

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ Й ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА
ЖУРНАЛІСТИКИ**

**Кафедра англійської філології та світової літератури імені професора
Олега Мішукова**

**ВЕРБАЛЬНІ ТА НЕВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ
МИТЦЯ В АНГЛІЙСЬКОМОВНИХ КІНОТЕКСТАХ**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 251-М групи
Спеціальності: 014 Середня освіта
Освітньо-професійної (наукової) програми:
014.021 Англійська мова і література
Полезнюк Юлія Олександрівна

Керівниця докт.філол.наук, проф.
Белехова Л.І.
Рецензентка канд.філол.наук, доц.
Солдатова С.М.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Кінотекст як вид художнього тексту	5
1.1 Аналіз сучасних дефініцій понять «текст» та «кінотекст».....	6
1.2 Основні особливості кінотексту.....	15
1.3. Структура кінотекстів. Креолізований текст як формальне втілення кінотексту.....	18
1.4. Способи створення образу персонажа у кінотексті	22
РОЗДІЛ 2. Лінгвістичні засоби створення образу персонажа в кінотексті	24
2.1. Постійні та ситуативні характеристики героїв	24
2.2. Контекстуальні мовні засоби створення образу митця.....	27
2.3. Локальні мовні засоби створення образу митця	31
ВИСНОВКИ	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	39

ВСТУП

Тема цієї роботи є актуальною, оскільки як кінематограф з'явився не так давно. Наразі дуже популярними являються іноземні фільми, а особливо англійські. На телеекранах ми щодня бачимо все більше й більше реклам іноземної кінопродукції, що й набирає популярності серед нас швидкими темпами.

Актуальність дослідження визначається тим, що зараз існує багато різних американських та британських фільмів і серіалів, які є широкодоступними для кожного з нас. А так як українці в основному мають низький рівень володіння іноземними мовами, затребуваним стає ще й переклад даної кінопродукції для належного сприйняття оригінальних серіалів та фільмів.

Загалом у нашій країні найчастіше використовується копійований переклад. Країни, у яких панує декілька мов, популярним є використання субтитрів.

За результатами голосувань жителів різних країн виявлено, що мешканці приймають лише дубльований переклад або субтитри й не згодні перероджувати свої манери. В Україні широковідомим є дублювання.

Об'єкт дослідження – образ митця в англійськомовних кінофільмах.

Предмет дослідження – лінгвокогнітивні (вербальні) та невербальні засоби формування образу персонажу в англійськомовних кінотекстах.

Мета дослідження – виявлення вербальних та невербальних засобів творення образу митця.

Зазначена мета визначає постановку і вирішення таких конкретних **завдань:**

- визначити сучасний підхід до витлумачення поняття «образ», «текст» та «кінотекст»;

- проаналізувати основні особливості кінотексту ;
- розглянути структуру кінотекстів;
- розкрити поняття креолізований текст як формальне втілення кінотексту;
- визначити способи створення образу митця у кінотексті ;
- розглянути лінгвістичні засоби створення образу персонажа в кінотексті ;
- проаналізувати кінематографічні прийоми і техніки творення персонажних образів митця;
- пояснити взаємодію вербальних та невербальних засобів створення кіноперсонажного образу.

Згідно завдань та мети роботи ми спиралися на такі **методи дослідження**: спостереження, класифікації, узагальнення та опису.

Матеріалом дослідження є: англійські фільми та серіали. Вибір матеріалу дослідження обумовлений популярністю цих серіалів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше узагальнено теоретико-критичні напрацювання філологічного дослідження проблеми точки зору у світлі новітніх наукових парадигм; напрацьовано методологічний апарат і метамовний інструментарій опису сучасного підходу до витлумачення поняття «текст» та «кінотекст»; визначено, що креолізований текст є втіленням кінотексту; проаналізовано контекстуальні та локальні мовні засоби створення образу митця; визначено кінематографічні прийоми і техніки творення персонажних образів митця і взаємодію вербальних та невербальних засобів створення кіноперсонажного образу оповідної перспективи з позицій дискурсної наратології; досліджено способи компресії і декомпресії інформації через зовнішньотекстову і внутрішньотекстову точки зору в англійськомовних кінотекстах.

Практична значимість роботи визначається її можливістю використання у роботі для достовірної передачі прагматичного і семантичного аспектів, а також результати дослідження можуть бути використані для вивчення студентами лінгвістики та стилістики .

Теоретична значимість нашого дослідження – внесок у такі дисципліни як лінгвостилістика, інтерпретація художнього тексту, лінгвокраїнознавство, а також вперше досліджується кінотекст.

Апробація роботи. Основні результати дослідження висвітлювалися в наукових статтях «Вербалізація образу митця в кінофільмі «Великі очі»» (Toronto, 2021), «Об’єктивізація образу митця в кінофільмі «Фріда»» (Madrid,2021).

Структура. Робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

КІНОТЕКСТ ЯК ВИД ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

1.1 Аналіз сучасних дефініцій понять «текст» та «кінотекст»

Існує безліч значень терміна текст. Але лінгвісти продовжують шукати більш ємне визначення цього слова. Насамперед текст – це людська думка, яка може бути виражена в усному чи письмовому вигляді.

Текст – це мовленнєвий твір, що складається з ряду пропозицій, розташованих у певній послідовності та об'єднаних у ціле єдністю теми, основної думки та за допомогою різних мовних засобів. Текст – основна одиниця спілкування. Люди спілкуються не окремими словами та реченнями, а саме текстами. Це поняття існує вже давно, але саме в термінологічному розумінні використовується нещодавно. При визначенні цього поняття виникають різні підходи до вивчення цього феномена. Текст як об'єкт вивчення приваблює фахівців різних галузей знання, зокрема лінгвістів. І не дарма поняття «текст» часто входить у терміни лінгвістичного плану – граматики тексту, синтаксис тексту. Однак у мовознавстві поняття «текст» не набуло ще найбільш чіткого визначення. Текст визначають як інформаційний простір, мовне твір, як знакову послідовність тощо.

Серед великої кількості лінгвістичних визначень тексту найбільш показовим є визначення, яке було запропоновано І. Р. Гальперінім: «Текст – твір речетворчого процесу, який має завершеність, об'єктивований у вигляді письмового документа; твір, що складається з назви (заголовка) та ряду особливих одиниць (надфразових єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, що має певну цілеспрямованість та прагматичну установку» [3].

У лінгвістичному енциклопедичному словнику лінгвіста Н.Д. Арутюнова наводиться таке визначення поняття «текст»: «Текст – (від лат. *textus* – тканина, сплетення, з'єднання) – об'єднана смисловим зв'язком

послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність та цілісність. У мовознавстві текст – послідовність вербальних (словесних) символів. Правильність побудови вербального тексту, який може бути усним та письмовим, пов'язана з відповідністю вимоги «текстуальності» – зовнішньої зв'язності, внутрішньої свідомості, можливості своєчасного сприйняття, здійснення необхідних умов комунікації тощо. Для обох видів тексту – письмового та усного питання про його ідентичність, про так звану канонічну форму, що досліджується особливою галуззю філології – текстологією. Правильність сприйняття тексту забезпечується як мовними одиницями та його сполуками, а й необхідним загальним фондом знань, комунікативним тлом, тому сприйняття тексту пов'язують із пресуппозиціями. Вивчення тексту різних країнах здійснюється під різними назвами: лінгвістика тексту, структура тексту, герменевтика тексту, граматики тексту; онтологічний статус кожної з цих дисциплін визначено нечітко, і в цілому можна говорити про більш загальну дисципліну - теорію тексту» [1]. Також можна розглянути ще одне поняття цього терміна у тлумачному словнику С.І. Ожегова: «Текст - 1. Будь-яка записана мова (літературний твір, твір, документ, і навіть частина, уривок їх). 2. У лінгвістиці: внутрішньоорганізована послідовність відрізків письмового твору чи записаної чи звучної мови, щодо закінченої за змістом і будовою» [11].

