книга складає четвертий розділ, де говориться про те, як прийомні батьки вирішують заховати в підвалі єврея Макса). Жодної популярної в нацистській Німеччині книги, окрім автобіографічного опусу Гітлера, М. Зузак не називає. А успіхом тоді користувалися, судячи із даних продажів, «Віднесені вітром» М. Мітчелл, «Про це можна спокійно говорити» Г. Сперля і «Вітер, пісок і зірки» А. Сент-Екзюпері. Назва вигаданої книги «Останній чужак» («*The Last human stranger*») в дев'ятому розділі може бути алюзією шедевра А. Камю «Сторонній» («*L'Etranger*»): по-німецьки в назвах обох книг вживається іменник *Fremde*.

Крізь розповідь оповідача, письменник формулює головну ідею твору: дуалізм людської природи, загадку якої смерть намагалася розкрити впродовж всього твору, бо саме люди чинять злодіяння й руйнування під час війни. Використання контрастів дає можливість М. Зузаку відтворювати досить несподіваний концепт краси, виявленої у потворності самої ідеології нацизму, що найбільше відображено на прикладі Руді Штейнера, друга Лізель з часу її переїзду до прийомних батьків. Із однієї сторони, перед нами постав ідеальний представник так званої «обраної нації», про це свідчили риси зовнішності хлопця – блакитні безпечні очі і біляве волосся, а із іншої – його вчинки

свідчать про прихильність до євреїв (хоча і під час війни Руді голодував, проте одного разу він поклав хліб на дорозі, по якій марширували євреї до табору смерті Дахау, чим самим він наражав себе на небезпеку). Тож значення даного прояву доброти посилювалося в умовах тогочасної нацистської Німеччини. Досить характерним є те, що саме оповідач-смерть, забігаючи наперед із словами:

...he didn't deserve to die the way he did [86, с. 167], передавав усю глибину даної проблеми.

Лексична одиниця *deserve* передає емоційний фон події. Застосування стилістичних повторів в усному мовленні пояснюється реалізацією експресивної функції та логіко-сислового підкреслення подій. Також варто зазначити, що функції смерті, як оповідача, надають певні стильові особливості тексту роману.

По-перше, усезнаючий оповідач розповідав те, що нам слід знати у цей момент знайомства з романом, коли саме краще це дізнатись, та навіть часто до того, як сам читач хотів би це знати. Адже дуже часто смерть інформувала про подальшу трагічну долю окремих героїв (*a small announcement about Rudy Steiner*), де *small* виступає найбільш частотним словом серед лексичних засобів мовної маніпуляції. Дана лексична одиниця применшує значення смерті [86, с.167]. На наш погляд, письменник свідомо покладав цю роль на оповідача, аби поглибити всю абсурдність даної світобудови, підкреслити, що під час масових смертей аксіологічні виміри як суспільний регулятор вже не спрацьовують взагалі.

По-друге, будучи усезнаючим оповідачем подавав не лише окремі біографічні факти із життя героїв, але і деталізував, подаючи в даний спосіб вичерпну характеристику кожному із них (до прикладу, *some facts about hans Hubermann*) [86, с.24]. Характерним в цьому є те, що сама смерть не є до кінця відстороненою особистістю, а навпаки, простежується і її суб'єктивне ставлення до зображуваних персонажів.

По-третє, доволі часто сам оповідач або ж устами своїх героїв критикував ставлення суспільства до євреїв (*a guided tour of suffering*) [86, с.94]. Лексема *suffering* розкриває суть єврейських страждань, передає емоційно-суб'єктивну оцінку відношення суспільства до євреїв.

Оскільки саме триумф любові над ненавистю по відношенню до цієї нації є одним із проявів дуалізму людської природи. І дана думка найбільш повно розкрита крізь стосунки Лізелі і єврея Макса, якого прийомні батьки дівчинки переховували в себе у підвалі під час Голокосту. В тодішній Німеччині їх стосунки постали як непокора закону, який пропагував ідеологію нацистів. Парадоксально, проте така загальна суспільна ненависть, жорстокість та гніт німцями всіх євреїв і обумовлюють знайомство Лізелі й Макса. Крізь зображення таких стосунків оповідач доводить, що в пануючому злі ще існували проблески добра, які прослідковуємо навіть у таких незначних, в сучасній перспективі, вчинках. Під час вже згаданого вище маршу євреїв середмістям Лізелі, побачивши Макса у натовпі, вибігла, аби обійняти його:

...never had movement been such a burden. Never had a heart been so definite and big in her adolescent chest [86, с.342].

Письменник описав даний факт, аби показати наскільки сильним є почуття любові в порівнянні зі страхом перед можливою небезпекою або ж покарання.

Висока контактність лексеми *movement* особливо яскраво виражена стилістичним прийомом підбадьорення, піднесенням її значення. Паралельні конструкції і повтори наповнюють вираз позитивними емоціями.

По-четверте, оповідач веде не лише розповідь, задаючи тон всьому сюжетові, але і бесіду із самим читачем, часто запитуючи його, роблячи реципієнта не просто пасивним поглиначем текстової інформації, а і самим учасником тих подій.

По-п'яте, зазвичай фокусуючи всю увагу реципієнта на інтерпретації двоякої суті особистості, оповідач прагне спростувати і уявлення про себе самого. Смерть намагається довести, що він є тільки виконавцем машини, якою

управляє на кшталт зразок Сталіна чи Гітлера. Тож політика таких диктаторів перестає бути явищем тільки суспільно-історичним; вона набуває більш символічного характеру, та зокрема використовується письменником як категорія аксіології зі знаком «мінус». В творі «Крадійка книг» Маркус Зузак крізь неологізм «*Führered*» в описі зовнішності рідного сина Хуберманів передав всю отруйність даної політики для кожної особистості [86, с. 70].

Ідея введення змін виражається за допомогою слів із семантикою новизни, дозволяють повірити в здатність і силу людей. Неологізм «*Führered*» вжитий в основному з негативною семантикою.

Героїні роману Лізель Мемінгер, історія якої починається в 1939 році, коли їй було всього лише 9 років, і закінчується в 1943 р., коли їй не виповниться ще і 14, книги дали сили не тільки для того, щоб вижити в нацистській Німеччині, але і для того, аби надавати опір усталеному в країні антилюдському режиму.

Вона читала книги, не для того, щоб усвідомивши все те погане, що несе в собі дрібнобуржуазне суспільство, а для того щоб протистояти нацистському режиму, зберігши в собі людяність і співчуття, тобто, завдяки книгам вона змогла набути ті якості, які відкинули абсолютна більшість німецького суспільства.

З тринадцяти книг, із якими Лізель Мемінгер познайомилася на протязі роману і завдяки яким була сформована її персональна картина світу, шість з них були вкрадені нею, що само по собі вже є порушенням загальноприйнятих правил і є своєрідною формою протесту. Незважаючи на те, що, на перший погляд, між цими книгами немає точок дотику ні в тематичному, ні в жанровому плані, всі вони представляють певні віхи в духовному розвитку героїні роману:

- книга «Посібник гробаря», підібрана тоді, коли Лізель Мемінгер ще не вмiла читати на кладовищі після похорону молодшого брата 13 січня 1939 року, допомагає їй зрозуміти, що її батько-комуніст, мати, брат і вона сама – жертви запровадженої в країні методичної боротьби з викорінення інакомислення. Не

випадково «Посібник гробаря» було видано Баварської асоціацією кладовищ, тобто в колісці нацизму;

- книга «Знизування плечима», витягнуті 20 квітня 1940 р. з ризиком для життя з багаття, влаштованого нацистськими активістами в честь дня народження Гітлера, – це вже відкритий протест маленької дівчинки проти нацистського режиму, що знищує книги, які виступають в протиріччя з його ідеологією;

Чотири книги були вкрадені героїнею роману з бібліотеки дружини бургомистра. Це «Свистун», «Носій снів», «Пісня в темряві», «Повний словник і тезаурус Дудена», «Останній людський незнайомець». Всі вони характеризують етапи духовного становлення маленької дівчинки в міру її дорослішання: від відчуття себе жертвою, яку чатує всюдисущий і на вигляд привабливий вбивця, самотності і втоми до усвідомлення своєї чужорідності в світі, в якому значення зрозумілих кожній людині слів (щастя, прощення, страх і т.д.) спотворені настільки, що їх тлумачення і родинні до них слова в словнику Дудена, не відповідають дійсності, в якій живе Лізель Мемінгер [26, с.134].

Особливе місце в ряду книг, які вплинули на формування картини світу Лізель Мемінгер, займає книга Гітлера «Майн кампф». Як справедливо зазначала Є.Е. Комова, книга в романі Зузака «Крадійка книг» «використовується в двох іпостасях: як літературний твір і як матеріальний предмет» [33, с. 172]. Її поява і вплив на німецьке суспільство, зокрема, зумовило трагічну долю родини Мемінгер і єврейської сім'ї Ванденбург. У той же час використання її як матеріального предмету врятувало життя Максу Ванденбургу: коли, змінюючи притулки, йому доводилося пересуватися по Німеччині, він, щоб не бути схопленим і відправленим в концтабір, вдавав, що читає книгу Гітлера; ключ від будинку прийомної сім'ї Лізель, в якій він знайшов притулок, було підклеєно зсередини до обкладинки все тієї ж книги. Згодом Макс Ванденбург сторінки книги Гітлера – творця злочинної ідеології, яка зруйнувала долі мільйонів людей і не мала права на існування, зафарбовує

білою фарбою, щоб написати призначені для героїні роману свої власні книги – «Беззвучна людина» і «Струшувачка слів».

Шість вкрадених і подарованих їй Максом Ванденбург книги стали, кажучи словами героїні роману Зузака, тими книгами, «без яких не можна» жити. Завдяки їм вона усвідомила, що світ не може жити далі за старими правилами і необхідно знайти нові, більш справедливі принципи суспільного устрою. Тому в свій останній візит в бібліотеку бургомістра вона не краде обрану нею книгу «Правила Томмі Хоффмана», а рве на дрібні шматочки.

Тому, як видно, зображення «ментального простору» героїв роману пов'язані зі зовнішніми факторами. Німецьке суспільство не здатне було протистояти націонал-соціалістичній ідеології, а тим більше боротися з нею. М. Зузак, усвідомлюючи, що в той час нацистському режиму протистояли одиниці, не відмовляється від концепції так званого «проклятого міста», знищує його [7, с.118].

В цілому письменник звертається до багатьох тем, однак виділимо лише дві із них, розвиток яких йде паралельно: тема смерті і сила слова. Ще на початку твору помітно, що головна героїня Лізель мала неясне уявлення про танатос як онтологічну категорію, однак саме через здобуття знань воно розширювалося аж до усвідомлення самої ролі людини у масових проявах смерті. І крізь абсурдність даної категорії, риса яка стала особливо виразною в книгах на воєнну тематику, М. Зузаку вдалося зобразити проблему аксіологічної кризи, коли межа між моральними цінностями стирається, набуваючи нових вимірів:

The dark, the light. What was the difference? [86, с.68]. Адже масове знищення євреїв прикривалося доволі добрими намірами – очистити націю від так званого «сміття» (таке порівняння було наскрізним в романі).

Провідну позицію в даному риторичному запитанні займають синтаксичні стилістичні прийоми, представлені у вигляді паралельних конструкцій. Паральне порівняння лексичних одиниць *dark, light* робить акцент на байдужості результату. Застосування артикля *the* дало можливість

побудувати речення з перерахуванням лексичних одиниць різних за значенням і завдяки цьому читач може краще зрозуміти емоції та внутрішній світ персонажів.

Це відчуття абсурдності посилювалося введенням опису про першу книгу, яку підбрала Лізелъ на кладовищі, де був похоронений її брат. Назва книжки – «*The Grave Digger's Handbook*», увиразнювала проблему перетворення самої смерті в своєрідний «продукт масового виробництва», а це свідчить про знецінення всього людського життя. Гіперболізація опису подій, якими жили герої створює гнітючий ефект та надає більш емоційного наповнення названій книзі.

Саме через використання образу смерті як оповідача письменнику вдалося передати події в романі очима стороннього глядача. В такий же спосіб М. Зузак унікав клішованого відображення концепту смерті без надмірної натуралізації або ж, навпаки, – зайвої героїзації і романтизації смерті як такої.

Автору вдалося передати весь трагізм та руйнівний характер тогочасної війни, не вдаючись до її деталей, пов'язаних із руйнівним характером, що масово проявлялось. Стиль автора часто навіть постає як досить «солодкий», проте позиція автора при тому не носить відстороненого характеру у зв'язку з суб'єктивізацією позиції наратора.

Водночас, цей роман характеризують як *a love letter to books* («любовний лист книзі»), що без перебільшення відображає саму суть головної ідеї, однак підкреслимо, що, це, зокрема – гімн любові до слова, тобто такий мотив відтворений автором найбільш символічно.

Також, в романі слова можуть не лише звучати самі по собі, а Лізелъ навіть одного разу, після їхнього наполегливого вивчення, *was watching the words* [86, с. 46]. Лексема *watching* виступає емоційно-забарвленою і дозволяє побачити події очима героїв.

Під час навчання дівчинка та її батько використовували все, що змогло б допомогти здобути знання, навіть стіну в підвалі їх дому, однак вже *after a month, the wall was recoated, a fresh cement page* [86, с. 46]. Також символічно,

що для головної героїні знання навіть мали запах керосину, оскільки якраз керосинова лампа стала засобом освітлення кімнати в процесі навчання.

Лексичне вживання одиниць *wall* та *page*, а також вигідне порівняння стіни і сторінки, яке підсилене вживанням прийменника *after*, допомагає укорінити у свідомості аудиторії думку про збереження віри і духу героїв.

На наш погляд, незважаючи на двомовний характер (особливо в діалогах помічаємо німецькі узуалізми), письменнику вдалося підібрати досить вдалі у рецептивному плані слова.

Роман володіє багаторівневою розповіддю. Образ автора далеко не однозначний. Сам Зусак в одному з інтерв'ю зізнався, що спочатку він хотів написати роман від імені Лізелі, проте потім передумав, пояснюючи це тим, що «не було б іншої німецької дівчинки, яка звучить настільки по-австралійськи». Таким чином, Зусак вдало вибрав узагальнений образ оповідача – Смерті, знайомий людям у всіх країнах однаково добре, долаючи тим самим численні міжкомунікаційні і культурні бар'єри. Варто відзначити, що композиція роману, згідно нетипового оповідача, так само неоднозначна. За сюжетом, Смерть знаходить книгу, написану самою книжковою злодійкою і втрачену нею під час бомбардування Молькінга, і потім вже переказує її читачам, поєднуючи з власними «спогадами» і враженнями від побаченого особисто.

Якщо розповідаючий час (*narration time*) має історичні рамки, то неможливо визначити так званий час розповідання (*time of narration*). Таким чином, реальним автором роману «*The Book Thief*» є Маркус Зузак, в сюжеті книги автор роману-мемуарів з однойменною назвою (мається на увазі автор) – це Лізелі Мемінгер, а нараторкою від першої особи виступає Смерть, перетворюючи внутрішній роман «*The Book Thief*» в той, що постає перед реальними читачами. Цей прийом дозволив Зузаку приховати себе, як автора, від читачів роману.

