

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської мови та методики її викладання

МОВЛЕННЄВИЙ ПОРТРЕТ ПЕРСОНАЖІВ СУЧАСНОГО
АНГЛОМОВНОГО КІНОДИСКУРСУ: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ ТА
КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студент 2 курсу 09-251М

групи Спеціальності: 014.02

Середня освіта (Мова і література
(англійська))

освітньо-професійної програми «Середня
освіта (Мова і література (англійська))»

Михайлець Михайло Дмитрович

Керівниця докторка педагогічних наук,
професор Ольга Олександрівна Заболотська
Рецензентка професор Ільїнська Ніна Іллівна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМІВ.....	6
1.1. Кореляція ключових понять дослідження: кінофільм, кінодіалог, кінотекст, кіно дискурс	6
1.2. поведінка кіноперсонажу як предмет прагмалінгвістичного аналізу	9
1.3. Мовленнєва поведінка кіноперсонажу як предмет прагмалінгвістичного аналізу.....	10
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ІМПЛІКАЦІЇ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ	
2.1. Маркери мовленнєвої поведінки персонажів у кінострічці «Ірландець».....	16
2.2. Імплікація мовленнєвої поведінки героїв кінофільму «Будинок на краю світу».....	27
РОЗДІЛ 3. ЗАСОБИ ІМПЛІКАЦІЇ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ КІНОСТРІЧОК.....	39
3.1. Застосування комунікативних мовленнєвих актів у кінострічці «Ірландець».....	39
3.2. Комунікативні мовленнєві акти у фільмі «Будинок на краю світу».....	44
3.3. Засоби реалізації макромовленнєвих актів дискредитації в мовленнєвій поведінці персонажів фільму.....	53
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	62
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	66

ВСТУП

Загальний розвиток сучасного мовознавства, представлений переходом від формально-граматичного вивчення лінгвістичних явищ до функціонально-комунікативного, зумовлює зацікавленість вивченням мовленнєвої поведінки персонажів і засобів її реалізації. Місце книжних текстів займають медіатексти, тому що більшості сучасних людей кіно цікавіше за книги. Це, у свою чергу, зумовлює зростання інтересу до всебічного осягнення такого поняття як кінодискурс. За цих факторів комунікативна діяльність особистості висувається на перший план мовознавчих досліджень і вивчається в якості способу досягнення комунікантом поставленої мети та впливу на думку і поведінку іншої людини за допомогою вербальних засобів. Отже це дослідження мовленнєвої поведінки кіноперсонажів вважаємо доречним і таким, що досі не отримало всебічного висвітлення в наукових працях. Актуальність роботи обумовлена всебічним розглядом (лінгвостилістичним та комунікативно-прагматичним) мовленнєвої поведінки персонажів сучасних англомовних кінострічок.

Наукова тема кваліфікаційної роботи виконується в межах науково-дослідної теми Кафедри англійської мови та методики її викладання: «Мовленнєвий портрет персонажів сучасного англомовного кінодискурсу: лінгвостилістичний та комунікативно-прагматичний аспекти» (реєстраційний номер 0117U006792).

Об'єктом дослідження є мовленнєва поведінка персонажів сучасних англомовних кінострічок.

Предмет дослідження – лінгвостилістичні та комунікативно-прагматичні особливості мовленнєвої поведінки персонажів сучасних англомовних кінострічок.

Мета дослідження – визначити лінгвостилістичні та комунікативно-прагматичні особливості мовленнєвої поведінки персонажів сучасних англомовних кінострічок.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати поняття «кінофільм», «кінодіалог», «кінодискурс» і «мовленнєвий акт»;
- визначити мовні засоби реалізації мовленнєвої поведінки персонажів фільмів «The Guard» та «A Home at the End of the World»;
- виокремити засоби макромовленнєвих актів дискредитації у мовленнєвій поведінці персонажів фільму «The Guard»;
- виявити засоби імплікації мовленнєвої поведінки персонажів фільмів «The Guard» та «A Home at the End of the World».

Матеріалом дослідження обрано художні фільми «The Guard» (український варіант назви – «Ірландець») та «A Home at the End of the World» (український варіант назви «Будинок на краю світу»).