Текст сприймається як висловлювання, яке включено у ланцюг культури, тобто у широкому контексті культури минулого, сьогодення та майбутнього. Наприклад, філолог М.М. Бахтін вказує, що: «твори розбивають межі свого часу, живуть у століттях, тобто у великому часі, причому часто (а великі твори – завжди) більш інтенсивним і повним життям, ніж у своїй сучасності». Також текст розуміється філологом як «первинна даність» думки. І його сенс розсувається по обидва боки хронологічного часу: в «справжнє» втягується все, що було в минулому, і все, що може бути в майбутньому. Через

війну залишається лише одне теперішній час, спілкування, «всередині» якого охоплюються всі часи, виявляються вихідними поняття культури [2].

Можна виділити основні ознаки тексту. До них відносяться:

1) завершеність, смислова закінченість, яка проявляється у повному розкритті задуму та у можливості автономного сприйняття та розуміння тексту;

2) зв'язність, яка проявляється, по-перше, у розташуванні пропозицій у такій послідовності, яка відображає логіку розвитку думки (смислова зв'язність); по-друге, у певній структурній організованості, що оформляється за допомогою лексичних та граматичних засобів мови;

3) стильова єдність, яка полягає в тому, що текст завжди оформляється стилістично: як розмовний, офіційно-діловий, науковий, публіцистичний чи художній стиль.

4) цілісність, яка проявляється у разом узятих зв'язності, завершеності та стильовій єдності.

Також слід зазначити, що структурна цілісність тексту виявляється у наявності структурно-смислових частин: вступу (введення, зачин, експозиція), основної частини і кінцівки.

А) заголовок відбиває тему чи основну думку;

Б) вступ конкретизує її та задає просторово-часову розгортку смислових блоків основної частини;

В) основна частина, яка складається з кількох значеннєвих частин, містить розвиток теми, визначає підтеми, деталі, аргументи;

Г) висновок - згортання інформації цілого тексту, кінцівка завершує текст. Завершеність тексту здавалося б пов'язані з окремістю його матеріального тіла, матеріальної оболонки. Але для текстового цілого

найважливіше його контекстуально-сміслова завершеність. Вирізняються такі стилістичні види тексту як: розмовний, офіційно-діловий, публіцистичний, науковий та художній. В даному випадку розглянемо художній стиль тексту трохи детальніше. Художні тексти мають свою типологію, орієнтовану на родо-жанрові ознаки. Художній текст будується за законами асоціативно-образного мислення. У ньому життєвий матеріал перетворюється на свого роду «маленький всесвіт», побачений очима даного автора. Тому в такому тексті за зображеними картинами життя завжди є підтекстний, інтерпретаційний функціональний план, «вторинна дійсність».

Художній текст переважає різними засобами виразності, такими як епітети, метафори, порівняння, алегорії та багато інших. Саме за допомогою таких засобів автор будує образи та поняття того, про що йдеться у художньому творі. Художній текст має високий ступінь емоційності. За допомогою такого стилю автор не тільки може передавати власні емоції, а й викликати їх в читачів. Також художній текст завжди повинен мати ідею та основну думку автора. Часто з такого тексту складно виділити навіть окрему пропозицію, через яку може загубитися сенс усього твору. У художньому тексті будь-яке повідомлення стає фактом мистецтва, причому світ у художньому тексті показується дуже специфічно: те, що постає у тексті як реальність, є насправді плід уяви письменника, створений ним конструкт. Також філологи стверджують, що внутрішній світ твору словесного мистецтва (літературного чи фольклорного) має відому художню цілісність. Окремі елементи відбитої дійсності поєднуються один з одним у цьому внутрішньому світі в певній системі, художній єдності. Філолог вважає, що: «Світ художнього твору відображає дійсність одночасно побічно і прямо: побічно – через бачення художника, через його художні уявлення, і прямо, безпосередньо в тих випадках, коли митець несвідомо, не надаючи цьому художнього значення, переносить у створюваний ним світ явища дійсності або уявлення та поняття своєї епохи. Світ художнього твору відтворює реальність

у якомусь «скороченому», умовному варіанті. Художник, будуючи свій світ, не може, зрозуміло, відтворити дійсність з тією ж властивою ступенем складності. У світі літературного твору немає багато з того, що є у реальному світі. Це світ по-своєму обмежений. Література бере лише деякі явища реальності і потім їх умовно скорочує або розширює, робить їх більш барвистими або бляклішими, стилістично їх організує, але при цьому, як уже було сказано, створює власну систему, систему внутрішньо замкнуту і володіє власними закономірностями» [9].

Зміни у комунікативній реальності у другій половині ХХ — на початку ХХІ ст., висувають нові вимоги до лінгвістичних досліджень. У суспільстві суто вербальні твори, без включених до нього елементів інших семіотичних систем, менш актуальні й затребувані. Невербальна складова динамічно перетворюється з вторинного, побічного, факультативного джерела інформації в рівноправний компонент тексту, що нітрохи не поступається за своєю силою та впливом вербальному ряду [1]. Серед розваг книга вже не має такого впливу, як раніше, її витісняють медіатексти. Тому процес інтеграції лінгвістики та семіотики відбувається більш прискорено. Однією із сфер перетину цих наук стає вивчення креолізованих текстів [2].

Визначимо текст як полікомунікативну і полісемантичну одиницю, яка включає складне синтаксичне ціле і самостійні пропозиції, має структурну незалежність, відносну смислову завершеність і формує концептуально значущий зміст, що містить комунікативно і когнітивно заданий фрагмент дійсності. Відповідно до цього визначення текст має кілька суб'єктно-мовленнєвих планів, які зумовлюють поліфонію розповіді, запроваджуючи опис ситуацій у різних ракурсах. Так, В.А. Маслова, наголошуючи на тісному сплетінні тексту з культурою народу, стверджує, що саме текст є зберігачем культурного життя суспільства, а не навпаки. «Зв'язок тексту з культурологічною складовою демонструється пронизаністю власне тексту множинністю культурологічних кодів, тобто текст - «охоронець» історії,

етнографії, особливостей національної поведінки та психології, одним словом, всього того, що укладено в понятті «культура» в цілому» [16].

Не підлягає сумніву той факт, що кінематограф впливає на культуру та мистецтво загалом. Сьогодні роль кінематографа у суспільно-політичному та економічному житті держави така велика, що в деяких країнах кіноіндустрія є галуззю економіки, ефективним засобом формування масової свідомості.

На основі поняття «текст» та у зв'язку з появою нового виду мистецтва – кінематографа – виникає поняття «кінотекст». Відповідно до визначення Ю.Г. Цив'яна, кінотекст - це дискретна послідовність безперервних ділянок тексту у фільмі, розглядається у певному наближенні. Подібні безперервні фрагменти — це кадри, а ланцюжок кадрів — і є кінотекст, інформацію з якого можна виявити лише при розгляді щонайменше двох подібних кадрів. Лінгвістична система кінотексту описується через поняття «кінодіалог» — вербальний компонент фільму, який аналізується лише у поєднанні аудіо-відеоряду, оскільки смислова завершеність кінодіалогу без аудіовізуального компонента неможлива. Словесний, лексичний компонент фільму — необхідний сприйняття фільму і вірного розуміння переданої у фільмі інформації [25].

Кінотексту, як і художньому тексту, притаманні такі категорії, як: членність, зв'язковість, перспекція та ретроспекція, локальна і темпоральна співвіднесеність, інформативність, антропоцентричність, системність, цілісність, прагматична спрямованість і модальність.

Вербальний вираз у кінотексті — це діалоги, репліки персонажів, закадрова мова (що відповідає авторському оповіданню у книзі), а також різні написи у фільмі (плакати, листи, вивіски, назви вулиць та будинків). Невербальне вираз мають зовнішність, одяг героїв, предмети побуту, а також пейзажі, інтер'єри. Особливою групою виділяються жести та міміка як невербальні способи вираження емоцій, внутрішнього стану героїв. До

невербальних, але звукових елементів кінотексту відносяться музика та природні шуми.

Таким чином, кінотексту повною мірою притаманні універсальні текстові категорії, які дослідники вважають обов'язковими для будь-якого художнього тексту. Однак, з незрозумілих причин, сучасне масове кіно найменше підлягає вивченню у науковій літературі, зокрема лінгвістичній.