Сама смерть як оповідач головного сюжету твору та різних довідок, дуже часто подаючи історії персонажів чи суспільно-історичні події виступає зв'язною структурно-композиційною ланкою. Тому кожна частина цього

роману, навіть коли відображає факти у хаотичному прядку, все ж не сприймаються реципієнтом відокремлено, а, навпаки, як в нерозривній єдності.

Отже, оповідач в творі Маркуса Зузака є категорією різноплановою, яку письменник використовував на декількох текстових рівнях – сюжетно-композиційному, ідейно-тематичному, символічному тощо. І зображення танатосу у різних парадигмах дало змогу письменникові підкреслити думку, що не слід боятись смерті як фізіологічної кончини, а тієї, яку несе із собою сама людина:

A last note from the narrator: I am haunted by humans [86, с. 366]. Лексика одиниця виразу *I am haunted by humans* вказує на важливість змін. У наведеному прикладі синтаксичний паралелізм підкреслює серйозність перерахованих проблем і створює особливий емоційний ефект.

Однак аналіз жанрово-стильових особливостей роману – це лише одне із можливих досліджень в рамках згаданого твору, що свідчить про безліч других перспектив для його інтерпретації.

Отже, реалізуючи стратегію переконання через використання тактики ілюстрування, автор роману співставляє істинні цінності, на які орієнтуються герої, та дії, які більшість відхиляє та осуджує. В романі використовуються переважно синтаксичні засоби виразності, такі як різні види повторів і синтаксичний паралелізм, що додають мові ритм, емоційність і зв'язаність, і надають найбільшу силу впливу при вербалізації лексичних одиниць. Серед лексичних засобів виразності найбільшою частотою вживання відрізняються метафори, що допомагають формувати негативне ставлення до політичних подій минулого і позитивне ставлення до тогочасного курсу героїв роману.

1.4. Жанрово-стильові особливості кінострічки «Крадійка книг»

XX століття стало часом створення і розвитку нових синтетичних видів мистецтва. З'явилися кіно, телебачення, комп'ютерна графіка. Особливе значення при цьому набуває проблема художньої взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Одне з найяскравіших явищ такого роду – взаємодія літератури і кіно в процесі екранізації художніх творів.

Фільм як твір кіномистецтва характеризується складною синтетичною природою. Ієрархія його образної системи ґрунтується на взаємовпливі принципів сюжетостворення, драматургії аудіовізуальних рішень, специфіки монтажних прийомів. Головна мета мистецтвознавчого аналізу – максимально точно розуміння поетики кінополотна через виявлення механізму взаємодії різнорівневих і різнопорядкових художніх складових. Це, в свою чергу, дозволить ідентифікувати авторську концепцію, вступивши в процес роздумів з режисером. Очевидно, що для досягнення повноцінного ефекту при аналізі кінокартини необхідний її багаторазовий перегляд.

Методи пізнання твору (аналіз, ідентифікація, зіставлення, диференціювання, систематизація та ін.) передбачають вивчення художньої природи, жанрово-стилістичних особливостей, специфіки образної мови, виразних засобів, особливостей психологічного та комунікативного впливу на людину окремих видів мистецтв і окремих творів.

У кінознавстві довгий час аналітичний підхід до екранного твору спирався на дескриптивний метод, тобто докладний опис сюжету фільму, характерів персонажів, суті конфлікту. Це необхідна, але недостатня умова, бо сюжетостворення – лише первинний рівень художньої структури кінострічки.

Проблема «кіно і літератури» виникла практично одночасно з появою кінематографа. З тих пір питання жанрово-стильових особливостей кінострічки не сходять з порядку денного. За майже столітній період «присутності» головного з екранних мистецтв в літературі накопичено багатий досвід використання художнього і документального кіно на прикладі літератури.

Звідси завдання автора зробити так, щоб, читаючи художні тексти, читач подумки «бачив і чув» те, що читає. В іншому випадку, не побачивши на своєму внутрішньому екрані живих картин відтвореної письменником епохи, образів персонажів, деталей інтер'єру, пейзажу, усієї навколишньої обстановки, читач буде ставитися до читання книги як до мертвого, а отже, непотрібного вантажу. Тільки відтворення в наочних, конкретно-чуттєвих образах того, що людина читає, сприяє повноцінному сприйняттю художнього твору. Все це необхідно враховувати автору при організації читання книги і подальшого порівняння її з екранізацією. Фільм – це завжди динаміка, рух, який не завжди вдається передати в літературному творі.

Назва книги «Крадійка книг» має узагальнене значення. Читач може тільки припустити, що мова піде про людину, яка краде книги. Можливо, що злодійство – захоплення або основний заробіток героя. Зрозуміти, що мова піде про дівчинку, яка не вміє читати, що побачила книгу і поцупила її, за назвою роману не можна. Назва фільму «Крадійка книг» індивідуально і прямо вказує на головну героїню, а значить, не так інтригує читача, як книга.

Роман «Крадійка книг» – історія, в якій, серед іншого, розповідається про одну дівчинку, про значення різних слів, про фанатичних німців, про єврейського забіяку, про безліч крадіжок і т. д. Це роман про силу слів і здатності книг вигодувати душу. Режисер же порушує композицію роману: розкриває значення «Кришталевої ночі» 9-10 листопада 1938 р., докладно розглядає відносини Лізель з прийомними батьками та Максом Ванденбургом, але при цьому опускає ключові моменти дорослішання Лізель, її відносини з однолітками, зводить до мінімуму книжкові враження дівчинки, які дали інтригуючу назву книзі і зіграли важливу роль у формуванні її особистості. Такі зміни пов'язані з необхідністю вміститися в тривалість повнометражного фільму. Крім того, з точки зору законів кінематографа, це цілком виправдане рішення: наочність подій в житті Лізель і її близьких має важливе значення [14].



Головна героїня постає перед нами дівчинкою дев'яти років [1]. «Волосся у неї були сорту досить близького до німецького білявого, а ось очі – дуже небезпечні. Темно карі. У ті часи в Німеччині мало хто хотів би мати карі очі» [28]. У фільмі образ головної героїні переданий канадською актрисою Софі Нелісс, яка відкрила характер Лізель Мерінгер, силу духу, її волю. Однак можна помітити характерні відмінності від книжкового варіанта: вона старше своєї героїні на чотири роки; колір очей акторки – блакитний, що є відмінністю від книжкової версії; волосся актриси добре укладені, в книзі – це коси, які спочатку заплітала її прийомна мати, потім і сама дівчинка, після гри в футбол волосся могло бути розкуйовдженим. Це відсутнє у фільмі.

У книзі можна побачити розмаїття барв. «Люди помічають фарби дня тільки при його народженні і згасанні, але я чітко бачу, що всякий день з кожною секундою протікає крізь міради відтінків та інтонацій. Одна година може складатися з тисяч різних фарб. Воскуваті жовті, сині з хмарними плямками ... » [28]. Світ фільму чорно-білий, переважає сірий надвечірній сутінок. Таким чином візуальна стилістика твору спирається на суворий контрастний колорит. Режисер віддає перевагу тільки двом порами року – осені і зимі.

Режисер вніс кілька змін в сценарій, щоб яскравіше передати стан того часу і самої героїні: 1) показав єврейські погроми, «Кришталеву ніч», 2) замінив плюшевого ведмедика фотографією брата, 3) не показав домашні обов'язки Лізель (допомога прийомній матері), 4) змінив причину призову батька в трудову армію (шматок хліба для єврея), 5) змінив подарунок, отриманий Лізель (Лізель отримує в подарунок саморобний зошит для записів, а в романі – це була саморобна книга малюнків Макса Ванденбург), 6) зменшив кількість другорядних героїв [15].

Проблема жанрової специфіки фільму досить активно розроблялася вітчизняним кінознавством як в історичному (І. Долинський), так і в теоретичному аспекті (В. Соколов, Л. Козлов). Так, жанр (драма, комедія, трагедія) – своєрідний код, за допомогою якого режисер задає параметри глядацького емоційного очікування.

Беручи до уваги природу сюжетної лінії фільму, можна стверджувати, що жанр картини тяжіє до героїчної воєнної драми, оскільки розв'язкою служить тріумфальний хід історичних подій.

Символіко-метафоричний надтекст фільму інкрустований в пластичній драматургії, ритмічній картині, пафосі трагічного протистояння: постріли породжують шквал вогню, що загрожує «підпалити» цілу історичну епоху.

Фільм виглядає як хроніка, але діє як драма, тобто події «нанизуються» на строгий канонічний драматургічний каркас. Тому і структура фільму виражена в зростанні головної героїні на фоні історичних подій.

Так як дія фільму відбувається у декораціях нацистської Німеччини, а події розповідаються від імені Смерті, можна було б очікувати від режисера зображення підвалу в кращих традиціях жанру [15].

Наративна конструкція фільму різко відрізняється від звичних оповідних схем голлівудського кінематографа. По-перше, режисер, формально використовуючи драматичний жанровий прийом, так і не призводить глядача до однозначної відповіді (що ж буде далі). По-друге, зовні розгортання сюжету

носить лінійний характер: на екрані послідовно представлені епізоди дитинства, юності, зрілості і старості головної героїні.

Специфічний характер сюжетних кроків в кінострічці вирізняється простотою кіномови: переважанням середніх і загальних планів, нейтральних ракурсів, значним зниженням художньої функції музики. При цьому камера рухається, пластична і легка.

Символіко-метафоричний надтекст фільму, позбавлений витонченої поетичності, бо складається в рамках воєнного жанру. Однак семантичний склад картини має тверде соціально-культурне підґрунтя. Війна, розстріли, пожежі, смерть – один з найважливіших факторів у тогочасному суспільстві, представленою в даному екранному творі [15].

Пейзажі також сумні: тут сонце ніби не виходить з-за хмар, що не зігріває землю і людей. Ритм ледь пульсуючого життя (немов у глибині підвала) підтриманий поетико-документальною стилістикою відтворення реальності. Вузькі вулички містечка, непоказні вітрини міста, знищені будівлі – все це похмурий простір повсякденності, що заповнене правдивістю фактури. Вкраплення точних деталей – предметів побуту, костюмів – в поєднанні з майстерним фотографічним виконанням привносять в картину «запах» достовірності.

Низький поріг освітлення, глухий коричнево-сірий колорит обтяжують пластичну сферу фільму, але не скасовують краси відтвореного на екрані життя. Суворі графіка кадру, напружена світлотіньова партитура сприяють документально-художній реконструкції часу і простору.

Аналогічно збудований і звуковий образ фільму. Тут обмежена шумова палітра сплетена з ретро музичними вкрапленнями. Але головний виразний елемент – мова [15].

Варто підкреслити, що характер творчості художника в кіно визначається стильовими вподобаннями режисера. Прагнення режисера до поетико-документальної образності відповідно вимагає від художника-постановника ретельної реконструкції історичного часу фільму: пошуку реальних предметів

інтер'єру, посуду, детальної стилізації одягу та зачісок персонажів відповідно до тогочасних тенденцій моди.

Режисер обґрунтував висновок про те, що великий план і монтаж фільму є основою екранної образності. Крупний план людського обличчя дозволяє глядачеві проникати в душевний стан героя. Монтаж (за висловом режисера, «поетичні ножиці») визначає ритмічну партитуру фільму, зближуючи його з поетичним твором [15].

На жаль, режисер Б. Персеваль робить головний акцент тільки на одному єврейському погромі, про який знають глядачі з підручників історії, але уникає фактів про планомірне нищення німецьких євреїв, що знижує відчуття болю і співчуття до убитих людей.

Таким чином, аналіз показав, що фільм значно відрізняється від літературного оригіналу.

По-перше, фільм затягнутий, хід подій неспішний, не зовсім повним є опрацювання образів. Але розповідь, як і в книзі, ведеться від імені Смерті – таємничого духу, який спокійно чекає зустрічі з людьми, знаючи, що одного разу ця зустріч відбудеться. Тому голос оповідача у фільмі м'який і неквапливий, він особливим чином окантовує сюжет, роблячи його легшим для сприйняття. Зрозуміло, не так легко змусити масового глядача подивитися фільм, який починається з похорону маленького хлопчика. Фігура Смерті дозволяє подолати психологічний бар'єр, і реалізована вона в фільмі вдало.

По-друге, основна увага глядачів зосереджена на трійці головних героїв. Наївна Лізель бачить, в основному, тільки хороше. Соціальні катаклізми, що відбуваються на її очах, не усвідомлюються нею в повній мірі.

По-третє, відсутність другорядних героїв (фрау Хольцапфель і її син, фрау Діллер, Томмі Мюллер, Пфіффікус і ін.) не розкриває складний характер дорослішання дівчинки, її взаємини з оточуючими, створює картину казкового сюжету відірваного від реальності [15].

Таким чином, фільм Б. Персівал знятий за мотивами роману М. Зузака «Крадійка книг». При порівнянні роману і фільму ми визначили, що сюжетна

лінія роману простежується з деякою режисерською інтерпретацією. Режисер докладно розглядає ставлення Лізель і прийомних батьків, Лізель і Макса Ванденбург, опускає ключові моменти дорослішання Лізель, її відносини з однолітками. Не всі проблеми передані у фільмі. Є моменти відступу від першоджерела, а значить, вважати фільм повноцінною заміною книги було б несправедливо.

Отже, провівши дослідження першого розділу, дійшли висновку, що для художнього стилю, особливо поетичного, характерна інверсія, тобто зміна звичайного порядку слів в реченні із метою посилення смислової значущості певного слова чи надання усій фразі особливого стилістичного забарвлення. У художньому стилі можуть бути присутні відхилення від структурних норм задля вираження письменником певної думки, риси, важливих для змісту твору. І вони можуть виражатись у порушеннях фонетичних, лексичних, морфологічних й других норм [15].

Кінофільм є одночасно засобом повідомлення інформації та інструментом впливу на глядача. Враховуючи наявність двостороннього впливу між соціально-культурним контекстом та дискурсом, який в ньому породжується, вважаємо, що кінематограф є соціально-культурною практикою. Цей підхід допомагає розглядати і комунікативний, і когнітивний аспекти функціонування досліджуваних явищ.

Оповідач в творі Маркуса Зуака є категорією різноплановою, яку письменник використовував на декількох текстових рівнях – сюжетно-композиційному, ідейно-тематичному, символічному тощо. І зображення танатосу у різних парадигмах дало змогу письменникові підкреслити думку, що не слід боятись смерті як фізіологічної кончини, а тієї, яку несе із собою сама людина.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ ЛІНГВАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У КНИЗІ ТА КІНОФІЛЬМІ

2.1. Функції стилістичних засобів

Проблема дослідження лінгвальних засобів художнього твору була і залишається однією з ключових в лінгвістиці. В цілому, повноцінність дослідження, на думку лінгвістів, означає вичерпне інформативно-комунікативне передання смислового змісту оригіналу (змісту) через повноцінний функціонально-стилістичний відповідник (форму) для виконання герменевтичного призначення тексту у контексті відповідного історико-літературного процесу (функції), що притаманне роману Маркуса Зузака «Крадійка книг» та кінострічці зокрема [62, с.130].