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше виявлено лінгвостилістичну та комунікативно-прагматичну специфіку мовлення персонажів сучасних англомовних кінострічок «The Guard» та «A Home at the End of the World».

Для реалізації мети дослідження й окремих його завдань використано комплекс **методів**: аналізу та синтезу – для вивчення літератури з теми дослідження та викладення його результатів; дефінітивний – для визначення основних понять дослідження; суцільної вибірки – для складання ілюстративної бази дослідження; прагмалінгвістичного аналізу з метою дослідження мовлення у вербальній поведінці особистості персонажу; лінгво-стилістичного аналізу – для вивчення маркерів мовленнєвої поведінки кіноперсонажів; аналізу діалогічних висловлювань із метою визначення типів комунікативних та макромовленнєвих актів дискредитації.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що проведені дослідження можна використати в курсі теоретичної фонетики та стилістики англійської мови, а також при вивченні особливостей використання ірландського варіанту англійської мови в порівнянні з американським і британським.

Апробація результатів дослідження. Окремі аспекти дослідження висвітлено у статті «Засоби реалізації макромовленнєвих актів дискредитації в мовленнєвій поведінці персонажів художнього фільму «The Guard»», яку надруковано в збірнику студентських наукових праць («Студентські наукові студії», м. Херсон, ХДУ, 2018 р.), а також у доповіді на X Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Іноземні мови у сучасному комунікативному просторі» (м. Херсон, ХНТУ, 11 травня 2019 р.), де було представлено тези «Лінгвокультурні маркери мовленнєвої поведінки персонажів художнього фільму «The Guard»», що увійшли до збірки матеріалів зазначеної конференції.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ
ХУДОЖНІХ ФІЛЬМІВ

1.1. Кореляція ключових понять дослідження:
«кінофільм», «кінотекст», «кінодискурс»

Кінофільм розглядається як особливий вид заздалегідь спланованої комунікативної ситуації, в якій представлена жива мова певного тимчасового періоду і враховані особливості вибору мовних засобів представниками певної соціальної групи [Дмитриева, с. 107].

Ю. Лотман пояснює кінофільм як комунікативну систему та вважає, що режисер, кіноактори, автори кіносценарію хочуть передати своїм твором певну ідею або ідеї. Але для того, щоб зрозуміти їх послання, необхідно знати кіномову [Духовная – подходы к кинодискурсу, с. 19]. Кінофільм має дуже важливі компоненти, серед яких кінотекст, кінодіалог та мовлення персонажів.

Кінотекст представляє собою пересічення різноманітних процесів, які породжують певний смисл. Тому його дуже часто розглядають як креолізований текст, тобто такий, що сполучає вербальні та іконічні засоби, що сприймаються адресатом і впливають на нього як єдине ціле, тобто як текст, що складається з кількох негомогенних частин. У креолізованому тексті і вербальне, і візуальне є рівноправними елементами вираження подій. Очевидною є й художня єдність реплік героїв фільму та зображення на екрані. У смисловий простір кінотексту також включаються вербальні тексти, представлені в письмовому вигляді: побачені героями вивіски, надписи, листи тощо [Бугаева, с. 71].

Кінодискурсом називається комплексний лінгвосеміотичний комунікативний феномен культури, який відноситься до цивілізаційних цінностей, що накопичуються людством із кінця XIX – початку XX ст.

до сьогодні [Энциклопедия – кинодискурс, с. 162]. Існує також багато підходів до вивчення поняття кінодискурсу.

Лінгвoseміотичний підхід розглядає кінодискурс як знакову систему. У ній присутні як лінгвістичні, так і нелінгвістичні знаки, серед яких виділяються ікони, індекси й символи [Духовная – подходы к кинодискурсу, с. 19]. Лінгвістична система кінодискурсу представлена знаками-символами, тобто словами природної мови, які передаються в письмовому (ініціальними, фінальними титрами, субтитрами, надписами, записками, листами тощо). Нелінгвістичну складову кінофільму формують іконічні та індексальні знаки (технічні та природні шуми, музика, зображення людей, тварин, предметів, жести, міміка). С. Зайченко каже про кінодискурс як про яскравий приклад синтезу знаків, у результаті поєднання яких із простих одиниць виникають складні, при цьому створюючи повністю нові значення, а складні знаки також можуть комбінуватися, породжуючи ще більш складні структури й формуючи рівневу побудову кінодискурсу. До функцій кінодискурсу як семіотичної системи, можуть бути віднесені такі: передача актуальної інформації, важливого досвіду, участь у формуванні нового знання, метамовна, емотивна, естетична й регулятивна [Духовная – подходы к кинодискурсу, с. 19].