Варто звернути увагу на особливості перебудови тексту на кінотекст. Кінодіалогам (зокрема вони багато в чому висловлюють оповідання у тексті, оскільки описи автора чи закадрового голоси у фільмах немає) властива стислість промови проти діалогами у тексті. При цьому кінодіалог виходить чіткішим та інформативнішим, але при цьому в деяких випадках втрачається його емоційність, яскравість мови, а особливо — емоцій того, хто говорить.

Наведемо кілька прикладів із твору А. Конан Дойля про Шерлока Холмса та відповідні їм фільми:

1. - Все так і було, - сказала вона. — Близько шостої години я вибралася з дому, о двадцять хвилин сьомій була в Летерхеді і з першим поїздом приїхала до Лондона, на вокзал Ватерлоо... Сер, я більше не винесу цього, я збожеволюю! Я не маю нікого, до кого я могла б звернутися. Є, втім, одна людина, яка бере в мені участь, але чим вона мені може допомогти, бідолаха? Я чула про вас, містере Холмсе, чула від місіс Фарінтош, якій ви допомогли в хвилину горя. Вона дала мені вашу адресу. О сер, допоможіть і мені чи принаймні спробуйте пролити хоч трохи світла в ту непроникну мороку, яка оточує мене! Я не в змозі віддячити вам зараз за ваші послуги, але через місяць-півтора я буду одружена, тоді у мене буде право розпоряджатися своїми доходами, і ви побачите, що я вмію бути вдячною. (Книга)

— Так, так і було. Звичайно, чому я дивуюсь. Міс Фарінтош казала мені, що ви просто чарівник. (фільм)

2. Але дивна зміна відбулася з моїм вітчимом. Замість того, щоб подружитися з сусідами, які спочатку зраділи, що Ройлотт зі Сток-Морона повернувся в родове гніздо, він замкнувся в садибі і дуже рідко виходив з дому, а якщо й виходив, то щоразу починав сварку з першою ж людиною, який траплявся йому на заваді. Шалена запальність, що доходить до несамовитості, передавалася по чоловічій лінії всім представникам цього роду, а в мого вітчима вона, ймовірно, ще більше посилилася завдяки довгому перебуванню в тропіках. Багато було в нього запеклих сутичок із сусідами, двічі справа закінчувалася поліцейською дільницею. Він став грозою всього селища ... Треба сказати, що він людина неймовірної фізичної сили, і, так як у нападі гніву зовсім не володіє собою, люди при зустрічі з ним буквально кидалися вбік. (Книга)

Подібні діалоги у фільмі є зв'язною структурою мінімальних одиниць (реплік двох учасників), з яких формується структура всього фільму (тобто кінотексту). Можна сміливо сказати, що кінодіалог є заміщенням структурних елементів художнього тексту: фрагментів, абзаців, розділів книжки. Лаконічність діалогів дозволяє передати сенс, не використовуючи у кінотексті безліч словесних засобів мовних метафор, повторень. При цьому глядачеві не доводиться шукати додаткових алюзій під час перегляду — все чітко виражено в діалозі, передані всі факти та дійові особи. Це допомагає вкластися у встановлений хронометраж. Словесний опис емоційних переживань героїв заміщується мімікою і жестами, але дуже важливим способом розкриття внутрішніх переживань і емоцій героїв є музичний супровід. Звуковий ряд за своєю тональністю відповідає завжди подіям, настрою героїв, а також підтримує напруженість у найважливіших або несподіваних моментах фільму.

Кінотекст, будучи одним із продуктів синтезу всіх видів мистецтв і маючи таку категорію як прецедентність, проникає у всі сфери життєдіяльності суспільства. Цитати, крилаті висловлювання, емоції блукають серед мас, набуваючи протягом часу інші інтерпретації, забарвлення, химерні

та жартівливі форми, залишаючись у пам'яті та свідомості на довгі часи. Таким чином, ми можемо з упевненістю сказати, що кінотекст, вбираючи в себе велику кількість вербальних та невербальних засобів та лексико-семантичних особливостей, є одним із найважливіших та найдієвіших чинників зміни мовної картини світу. Розвиток кінематографа, інформаційних та графічних технологій у майбутньому зроблять кінотекст одним із важливих способів формування мовної картини світу.

1.2 Основні особливості кінотексту

Спираючись на погляди різних дослідників, варто зауважити, що складовими кінотексту є дві системи: лінгвістична та нелінгвістична. Багато різних дослідників осмислюють будь-який фільм чи серіал як текстове утворення, яке має певну структуру, яка складається з іконічних та вербальних засобів [21].

На думку О.Є. Анісімової креалізований текст є унікальним явищем, багатокomпонентним цілим, який несе великий комплексний вплив на реципієнта. Компонентами такого тексту є вербальне, образотворче, структурне, візуальне, смислове та функціональне поля [1].

Звернемося також й до думки Ю.М. Лотмана. У його розумінні фільм чи серіал являється поєднанням образотворчої і словесної течій. Сюди ж він додає те, що слово являється обов'язковою складовою кінотексту загалом [8]. Усна та письмова одиниці також є не менш важливими, адже складають цілу лінгвістичну систему кінотексту. Також важливою субстанцією являється назва того чи іншого серіалу та фільму.

А тепер слід детальніше розглянути у чому ж полягає значення лінгвістичної та нелінгвістичної кінотекстової системи. Лінгвістична система зрозумілим чином являє собою усну та письмову одиниці, до яких можна власне віднести субтитри, написи, мову персонажів, монолог, діалог тощо.

Нелінгвістична система має інакшу складову, а саме індексальні та іконічні знаки. Сюди також можна віднести звукову складову: шум природи, а саме грім, дощ, вітер, різні мелодії, музика, люди, предмети, тварини тощо.

Розглянемо детальніше лінгвістичну та нелінгвістичну знакові системи. До звукової системи кінотексту відносяться лінгвістичні та нелінгвістичні знаки. Лінгвістичними знаками в даному випадку є мова персонажів, закадрова мова та пісні. А нелінгвістичними знаками є музика, технічні та природні шуми.

Візуальна складова кінотексту являє собою також лінгвістичні (титри, написи) та нелінгвістичні (образи персонажів, екстер'єр, інтер'єр, пейзаж, рухи персонажів, міміка, жести) знаки.

Кінодіалог являється головною вербальною складовою кінотексту. Звернемося до тлумачення поняття «кінодіалог» В.Є. Горшкової. У своїй роботі «Переклад в кіно» вона його трактує як вербальний компонент кінофільму, а його послідовна досконалість покривається аудіо-або звукозоровим елементами [3].

Кінодіалог, за ствердженням В.Є. Горшкової, являється певним чином таким текстом, що підлягає повній зміні чи стилізації згідно з баченням, вимогами, устремліннями режисера [3].

Спираючись на бачення різних дослідників, кінодіалог має одну особливість, а саме те, що він є певним телеорієнтиром для глядача.

Письмові та усні елементи лінгвістичної складової кінотексту часто кооперують між собою і саме це спричинено перекладом своєрідного кінотексту на інші мови. На основні миті серіалу чи фільму (дати, назви, час) звертають нашу увагу написи й саме вони є важливими складовими кінотексту. Але варто зауважити, що ці складові в жодному разі не можна озвучувати в своєрідному кінотексті, але коли ми чуємо переклад, то це є закадровий голос.

Як зразком може сприяти багатосерійний серіал «Грім» М.Бакленда, адже саме в цьому серіалі окрема серія починається текстовим написом, а це і є певним орієнтиром і допомагає нам зрозуміти про що саме ми дізнаємося в тій чи іншій серії. Даний текст перекладений та озвучується українською мовою. А якби його не було то глядачу було б важко зрозуміти, сприйняти, інтерпретувати кінотекст.

Це також відноситься й до різноманітних матеріалів тексту, які й показано у телесеріалі і які показані глядачу згідно певних сюжетних ліній. Ними зазвичай являються помітки, листи, календарі, написи та інше. Але часто

бувають і такі події, коли переклад та озвучування відсутні і тоді глядач опиняється у роздумах, здогадках або зовсім не розуміє повноцінного полотна фільму, а картина серіалу чи фільму, яку створив глядач у своїй свідомості повністю «випадає». Таких упущень не має бути, адже це є першою причиною того, що глядач повною мірою не зможе зрозуміти художній текст. За ці всі моменти несе відповідальність саме перекладач.