Роман М. Зузака став бестселером літератури для молоді в усьому світі. Так, в тексті оригіналу автор звертав увагу на відображення доволі складного періоду у історії Німеччини – нацистського режиму, використовуючи велику кількість вкраплень німецькою мовою. Водночас, німецькі слова, знижена лексика, словосполучення та цілі речення у тексті англійською мовою акцентували увагу читача на тогочасних реаліях німецького суспільства, на трагізмі становища єврейського населення і труднощах німецької дівчинки Лізелль [61, с.196]. Саме німецькі вкраплення виконують роль стилістичного прийому для передання атмосфери тогочасного суспільства, задля привернення уваги читацької аудиторії і передання духу епохи із всіма її труднощами та протиріччями.

Провівши аналіз тексту роману, можна стверджувати, що в оригіналі присутня велика кількість графічних стилістичних засобів. Так, під графічними стилістичними засобами в лінгвістиці, зазвичай, розуміють способи графічного маркування лексичних одиниць і цілого тексту, що слугують для передання емоційного стану мовців (головних героїв твору), розкривають ставлення автора до написаного і активізують увагу читача на найбільш важливих

проблемах [12, с. 84]. З метою активізації глядацької аудиторії в кінострічці на ключових моментах, тобто – на переживаннях головної героїні Лізел в досить складні для дівчинки моменти, режисер застосовує німецький сталий вираз «*Es stimmt nicht*», яке акторка повторює декілька разів, підкреслюючи його важливість.

Водночас, письменник намагався підкреслити той факт, що дія роману відбувається саме в німецькому суспільстві та фраза «*Es stimmt nicht*» у межах англійського тексту, наголошує на критичність ситуації й емоційного стану головної героїні твору:

For Liesel Meminger, there was the imprisoned stiffness of movement and the staggered onslaught of thoughts. Es stimmt nicht. This isn't happening. This isn't happening [86, с. 9].

Застосування повтору *This isn't happening* підкреслює важливість подій. А лексичний вираз *staggered onslaught of thoughts* передає стан емоційного напруження героїні. Все це створює особливі відносини між автором мови і його слухачами.

Ці приклади засвідчують намагання автора роману Маркуса Зузака та режисера Брайана Персиваля сконцентрувати увагу читачів і глядачів на трагізмі ситуації, у якій опинилася німецька дівчинка Лізел. Так, автор роману використовував вкраплення німецькою мовою у англійський текст, і цим самим досяг високого ступеня акцентування на емоційному стані головної героїні. В той час, як режисер майстерно зберіг і відтворив стилістичний прийом автора, вдаючись до виділення повтору фрази саме німецькою мовою. Тож, режисер ставить за завдання передати зміст і емоційне забарвлення висловлювання, що значно ускладнене порівняно із оригіналом.

Також ключові фрази як в оригіналі роману, так і в кінострічці наголошені шляхом капіталізації, тобто відбувається виголошення усієї думки або висловлювання із великої літери. Наприклад, в оригінальному тексті твору висловлювання додатково виділено зниженою лексикою, що додає даному

реченню ще більшої експресивності та більш оптимально впливає на читачів, тавруючи зневажливе ставлення оточення до самого Руді:

«*STOP THAT NOISE, SAUKERL!*» [86, с. 16]. Даний прийом важко виділити в кінострічці, тому його замінили на виділення емоційного ставлення героїв до Руді.

Значної уваги, на нашу думку, заслуговують графічні маркування в тесті оригіналу, виконані автором за допомогою лапок. Оскільки лапки не лише вводять пряму мову, але й виділяють найбільш вагомі моменти висловлювань. Загалом Маркус Зузак дотримується стилістичних функцій лапок.

Автор детально відображає особливу атмосферу суспільства і передання завуальованого змісту, притаманних роману М. Зузаку, чітко дотримується структурних компонентів висловлювання героїв:

That was when the word struck her face like a slap. A reflex grin. “SAUMENSCH!” she shouted, and Papa roared with laughter, then quieted [86, с. 29].

Проте автор роману, виділяючи вкраплення лапками і курсивом, створює максимально експресивний ефект, якого дуже важко досягти під час екранізації в умовах одномовного контексту, не порушуючи саму структуру оповіді. І безперечно, оригінальний текст англійською мовою і графічні маркування німецьких вкраплень мають більш виграшну позицію в плані реалізації стилістичних засобів:

«*Was ist los?*» *he said to his son when he showed up in all his charcoal glory. «What the hell is going on here?» The crowd vanished. A breeze sprang up. «I was asleep in my chair when Kurt noticed you were gone. Everyone’s out looking for you»* [86, с. 25]. Застосувавши графічні маркування німецьких вкраплень «*Was ist los?*» автор намагається передати емоційно-експресивний фон розмови героїв.

Гіперболізація опису подій, якими жили герої (*What the hell is going on here?*) створює гнітючий ефект та надає більш емоційного наповнення словам героя.

Капіталізація слів «*SAUKERL*» та «*SAUMENSCH*», які характеризує мову окремих персонажів, свідчить, із однієї сторони, про найвищий ступінь приниження, якого дуже часто зазнають діти, а із іншої – дружнього ставлення, адже такі звертання для них стали нормою.

Саме тому відтворюючи структурну композицію роману, режисер точно передав смисл і зберіг стиль оригіналу Маркуса Зузака. Режисер залишав головні виділення для відображення найважливіших ідей та думок на початку фільму, особливо у негативній характеристиці персонажів [15].

Відтворення авторської персоніфікації досить яскраво помітно як в самому романі, так і під час екранізації. Оскільки персоніфікація як вид метафори виступає тим тропом, який дає можливість автору утілювати свій художній задум найкоротшим методом, уподібнюючи неживе із живим із максимальним ступенем експресії і концентрації власного бачення світу навкруги, наприклад:

The sound of crying children kicked and punched; Even death has a heart; A color will be perched on my shoulder [86, с.55]. Метафора «*Even death has a heart*» дала можливість втілити неживе із живим. У наведеному прикладі синтаксичний паралелізм підкреслює серйозність перерахованих проблем і створює особливий емоційний ефект.

Для тогочасних романів, присвячених воєнному часу, були присутні деякі характерні засоби вираження модальності. Так, модальне дієслово *will* акцентує увагу слухачів на те, на кого спрямована загроза.

Тому випадки персоніфікації у романі можна поділити на такі дві групи:

1) культурно марковані, де головний оповідач – Смерть, що традиційно у англійській мові має чоловічу гендерну приналежність, яка засновується на такій концептуальній метафорі як «*death is a living entity*» [60, с.171]. Втім слов'янська традиція та норми української мови демонструють полярне відображення даного феномену: в українській мові саме слово «смерть» – це іменник жіночого роду, а смерть як міфічна істота має жіночу гендерну приналежність. Однак у екранізації роману «*The Book Thief*»

оповідачем виступає Смерть-чоловік, що було єдиним вірним рішенням на шляху до адекватного відтворення авторського задуму і культурного тла роману. Саме так Смерть-чоловік в темному пальті з'являється і у однойменній екранізації твору американською кінокомпанією «Двадцять Століття Фокс» [15]. Тому варто поєднати ці герої.

Смерть, як оповідач в Маркуса Зузака та в кінострічці володіє наступними рисами:

– суворий, проте справедливий: *I am in all truthfulness attempting to be cheerful about this whole topic, though most people find themselves hindered in believing me, no matter my protestations. Please, trust me. I most definitely can be cheerful. I can be amiable. Agreeable. Affable. And that's only the A's. Just don't ask me to be nice. Nice has nothing to do with me.* В кінострічці Смерть прагне бути чесним, відповідальним, справедливим і водночас позитивним оповідачем [15].

Тут, перш за все, звертає на себе увагу вибір дієслів та іменників для поетичного настрою всього звернення. Дієслова *cheerful*, *believing*, *trust* належать до семантичного поля оцінки, зокрема, до підгрупи найвищої оцінки. Відповідно, й іменники позначають в тексті найвищі суспільні цінності, наприклад: *topic*, *people*. Все це створює особливі відносини між автором мови і його слухачами.

– піклується: *It suffices to say that at some point in time, I will be standing over you, as genially as possible. Your soul will be in my arms. A color will be perched on my shoulder. I will carry you gently away.* В фільмі Смерть постає як особа, яка з обережністю попідкується по людину, її душу [15].

Модальне дієслово *will* допомагає оповідачу утримувати увагу слухачів, а також залучати їх увагу до окремих слів у мові, робити на них яскравий і помітний акцент.

– має власні уподобання: *Personally, I like a chocolate-colored sky. Dark, dark chocolate. People say it suits me. I do, however, try to enjoy every color I see – the whole spectrum.* В фільмі Смерть володіє певними вподобаннями, вміє насолоджуватися [15].

Порівняння *chocolate-colored sky*, дає можливість глядачу зрозуміти суть викладеної думки. Повтор *dark, dark chocolate*, надає емоційно-експресивного фону описуваних подій.

– працює та втомлюється: *As I've been alluding to, my one saving grace is distraction. It keeps me sane. It helps me cope, considering the length of time I've been performing this job. The trouble is, who could ever replace me? Who could step in while I take a break in your stock-standard resort-style vacation destination, whether it be tropical or of the ski trip variety? The answer, of course, is nobody...* В кінофільмі *Смерть* прагне зберегти здоровий глузд і не томиться від непосильної праці, як би абсурдно це не звучало [24].

Риторичне запитання *The trouble is, who could ever replace me?* надає статус важливості і незамінності оповідачу. Лексичний вираз *of course, is nobody* підкреслює цю думку.

– помиляється: *Mistakes, mistakes, it's all I seem capable of at times.* В кінострічці показано, що навіть *Смерть* має право помилятися.

Повтор *mistakes, mistakes* дає можливість глядачу надати оцінку оповідачу.

2) власне авторські, що повністю відтворюються в кінострічці:

Perhaps they <three books> were damp. Perhaps the fire didn't burn long enough to fully reach the depth where they sat. Whatever the reason, they were huddled among the ashes, shaken. Survivors. В фільмі оповідач подає можливі варіанти вцілілих книг [24].

Численні повтори і паралельні конструкції *Perhaps they..., Perhaps the fire...* створюють особливий ритм мови, а також надають їй цілісність і високу емоційність. Крім цього, в декількох випадках автор вдається до інверсії *Whatever the reason, they were huddled among the ashes, shaken* щоб передати всю глибину почуттів та емоційний стан героїв.

It felt as though the whole globe was dressed in snow. Like it had pulled it on, the way you pull on a sweater. В кінострічці оповідачем подано порівняння, яке для *Смерті* було не властиве [24].

За допомогою стилістичних прийомів та порівняння *It felt as though the whole globe was dressed in snow* автор яскраво і емоційно підводить підсумки.

Eventually, Liesel Meminger walked gingerly inside. Hans Hubermann had her by one hand. Her small suitcase had her by the other. В кінострічці чітко зображено Лізель, яка боязко зайшла в будинок. Ганс Губерманн тримав її за одну руку, а в другій була маленька валіза.

Вживання лексичної одиниці *eventually* дало можливість зрозуміти емоційний стан головної героїні. Повтор *had her by* показує фізичну напругу Лізель.

Papa's bread and jam would be half eaten on his plate, curled into the shape of bite marks, and the music would look Liesel in the face. Напівніма сцена у фільмі зобразила надкушений батьковий хліб на тарілці, де на задньому фоні сиділа з сумним обличчям Лізель [14].

Модальне дієслово *would* залишає для глядача можливість відобразити сцену в своїй уяві та її продовження.

Крім того, авторське порівняння виступає ще однією неповторною рисою у портреті автора, адже письменник, маючи експресивну мету, шукає сам об'єкт для порівняння, спираючись на свій досить унікальний ментальний досвід та фантазію, які живляться завдяки культурному субстрату, на якому він зростає.

Так як і метафора, порівняння є феноменом людського розуму, різницею якого є мовленнєве вираження порівняння, що більш точно вказує на предмети, процеси, властивості і відношення, які порівнює. Саме метафора є лаконічною, адже уникає модифікаторів, пояснень та обґрунтувань [4, с. 27]. Також вона скорочує мовлення на відміну від порівняння, яке її розширює:

To her wright a book protruded like a bone; «*The sky is blue today, Max, and there is a big long cloud, and it's stretched out like a rope. At the end of it, the sun is like a yellow hole*»; «*Is that all you've got to say?*» *Mama's eyes were like pale blue cutouts, pasted to her face* [86, с.75]. Аналізований корпус текстового матеріалу характеризується високим ступенем метафоричності описуваних явищ, що

виникає із зближень емоційного характеру і подібності емоційного забарвлення. Метафоричні порівняння *like a bone, like a rope, sun is like a yellow hole, yes were like pale blue cutouts*, допомагають слухачам уявити всі відтінки фарбів.

В даному аспекті порівняння виступає досить прямолінійним тропом, та усвідомлення цієї обставини має суттєво спростити роботу режисера, який прагне залишити якомога більше від автора у екранізації.

Найоптимальнішим рішенням під час екранізації авторського порівняння є повне відображення подій із максимальною концептуальною відповідністю, як у наступному фрагменті із єдиним відступом від обраної стратегії в останньому наведеному реченні – за умови збереження концептуальної наповненості опущенні власне порівняння, що, на наш погляд, в даному конкретному випадку є кроком зайвим та, окрім цього, таким, що позбавляє адресата перекладеного тексту хоча і мізерного, проте фрагменту авторського задуму:

The last time I saw her was red. The sky was like soup, boiling and stirring. In some places, it was burned. There were black crumbs, and pepper, streaked across the redness. Earlier, kids had been playing hopscotch there, on the street that looked like oil-stained pages. When I arrived, I could still hear the echoes. The feet tapping the road. The children voices laughing, and the smiles like salt, but decaying fast [15].

Оповідач в фільмі змальовує картину багряного неба, сміх та кроки дітей.

Використані лексичні одиниці, значення яких доповнено стилістичною складовою і створюють той ефект іронії і сарказму, підвищують експресивність тексту, а такоо створюють стилістичний контраст. Інверсія *The sky was like soup, boiling and stirring* надає емоційно-сміслового увиразнення вислову.

Якщо вести мову про авторський епітет, то його підбір підкреслює всю оригінальність мислення автора та нестандартний погляд на стандартні речі. Також цей епітет перетворюється на сюжетно- й текстотвірний елемент, адже цілеспрямовано «підсвічує» такі фрагменти всесвіту, створеного автором, які є важливими для розуміння усього роману. Крім того, авторський епітет – це

суб'єктивна, часто метафоризована оцінка творця, яку він дає своїм творінням (персонажу, події, обставині) так, аби бути почутим й зрозумілим читачем і відповідно глядачем. Саме тому опущення авторського епітету має бути останнім прийомом у арсеналі режисера, який бажає зберегти неповторність автора, твір якого він екранізує.