У межах семіотико-синергетичного підходу кінодискурс розглядається як сукупність текстів, що показують результат колективного авторського замислу, складний комплекс реакцій кіноглядача та кінотексту, що, за словами Ю. Лотмана, також представляє семіотичний простір культури, у який занурено мову [Духовная – подходы к кинодискурсу, с. 19].

Лінгвістичний підхід до вивчення кінодискурсу вивчає безпосередньо усну (кіномовлення, кінодіалог) та письмову (кіносценарій, записи по фільму, титри, субтитри) мовну складову цього поняття [Духовная – подходы к кинодискурсу, с. 20].

У рамках дискурсивного підходу А. Зарецька вказує на наявність у кінодискурсі загальних текстових категорій: цілісності, зв'язності, інформативності, комунікативно-прагматичної спрямованості. Також у цьому підході вивчаються інші дискурси, пов'язані з кінодискурсом: першопочатковий сценарій, режисерська версія сценарію та готовий кінофільм. Ю. Сургай бачить кінодискурс як процес відтворення та сприйняття кінотексту, в ході якого розглядаються просторово-часові умови, учасники, що мають певний багаж культурних і побутових знань та досвід [Духовная – підходи к кинодискурсу, с. 20].

Мовлення персонажів є основною складовою кінодискурсу. Воно поділяється на діалогічне та монологічне й несе основне навантаження в розвитку подій. Діалогічне мовлення являє собою комунікативну взаємодію персонажів, що виступає залогом динамічного розвитку сюжету кінофільму. Структурним компонентом діалогічного мовлення виступає репліка – фраза персонажа, яка слугує в якості відповіді та забезпечує акт комунікації. Монологічним є мовлення, яке не сприяє розвитку дії, тому що позбавлене конотацій звернення. Вона може передавати внутрішній стан, ілюструвати роздуми, потік свідомості персонажу [Е. Шевченко – речь персонажей, с. 135].

Виходячи з того, що мовленнєва поведінка кіноперсонажу реалізується в тому числі за допомогою таких вербальних засобів як мовленнєві (комунікативні) акти, що є об'єктом прагмалінгвістики, для більш детального її вивчення було доречним представити цей аспект у їх контексті. Тож для цього наукового дослідження є доречним визначити, що являє собою мовленнєвий акт. Саме це і буде розглянуто в наступному підрозділі.

1.2. Поведінка кіноперсонажу як предмет прагмалінгвістичного аналізу

Комунікативний акт – це така дія, яка здійснюється за допомогою мовлення і складається з трьох рівнів, які визначив у своїй теорії мовленнєвих актів британський філософ і логік Дж. Остін, за принципом відношення мовця до висловлювання: локутивний, ілокутивний, перлокутивний. Вони відповідають трьом рівням мовної дії. Локутивний висловлюється на лексичному рівні та є матеріальною складовою висловлювання. Ілокутивний розглядає мовні засоби у відношенні до мети висловлювання; перлокутивний – у відношенні результату, як акт впливу на думку і почуття, а також на дії та вчинки. Отже мовленнєвий акт не обмежується самим висловлюванням, а включає і пласт мовленнєвої діяльності, який стосується мети мовця, і пласт, що висловлює результати спілкування. Проблематика мовленнєвих актів міститься також у лінгвістичних концепціях В. Гумбольдта, Ш. Балі, С. Карцевського, Л. Якубинського, К. Бюлера, Е. Бенвениста, М. Бахтіна тощо [13, с. 96].