Коли глядач переглядає телесеріал чи фільм, він вже певною мірою креолізує кінотекст. Саме це відбувається в полі лінгвістичної та нелінгвістичної систем, а перекладач в жодному разі не має права ламати цілісність даних систем. Компоненти лінгвістичної структурної системи (пісні, мелодії, написи, мова персонажів) мають відповідати компонентам нелінгвістичної системи (міміка, жести, рух акторів, їхні дії тощо) [11].

Поняття «креалізований текст» дуже тісно пов'язане з терміном «кінотекст», ажде спільним є те, що в кожному терміні переплітаються дві основні складові: вербальна та невербальна. Ці елементи мають функціонувати разом і в жодному разі їх не можна розривати одну від одної. Кінотекст доцільно можна віднести до окремого виду креалізованого тексту.

1.3 Структура кінотекстів. Креалізований текст як формальне втілення кінотексту

Повідомлення, укладене в тексті, може бути представлено вербально (словесний текст) чи іконічно, тобто образотворче (грец. *eikon*) - зображення).

Основне завдання автора у тому, щоб забезпечити реципієнту найсприятливіші умови розуміння тексту. Тому, враховуючи характер та призначення тексту, автор може варіювати своє звернення до тих чи інших засобів вираження. Поєднання вербальних та невербальних, образотворчих засобів передачі інформації утворює креалізований текст.

Термін "креалізований текст належить вітчизняним лінгвістам Ю.А. Сорокіну та Є.Ф. Тарасову (1990): це "тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин (вербальної мовної (мовної) і невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природний) мову)". Як приклади автори наводяться кінотексти, тексти радіомовлення та телебачення, засоби наочної агітації та пропаганди, плакатів, рекламні тексти [1].

Креалізовані тексти можуть бути текстами із частковою креалізацією та текстами з повною креалізацією [1]. У першій групі вербальні та іконічні компоненти вступають у автосемантичні відносини, коли вербальна частина порівняно автономна та образотворчі елементи тексту виявляються факультативними. Таке поєднання часто знаходимо в газетних, науково-популярних та художніх текстах. Велика спаяність, злиття компонентів виявляється у текстах з повною креалізацією, у якому між вербальним і іконічним компонентами встановлюються синсемантичні відносини: вербальний текст залежить від образотворчого ряду, і саме зображення виступає як облігаторного (обов'язкового) елемента тексту. Така залежність зазвичай спостерігається в рекламі (плакат, карикатура, оголошення та ін.), у наукових і особливо науково-технічних текстах і, безумовно, в кіно у вигляді кінотексту.

Термін "кінотекст" не новий у світовій науковій літературі. Твір кіномистецтва, зазначають дослідники, є особливою знаковою системою і може розглядатися як певний тип тексту: Ю.М. Лотман (1992), Ю.Г. Цив'ян (1984), Ю.М. Усов (1993), А.В. Федоров (2000), Є.Б. Іванова (2000), Ю.М. Тинянов (1977), У. Еко (1972). Так Ю.Г. Цив'ян, представник наукової школи Таллінна, пише: "в певному наближенні будь-який фільм можна визначити як дискретну послідовність безперервних ділянок тексту. Назвемо цю послідовність кінотекстом. ... одиницею кінотексту завжди є пара ядерних кадрів" [25].

Такий підхід цілком правомірний і обґрунтований, але в рамках сучасного лінгвістичного дослідження потребує уточнення, розширення, а може, зміна "ракурсу розгляду". Такий "ракурс" і був запропонований у рамках наукової школи (Є.Б. Іванова, Г.Г. Слишкін, М.А.Єфремова), дослідники якої визначають кінотекст як різновид креолізованого тексту - це "зв'язне, цільне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) та невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксований на матеріальному носії та призначений для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами [21].

Говорячи про складі кінотексту всі дослідники погоджуються з тим, що він безсумнівно є однією з найскладнішої семіотичної структурою в ряді інших креолізованих текстів. Проте, в описах його складного складу, дослідники пропонують різні підходи. Так, Ю.М. Лотман вказує, що кіно за своєю суттю - це синтез двох оповідальних тенденцій: образотворчої (" живопис, що рухається ") і словесної. У. Еко виділяє у складі кінотексту 3 основні кодові системи: портретна (відеоряд), лінгвістична та звукова.

Єфремова М.А. [21], узагальнюючи все сказане вище, пропонує наступне визначення складу кінотексту: лінгвістична та нелінгвістична

семіотичні системи, що оперують різними знаками. Лінгвістична система в кінотексті представлена двома складовими: письмовою (титри та написи, що є частиною світу речей фільму) і усною (звучання акторів, закадровий текст, пісня і т.д.). Нелінгвістична система кінотексту включає звукову частину (природні та технічні шуми, музика), відеоряд (образи персонажів, рухи персонажів, пейзаж, інтер'єр, реквізит, спецефекти). Усі зазначені елементи особливим чином організовані та перебувають у нерозривній єдності.

Власне кінотекст, далі міркує дослідник, створюється за допомогою кінематографічних кодів, до яких належать ракурс, кадр, світло, план, сюжет, художній простір, монтаж. Кожен із названих кінематографічних кодів може стати елементом режисерської мови, за допомогою якої глядачеві буде передано певну інформацію.

На особливу увагу заслуговує і проблема диференціації кінотекстів.

Кінознавці зазвичай описують кінотекст з опорою на такі технічні характеристики:

- а) анімаційний – неанімаційний;
- б) чорно-білий – кольоровий;
- в) широкоформатний – широкоекранний – панорамний – стереоскопічний;
- г) короткометражний – повнометражний;
- д) односерійний – багатосерійний;
- е) німий - звуковий;
- ж) дубльований - недубльований (для зарубіжного фільму).

Занадто простою є класифікація кінотекстів за їх розподілом на 3 групи: художня, документальна, анімаційна.

Але оскільки ні проста, ні кінознавча класифікація не відповідають інтересам лінгвістичного дослідження, дослідники Слишкін Г.Г. та Єфремова

М.А., автори роботи "Кінотекст: досвід лінгвокультурологічного аналізу", пропонують власну лінгвосеміотичну класифікацію, засновану на типі образотворчих знаків, що переважаються в кінотексті, і домінуючому стилі [21]. Отже, диференціація кінотекстів носить лінгвосеміотичний характер і визначається не так на невербальному рівні домінуванням індексальних чи іконічних знаків, але в вербальному рівні - мовним стилем.

1. Художнім є кінотекст, у якому домінують іконічні знаки та стилізована розмовна мова;

2. Нехудожнім - той, у якому домінують індексальні знаки та наукова чи публіцистична мова;

3. В особливу групу необхідно виділити анімаційні кінотексти, в яких завжди використовуються іконічні знаки, тому при їх класифікації, вважають дослідники, необхідно виходити з тематики та стильових характеристик аудіоряду.

Також дослідники виділяють класи кінотекстів за загальнотекстовими категоріями:

а) за адресатом (за віковою ознакою, за ступенем закритості);

б) за адресантом (професійний – аматорський);

в) за рівнем оригінальності сценарію;

г) за жанром;

д) за рівнем прецедентності (за цінністю для даного лінгвокультурного співтовариства).

Таким чином, кінотекст, безсумнівно, являє собою складну лінгвосеміотичну освіту і може розглядатися в рамках науки про мову, в сучасній науковій парадигмі актуальне її визначення як одного з типу креолізованих текстів, що складаються з декількох негомогенних частин.