Епітети у досліджуваному романі та фільмі наступні:

1) конвенційні:

She had one golden rule. В фільмі вони озвучені як: У неї було одне золоте правило.

Конвенційний епітет *golden rule*, розкриває сталий мовний штамп, який відрізняються простотою, незмінністю та незначним стилістичним ефектом.

Mama would deliver the ironing or pick up the washing with a dutiful smile....

В фільмі зображено ту удавану посмішку, яку відображала мама.

Оригінальний епітет *dutiful smile*, створився автором для вирішення певних стилістичних задач, що не мають однозначної трактовки та є насамперед експресивно-образними.

Епітет *snowball in the face* також показує експресивний фон подій.

2) власне авторські:

100 percent pure german sweat – відображення в кінострічці чисто німецької якості.

Даний лексичний вираз насичений епітетами для підсилення образів, насамперед з авторської точки зору.

As they walked by, Rudy drew Liesel's attention to the bulletproof eyes leering from the shop window – зображення сцени погляду куленепробивних очей Руді в сторону Лізель.

Епітет *bulletproof eyes* допомагає побачити авторське відношення до опису героїв.

He hugged her and then looked again at the picture, with a face of warm silver – зображення обіймів, погляду і обличчя.

Авторський епітет *face of warm silver* стилістично насичений і подібний до оригінальних епітетів.

Досить хибним рішенням в процесі відтворення цих епітетів, на наш погляд, може стати «прикрашання» вже і без того «самоприкрашеного» автора методом роз'яснення його думки реципієнту екранізованого твору, експлікації епітету чи заміни складників вихідного домену оригінального епітету без потреби, як в наступному прикладі:

When a woman with an iron fist tells you to get out there and clean spit off the door, you do it. Especially when the iron's hot. – зображується порівняння жінки і методи її впливу [86, с.67].

Оригінальний епітет *when the iron's hot* має впливаючу дію на результат.

Всі випадки метонімії у романі традиційно розділяємо на дві групи: метонімічні утворення та зразки синекдохи. Що ж стосується метонімічних утворень, то їхнє відтворення не викликало труднощів у режисера під час екранізації:

Molching, like the rest of Germany, was in the grip of preparing for Hitler's birthday – зображення сцени як героїня і вся Німеччина заклопотані підготовкою до дня народження Гітлера.

Метонімічне утворення *like the rest of Germany* вказує на важливість відтворюваних подій.

У випадку, коли метонімічні утворення були суто авторськими, режисер приймав рішення звернутись до концептуальних трансформацій, як в наступному фрагменті, де він вдається до метонімізації вже метонімізованого авторського утворення шляхом заміни складника вихідного домену. Про логічність й правомірність цього рішення можна посперечатись, проте екранізований фрагмент загалом виглядає в дусі Зузака:

The tone vanished, however, when he saw the sleep deprivation whittled under his father's eyes. – відображення напруження і роздратування на обличчі.

Концептуальна трансформація *saw the sleep deprivation whittled* відображує емоційне наповнення горя.

В цілому Маркус Зузак дуже часто вдавався до синекдохи як до засобу, що концентрує характер зображуваного персонажу у межах одного слова, та режисер трансформував його. За допомогою синекдохи автор влучно описував людей, які зустрічаються головній героїні на протязі всієї оповіді, або ж, що спостерігаємо у рази частіше, використовує її, коли йдеться про нацистів:

A bathrobe answered the door; Pass auf, Kind, a uniform said to her at one point. «Look out, child,» as he shoveled some more ash onto a car – в фільмі відображається звернення до героїні, відношення до неї оточуючих [86, с.54].

Синекдоха *shoveled some more ash onto a car* показує вживання автором однини у значенні множини і навпаки.

Отже, як показав аналіз роману Маркуса Зузака «Крадійка книг» та його екранізації режисера Брайана Персиваля, значна увага приділена точному переданню стилістичних засобів, наявних як у мові оригіналу так і в кінострічці за допомогою мови героїв. Із-поміж всіх засобів експресивного передання трагізму ситуації німецького суспільства переважають вкраплення німецькою мовою.

2.2. Функціональна спрямованість лексичних засобів

В цілому роман австралійського письменника М. Зузака спрямований на читачів-підлітків. Де головним оповідачем є Смерть, яка розповідає про свою повсякденну роботу в ситуаціях, що склалися навколо однієї із його підопічних. Роман є доволі насиченим образними утвореннями: від конвенційної гіперболи (*She could argue with the entire world in that kitchen, and almost every evening, she did*), ономатопеї (*Grimly she realized that clock don't make a sound that even remotely resembles ticking, tocking, Good girl, Liesel. Good girl. Pat, pat, pat*) та оксюмору (*At the end of an afternoon that had contained much excitement, much beautiful evil, one bloodsoaked ankle, and a slap from a trusted hand, Liesel Meminger attained her second success story*) до віртуозного авторського зразку

порівняння, метафори, епітету та ін. Їхня кількість на одну сторінку тексту є надзвичайно високою, що робить відтворення другими мовами унікального всесвіту, утвореного М.Зузаком в даному творі, серйозним викликом для екранізації.

Епітет як художнє означення, що підкреслює характерну рису героїв та подій, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії та викликає певне ставлення до нього. Епітет у використанні автором описуваних подій виступає як емоційно-оціночне або експресивно-образне (метафоричне) означення денотата. Саме цим епітет відрізняється від звичайного або логічного означення, що не має емоційності, оціночності чи образності. Така образність є тією характеристикою, яка здатна створити певну «сцену», що у подальшому буде нести деякий шифр, зрозумілий одним і загадковий для інших. В романі і його екранізації найчастіше виражається прикметником (*happy smile*), проте іноді й прислівником (*to stand undecidedly*), іменником (*hair of gold*) або числівником (*seventh sense*) [15].

В художньому тексті роману можна знайти метафору як конвенційну, яка вже давно ввійшла у вжиток та практично не сприймається як метафора, так і унікальну, цілеспрямовано створену автором саме для нового всесвіту твору. Саме авторська метафора виступає неповторним індивідуальним інструментом.

Тому, розуміючи під метафорою використання знаку однієї концептуальної сфери (тобто вихідної) на позначення компонента другої (цільової), Дж. Лакофф та М. Джонсон виокремлювали наступні типи метафоричних моделей, які можна використати при аналізі роману [41, с. 35]:

1) структурні – один концепт метафорично структуровано в термінах другого, наприклад, *plane is a bird*:

No more flapping. Not for this metallic little bird – Вони більше не зможуть змахнути. Ця маленька металева пташка більше не полетить;

Метафоричний концепт *metallic little bird* показує емоційний стан героїв.

2) орієнтаційні – цілу систему концептів метафорично організовано відносно другої системи концептів, наприклад, *rational is up; emotional is down*:

Maybe she's straightened herself out, picked herself up – Мабуть, вона виправилася, опанувала себе.

Метафорична модель *straightened herself out, picked herself up* визначає паралель духовної і фізичної сили жінки.

3) онтологічні – деякий людський досвід ототожнено із об'єктами чи речовинами, приміром, *mind is a fragile object*:

The surreal experience with the roomful of books and the stunned, broken woman walked alongside her – Неймовірні враження від переповненої книжками кімнати і зламана жінка, що йшла поряд із нею.

Онтологічне порівняння *surreal experience with the roomful of books and the stunned* показує процес ототожнення.

Загалом складність відтворення метафори у художньому тексті обумовлюється, із однієї сторони, оригінальністю мислення автора, а із іншої – різницею між метафоричними системами, притаманними різноманітним культурам та мовам. Тому простий перенос метафори із художнього оригінального тексту на екранізацію є не завжди можливим.

Дослідження метафор у оригінальному творі «The Book Thief» і його екранізації на предмет метафоричних перетворень і когнітивний аналіз їхніх вихідних та цільових доменів виявили три головних види метафоричних кореляцій:

1) метафора – метафора. Дана група співвідношень є найбільш чисельною в досліджуваному творі, що можна пояснити прагненням режисера зберегти максимум авторської образності під час екранізації. До неї належать такі метафори:

а) перенесені із оригінального тексту до цільової екранізації без будь-яких трансформацій:

Earth is a living being: *When it crashed, three deep gashes were made in the earth*. В фільмі це озвучено так: Розбиваючись, він залишив на землі три глибокі рани [15];

Color is a bird: *A color will be perched on my shoulder*. В фільму подано дослівно: На моєму плечі влаштується якийсь колір;

б) перенесені із оригінального тексту до цільової аудиторії із заміною складників вихідного домену, приміром, з заміною способу та інтенсивності самої дії:

Plane is a living being: *The plane was still coughing*. В кінострічці озвучено так: Літак досі чмихав;

в) перенесені із оригінального тексту до цільового глядача із заміною вихідного домену – трансметафоризовані:

You will be caked in your own body. В кіно подано: Ваше тіло задерев'яніє – вихідний домен *baked goods* (випічка) замінено на вихідний домен *tree* (дерево);

2) неметафора – метафора. Так, приклади даного співвідношення є нечисленними. В екранізації дана метафора опускається, проте на певному відрізьку тексту утворюється нова із метою компенсації вже опущеної. Також використовується в кінострічці задля приведення мови героїв у відповідність до норм мови оригіналу [15]:

No more flapping. Not for this metallic little bird. У фільмі подано так: Вони більше не зможуть змахнути. Дана маленька металева пташка більше не полетить – відповідність твердження *plane is a bird*;

Possibly the only good to come out of these nightmares was that it brought Hans Hubermann, her new papa, into the room, to soothe her, to love her. У фільмі так: Чи не єдиним плюсом кошмарів було те, що до її кімнати приходив Ганс Губерманн, новий тато, щоб заспокоїти її, щоб подарувати свою любов – відповідність твердження *love is a gift*;

Серед лексичних засобів виразності найбільшою частотою вживання відрізняються метафори, що допомагають формувати негативне ставлення до подій.

In hindsight, I see it so obviously on her face. В кінострічці так: Вона згадувала минуле, ці спогади чітко відбивалися на її обличчі – відповідність твердження *face is mirror* [15].

Метафора *see it so obviously on her face* показує всю суть внутрішніх переживань.

3) метафора – неметафора. Даний тип кореляцій представлено в екранізації найменшою кількістю прикладів. Згідно наших спостережень, режисер вдавався до деметафоризації у випадку відтворення конвенційних метафор [15]:

Time is a vehicle: *People observe the colors of a day only at its beginnings and ends, but to me it's quite clear that a day merges through a multitude of shades and intonations, with each passing moment.* У фільмі подано як: Люди помічають колір дня лише на світанку і при заході сонця, а я добре знаю, що кожної секунди день пронизують міради відтінків та інтонацій.

Метафори *colors of a day, clear that a day* відображають барвистість дня.

В цілому метафоричне упорядкування реальності володіє не всеосяжним, а частковим характером. І коли ж би воно було всеосяжним, тоді одне поняття було би тотожним другому, а не лише осмислювалось в його термінах [41, с.119].

Тож саме така частковість й залишає деякий простір для більш гнучких рішень в екранізації, що робить відтворення авторського стилю цілком здійсненним завданням за здорового співвідношення еквівалентного і адекватного зокрема.

Наразі метафору розглядають як невід'ємну частину мови, яка потрібна для комунікативних, номінативних й пізнавальних цілей. В самій стилістиці метафору ототожнюють із метафоричним порівнянням, алегорією і зокрема персоніфікацією.

Так, в романі «Крадійка книг» віднаходимо приклади вживання номінативних конверсійних метафор, до прикладу: *rise and fall of her stomach* – шлунок то опускався, то піднімався, *curtains of rain* – заслona дощу, *a corridor of light* – коридор повітря, *gang of tears* – струмки сліз, *roll corn of scorn* – в'їдлива перекличка, *smell of friendship* – запах дружби. Дані лексичні одиниці, показують суть з різних точок зору [86].

В цих прикладах помітна субстантивація. До субстантивних конверсійних метафор відносимо: *waxy yellows* (субстантивація прикметника *yellow*) – жовті, як віск, *cloud-spat blues* (субстантивація прикметника *blue*) – забризкані крапельками кольору блакитного марева. Аналізований корпус текстового матеріалу характеризується високим ступенем метафоричності описуваних явищ, що виникає із зближень емоційного характеру і подібності емоційного забарвлення.

Водночас, в кінострічці вживано досить багато образних метафор, що одразу ж запам'ятовувалися глядачеві, наприклад: *The sky was bleached bed-sheet white each morning* – Небо щоранку затягувало кольором білого простирадла [86].

У даних прикладах події осмислюються в концептуальному просторі навколишньої природи. Трансформуючи певну конотацію, метафора створює відповідний емоційний фон у свідомості адресата, програмуючи його на потрібне сприйняття одержуваної інформації.

Тож, словосполучення *bed sheet* ад'єктивується і виконує функцію означення. Письменник використовував *the plane was still coughing* (вербалізація іменника *cough*) – літак досі чмихав, *apartment blocks that look nervous* (вербалізація іменника *look*) – житлові блоки, які почувуються геть некомфортно, *the table could smell it on your breath* – стіл почув його в вашому подиху (вербалізація іменника *smell*).

Крім того, мають місце в кінострічці і ад'єктивні метафори: *mama was grave* (ад'єктивація іменника *grave*) – мама насупилася, *cardboard face* (ад'єктивація іменника *cardboard*) – картонний вираз обличчя [86].

Також переважають за частотністю і використання в кінострічці дієслівних метафор: *she town-walked with Rudy* – вона обходила місто разом із Руді (вербалізація іменника *townwalk*), *his sentences glowed in the light* (вербалізація іменника *glow*) – ті фрази виблискували на світлі, *the gun clipped a hole in the night* (вербалізація іменника *clip*) – постріл продірявив нічне повітря, *the answer traveled from Himmel street* (вербалізація іменника *travel*) – відповідь

на це запитання переходить від Небесної вулиці, *to perfect the letter* (вербалізація прикметника *perfect*) – написати правильного листа, *stealing cemented their friendship completely* – крадійство остаточно зміцнило їхню дружбу (вербалізація іменника *cement*).

В романі «Крадійка книг» читач помічає використання таких звичайних конверсійних метафор як: *the whole globe was dressed in snow* (вербалізація іменника *dress*) – увесь світ зодягнувся у сніг, *the hall bathed in sunshine* (вербалізація іменника *bath*) – коридор купався у світлі, *hot snowflakes showered to the ground* (вербалізація іменника *shower*) – на землю невпинно посипалися гарячі сніжинки [86].

Окрім того, в романі бачимо дуже велику кількість саме стертих конверсійних метафор, наприклад: *the second eye jumped away* (вербалізація іменника *jump*) – друге око вмить розплющилося, *a gang of tears trudged from her eyes* (вербалізація іменника *trudge*) – з очей лилися струмки сліз, *he troubled steering the conversation* (вербалізація іменника *trouble*) – йому було нелегко розмовляти, *she balled herself up* (вербалізація іменника *ball*) – вона скрутилася калачиком [86].