Фактором, завдяки якому започаткувалася теорія мовленнєвих актів, було виявлення Дж. Остіном існування перформативних речень, що є розповідними за своєю структурою й мають таку властивість, що висловлювання, у складі якого вони вжиті, не описує певну дію, а є рівнозначним здійсненню цієї дії. Отже перформативне висловлювання позначає ту саму дію, яка відбувається при здійсненні даного висловлювання виконувачем цієї дії. А мовленнєвий акт, який втілюється за допомогою такого висловлювання, називається перформативним [8, с. 157 – 166], [31, с.19, 21].

Розглядаючи ілокуцію як використання висловлювання для досягнення певної мети, окрім перформативу, можна виділити інші її підтипи як констатив, комунікативно-інтенціональний зміст якого полягає у твердженні; промісив, тобто речення-обіцянка; менансив, що

представляє речення-загрозу; ін'юнктив – речення-наказ; реквестив – речення-прохання; квеситив – питальне речення [26, с. 53].

Менансивний мовленнєвий акт можна назвати вибухом конфлікту інтересів. Дж. Серль не виокремлював комунікативного акту загрози, розглядаючи його у складі актів обіцянки. У широкому сенсі це дійсно так, тому що схоже на взяття однією людиною відповідальності за хід подій і обіцянку впливати на них певним чином. Також слід зазначити, що загроза нейтралізується разом із мовленнєвим актом застереження [Шахматова, с. 107].

Ін'юнктивний мовленнєвий акт є волевиявленням, яке інтерпретується слухачем як наказ із урахуванням ситуації спонукального характеру, а також соціальні ролі його учасників. Наказ не обговорюється та часто віддається в ситуації дефіциту часу [Фатеме, с. 317].

Реквестивами називаються спонукальні висловлювання зі значенням прохання, без наказового способу дієслова. Квеситив представлений мовленнєвим актом, що реалізує намір того, хто говорить, додати знання через мовні засоби, які реалізують принципи і правила поведінки, прийняті в суспільстві.

У якості висновку слід зазначити, що вивчення мовленнєвого акту є дуже важливим для даного дослідження, бо допомагає детальніше і ширше розглянути поняття мовленнєвої поведінки кіноперсонажу, даючи можливість дослідити реальну актуалізацію цього явища в різних конкретних ситуаціях, виступаючи складовою мовленнєвих стратегій.

1.3. Мовленнєва поведінка кіноперсонажу як предмет прагмалінгвістичного аналізу

Прагмалінгвістика представляє галузь знань, що стосується питань вибору мовних засобів із наявного репертуару для найкращого вираження думок і почуттів, впливу на глядача, слухача або читача. Якщо адресант свідомо обирає мовні одиниці для досягнення

поставленої мети, його вибір є обміркованим, тоді як адресат у свою чергу фіксує у свідомості цей вибір, то мова йдеться про відкритий, прямий вплив, про реалізацію очевидного наміру. Якщо вибір мовних засобів не усвідомлюється ані адресантом, ані адресатом, то мова йдеться про прихований вплив із реалізацією скритого наміру.

Диференціація мовленнєвого впливу на відкритий і прихований (усвідомлений і неусвідомлений) зумовлює існування двох напрямів у сучасній прагмалінгвістиці – функціональної й прихованої прагмалінгвістики. В основі першої лежить вивчення мовленнєвої діяльності, тоді як в основі другої – вивчення мовленнєвої поведінки [25, с. 9].

Виходячи з того, що мовленнєва поведінка кіноперсонажу реалізується за допомогою мовних одиниць, які необхідні для впливу на глядача, слухача або читача, необхідно розглянути це явище в контексті прагмалінгвістики.

Аналіз комунікативної поведінки в прихованій прагмалінгвістиці полягає у вивченні реальної актуалізації мовлення реальними людьми в різних конкретних ситуаціях.

На думку Н. Формановської, комунікативна поведінка є автоматизованим і стереотипним мовленнєвим проявом, що позбавлений свідомої мотивації. Вона формується на основі ряду соціальних ознак особистості, серед яких – місце народження, місця тимчасового довгого перебування, освіта, особливості виховання, вік, стать, рольові функції комунікантів. Окрім названих, на мовленнєву поведінку впливають також особливості ситуації, у якій проходить спілкування: характер комунікації (офіційна/неофіційна), вид спілкування (публічне/особистісне/опосередковане) [26, с. 55].