1.4. Способи створення образу персонажа у кінотексті

Поняття «образ» є суміжним багатьом гуманітарних наук, серед яких філософія, естетика, психологія, лінгвістика, літературознавство та інші. Пов'язано це з досить складною природою. Сьогодні відомо безліч тлумачень поняття «образ». З мовних позицій межі 18-19 століть з'являються одні із перших понять «образ», ним зацікавився німецький мислитель-гуманіст Вільгельм фон Гумбольдт. Але він не дає чіткого визначення поняття «образ», проте цей термін постійно з'являється у його роботах. Він пише, що «слово виникає на основі суб'єктивного сприйняття навколишнього світу, воно є відбитком не предмета самого по собі, але його образу, створеного цим предметом у нашій душі. Оскільки до будь-якого об'єктивного сприйняття неминуче додається суб'єктивне, кожному людську індивідуальність, навіть незалежно від мови, можна вважати особливою позицією у баченні світу». На думку мислителя, кожне слово не просто умовним знаком чи символом, що замінює той чи інший предмет чи явище, а й ширшим поняттям, ніж, що включає у собі цілу гаму чуттєвих елементів.

Як було зазначено раніше, існує безліч визначень поняття «образ». Наприклад, виділяють образи літературні та мовні. До літературних відносять образи персонажів, а до мовленнєвих – виразні властивості мови (стежки та постаті мови). При цьому мовним образам приділяється провідна роль у досягненні художнього значення твору [8]. А ось філолог В.А. Маслова вважає, що образ – це «будь-який чуттєво уявний предмет чи обличчя, тобто.у тексті – це потенційно кожне іменник» [16].

Також можна відзначити, що під образом літературознавці мають на увазі наступне: 1) Персонажів художнього твору, героїв, дійових осіб та їх характери. 2) Зображення дійсності у конкретній формі, з допомогою словесних образів і тропів.

Кожен образ, створений письменником, несе особливу емоційність, оригінальність, асоціативність і ємність.

Все різноманіття образів можна згрупувати за певними принципами:

1) предметний зміст образу, передбачає такі типи образів: а) образи – люди, які створюють систему персонажів; б) образи природи (пейзаж); в) образи – речі (предметні), що формують інтер'єр; г) архетипні образи.

2) за принципом форми виразності: а) зорові образи; б) музичні (емоційні) образи; в) образи думки.

Проблема образності пов'язана з різними специфічними рисами образного мислення. Ці специфічні риси висловлюють проблему взаємовідносини художника та дійсності; проблему сприйняття художнього образу та проблему взаємодії образів усередині естетичного цілого.

Також слід зазначити, що на рівні походження розрізняють дві великі групи художніх образів: авторські та традиційні. Авторські образи створюються самим автором. Вони виростають із суб'єктивного бачення світу художником, з його особистісної оцінки зображуваних подій, явищ чи фактів. Авторські образи конкретні, емоційні та індивідуальні. Вони близькі читачеві своєю реальною, людською природою. І навіть будь-хто може сказати: «Так, я бачив (або пережив, відчував) щось подібне». З одного боку, ці образи втілюють історію країн і народів, осмислюють суспільно-політичні катаклізми. А з іншого – створюють галерею неповторних художніх типів, які залишаються у пам'яті людства як реальні моделі буття. Традиційні образи запозичуються зі світової культури. Вони відбивають вічні істини колективного досвіду людей різних сферах життя (релігійної, філософської, соціальної). Традиційні образи статичні, герметичні і тому універсальні.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ПЕРСОНАЖА В КІНОТЕКСТІ

2.1. Постійні та ситуативні характеристики героїв

Гротескне ситуативне перебільшення важливості та значущості ситуації або об'єкта може відбуватись у фільмі як трагічно так і комічно, якщо на рівні мови обіграна ситуація або об'єкт мають значно нижчий рівень оціночності, аж до відсутності оцінного значення.

В одній зі сцен фільму *You ve Got Mail* (Вам лист) герої надовго застрягли у ліфті. Комізм ситуації в тому, що ця подія розглядається ними як серйозне випробування долі та розплющує очі на скоєні в житті помилки. Тому їхній діалог будується на типових для безвихідних ситуацій міркуваннях – як зміниться моє життя, якщо доля подарує мені шанс залишитися живим. Відеоряд служить додатковим джерелом комічного: герої сидять на підлозі, крупним планом показані їхні втомлені особи. - Якщо я виберусь звідси, то поговорю зі своєю мамою і помирюся з нею. Що вона там робить зараз ... (змахує сльозинки) - Якщо я виберусь звідси, то одружусь на Орит. Я кохаю її. Треба було зробити це раніше. Не знаю, що мені заважало. (Показує фотографію нареченої). Варто зазначити, що в цьому прикладі оцінний зміст створюється за рахунок нейтральних оціночних висловлювань.

Як зазначають дослідники, такі висловлювання, які містять оціночну лексику, є квазіоценочними, тобто можуть набувати оцінне значення з урахуванням стереотипів, існуючих у загальній для даного соціуму «картині світу». Використовувані лексичні та семантичні константи умовного способу зі значенням «умова» типові для мовного жанру, який доречно назвати «resolutions». Однак серйозні обіцянки стати кращими люди зазвичай дають у ситуаціях, які вони вважають досить важливими для такого вчинку, яких рядова ситуація з поломкою ліфта не відноситься. Саме це завищення ознаки

значущості ситуації в порівнянні з банальністю того, що відбувається. Перекладна задача полегшується завдяки тому, що більшість інформаційного наповнення висловлювань представлена денотативними компонентами. Крім цього, мовні спільності іншої мови і перекладацької мови мають подібні оціночні уявлення про описувану ситуацію і жанр.

У наступному прикладі з фільму *Ten Things I Hate About You* (Десять причин моєї ненависті) комічне завищення ознаки значущості стосується молодого людини-моделі. Джо манерно красується на імпровізованому подіумі. Зрозуміло, що він знаходиться на початку модельної кар'єри, володіючи при цьому значною зарозумілістю. Знайомий Джо з коледжу пояснює своєму другові: Модель. В більшості він модель більше регіонального плану. Знаєш, він більше нічого не вміє робити, тільки позувати.

Такі явища виникають через розбіжності уявлень глядача про значущість «реклами спортивних шкарпеток» і завищеної оцінки, яка приписується цьому рекламного продукту в кінотексті. У вільному кіноперекладі комізм ситуації зберігається, так як не передано опозицію сценаріїв. Більшість реципієнтів «більше регіонального плану» означатиме недостатню затребуваність Джо як моделі, тобто матиме негативну оцінку. Зміна оцінного статусу та перехід до іншого сценарію утворює комплекс лексико-граматичних елементів. З огляду на лексико-граматичні засоби формування оцінного значення, можна було сказати: - Він модель. Поки не дуже популярний, але ходять чутки, що незабаром вийде його реклама шкарпеток. Це особливо притаманно ситуацій, маркованих стилістичним прийомом «спаду» («anticlimax»), у яких спостерігається різке зниження значимості висловлювань у препозиції. Так, наприклад, у фільмі *Ten Things I Hate About You* (Десять причин моєї ненависті) відбувається несподіване заниження значущості обіцянки, зробленого кіногероєм: магазин "7-eleven" відноситься до популярної мережі американських магазинів, що продають товари повсякденної необхідності, багато з яких відкриті цілодобово і зазвичай

розташовані в людних місцях, що ніяк не асоціюється з романтичною поїздкою, на яку запрошує дівчину кіногерой. Запропонований переклад не видається смішним, більше того, беручи участь у створенні образу героїні за допомогою мовних характеристик, він формує помилкове враження про іронічну дівчину, наділяючи її грубістю. Ситуативний переклад потребує підбору функціонального аналога реалії, тобто, такого елемента кінцевого висловлювання, який виконує подібну функцію і викликає подібну реакцію реципієнта.

Також виділяють переклад функціональним аналогом як із способів передачі реалій. При цьому необхідно враховувати, що аналог має бути пов'язаний з культурою іншої мови, але бути досить пізнаваним у глядача і мати схожі ціннісні характеристики. Враховуючи функціональне навантаження реалії, можливо, тут була б доречною наступна фраза: - Цього вечора я відвезу тебе туди, де ти ще не бувала. – Куди це? У Макдональдс? У цьому прикладі показано, як мова дозволяє вибрати один з найбільш прийнятних для глядача способів опису однієї і тієї ж ситуації: опущення реалії «Broadway» викликане не так вимогами синхронізації, як асоціаціями з театральним, музичним Бродвеем Нью-Йорка, які вона може викликати у українського глядача. Комічні контексти зі зниженням аксіологічного статусу також представлені найменуваннями, що знижують цінність номінату. При цьому кумедним виявляється не саме найменування, бо, воно не відіграє ніякої важливої ролі в контексті.