Загалом оригінальні (тобто авторські) конверсійні метафори переважають саме в романі Маркуса Зузака, що не є дивним, оскільки вони надають особливої образності і експресивності й створюють різні асоціативні зв'язки, наприклад: *I vacation in increments. In colors* (вербалізація іменника *vacation*) – Моя відпустка – це фрагменти. Це кольори; *as the graying light arm-wrestled the sky* (вербалізація іменника *arm-wrestle*) – дедалі сивіше світло боролось з небом; *on the white-sky canvas* (вербалізація словосполучення *white sky*) – на білому небі; *teeth like soccer crowd* (ад'ективація іменника *soccer*) – його зуби тулилися одне на одного, ніби юрмище футбольних вболівальників, *Liesel poker faced* (ад'ективація словосполучення *poker face*) – Лізель показала байдужний вираз; *the sky was hot-sun* (ад'ективація словосполучення *hot sun*) – небо було сонячно-спекотним; *she was unfortunate enough to be sandwiched between them* (вербалізація іменника *sandwich*) – їй не пощастило бути затиснутою між обома

жінками; *the sky was white-horse grey* (ад'єктивація словосполучення *white horse*) – небо скидалося на попелястого коня; *clouds arched their backs to look behind* (вербалізація іменника *arch*) – хмари знову рушили небом, вони вигинали свої спини [86].

Більшість метафор, що присутні в романі піддалися трансформації при його трактуванні. Наприклад, метафору *his jaded face was camouflaged* (вербалізація іменника *camouflage*) перекладач Наталія Гоїн передала так: його виснажливе обличчя замаскувалося серед тканини; *a glut of brown-shirt leaders* (ад'єктивація словосполучення *brown shirt*) – всюди сновигали лідери в бурих сорочках; *his thick blond hair massaged his head* (вербалізація іменника *massage*) – його густе біляве волосся підстрибувало на голові [86].

Отож, метофари відіграють досить важливу роль.

Також варто зауважити, що М. Зузак доволі майстерно описував місцевий колорит в романі, часто вдаючись до німецькомовної лексики у самих діалогах. В Мольхінгу, де опинилась Лізель Мемінгер, коли розпочалась війна, було кілька груп, в кожній із яких був лідер. І учасники груп мали різну вікову категорію, інколи найменшим було шість років [61, с.196]. І коли один з таких лідерів, Артур Берг, побачив Лізель і Руді та зрозумів, що ці одинадцятилітні голодні підлітки бажають приєднатись до його групи, він розпочав розмову першим:

Und? he asked. And? [86, с.158].

Враховуючи те, що читач може не знати німецьку мову, в тексті німецькі елементи перекладалися, за винятком загальновідомих німецьких слів або ж висловів. Тож, Артур Берг дав настанови і команди, а тоді перепитував:

Richtig? /Richtig? It was a chorus [86, с.159].

Водночас, з-поміж німецької лексики, яка використовувалася як у тексті роману так і під час її екранізації, особливе місце посідають лайливі слова *Saumensch* та «*Saukerl*. Саме так Роза зверталася до Лізель і свого чоловіка, адже це було її звичним звертанням і, коли його не було, оточенню чогось бракувало: *Mama was not the same – she didn't berate* [86, с.431].

Саме такі німецькі вкраплення в мові акторів і було застосовано режисером під час екранізації фільму. Подібні вирази робили сцени фільму більш колоритними, і пов'язували їх з тогочасним німецьким суспільством.

М. Зузак пояснював значення слів на початку роману, і уже потім дані слова зниженого стилістичного тону з'являлися не тільки в мовленні дорослих, але й у мовленні підлітків та виділялися курсивом.

Так, німецьке слово, яке позначало монету, підкреслювало незвичність знахідки Лізель і Руді: ... *they found one pfenning on the ground* [86, с.161]. Загалом назва німецької монети знову трапляється у тексті, проте у трохи другій ситуації. Лізель з'їла занадто багато яблук і їй стало погано. Тому Руді і Лізель вирішили не їсти продукти, яких їм було забагато, а продавати мешканцям міста. Так вони вчинили із каштанами та заробили шістнадцять монет. В звертанні Лізель до сусідів вживається назва монет німецькою мовою:

If you have a few pfenning to spare, Liesel said at eachhouse, I have chestnuts! [86, с.174].

Іменник *pfenning* в цьому контексті вживається у однині, а не в множині ймовірно тому, що Лізель розуміла: сусіди не можуть виділити їй багато монет. Дана лексична одиниця використана у описі втечі Макса Ванденбурга, який віддав свій останній гріш, аби урятуватись від загибелі:

Max gave him every last pfenning to make a trip [86, с.23]. Такі німецькі елементи у тексті роману можуть мати англійські закінчення. Вигук-привітання, типовий для тогочасної нацистської Німеччини, внаслідок конверсії стає дієсловом та вживається у минулому часі: *He Heil Hitlered when it was asked of him and he flew theflag on the right days* [86, с.191].

Саме так, автор описував Ганса Губерманна, що належав до тих прошарків німецького суспільства, яким влада здавалась чужою, на відміну від його сина, який повністю підтримував Гітлерівський режим. В романі часто з'являлись трагічні картини переслідувань єврейського населення:

Then came November 9. Kristallnacht. The night of broken glass [86, с.200].

Такі ж картини були екранізовані в фільмі. Особливо яскраво зображено переховування єврея в підвалі до якого досить привязалася Лізелль.

Всі емоційні хвилювання акторів, відокремлені, одночленні вирази акторів слугують для передачі трагізму подій, які знищили багато людських доль. Коли в двері стукали та наказували *Aufmachen!*, це означало: в дім прийшло горе. В наступному прикладі сцени фільму режисер пропонує опис реакції родини, яка зрозуміла небезпеку, проте ніхто із членів родини не рухався. Вдруге наказ подається англійською мовою:

Again. «Open!»! [86, с.200].

В фільмі також зустрічаємо німецькі власні назви: *Stuttgart* та *Molching*, які не виділяються специфічним акцентом акторів, адже географічні назви повністю асимілювались англійською мовою. Адреса вказана німецькою мовою і виділена вимовою, оскільки це важливо для розвитку сюжету фільму:

Hans Hubermann Himmel Strasse 33, Molching [86, с.202].

Цікаво виділено сцену в фільмі, коли після бомбардування не стало за кілька хвилин багатьох вулиць в містечку, а їх назви подано в вигляді перелічень як переключка при перевірці в таборі для підкреслення всього трагізму ситуації:

A Rollcall of streets / Munich, Ellenberg, Johannson, Himmel / The main street + three more / in the poorer part of town [86, с.534].

Водночас, автор роману вдавався до низки стилістичних прийомів, використовуючи вкраплення для передачі дій і емоційного стану персонажів. Так, Лізелль хоче помститись дружині мера за відмову від послуг Рози, яка втратила саму можливість заробітку. Кілька разів Лізелль і Руді підходили до будинку мера, проте вікно бібліотеки виявилось зачиненим. Тільки коли підлітки уп'яте наблизились до вікна, воно було відчинено. І на запитання Руді: *Is that window open?* [86, с.296] Лізелль відповіла: «*Jawohl!*» [86, с.296]. Наступний вигук вказує на надзвичайну схвилюваність та стурбованість самої дівчини: *And how her heart began to heat* [86, с.296].

Автор дуже часто використовував засіб мікросегментації тексту – речення, що утворювало мікроабзац, ужите із нового рядка. Такі німецькі елементи сприяють емоційності оповіді, створюють атмосферу автентичності опису драматичних подій, а також загострюють всю увагу читача на деяких моментах роману.

Також німецькою мовою подається у тексті роману і назва гімну:

...From other shelters, there were stories of singing Deutschland über alles [86, с.383].

Крім того, імена і прізвища сусідів, що мають німецьке походження були подані як Frau Holtzapfel, Frau Diller (замість Mrs Holtzapfel, Mrs Diller), для підкреслення німецького колориту на відміну від позначення родини в множині, адже як у англійській, так і у німецькій мовах прізвище вживається в множині і йому передує означений артикль, коли мова йде про подружжя (чоловіка та дружину разом): The Fiedlers (Die Fiedlers) [86, с.393].

Саме такі німецькі елементи стають досить важливим чинником мовної характеристики не тільки головних (Лізель, Руді, Ганс, Роза), а і другорядних персонажів роману. Наприклад, пані Гольцапфель настільки сподобалась книга, яку Лізель читала у бомбосховищі, що вона запропонувала почитати даний твір в себе удома, проте жінка розуміла, що варто попросити дозволу в Розі. Оскільки сусідки ворогували роками, тому Роза зустріла її вороже, на що пані Гольцапфель відреагувала так:

It that how you greet everyone, who shows up at your front door? What a G'sindel [86, с.393].

Тому важливість і трагічність ситуації під час екранізації режисер відобразив, використовуючи німецьку лексику без її перекладу. І коли в'язнів вели вулицями міста, то першою здогадалась старша жінка:

Die Juden, she said. Thejews [86, с.397].

Таких знедолених євреїв вели на каторжні роботи у табір смерті Дахау. Вся суть такого емоційного сприйняття і відображення акторами фільму

підкреслювали трагедію єврейського народу. І для зображення конвою й втілення у життя нацистських ідей використане німецьке позначення:

Some of those soldiers were only boys themselves. They had the Führer in their eyes [86, с.399].

Саме тут помітно вживання англійського артикаля із німецьким іменником *Führer*, який засвідчує усю ницість фанатичної відданості фашистській ідеології.

Надзвичайно зворушливо показана сцена, коли Руді кладе медведика на плече пілота, який помирає. Діалог хлопчика та військового дуже складний, адже вони розмовляють різними мовами. Тому використання двох мов – англійської і німецької, непорозуміння та водночас одночасно вдячність надають можливість зобразити всю драматичність подій, де пілот і ворог отримує подарунок від німецького підлітка:

The dying man breathed it in. He spoke in English, he said: «Thank you!» [86, с.495].

Однак Руді нічого не розумів, що говорить пілот:

What? Rudi asked him. Was hast du gesagt? What did you say? [86, с.495].

Така лексика використовувалася як автором роману, так і режисером кінострічки для передачі емоційного стану героїв, для заспокоєння й надання надії. Наприклад, Лізель, що залишилась живою після бомбардування та запитувала, чи вона справді опинилась на вулиці Гіммель, почула заспокійливі слова свого рятівника із LSE англійською, а згодом й німецькою мовою:

This is Himmel. You got bombed, my girl. Es tut mir leid, Schatzi. I am sorry, darling! [86, с.537].

Отож, проведений аналіз текстового матеріалу роману Маркуса Зузака «Крадійка книг» та його екранізації свідчить про значне використання автором і режисером німецьких елементів – окремих слів, фраз та речень, щоб передати всю суть тогочасного періоду. Саме такі елементи характеризуються різноманітною стилістичною диференціацією. Так, в тексті роману зафіксовані словникові пояснення німецьких слів, ключових для розвитку самого сюжету. В

кінострічці також вплетенні в лексику акторів німецькі вирази, для яскравішого зображення становища і сприйняття тих подій. Основні функції лексичних елементів в романі та кінострічці – створення місцевого колориту, мовної характеристики персонажів, посилення драматичності опису.

Таким чином, як в романі так і в кінострічці присутні багато лексичних засобів. Коли ж, наприклад, метафора містить елементи, які не будуть зрозумілими глядачам, то їх потрібно адаптувати відповідно до культурно-національних особливостей мови кінострічки.

Основне завдання, яке стоїть перед режисером – це передати суть та зберегти образ, який створюється. Інколи мовні образи збігаються, та знайти певний відповідник вдається не легко, адже в кінострічці здебільшого доводиться вдаватися до вербальної заміни метафоричних елементів, вилучення переносного значення тощо.

Отже проведені дослідження в другому розділі дало можливість визначити функції стилістичних засобів. Виявили, що стилістичні синтаксичні прийоми зустрічаються в романі та його екранізації частіше за інших засобів виразності. Фігури повтору слова, словосполучення або речення надають мові героїв особливу ритмічність, допомагають досягти динамічності висловлювання. Частотність синтаксичних стилістичних повторів в розмовній лексиці пояснюється реалізацією експресивної функції та логіко-сміслового підкреслення, тому що полегшує перцепцію диктем.

Лексичними засобами вираження модальних значень є модальні слова. Функція вступного члена речення в англійській мові також є їх основною синтаксичною функцією.

Відповідно, до числа виділених лексичних і стилістичних засобів, що мають впливаючу функцію, можна віднести лексичний повтор, антоніми, синоніми, поетичну, книжкову, емоційно-забарвлену, застарілу лексику й інші лексичні засоби виразності. На рівні синтаксичної структури пропозиції були виділені антитеза, ряди однорідних членів, інверсія і багато інших.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕПТУАЛЬНА ОСНОВА РОМАНУ ТА КІНОСТРІЧКИ «КРАДІЙКА КНИГ»

3.1. Концепт смерті в романі та кінострічці

Крізь оповідь Смерті, автор формулював головну ідею твору: дуалізм людської природи, загадку якої сама смерть намагалася розкрити впродовж всього роману, бо якраз люди чинять злодіяння й руйнування в процесі війни. І через використання контрастів Маркус Зузак відтворював досить несподіваний концепт краси, виявної у потворності зальнопостулюваної ідеології нацизму.

Якщо сюжет кінострічки «Крадійка книг» під авторством Лізель складається з послідовних подій, то реальний роман «Крадійка книг» розвивається стрибкоподібно, із застосуванням численних методів тимчасових зрушень. Для Смерті не існує кордонів часу, простору, він всюдисущий наратор, що в тексті роману не раз підтверджується використанням таких оповідних прийомів, як *flashback* і *flashforward*. Час оповідання так само складно визначити, адже розуміння часу у людини і смерті різняться. Смерть взагалі виступає дещо в нестандартному образі – замість похмурого женця зі зловісною косою, породженою культурою Середньовіччя, читач може уявити собі якийсь незримий образ втомленої від нескінченної праці істоти чоловічої статі, наділеної багатим внутрішнім світом, людськими почуттями і широким спектром сприйняття.

Режисер в свою чергу створив досить барвистий фільм – така особливість бачення подій наратором. Смерть починає розповідь зі спроб представитися і описати своє бачення світу:

First the colors. Then the humans. That's usually how I see things. Or at least, how I try [86, с. 1].

Смерть знаходиться «над» подіями, встигає побувати всюди, знає все про кожну душу і в той же час йому доводиться прочитати мемуари Лізель, щоб

дізнатися про її життя в перервах між їх трагічними зустрічами. Смерть поза політикою та ідеологією. Так, М. Зузак створює не просто роман, а справжнє полотно, працює грубими, різкими, яскравими мазками: сніжно-біле небо в день смерті брата Лізель; лимонне волосся Руді Штайнера (*the colour of a lemon*); Ганс з срібними очима (*silver eyes*), маляр фарбує жалюзі городян в чорний колір для світломаскування; червоне небо, що не пощадило нікого з тих, що спали у Молькінгу, крім Лізель, яка вчепилася в акордеон прийомного батька [59, с.129].

Сполучення різних видів мистецтва в романі має велике значення для його поетики. Крім описів різних елементів живопису як таких, саме друковане видання роману містить ілюстрації. М. Зузак вдається до використання так званого креолізованного тексту, фактура якого складається з двох різнорідних частин: вербальної (мовної / мовленнєвої) і невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природна мова). Взаємодіючи один з одним, різні види текстів забезпечують цілісність і зв'язність твору, особливо в разі використання прийому «книги в книзі» [33, с.169].

Розповідь оповідача носять деякий двоякий характер – вони не тільки позитивні, а і трагічні, що зокрема зближує його із самим життям, водночас нейтралізуючи при цьому негативне ставлення до смерті. Крім того, через набуття більш масового характеру в роки Голокосту і Другої світової війни смерть втратила всі риси пов'язані із нею у одиничних проявах: страх перед нею, потворність, безжалісність та ін. Про даний тип суспільного ставлення до танатосу згадував ще Філіп Ар'єс, називаючи його – «смерть перевернута» [1].

Саме таке бачення смерті, на наш погляд, характерний для ХХ століття, коли людина витісняє танатос із свідомості. І не випадково, у одному із епізодів роману смерть констатує:

I have observed and been horrified by humans [86, с. 30].

Таке шокує, в першу чергу, твердження найповніше відображало реалії війни, коли більше традиційне уявлення про смерть стиралось, і на перший план виходить руйнівна здатність самої людини.

Концепт *смерті* у романі та його екранізації набуває людських рис зокрема і через її здатність співчувати другим. Саме вона переживає не лише через досить численні людські смерті, а для неї найбільш складним є справитись із болем тих, хто вижив:

It was the survivors I couldn't stand to look at... They had torn hearts. They had beaten lungs [86, с. 8].

Танатос М. Зузака володіє людськими емоціями, здатний не лише думати, але й більш критично розмірковувати над тим, що є правильним, а що ні. І незважаючи на те, що, насправді, всі події відбуваються навколо неї, що люди залежать від неї, смерть усе-таки заздрить людству:

Still, they have one thing I envy. Humans, if nothing else, have the good sense to die [86, с. 332].

І це тому, що вона застрягла в такому світі, де відбуваються постійні війни і ненависть, де для неї нема іншого виходу, як звільняти помираючу людину від болю, страху, ненависті. Водночас Смерть порушує іще одну проблему – танатос як звільнення від обтяжуючого життя, що є одним із ключових постулатів екзистенціалізму.

Оскільки найбільшою трагедією під час війни було не умерти, а вижити. В процесі сюжету роману смерть тричі безпосередньо перетинається із головною героїнею Лізель Мемінгер, однак всі рази вона забирала близьких дівчинки. Так, Маркус Зузак, звертаючись до деяких кольорів як ключових деталей у описі таких зустрічей, дав читачеві ключ до розуміння, що стало причиною смертей значної кількості осіб [26, с.134].

Вперше смерть ознайомлює читача із головною героїнею «Крадійки книг» узимку на залізниці. У описах даної зустрічі помітне використання автором білого кольору:

I studied the blinding, white-snow sky who stood at the window of the moving train. I practically inhaled it, but still, I wavered. I buckled – I became interested. In the girl. Curiosity got the better of me, and I resigned myself to stay as long as my schedule allowed, and I watched [86, с. 10].

Того ж дня смерть «забрала» душу молодшого брата Лізель.

Вдруге смерть зустрілася із Лізель, коли розбився літак із американським пілотом на борту. Друг Лізель, Руді Штайнер, поклав в руки померлому плюшевого ведмедика, що виглядало у рамках тогочасної ситуації доволі гротескно. Найбільш яскраво ця сцена екранізована в кінофільмі. Саме тут концепт *смерті* йшов поруч з життям.

Характерним було те, що обличчя пілота застигло у посмішці, а смерть називала це *final dirty joke* [86, с. 12] або *another human punch line* [86, с. 12], укотре підкреслюючи всю абсурдність екзистенції.

Найбільш яскраво проявився концепт *смерті* в кінострічці у сцені, коли забираючи душу померлого пілота, оповідач розповідав про хвилине потемніння, адже символом другої зустрічі вже був чорний колір. Більше того, метафоричність кольору поглиблювалася, коли реципієнт дізнався, що Лізель та Руді щойно вийшли із бомбосховища [59, с.129].

Остання зустріч відбулася в процесі масового бомбардування району, у якому проживала крадійка книг Лізель. На загальному фоні помітно виділялося полум'яно-червоне небо:

The sky was like soup, boiling and stirring. In some places, it was burned. There were black crumbs, and pepper, streaked across the redness [86, с. 14].

В екранізації важко і моторошно було дивитись на сцену, де повсюди купами лежали мертві тіла, та смерть на своє ж запитання – чи доля, чи невезіння зумовило таку кількість трупів – відповідала фразою з роману:

Let's not be stupid... It probably had more to do with the hurled bombs, thrown down by humans hiding in the clouds [86, с. 13].

Білий, чорний та червоний – це кольори, із якими в Лізель асоціювалися дні втрати близьких їй людей.

They fall on top of each other. The scribbled signature black, onto the blinding global white, onto the thick soupy red [86, с. 14].

Саме вони формували кольорову гаму прапору Третього рейху, який сам по собі був уособлення усюдисущого зла, що ніс із собою смерті мільйонів

людей – в глобальному вимірі, загибель батька, брата, друга – в індивідуальному ракурсі.

Оповідач Смерть анонсував розповідь як калейдоскоп історій:

- *It 's just a small story realfy, about, among other things*
- *A girl*
- *Some words*
- *An accordionist*
- *Somefanatical Germans*
- *A Jewishfistfighter*
- *Andquite a lot of thievery*
- *I saw the book thief three times* [86, с. 8].

Порядок оповідання у десяти розділах підтримується дробленням кожного розділу на вісім частин; остання десята глава має рамкову конструкцію. Ритмування прози, виділення серії рядків-абзаців, уявна простота синтаксичних конструкцій дозволяють зробити акцент на слові у контексті його вживання. Проілюструємо сказане:

The mother, the girl, and the corpse remained stubborn and silent [86, с. 9]

Сніговий занос не дав можливості поховати шестирічного хлопчика за правилами, викладеним в першій вкраденій книзі для могильників. Три фігури, дві живі і одна мертва, поєднуються; пізніше пояснюється, що мати тримає померлого сина на руках:

They stepped onto the platform. The body in her mother's arms ... The boy was getting heavy [86, с. 18].

Прикметник *stubborn* багатозначний: статичні фігури (*unshakable*), обряд поховання тіла (*determined*), безвихідь (*unmanageable*).

Лінійність оповіді ілюзорна. Наприклад, про вмираючого льотчика, до кабіни якого хлопчик покладе ведмедика, буде сказано двічі, в різних розділах тексту. Випередження події, що циркулює в загальному оповіданні, є прикметою «Крадійки книг».

Отже, як помітно, незвичайним є оповідач, Смерть, що веде читача від першої події, смерті брата Лізель, до її природної смерті в далекій від Німеччини Австралії. Смерть визначає себе так:

I am all bluster – I am not violent. I am not malicious. I am a result [86, с. 9].

У романі та екранізації наскрізним є антропоцентр *Thief / Stealer* (вершитель крадіжки): вкрадене життя під час війни, вкрадене дитинство дітей війни, вкрадена їжа, вкрадена книга, вкрадене щастя, вкрадене денне світло і ін. В екранізації фільму чітко зображено сцени, коли дівчинці доводиться докладати зусиль, щоб мати в своєму розпорядженні книгу для читання (книга, підібрана на місці поховання; книга, витягнута з купи публічно спалених німецьких книг; книга, яку вона сама дістає з книжкової полиці в чужій бібліотеці). Два види агентів крадіжки домінують: *the book thief* (матеріальна дія, подібно до того, як голодна дитина війни краде яблуко) і *the sky stealer* (духовна дія, ковток повітря, доступний Максу лише під час ворожих нальотів). М. Зузак користується повтором, який характеризує деталі, наприклад, врятовану дівчинку називають «дівчинкою з акордеоном», а Руді – хлопчиком з волоссям кольору лимона. Для характеристики прийомного батька письменник вибрав рідкісний іменник *thereness* [86, с. 27]:

An un-special person. Chi ne was always just there. Not noticeable. Not important or particularly valuable [86, с. 25].

Ця людина вводить в свій особливий світ прийомну дочку, своїм внутрішнім світлом направляючи її на шляхи істини не крадіжки.

Смерть забарвлює себе в колір темного шоколаду:

Personally, I like a chocolate-colored sky. Dark, dark chocolate. People say it suits me. I do, however, try to enjoy every color I see - the whole spectrum [86, с. 7].

Вона роздумує про колірну гаму середовища, з якої витягує мерців. З дівчинкою Смерть асоціює три кольори – червоний (малюнок прапора), білий (окреслений чорним з білим всередині колом) і чорний (свастика) [59, с. 129]. У романі назву першої підібраної книги, керівництво для могильника, написано

сріблястими літерами; такими ж будуть очі у прийомного батька; таким стане небо, коли домашній світ розпадеться.

Можна сперечатися, чи потрібно було використовувати аттрактор зіткнення смерті в такому масштабі, довіривши концепту *смерті* фіксацію простору-часу і останню зустріч з людиною на землі. Смерть оповідач, схвильована (захоплена) людьми, – має застереження. Письменник організовує хаос, керований смертю-крадіжкою, для зведення порядку очищення від крадіжки життя. Тому порядок усереднення художніх смаків (у дівчинки немає вибору в читанні книг, кращі з яких спалюються на вогнищах), від акту читання і думання над записаним і прожитим через словник Дудена словом стає єдиною можливою школою для навчання акту власного письма, особистої словесної творчості. Бомбардування руйнує світ. З його космосу винесені в пошкодженій раковині-футлярі акордеон батька, дерев'яна ложка мами і рукопис дівчинки (можливо, три варіанти мрії). Душа будинку – підвал: і кімната для навчання, і бібліотека, і майстерня, і центр спілкування. Дівчинка наповнює дім благом книги, актом письма; разом з іншими мешканцями будинку вона обживає його. Як вказував Г. Башляр, «і місце, де ми жили уявою, самовідроджуваний в новій мрії» [6, с.26].

Вдаючись до внутрішнього монологу і розкриваючи свій механізм безперервності індивідуально-авторської концепції, М. Зузак трансформує стереотип «книжкової злодюжки», яка читанням світу в доступній версії видобутої книги будує власний простір, врости в людські цінності, освітлені книгою.

Отже, в романі М. Зузака «Крадійка книг» та його екранізації для демонстрації різних аспектів людського досвіду використовується незвичайний символ, а саме символ смерті. Аналізуючи концепт *смерті* в романі та кінострічці дійшли висновку, що оповідач Смерть не мав зовнішності, проте характеризувався цілком людськими якостями (образність сприйняття, цікавість, почуття обов'язку і в деякій мірі співчуття), а також виступав як явний представник чоловічої статі.

3.2. Концепт дружби

Дія відбувається у вигаданому містечку, прототипом якого може бути Ольхінг (Olching), розташований між Мюнхеном і концентраційним табором Дахау (під час бомбардування в лютому 1944 р. загинуло 22 мешканці цього містечка). Вулиця Небесна (Himmel), на якій живуть персонажі, є прототипом стометрівки в польському таборі смерті Собіборі; ця дорога вела до газових камер, де були знищені 250 000 євреїв. Простір-час розділено військовою Німеччиною і короткою згадкою про повоєнну еміграцію героїні в Сідней, де з нею в третій раз зустрілася Смерть. Накладення німецького топосу на австралійський відбувається дублюванням німецьких слів і фраз англійськими. Крадіжка життя досягає вселенського масштабу, концентруючись в замкненому просторі підвалу, де «темно і вдень, і вночі» [6, с. 37], через що «підвал втілює темну сутність дому» [6, с. 38]. Творчість дівчинки просувається в підвалі, під землею; в підвалі ж вона читає сусідам книгу під час бомбардування; підвал вціліє після авіанальоту. Темна сутність крадіжки денного світла трансформується в денне світло, який змете темряву, розкриє простір, винесе дім на Небесну вулицю в тому ж протистоянні життя і смерті.

Письменник тим самим загострює ефект наглої зустрічі, як, наприклад, з палаючою дерев'яною ложкою, інструментом виховання Рози, вихопленої з розбитого бомбою будинку. Роль символічного фрагмента виконує «розкритий» для сторонніх очей підвал, лабораторія творіння ідентичності, з якого витягують єдину вцілілу на вулиці мешканку. Письмова фіксація страшного досвіду довірена вічному свідкові Смерті, що краде у дівчинки її світлий світ. Письменник і режисер під час екранізації збирає несподівані зустрічі. Наприклад: скасування пювка на сходи будинку прийомних батьків в обмін на читання книги дівчинкою; щоденник Макса з малюнками; рука, що благословила крадіжку словника; звільнення від страхів і дружба з татом Гансом; відмова Руді від можливості завоювати чотири медалі; крадіжка дрібниці для покупки марки, щоб відіслати листа матері; різдвяний сніговик

для Макса. Оповідач Смерть відповідає за фізичну реальність світу, в той час як словом створюється пронизлива людська історія. Внутрішнє життя дівчинки, її вихід з раковини страхів, стає літературним твором [70, с.90].

Модель екранізації роману «Крадійки книг» містить графічні складові самоорганізації. По-перше, сцени асоціюються із назвами книг, яких в реальності немає, за винятком ідеологічного опусу Гітлера, сторінки якого зафарбовувались малярським пензлем. Самоорганізується сцена читання і єднання читанням (батько читає книгу дівчинці, дівчинка читає книгу хворому Максусі і людям, що сидять в притулку). По-друге, значним акцентом проходить сцена, де виділяються думки персонажів, що створює ефект об'єктивації багатоголосся. У таких вставках широко використовуються еліптичні конструкції, номінативні пропозиції, виголошення цілих слів з акцентом. Наприклад, перший вираз з роману під час екранізації був поданий з виділенням: *IT SNOWED. It rained. Seasons come and went* [86, с. 304]. По-третє, одночасність слова та ілюстрації до нього створює інтегративний ефект. Свої доміанти Макс окреслює рукописними підписами до малюнка: «цінний» (триразовий повтор), «денне світло» (триразовий повтор), «вода» і «рух» [86, с. 162]. По-четверте, заголовок «Крадійка книг» інтегрується текстом в синонімічних, тезаурусних і контекстних асоціаціях, розростаючись в індивідуально-авторську концепцію зіткнення актом. Самобутність дівчинки підкреслюється тим, що вона вбирає, а не запозичує чужі думки, спостерігає за життям оточуючих її людей, бере участь в ній. Коли вбита горем мати, яка втратила на фронті сина, шукає смерті під час бомбардування, Лізель знаходить єдиний аргумент: відділяючись від людей, можна втратити друга. Вона каже сусідці, що перестане читати їй, якщо та не спуститься в притулок, одночасно називаючи і книгу, яку читає, і себе, читця цієї книги, єдиним другом жінки:

If you do not come, I'll stop coming to read to you, and that means you've lost your only friend [86, с. 329].