2.2. Контекстуальні мовні засоби створення образу митця

Образ кіногероя складається з тих самих складових, що й літературний образ: портрет, вчинки, авторські коментарі, мовні характеристики (монолог, діалог), світ речей, інтер'єр, пейзаж, позасюжетні елементи (сни, ліричні відступи автора, вставні конструкції). Завдяки комбінуванню цих прийомів створюється багатоплановий світ героя. Однак виразність літературного образу заснована на незримих властивостях слова і не виходить за межі зорових уявлень та асоціацій на відміну від кінообразу, де зображення доповнюється та координується звуковим рядом кіно (мова актора, внутрішній монолог, закадровий голос, музика тощо) [7]. Тому, незважаючи на те, що кінематограф переймає багато художніх засобів літературних текстів, «словесний образ і кінообраз - першоелементи різних видів мистецтв, кожен з яких має свої художні прийоми і засоби виразності» [7]. Наприклад, крупний план у кіно виступає засобом виділення будь-якого героя, рис його характеру і є засобом створення емоційного на кіноглядача, а дані крупним планом предмети сприймаються як засоби стилю, метафори або порівняння [7].

Звернемося спочатку до робіт учених, які вже виділяли стилістичні засоби, релевантні кінодискурсу. Так, дослідники вважають, що метафора є основним способом розширення значення кіно. Вони говорять, що роль кінометафора, звісно, символічна, але вона може виникати лише тоді, коли спирається на словесну. Тобто метафора буде зрозуміла глядачеві і легко інтерпретована ним лише за умови, що така метафора існує в його мові, тобто існує такий концепт. Також дослідники звертають увагу на присутність кіноепітетів: «...використання епітетів дозволяє створити переконливий образ того чи іншого героя у свідомості аудиторії».

Вивчаючи повтори в кінодискурсі і можна стверджувати, що в деяких випадках їх можна вважати надмірними, тому що вони передають лише додаткову інформацію, а не основну, предметно-логічну. Однак це важливий стилістичний прийом, який може виконувати різні функції, що іноді є засобом

зв'язку. Автор виділяє різні види повторів у кінотексті: алітерація; анафора - повтори на початку кінофраз; паралельні конструкції; хіазм; анадиплосис та ін. Синтаксичний та кільцевий повтор найчастіше зустрічаються в кінотексті, оскільки монтаж кадрів працює в рамках кіносинтаксису, а повтори іноді використовуються для зв'язку між кінофразами [2].

Паралелізми докладно розглядаються у роботі І. Р. Гальперіна. Автор поділяє їх на два типи - часткові та повні. Другий тип практично неможливо зустріти в кінотексті, так як всі кіноперіоди не можуть мати однакову побудову, найчастіше вони будуть різні і збігатимуться лише зрідка. Такі конструкції використовуються для перерахування, протиставлення та градації. Вони також можуть бути поєднані з іншими видами повтору або іншими прийомами. При цьому вони можуть виражати та підкреслювати схожість двох частин та їх важливість у контексті або ж, навпаки, їх відмінності [2]. Таким чином, маючи в основі повтор, паралелізми виконують самі функції.

Щодо образу, лінгвістичними засобами його репрезентації є не лише окремі лексеми, ідіоматика, а й знаки вторинної номінації – метафори, метонімії, оксюмори, антитези та інші стилістичні фігури [1]. Дослідженню таких знаків у кінодискурсі присвячено невелику низку робіт сучасних лінгвістів. Наприклад, можна розглядати образ Коко Шанель у біографічному кінодискурсі, аналізуючи різні засоби його конструювання. При аналізі лінгвістичної складової образу Коко Шанель можемо сказати, що на стилістичному рівні в кінотексті актуалізуються такі особисті якості героїні, що сприяли досягненню нею життєвого успіху: сила характеру (передана за допомогою епітетів, порівнянь, алітерації, градації); працьовитість (багатосоюзність, паралельні конструкції, еліпсис); талант (метафори та саспенс); розум (епітети та саспенс); незалежність (безспілка); неординарність як здатність дивувати та шокувати (метафори) [6].

Для досягнення поставленої нами мети ми проглянули скрипт кількох сезонів серіалу «Вікторія» і зробили вибірку кінофраз, що містять різні

стилістичні засоби та прийоми. Подальший докладний аналіз дозволив простежити механізм функціонування даних мовних засобів, і навіть визначити, яким вони формують образ кіногероя - королеви Вікторії.

Головна героїня - представник найвищого стану відповідно до її титулу, ця приналежність простежується і в кінодіалогах. Насамперед, те, що впадає у вічі, - це збільшена довжина висловлювання.

Серіал як жанр кіно передбачає велику кількість діалогів, монологічність мови героїв обмежена, проте у її фразах спостерігається тенденція переходу від діалогічності до монологічності.

Як свідчать матеріали дослідження, стилістичні засоби в кінотексті мають величезний потенціал для конструювання образу кіногероя. Насамперед, це залежить від їхньої інформаційної ємності, яка нерідко підкріплюється невербальним фоном. Нерідко в тому самому кінофразі зустрічаються різні поєднання стилістичних засобів, оскільки певний регламент який завжди дає достатньо часу передачі основного мотиву. Як правило, такі поєднання створюються шляхом комбінування лексичних і синтаксичних засобів, оскільки нашарування засобів однієї й тієї категорії призведе до відчуття неякісно складеного тексту.

Найбільш частотними стилістичними засобами у серіалі є сарказм, порівняння та іронія. Вони є домінуючою основою у побудові образу, оскільки найповніше відображають вольовий характер королеви і адекватний погляд на світ. Сарказм є головним засобом, що передає характер королеви Вікторії, але в той же час він супроводжується риторичними питаннями про правильність обраного шляху, що говорить про її внутрішні переживання та прагнення діяти відповідно до закону. Іронія частіше використовується як характеристики Вікторії з боку суспільства, що живе стереотипами, а самоіронія говорить про її здатність до адекватної самооцінки. Аналіз матеріалу показав, що порівняння використовується в тих випадках, коли думка кінометафора буде

незрозуміла для глядача, воно дає пряму характеристику і сприяє правильному тлумаченню тієї чи іншої дії. Досить продуктивними у конструюванні образу також є: метафора, антитеза, градація, метонімія, епітет, еліпсис, алюзія.

Стилістичні засоби та прийоми з меншим показником використовуваності, такі як зевгма, гіпербола, багатосоюзність, уособлення, паралельні конструкції, риторичні питання також відіграють значну роль у формуванні образу Вікторії. Наприклад, зевгма передає перехідний момент від підліткового (і до певної міри наївного) сприйняття дійсності до більш дорослого і серйозного. Ці мовні засоби мають високий ступінь стилістичної та семантичної насиченості, тому надмірне вживання їх у кінотексті призведе або до втрати сенсу, або до зайвого пафосу, який не завжди може бути правильно витлумачений.

2.3. Локальні мовні засоби створення образу митця

Пейзаж – це можлива і достатня одиниця кінофільму з точки зору композиційно-мовленнєвої організації, яка функціонує відповідно оформлена та семантично завершена. Як текст, опис пейзажу є однією із складових англomовного художнього дискурсу і характеризується такими основними ознаками: екстралінгвістичне тло, антропоцентризм, інтерактивність, чітка структурно-логічна схема, системна обумовленість внутрішньотекстових зв'язків локальних та глобальні плани представництва, що є зображенням природи, ландшафту та / або погоди. В кінофільмі це одночасно і простіше просто показати сам пейзаж, а з іншого боку складніше, якщо цей пейзаж оформлено ще й словесно, в монологі чи діалозі персонажів. Та й сам пейзаж часто є доповненням образу персонажів через який може переноситись їхній настрій, характер та самопочуття.