Фраза *lost your only friend* підкреслює важливість дружніх відносин.

В романі «Крадійка книг» віднаходимо приклади вживання номінативних конверсійних метафор, що стосуються концепту *дружби*: *gang of tears* – струмки сліз, *roll corn of scorn* – в'їдлива переключка; *smell of friendship* – запах дружби; *stealing cemented their friendship completely* – крадійство остаточно зміцнило їхню дружбу (вербалізація іменника *cement*). Ці лексичні одиниці, показують суть дружби з різних точок зору і відображають ті теплі дитячі стосунки на тлі воєнних дій.

A snowball in the face is surely the perfect beginning to a lasting friendship.

Сцена відображення початку дружби із вкинутої сніжки в обличчя.

Розглянемо з точки зору друга образ головної героїні роману Лізель:

When I recollect her, I see a long list of colors, but it's the three in which I saw her in the flesh that resonate the most. Sometimes I manage to float far above those three moments. I hang suspended, until a septic truth toward [86, с.14].

Тобто три кольори, про які йдеться в уривку, – це білий, чорний і червоний. Вони не названі прямо, але легко прочитуються у виділених словах-образах. Так, чорний: *septic* – гнильний (гниль асоціюється з чорним кольором); червоний: *bleed* – кровоточити; білий: *clarity* – чистота, прозорість.

Саме в такі три кольори пофарбовані зустрічі Лізель із оповідачем Смертю, яка доречі доволі дружжелюбно відзивалась про дівчинку і проявляла до неї жалість. Ні один з них не є особистою постійною характеристикою героїні, але їх поєднання відображає її реакцію на певне «вторгнення» історії, жорстокої реальності в її життя. У кожній із зустрічей хтось помирає прямо на очах дівчинки. Тобто її близька людина, її друг гинув, що приносило їй біль.

Отже, Маркус Зузак – талановитий письменник, який давав символам нового звучання, забуваючи при цьому про стереотипні образи, насамперед образ дружби, навіть у воєнний час. Унікальною особливістю роману є емоційно-образний вплив на читача завдяки використанню величезної кількості різноманітних засобів. Дані засоби режисер намагався передати під час екранізації. Особливо яскраво відтворенні сцени дружби Лізель і Руді,

звільнення від страхів і дружба з татом Гансом, дружні відносини до євреїв прийомних батьків головної героїні тощо.

3.3. Концепт кохання

Дуже часто письменники розкривають різні аспекти людства, використовуючи символи. Як і багато інших діячів мистецтва, сучасний австралійський письменник Маркус Зузак прагнув висловити свою літературну позицію шляхом використання різних художніх прийомів, одним з яких, безсумнівно, є концепт *кохання*. Символ задає курс для аналізу, інтерпретації подій в романі «Крадійка книг», перетворюючись на певний логічний послідовний зв'язок значень. Використовуючи символізм, автор може одночасно розповісти і про певний предмет, і в цілому про клас предметів, і про предметну сферу дійсності.

Концепт *кохання* є багатозначним словом, що відповідає таким англійським лексемам, як *comfort, content, contentment, happiness i satisfaction*. В тексті актуалізуються синоніми німецького слова *Zufriedenheit*, наприклад, *satisfaction* (задоволення від вдалої крадіжки книги):

It was pleasure and satisfaction. Of good stealing. A week later, the trilogy of happiness was competed [86, с. 248].

Слід зазначити, що німецька лексема *Zufriedenheit* лише в одному значенні збігається з англійською лексемою *happiness*: умиротворення, у вузькому сенсі слова, є душевний спокій, або стан щастя.

Індивідуально-авторська концепція вибудовує крадене умиротворення-щастя, що досягає висот єднання мовчання:

Can a person steal happiness? [86, с. 254]; *Together, they watched the humans disappear. They watched them dissolve, like moving tablets in the humid air* [86, с. 347].

Єднання серцем, душею, пізнанням – суть індивідуально-авторського концепту, визначення якого дається в тексті «Крадійки книг»:

Not leaving: an act of trust and love [86, с. 27].

Лексична одиниця *trust and love* вказує на ідеалізовані істини зіткнення в даному тексті.

Оповідач або ж устами персонажів критикував ставлення суспільства до євреїв «*A Guided Tour of Suffering*». І саме тріумф любові над ненавистю в відношенні до згаданої нації є одним із проявів дуалізму людської природи. Така думка найповніше розкрита через стосунки Лізель і єврея Макса, якого прийомні батьки дівчинки переховували в себе у підвалі під час Голокосту. В тодішній Німеччині їх стосунки постають як непокора закону, яким була ідеологія нацистів. Парадоксальним є те, що саме загальна суспільна ненависть, а також жорстокість й гніт німцями євреїв і зумовлюють знайомство Лізель й Макса. Крізь зображення їх стосунків смерть доводила, що серед пануючого зла існують і проблиски добра, що простежуємо навіть у таких незначних, в сучасній перспективі, вчинках. І під час маршу євреїв середмістям Лізель, помітивши Макса у натовпі, вибігла, аби його обійняти. Навіть відчуваючи, що «*never had movement been such a burden. Never had a heart been so definite and big in her adolescent chest*». Маркус Зузак зобразив даний факт, аби показати наскільки сильним є почуття любові в порівнянні зі страхом перед можливою небезпекою або ж покарання. Дана сцена в фільмі показана з максимальним емоційним фоном.

Концепт *кохання* проявлявся через слово, і саме воно виступало універсальною культурною константою роману:

She was holding desperately on to the words who had saved her life [86, с. 336]; *I have hated the words and I have loved them, and I hope I have made them right* [86, с. 354].

У першому наведеному прикладі, порушуючи граматичні правила, М. Зузак одушевляв слово, а в другому розкривав їх магію. Індивідуально-авторська концепція освоювала пробудження внутрішнього стану людини

словом. Описувався шлях від читання надрукованого слова (підібране керівництво для могильників, словник німецької мови Дудена, юнацькі книги) до знищення чужої книги (*She tore a page from the book and ripped it in half* [86, с. 350]) і написання своєї книги, яка зникне під час бомбардування міста. Дівчинка проходить крізь пробудження словом з величезною гіркотою втрат, щоб увійти в самотню творчість, яка поверне їй єднання зі світом, наповненим пам'яттю про матір, прийомними батьками, вічно шестирічним братом, вірним другом Руді, гнаним євреєм Максом і зберігши при цьому тепле відчуття кохаання в своєму серці. Так, в ніч бомбардування дівчинка сиділа в підвалі, роблячи правки історії про своє життя, уціліла з акордеоном Ганса:

She survived because she was sitting in a basement reading through the story of her own life, checking for mistakes [86, с. 335].

Прийомний батько дівчинки, який проявив свою батьківську любов, перетворив підвал в кімнату для занять, де на стінах оживало записане слово, яке запам'ятовувалося і тлумачилося:

she was discovering the power of words [86, с. 147].

Трансформація звичайного підвалу в кімнаті для занять, притулок для переховувань від фашистів молодого єврея, в храм спілкування, читання і перенесення на папір власних думок – ось наскрізний інтерпретаційний стрижень пробудження словом. Через слово автора кожен позитивний персонаж роману виходить зі своєї самотності, ділиться своїм словом-любов'ю з краденим війною світом.

Письменник будує свою індивідуально-авторську концепцію вектором зіткнення крадіжки життя. Наприклад, кривава тиша авіанальотів проходить через серце нудних в підвалі людей:

a quietness started bleeding through the crowded basement [86, с. 258].

Чоловіків забирають в армію, крадучи їх право на життя:

Stealing is what the army does [86, с. 326].

Ця сцена в фільмі дуже чітко відобразила сповненого повного відчаю актора, з безнадійним поглядом в очах.

Батько Руді відправляється воювати, думаючи, що рятує сина; війна ж краде сім'ю і сина. Оцінюючи крадіжку книг як гріх згідно правового відношення до злочинства в німецькій культурі (*every sin you've ever committed* [86, с. 88]), письменник вибудовує асоціативний ряд, вдаючись до однокорінних лексем (*thief, thievery*), синонімів (*steal, snatch, latch*), нових асоціативних побудов. Наприклад, гріх-крадіжка в поєднанні з «безкарністю» (*caughtoutedness* [86, с. 88]) перетворюється в злочинну крадіжку людського життя в контексті військових злочинів. Крадіжка дитинства трансформується в годинни, вкрадені у сні: нічне читання з прийомним батьком рятує від кошмарів дівчинку, виліковує її. Тобто їхня любов її зцілює духовно. Крадучи свободу і світло у Макса, книга Гітлера (*she did not steal it* [86, с. 85] – цю книгу дівчинка не крада) перетворюється в чисті аркуші паперу, на яких виводяться універсальні людські цінності.

Дія єднання близько дерева мрії в синтезі слова в романі і його екранізації виділяється власною мовою «*together*» і повтором особистого займенника «*they*»:

Together, they stayed in the summit of the tree. They waited for the clouds to disappear and when they did, they could see the rest of the forest [86, с. 306].

Під час екранізації сценічне виділення дії єднання (*together, they*) в недіючому спокою (*stayed, waited*) проектується в неєднання. Безумовно, це художнє одкровення під час екранізації інтегрується в сцени, що ілюструють, рукописний щоденник Макса, рукописну автобіографію Лізель, і всіх людей, які назавжди увійшли в долю дівчинки. Посмертний поцілунок – вершина, досягнута Руді і Лізель.

Отже, на нашу думку, аналізуючи роман та намагання режисера зберегти індивідуальні риси стилю автора художнього тексту під час екранізації, не варто нехтувати культурологічним контекстом й творчими здібностями (талантом, обдарованістю, інтуїцією тощо) самих акторів. Яким би майстерним не був фільм, він все одно є екранізованим на власний погляд режисера, заміником оригіналу, із тією тільки різницею, що майстерне відтворення

сцени (на відміну від недолугого) здатний практично повністю зітерти присмак основної суті оригіналу. Отож, проблему відтворення ідіостилю автора неможливо розглядати із відривом від особистості самого режисера, яка є провідним антропогенним чинником процесу екранізації як такої. Проте не слід забувати й про те, що оцінка екранізації «адекватна/неадекватна» є величиною суб'єктивною.

Підводячи підсумок під нашим аналізом, варто зауважити, що загалом режисеру фільму «The Book Thief» вдалось зберегти авторський ідіостиль Маркуса Зузака. Концепт *кохання* найбільш яскраво зображено сценічно і дуже правдоподібно зіграно акторами.

Отже, в третьому розділі було здійснено аналіз концепту смерті, кохання і дружби. Тож і в оригінальному тексті роману і його екранізації ці концепти проявились найбільш яскраво, адже для демонстрації різних аспектів людського досвіду використовується незвичайний символ кохання і дружби навіть в такий важкий воєнний час.

ВИСНОВКИ

Провівши дослідження ми дійшли до наступних висновків.

Жанрова специфіка художнього стилю має свої особливості. Стиль – це характерна й відмінна особливість певної діяльності або ж її результату, обмежений самою сферою діяльності особи, присутній в усіх сферах діяльності людини: стиль мистецтва; стиль управління, роботи, поведінки, стиль життя тощо. Загалом різноманіття жанрових різновидів обумовлене самим змістом мови і її різною комунікативною спрямованістю, тобто метою спілкування. Адже мета спілкування диктує сам вибір стилістичних прийомів, композиційної структури мовлення для певного випадку. Художній стиль вважається одним із найбільших та найпотужніших стилів мови, що розглядається як узагальнення і поєднання усіх стилів, адже автори доволі органічно вплітають певні стилі до своїх робіт для надання їм більшої переконливості і достовірності у зображенні подій. Цей стиль широко використовується в творчій діяльності, різних видах мистецтва, в культурі та освіті тощо. Сам текст у художньому стилі впливає на уяву і почуття читача, передає почуття і думку письменника, використовує усе багатство лексики, можливості різних стилів, характеризується образністю, емоційністю мови.

Дискурс виступає центральним поняттям більшості лінгвістичних досліджень вітчизняної науки. Кінофільм є одночасно засобом повідомлення інформації (тобто, різновидом комунікативної події) та інструментом впливу на глядача (що визначає його соціально-культурну значущість). Наявність різноманітних підходів до визначення дискурсу, а також залучення одночасно декількох каналів для передачі інформації у кінофільмі спричиняють варіантність у визначенні зокрема кінодискурсу. В кінофільмах героїчної тематики сюжетна лінія здебільшого репрезентує історію героя, антигероя та їхню протидію. Із даної причини важливою характеристикою кінодискурсу є наративність, яка є однією з ознак художнього твору. І повнометражний ігровий фільм як тип художнього твору можна розглядати як особливий тип наративу, подібний до літературного, проте із унікальними характеристиками,

які визначаються специфікою кінодискурсу. Роман «Крадійка книг» має незвичайне графічне втілення: словникові статті, переклади, коментарі до слів з німецької мови, що переривають звичний потік оповіді, а також змушують зупинятися, вчитуватися, думати. В ряді безлічі художніх знахідок, що перетворюють роман в яскравий, самобутній твір, особливу роль в організації художнього простору тексту відіграє антитеза. В романі використовуються переважно синтаксичні засоби виразності, такі як різні види повторів і синтаксичний паралелізм, що додають мові ритм, емоційність і зв'язаність, і надають найбільшу силу впливу при вербалізації лексичних одиниць. Індивідуально-авторський прийом допомагає повністю розкрити обрану М. Зузаком тему. Протиставлення різних оповідних рівнів і систем дозволили письменникові донести до читача головну думку книги: гуманізм виявляється вище насильства; життя перемагає смерть, дружбу – ворожнечу, хоробрість – боягузтво. У тексті безліч контекстуальних конструкцій, які читач вправі інтерпретувати по-своєму. Це робить роман унікальним. Не випадково твір М. Зузака було гідно оцінено багатьма сучасниками.

Фільм як твір кіномистецтва характеризується складною синтетичною природою. Ієрархія його образної системи ґрунтується на взаємовпливі принципів сюжетостворення, драматургії аудіовізуальних рішень, специфіки монтажних прийомів. Роман «Крадійка книг» – історія, в якій, серед іншого, розповідається про одну дівчинку, про значення різних слів, про фанатичних німців, про єврейського забіяку, про безліч крадіжок і т. д. Це роман про силу слів і здатності книг вигодувати душу. Специфічний характер сюжетних кроків в кінострічці вирізняється простотою кіномови: переважанням середніх і загальних планів, нейтральних ракурсів, значним зниженням художньої функції музики. При цьому камера рухається, пластична і легка. Символіко-метафоричний надтекст фільму, позбавлений витонченої поетичності, бо складається в рамках воєнного жанру. Однак семантичний склад картини має тверде соціально-культурне підґрунтя. Війна, розстріли, пожежі, смерть – один з найважливіших факторів у тогочасному суспільстві, представленому в даному

екранному творі. Беручи до уваги природу сюжетної лінії фільму, можна стверджувати, що жанр картини тяжіє до героїчної воєнної драми, оскільки розв'язкою служить тріумфальний хід історичних подій.