Ми розглянемо локальність мовних засобів у створенні в кінофільмі пейзаж як опису простору, предметів та погоди, які набувають топохронічних та антропоцентричних властивостей, і відображають національну, особистісну (індивідуально- авторський світогляд, ідейно-художню позицію тощо) та чуттєву (характеризується залучення п'яти почуттів), що зумовлює його композиційно- структурну та функціональну специфіку.

Літературна наука стверджує, що не існує єдиної, абсолютно вичерпної класифікації художнього простору, оскільки принципи його укладання можуть бути різними. Але аналізуючи фільм «Say no to Death», все ж можна виокремити деякі види.

Відповідно до часових особливостей, ландшафтні описи можна вказати 1) як сезонні –

- зима: опис героїні «...забрав її з сірої палати. Вона знову була активною й енергійною — вітер у її волоссі, сніжний холод на обличчі. Вона без особливих зусиль переміщала світло крізь теплу зимову погоду та білі снігові

пейзажі. Засніжені пагорби перетворювалися в бурхливому сум'ятті її свідомості на піщані купини, розтріпані вітром...»; – цей фрагмент розмови і опису героїні і в ній чітко нам демонструє змалювання зимової пори;

- літо: «Бліде літнє небо лежало на краю пагорбів палевого кольору, рослинність була загорошена та зів'яла; але для неї це все було чудово. Вона міцно стиснула руки. Простор неба, дотик вітру до її обличчя, сонячне світло, що мерехтить на залізних дахах, яскравість дня – усе це було доброю ознакою» – літо як період абсолютного щастя виконує функцію ідеалізації відносин Барта та Джен.

- весна: Того дня, коли вона вперше вийшла на дорогу, нарциси зламалися в розквіті золотих прапорів. У повітрі витав екстаз, весь світ був сповнений хвилювання та радості, а на її вустах невпинно лунав сміх» – тут у фільмі представлений художній паралелізм, де відновлення природи порівнюється з відновленням надії Джен про одужання. Через метафоричне значення слів і словосполучень сценаристи, режисери і актори не тільки підсилюють видимість зображуваного, а й передають неповторність предметів та явищ, виявляючи при цьому глибину і характер власного асоціативно-образного мислення, бачення світу.

- осінь: «Вигин пагорбів ледь помітно золотав, небо з зеленого ставало синім, хмари багрянніли багрянцем, у повітрі було холодне першим присмаком осені» – осінь як період занепаду дуже чітко відтворює душевний стан персонажів.

2) часові – ● ніч: «Вночі купол неба опускався над навколишніми хребтами, долини були темними, хребти сяяли вогнями містечок, а дальній край східного неба був прикрашений вогнями, які позначили Сідней» [187, с. 99] – зображення цього періоду доби пов'язано із душевним станом персонажів, адже це саме той час, коли людина думає, переживає. Через метафори, актори передають унікальність та неповторність явищ: купол неба

спускався над навколишніми хребтами, хребти сяяли вогнями містечок, а дальній край східного неба був прикрашений вогнями.

3) Ландшафтні:

- гірський: «Гірський поїзд з гуркотом проїхав через останню врізку перед водоспадом Вентворт. Коли він знову вийшов на відкриту лінію, глибока розколина долини лежала під ним, невимовно синя у ранковому світлі. З Альп дув холодний південно-західний шторм зі снігом; ясна та сосни за Пайн-Ріджом колихалися на тлі блідого, всіяного хмарами неба». - Роздуми акторів створюють ще більш живе уявлення про показані предмети та явища.

4) топографічні (сільського, міського), наприклад: «Але від нього, отак дрімаючого, далеко йшов його ревливий форсайтівський дух, що вони робили там, унизу, з тими двома молодими людьми... там, у переліску – у переліску, де буйствовала Весна з запахом соку. і пуп'янки, що розпускаються, незліченний спів пташок, килим із дзвіночків і солодких рослин, що ростуть, і сонце, яке сяяло, як золото, у верхівках дерев. ...його дух був там, зупиняючись разом з ними, щоб подивитися на маленький пухнастий труп крота... з його грибами та срібною шерстю, недоторканими ні дощем, ні росою» [187, с. 152] – в сезонному пейзажі привертає увагу незвичність того, як персонаж бачить картину природи. Асоціації, гра барв (колоративів / хроматонімів:) разом з одоронімами оживляють опис пейзажу, створюючи відповідний емоційно-психологічний настрій.

Мікроконтрактний комплекс поєднує в собі кілька мікротем, які є не лише засобом інтроспективного відображення географічного простору, а й повним описом ландшафту. Чіткі когнітивні джерела ландшафтного опису продиктовані тимчасовим та місцевим континуумом. У художньому фільмі опис пейзажу є елементом топохронного порядку – «статично-динамічною єдністю простору і часу», який має властивість перетворюватися на суб'єктивний «хронотоп», тобто когнітивно обумовлена. Таким чином, опис

ландшафту на цьому прикладі є моделлю зовнішнього світу, який будується на внутрішньому світі людини. «Він відчув запах лайму та лаванди. Ах! Ось чому був такий рекет бджіл» – тут вона актуалізується двома реченнями, перше з яких – це початок опису пейзажу, а останнє – робить висновок, підсумовує. Вигукове слово – це засіб переключення розповіді у інтроспективний світ героя.

Звичайно, режисер не може залишитися байдужим до образу. Важливо не лише наскільки яскравий опис ландшафту, але й те, які деталі середовища автор вважає основними. Режисери підкреслюють або опускають певні елементи оточення з наміром вплинути на глядача – доторкнутися до нього, збудити його, змусити його сміятися, вселити любов, викликати ненависть, страх, гнів тощо. Ось чому описи природи стають важливою складовою системи художнього пізнання світу [2].

Опис зазвичай ґрунтується на події / ситуації, пов'язаній із сюжетним навантаженням фільму, що визначає його характер дії. Логічно викласти предмет або явище означає перелік його особливостей.

Домінуючі риси безпосередньо залежать від функціонального навантаження ландшафтного опису. Неможливо не помітити, що в англійському художньому дискурсі опис зображуваного пейзажу диференціюється естетичними функціями, емоційним забарвленням та психологічною насиченістю, що дає підстави для виокремлення таких різновидів: ідилічний, меланхолічний, елегійний, драматичний та інші.

Будь-який опис пейзажу визначається не лише топохронічними та локальними координатами художнього мислення, але й комунікативними намірами автора, спрямованими на необхідність деталізації явищ природи, їх характерних компонентів та диференціальних особливостей. Не випадково опис пейзажу часто розуміють як «образ природи художнього фільму, головне призначення якого – його антропоцентрична спрямованість» [4]. Це означає,

що в кіно фільмі образ природи не є самоціллю, а засобом психологізації образу персонажа та його стану [18].

Безперечно, пейзаж – це мовленнєве відображення оповідача, яке відображає індивідуальне режисерське ставлення та оцінка подій та персонажів на тлі пейзажу, наприклад: «Пролітали ластівки, беручи «нічні чашки» комарів і мотиля; а тополі стояли так нерухомо, ніби прислухаючись, що Сомс підняв руку, щоб намацати вітерець. Ні дихання!»– цей фрагмент ілюструє повну стилізацію опису природи в настрої героя, що є наслідком прагнення режисера чітко представити смислову інформацію з метою безпосереднього залучення глядача.

Отже, ми можемо говорити про алегоричну функцію опису ландшафту у зображенні мікро- та макрокосму, тобто людини та навколишнього середовища, коли все, здається, застигло в очікуванні майбутнього.

Життєві події персонажів у фільмі співвідносяться з природним середовищем: почуття смутку і туги перетворюються на об'єкти пейзажного опису, які посилюються емоційними епітетами разом із метафорами та порівняннями. Так виникає позатекстовий неявний діалог, ініційований режисером, акторами та підтримуваний глядачами.

Це все, що ми перерахували вище дуже тонко сприймає глядач і пропускає через себе, щоб якомога чіткіше зрозуміти кінотекст, щоб зрозуміти як та чому персонаж виконує ті чи інші дії, що він міг зрозуміти настрій, наміри персонажа. Дуже яскраво ми можемо спостерігати картини пейзажу у фільмі чи серіалі, а це створює певний колорит, який в тій чи іншій мірі впливає на нас, глядачів.