Ці приклади засвідчують намагання автора роману Маркуса Зузака та режисера Брайана Персиваля сконцентрувати увагу читачів і глядачів на трагізмі ситуації, у якій опинилася німецька дівчинка Лізель. Так, автор роману використовував вкраплення німецькою мовою у англomовний текст, і цим самим досяг високого ступеня акцентування на емоційному стані головної героїні. В той час, як режисер майстерно зберіг і відтворив стилістичний прийом автора, вдаючись до виділення повтору фрази саме німецькою мовою. Тож, режисер ставить за завдання передати зміст і емоційне забарвлення висловлювання, що значно ускладнене порівняно із оригіналом.

В романі «Крадійка книг» віднаходимо приклади вживання номінативних конверсійних метафор, до прикладу: *rise and fall of her stomach* – шлунок то опускався, то піднімався, *curtains of rain* – заслона дощу, *a corridor of light* – коридор повітря, *gang of tears* – струмки сліз, *roll corn of scorn* – в'їдлива перекличка, *smell of friendship* – запах дружби. Дані лексичні одиниці, показують суть з різних точок зору. В кінострічці вживано досить багато образних метафор, що одразу ж запам'ятовувалися глядачеві, наприклад: *The sky was bleached bed-sheet white each morning* – Небо щоранку затягувало кольором білого простирадла. У даних прикладах події осмислюються в концептуальному просторі навколишньої природи. Трансформуючи певну конотацію, метафора створює відповідний емоційний фон у свідомості адресата, програмуючи його на потрібне сприйняття одержуваної інформації.

Якщо сюжет кінострічки «Крадійка книг» під авторством Лізель складається з послідовних подій, то реальний роман «Крадійка книг» розвивається стрибкоподібно, із застосуванням численних методів тимчасових зрушень. Концепт *смерті* у романі та його екранізації набуває людських рис зокрема і через її здатність співчувати другим. У романі та екранізації наскрізним є антропоцентр *Thief / Stealer* (вершитель крадіжки): вкрадене життя

під час війни, вкрадене дитинство дітей війни, вкрадена їжа, вкрадена книга, вкрадене щастя, вкрадене денне світло і ін.

В романі «Крадійка книг» віднаходимо приклади вживання номінативних конверсійних метафор, що стосуються концепту *дружби*: *gang of tears* – струмки сліз, *roll corn of scorn* – в'їдлива переключка; *smell of friendship* – запах дружби; *stealing cemented their friendship completely* – крадійство остаточно зміцнило їхню дружбу (вербалізація іменника *cement*). Ці лексичні одиниці, показують суть дружби з різних точок зору і відображають ті теплі дитячі стосунки на тлі воєнних дій. Дані засоби режисер намагався передати під час екранізації. Особливо яскраво відтворенні сцени дружби Лізель і Руді, звільнення від страхів і дружба з татом Гансом, дружні відносини до євреїв прийомних батьків головної героїні тощо.

Маркус Зузак прагнув висловити свою літературну позицію шляхом використання різних художніх прийомів, одним з яких, безсумнівно, є концепт *кохання*. Концепт *кохання* є багатозначним словом, що відповідає таким англійським лексемам, як *comfort, content, contentment, happiness i satisfaction*. Єднання серцем, душею, пізнанням – суть індивідуально-авторського концепту, визначення якого дається в тексті «Крадійки книг»: *Not leaving: an act of trust and love*. Лексична одиниця *trust and love* вказує на ідеалізовані істини зіткнення в даному тексті. Під час екранізації сценічне виділення дії єднання (*together, they*) в недіючому спокою (*stayed, waited*) проектується в неєднання. Безумовно, це художнє одкровення під час екранізації інтегрується в сцени, що ілюструють, рукописний щоденник Макса, рукописну автобіографію Лізель, і всіх людей, які назавжди увійшли в долю дівчинки. Посмертний поцілунок – вершина, досягнута Руді і Лізель.

Отже, здійснивши порівняльний аналіз кінофільму та книги Маркуса Зузака «Крадійка книг», дізнались, що дана тема малодосліджена і а також існує багато прогалин в аналізі лінгвальних засобів. Перспективним виступає дослідження лінгвостилістичних засобів формування авторського стилю в романі та його екранізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Издательская группа «Прогресс», 1992. 146 с.
2. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. 261 с.
3. Артеменко Ю. Відтворення ідіостилю Маркуса Зузака в українському перекладі роману «The Book Thief». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. Вип. 73. С. 180-186.
4. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. *Теория метафоры* / Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 5–32.
5. Баркова И.А. Трансформация архетипа подвала в контексте романа Маркуса Зузака «Книжный вор». *Science and world*. 2015. №12 (28). С. 25–26.
6. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. 376 с.
7. Боднарь И.А. «Проклятые города» в творчестве Гюнтера Грасса и Маркуса Зузака. *Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: материалы международной научной конференции «Наука на благо человечества»*. отв. ред.- И.Е. Лунина. 2018. С.105-120.
8. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 655 с.
9. Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / АН СССР, Отд-ние лит. и языка. М.: изд-во Акад. наук СССР, 1963. 253 с.
10. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 615 с.
11. Войтенко К. І. Функціональний стиль художнього мовлення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Вип. 26. Острог, 2012. С. 53–56.
12. Волощук І.І. Графічні способи маркування іронії (на матеріалі англomовної художньої прози). *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя: зб. наук. праць*. Ніжин, 2012. Філологічні науки. Мовознавство. Київ. С. 84–87.

13. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: кинотекст. *Политическая лингвистика*. Екатеринбург, 2007. Вып. (2) 22. С. 106–110.
14. Воровка книг (The Book Thief) 2013. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/757898/>
15. Воровка книг [Видеозапись] / реж. Б. Персивал; в гл. ролях: Софи Неллис, Джеффри Раш, Эмили Уотсон, Бен Шнетцер, Нико Лирш. М.: Премьер-видеофильм, 2013.
16. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Комкнига, 2007. 144 с.
17. Гарифулина С. Ликбез. Экранизация художественного текста. *Кот Бродского. Всероссийский литературный портал*. URL: <https://kotbrodskogo.ru/articles/post/39-likbez-ekranizaciya-hudojestvennogo-teksta> (дата обращения: 14.08.2020).
18. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. Пособие. М.: Высш. шк., 1991. 160 с.
19. Горшкова В.Е. Перевод в кино: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2006. 278 с.
20. Горюнова А. «Крадійка книжок»: про Слова, з яких складається Життя. URL: <https://bokmal.com.ua/books/zuzak-book-thief/>
21. Гоца Н. М. Проблема визначення поняття «стиль» жанру роману та методи його аналізу. *Філологічні трактати*. 2009. Т. 1. № 3-4. С. 32-42.
22. Гридасова О.І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Серія: «Філологічні науки». 2014. Вип. 2 (74). С. 102–107.
23. Дементьев В. В. Теория речевых жанров. М.: Знак, 2010. 600 с.
24. Детально о кинофильме «Воровка книг». *OVIDEO.RU*. URL: <https://ovideo.ru/detail/43936> (дата обращения: 13.07.2020).
25. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен / Безугла Л. Р., Бондаренко Є. В., Донець П. М. та ін.; під заг. ред. І. С. Шевченко; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х.: Константа, 2005. 354 с.

26. Жорнокуй У. В. Багатовекторність концепту смерті у романі «Крадійка книжок» Маркуса Зусака. *Молодий вчений*. 2014. № 11(14). С. 133-135.
27. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дне. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.09 «Теория языка». Челябинск, 2010. 21 с.
28. Зушак М. Крадійка книжок / ілюстр. і перекл. Н.Гоїн. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 416 с.
29. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. 3-е изд. М.: Флинт; Наука, 2000. 248 с.
30. Єфімов Л. П. Стилїстика англійської мови. Вінниця, 2004. 240 с.
31. Карелин А. История кино: должна ли экранизация соответствовать книге? *Мир фантастики. Ежемесячный журнал*. 2004. № 15. URL: <http://old.mirf.ru/Articles/art506.htm> (дата обращения: 04.07.2020).
32. Кибрик А. А. Когнитивные исследования по дискурсу. *Вопросы языкознания*. 1994. №5. С. 126-139.
33. Комова Е.Э. Взаимодействие художественных языков в романе М. Зусака «Книжный вор». *XI Научная международная конференция 3-6 апреля 2015 года*: сб. науч. ст. Т. 3. Самара, 2015. С. 167-173.
34. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
35. Котова І. А. Кінодискурс: еволюція об'єкта і підхід дослідження. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2012. Вип. 29(2). С. 200-203.
36. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. институтов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
37. Кухар-Онишко О.С. Индивидуальный стиль письменника: генезис, структура, типологія. К.: Вища школа, 1985. 173 с.
38. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 416 с.

39. Кушнірова Т.В. Взаємозв'язок категорій «жанр» і «стиль» у структурі художнього твору. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/1196>
40. Лавріненко І. М. Стратегії і тактики зміни комунікативних ролей у сучасному англомовному кінодискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 „Германські мови”. Харків, 2011. 21 с.
41. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ., под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
42. Лармин О.В. Художественный метод и стиль. М.: Издательство МГУ, 1964. 273 с.
43. Лосева Л. М. Как строится текст. М., 1980. 96 с.
44. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 215 с.
45. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Часть 1. М., 1986. 334 с.
46. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
47. Марко В.П. У вимірах стилю (Літературно-критичний нарис) / В.П. Марко. К.: Дніпро, 1984. 118 с.
48. Маслин Дж. Воровать, чтобы свести счеты с жизнью. *Нью-Йорк Таймс* URL: <http://www.nytimes.com/2006/03/27/books/27masl.html> (дата звернення: 05.05.2020)
49. Минаева А.А. Способы передачи тропов при переводе художественных текстов (на примере романа Маркуса Зусака «Книжный вор»). *Проблемы современного мира глазами молодежи: сборник научных трудов* / Под общей редакцией Н.М. Мекеко, Л.Д. Торосян, С.Н. Курбаковой. Москва, 2018. С. 301-305.
50. Минаева В.Ю. Вариация миров в романе Маркуса Зусака «Книжный вор». *Научное сообщество студентов: междисциплинарные исследования*: сб. ст. XI Междунар. студ. науч.-практ. конф. № 8 (11). URL: <https://sibac.info/studconf/science/xi/65526> (дата звернення: 10.06.2020)

51. Науменко А. Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики): навч. посіб. для студентів ВНЗ. Вінниця: Нова книга, 2005. 416 с.
52. Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ., 1974. 260 с.
53. Нич Р. Світ тексту: про структуралізм і літературознавство. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
54. О фильме «Воровка книг». *КиноПоиск*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/flm/757898/> (дата обращения: 11.06.2020).
55. Пшеничних А. М. Реперспективізація предметної ситуації в англomовному діалогічному дискурсі (на матеріалі мультимедійних ігрових кінотворів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 „Германські мови”. Харків, 2011. 22 с.
56. Разинкина Н.М. Функциональная стилистика (на материале английского и русского языков): учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 271 с.
57. Распутина И. С. Специфика перевода цветообозначений в романе М. Зусака «Книжный вор» (на примере монологов Смерти): магистерская диссертация / Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Уральский гуманитарный институт, Кафедра иностранных языков и перевода. Екатеринбург, 2019. 89 с.
58. Рудяков Н.А. Стилистический анализ художественного произведения. К.: Вища школа, 1977. 136 с.
59. Садриева Г.А. Колоративный символизм в романе Маркуса Зусака «Книжный вор». *Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития*: материалы XV Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 16 авг. 2019 г.) / редкол.: О.Н. Широков [и др.]. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2019. С. 128-130.
60. Сандига Л.О. Персоніфікація смерті крізь призму концептуальної метафори DEATH IS A LIVING ENTITY в англomовній картині світу. *Нова Філологія*. 2013. № 58. С. 171–174.

61. Семен Г.Я., Черська Ж.Б. Німецькі елементи у романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія: Філологія: зб. наук. праць. Дрогобич, 2018. № 9. С. 195–198.
62. Семен Г.Я., Черська Ж.Б. Особливості використання графічних стилістичних засобів у перекладі роману Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2019. № 38. том 2. С.129-131.
63. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
64. Сталинська М.Ю., Сіняєва Л.В. Багатовекторність концепту смерті в романі «Крадійка книжок» Маркуса Зузака. *Крок у науку: збірник статей III Всеукраїнської наукової шкільної конференції 15–16 січня 2018 року*. Т. 2. Дніпро: ТОВ «Роял Принт», 2018. С.154-158.
65. Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / за заг. ред. д-ра філолог. наук, проф. В. В. Дубічинського. Х.: ВД «ШКОЛА», 2006. 1008 с.
66. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. К.: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
67. Томашевский Б. В. Стилистика: учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. Л.: ЛГУ, 1983. 288 с.
68. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
69. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. 325 с.
70. Фоменко Е. Г. Австралийская модель художественного текста для юношества. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2015. Вип. 14. С. 88-92.
71. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 373 с.
72. Хрестоматия по дисциплине «Лингвистика текста» / сост. Е. В. Белоглазова. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2009. 117 с.

- 73.Целкова Л.Н. Современный роман (Размышления о жанровом своеобразии). М.: Знание, 1987. 64 с.
- 74.Чернявская В. Е. Дискурс как фантомный объект: от текста к дискурсу и обратно?. *Когниция, коммуникация, дискурс*. 2011. № 3. С. 86-95. URL: <http://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vypusk-no3-2011/cernavskaa-v-e>. (дата звернення: 07.08.2020)
- 75.Шевченко В. Д. Анализ составляющих британского кинодискурса. *Вестник Сам-ГУ*. 2005. №4 (38). С. 135-141.
- 76.Эйдинова В.В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов. М.: Худ. лит., 1991. 285 с.
- 77.Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2001. 112 с.
- 78.Aesthetics of Film / J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet; translated and revised by R. Neupert. 1st ed., reprinted. Austin, TX: University of Texas Press, 1992. 269 p.
- 79.Buckland W. The Cognitive Semiotics of Film. Cambridge: CUP, 2000. 186 p.
- 80.Chothia J. Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 256 p.
- 81.DiYanni Robert. Literature: Reading Fiction, Poetry, Drama, and the Essay. 4th ed. McGraw-Hill, 1998. P. 49-102.
- 82.Gordon Jane Bachman and Kuehner Karen. Fiction: the Elements of the Short Story. McGraw-Hill Glencoe, 2000. 456 p.
- 83.Johns Ann M. Text, Role, Context: Developing Academic Literacies. Cambridge University Press, 1997. 212 p.
- 84.Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2020. 323 p.
- 85.Monaco J. How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory. 3rd ed. New York; Oxford: Oxford University Press, 2000. 672 p.
- 86.Zusak M. The Book Thief. New York: Alfred A. Knopf, 2005. 576 с.