Пейзаж, місцевість, погодні явища, які бачать читач крізь призму настрою режисера, зливаються з його внутрішнім станом, піддаються, оновлюються та стають унікальним явищем.

Природа, сповнена гармонії та краси, існує не сама по собі, а в контексті людського життя. Поліфонія опису пейзажу реалізується під час встановлення асоціації між сценою та темою, між долею персонажів та навколишнім простором.

ВИСНОВКИ

З точки зору наратології, літературний твір може розглядатися наративом або художнім текстом. У свою чергу, кінонративом або кінотекстом можливо сприймати кінофільм. Адресат мультимодального кінотексту сприймає інформацію більш доступніше та наочніше, хоча і створює певні труднощі у створенні кінонратора. Якраз наочність кінотексту закладає помилковість та двозначність при відображенні персонажних образів для адресата.

Аналізуючи художній текст, необхідно брати до уваги лише текстову частину, вербальні і невербальні засоби якої відображають характеристику персонажа (репліки, жести, міміка, тощо). Аудіо та відео – дві групи відтворення невербальних засобів у кінотекстах, складовими яких є велика кількість окремих прийомів, котрі формують певні комбінації з частинами однієї групи або іншої. Мультимодальність кінотексту добре відображена у розглянутих прикладах кінонративу, початкову характеристику різних за характером персонажів яких зроблено шляхом гуртування багатьох невербальних засобів, а саме музичним супроводом, грою акторів та знімальними ефектами. Однак треба брати до уваги те, що кінотекст дає деякі обмеження наратора, які потрібно враховувати при певних випадках розходження між художнім текстом та кінотекстом, і не можуть пояснюватися лише з позиції відмінності трактування образу.. Досить вагомим є обмеження у часі, рівноцінно як і вплив особистості виконавця ролі – актора, образи якого в інших кінофільмах мали вплив на глядача, та могли спровокувати деякий стереотип щодо нього. Кінотекст, тим самим, виконуючи закони діалектики та обмеження художнього текста, формує свої нові умовності.

Кінотекст зводить до мінімуму можливість адресата (читача) підключати вагомий процес сприйняття – уяву. Культурно-соціальні особливості текстів та кінотекстів, які були задіяні у цій роботі, виходять за межі засобів характеристик образів персонажів (вербальних та невербальних),

при цьому вони впливають на них, видозмінюють, тому їх теж треба брати до уваги. Також це відноситься і до хронотопу відповідного тексту – будь-яке значення (чи то лексичне, чи інше), застосоване до характеристики однакової мовної одиниці може чуттєво відрізнитися в залежності від різних умов.

Ми проаналізували певні засоби створення образів персонажів із різними прикладами, і порівнюючи з художніми творами відмічаємо, що існують деякі особливості та фактори впливу на їх використання у художніх текстах та кінотекстах, історико-соціально-культурні обставини створення хронотопу тексту можна визнати перспективними.

Не слід забувати і про обмеження, накладені обраним текстом на наратора, оскільки окрім вищезгаданих, існують й інші. Вони не відносяться до художніх засобів творення наративів – це і злагодженість знімальної групи, виділені на фільм гроші, стосунки між акторами, погодні умови та інше. Їх можна назвати «факторами випадковості», які також, в цілому, роблять свій внесок на наратив і образи персонажів. Аналізуючи художні засоби, котрі мали місце у кінонаративах, ці фактори потрібно враховувати теж для отримання детального аналізу. Це відноситься і до художніх текстів, де їх вплив на семантичні (творення персонажних образів), лінгвостилістичні та текстологічні засоби розташуються на межі літературознавства і лінгвістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анісімова Є. Є. Паралінгвістика та текст (до проблеми креолізованих та гібридних текстів). Запитання мовознавства. 1992. № 1. С. 71-79.
2. Гальперін І.Р. Текст як об'єкт лінгвістичного дослідження. Москва: КомКнижка, 2007. 144 с.
3. Горшкова В.Є. Переклад у кіно. Іркутськ: Іркутська державний лінгвістичний університет, 2006. 278 с.
4. Громова З. В. Основні помилки під час перекладу назвав кінофільмів. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2013. № 9 (1). С. 28-33.
5. Демецька В., Федорченко В. До проблеми перекладу кіно текстів. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика": зб. наук. праць. Розділ IV - Херсон, 2010. С. 239-243.
6. Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. Науковий вісник ДДПУ імені І.І. Франка. Серія "Філологічні науки (мовознавство)". 2018. № 10. С. 35-38.
7. Лавріненко І. Н. Мова кіно в аспекті діахронії. Вісник Харківського національного університету ім. В.М. Каразіна. Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов № 83, 2016. С. 23–27.
8. Лотман Ю. М. Семіотика кіно та проблеми кіноестетики. Таллінн: Олександра, 1973. 63 с.
10. Лук'янова Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2011. № 973. Серія: Романо-німецька філологія. Методика викладання іноземних мов. Вип. 68. С.183-188.

9. Кривоніс Я. В. Нормативні проблеми українського перекладу американської кінопродукції. Лінгвістика. 2010. № 1. С. 176-182.
10. Козак Т. Б. Особливості художнього перекладу. Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Тернопіль, 2015. Вип. 51. С. 221-223.
11. Конкульовський В. В. До проблеми перекладацьких трансформацій у кінотекстах комедійного жанру Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 25. С. 62-64.
12. Коптілов В. В. Теорія та практика перекладу: навч. посіб. Київ: Юніверс, 2003. 280 с.
13. Корунець І. В. Теорія та практика перекладу (аспектний переклад): Підручник. Вінниця: Нова книга, 2003. 448 с.
14. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. посібник для студентів пед. ін-тов за спец. № 2103 «Іностр. яз.». Москва: Просвітництво, 1988. 192 с.
15. Лук'янова Т. Г. Основи англо-українського кіноперекладу: навчальний посібник для студентів 4 курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» денної форми навчання факультету іноземних мов Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 104 с.
16. Маслова В.А. Лінгвокультурологія. Навч. Посібник. М.:2008, - 208 с.
17. Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Переклад і культура. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: збірник наукових праць Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ: КНУ, 2004. Вип. 4. С. 32-37.
18. Орехова О. І. Теоретичні засади кіноперекладу: історичний аспект. Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія: Філологічні науки. 2013. Кн. 3. С. 164-170.

19. Від наукової роботи до Netflix: розмова з перекладачкою серіалів. URL: <https://dtf.ru/cinema/46013-ot-nauchnoy-raboty-do-netflix-beseda-s-perevodchicey-serialov>
20. Слишкін Г.Г. Від тексту до символу: лінгвокультурні концепти прецедентних текстів в свідомості і дискурсі. – М.: 2000
21. Слишкін Г.Г., Єфремова М.А. Кінотекст (досвід лінгвокультурологічно аналізу). М.: Водолій Publishers, 2004. 153с.
22. Софієнко І. В. Переклад кінокомедій по-руськи: кризь терни до сміху. Мовні та концептуальні картини світу. 2013. Вип. 46(4). С. 42-49.
23. Трифонова Г. В., Драчова Ю. О. Особливості перекладу художніх фільмів з англійської мови на українську. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. 2018. Вип. 19. С. 354-359.
24. Шахновська І.І., Кондратьєва О. В. Прагматична адаптація під час перекладу англомовних анімаційних фільмів Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія "Філологія" 2019. Вип. 40. Т. 3. С. 96-99.
25. Цив'ян Ю. Г. До метасеміотичного опису оповідання в кінематографі. Праці за знаковими системами. Вчені записки Тартус. держ.ун-ту. 1984. Вип. XVII. С. 109-121.
26. Фоміна Л. В. Методичні рекомендації з дисципліни «Особливості перекладу художніх творів» для студентів заочно-дистанційної освіти спеціальності «Переклад». Дніпро : Державний ВНЗ «Національний гірничий університет», 2015. 164 с.
27. Чередніченко О. І. Теорія та практика перекладу. Київ: Лібідь, 2005. - 370 с.