Слід також підкреслити той факт, що мовленнєва поведінка є суцільно індивідуальним мовленнєвим проявом і представляє сукупність мовленнєвих вчинків, що здійснюються конкретним відправником інформації миттєво, автоматично, у конкретній мовленнєвій ситуації [26, с. 55].

Із мовленнєвих вчинків складається мовленнєва поведінка відправника повідомлення. Типи мовленнєвої поведінки називаються мовленнєвими стратегіями прихованого впливу адресанта на адресата. Треба чітко розмежовувати поняття комунікативна стратегія і мовленнєва стратегія. Незважаючи на те, що і перша, і друга спрямовані на досягнення єдиної мети – впливу, комунікативна стратегія обирається автором свідомо, а мовленнєва стратегія – автоматично, несвідомо.

Під мовленнєвою стратегією прихованого впливу розуміється сукупність прийомів несвідомого вибору відправником повідомлення мовленнєвих сигналів, що відображають його мовленнєві звички. Адресант, у відповідності зі своїм мовленнєвим досвідом, впливає на адресата, автоматично обираючи лінгвістичні одиниці. В отримувача повідомлення, який інтуїтивно сприймає цей прихований уплив і зіставляє його з власним уявленням про норми комунікативної поведінки в даній конкретній мовленнєвій ситуації, формується ставлення до повідомлюваного та його адресанта, яке слугує фактором, що діагностує його особистість [26, с. 57].

Також, із прагмалінгвістичної точки зору, мовленнєва поведінка є взаємодією учасників спілкування, емоційним та інформаційним обміном, впливом один на одного, переплетенням комунікативних стратегій.

При цьому слід підкреслити, що в процесі взаємодії учасників спілкування існує наявність кластерів мовленнєвих одиниць лексичного і синтаксичного рівня, які дозволяють виявити завдання, що ставляться співбесідником, а також його вподобання, інтереси, рівень культури тощо [27, с. 79].

Будь-який текст можна розглядати з різних точок зору: граматичної, лексичної, синтаксичної тощо. Однак, аналізом виключно мовних явищ неможливо пояснити вплив на співбесідника: більшу роль тут відіграють екстралінгвістичні фактори. Отже для правильної інтерпретації намірів

адресанта під час встановлення контакту і для вивчення мовленнєвої поведінки, за допомогою якої він досягає поставлених цілей, необхідна обґрунтована процедура прагмалінгвістичного аналізу.

Під прагмалінгвістичним аналізом мовленнєвої поведінки кіноперсонажу розуміється дослідження різних частин мовлення в вербальній поведінці образу особистості в усному мовленні з метою встановлення зв'язку між окремими комунікативними ситуаціями [27, с. 78]. Інтерпретація мовленнєвої поведінки повинна починатися з характеристики лінгвокультури, до якої належать співбесідники. Соціально-культурні цінності віддзеркалюються в ментальності мовленнєвої особистості. Отже на наступному рівні прагмалінгвістичного аналізу повинен стояти носій цієї культури – мовна особистість – із притаманною йому картиною світу. З одного боку, всі засоби вербальної взаємодії організовані в ієрархічні комплекси, формуючи когнітивні структури, які слугують базою для цієї інтеракції. Стереотипи свідомості, які склалися, дозволяють упорядкувати процес взаємодії між людьми, сприяючи функціонуванню суспільства, як єдиного цілого, що полегшує завдання для дослідника в плані інтерпретації висловлювань. Із іншого боку, кожний член будь-якого соціуму є одночасно унікальним індивідом зі своїм світоглядом, ціннісними пріоритетами, а також комплексом психофізичних властивостей, що визначається не тільки його рівнем знань, а й емоціями, логічними властивостями, попереднім досвідом тощо. Тож наступним етапом аналізу повинні стати ситуативні параметри з конкретними інтерактантами, коли колективна ідентичність поступається місцем особистісній, і фокус зі стійких і стабільних характеристик, притаманних культурі в цілому, зміщується на мінливі, короткострокові, динамічні фактори в залежності від ситуації спілкування. Оптимальними складовими комунікативної ситуації в нашому випадку можуть стати:

1) адресат; 2) адресант; 3) стосунки між ними; 4) тональність спілкування (офіційна – нейтральна – дружня); 5) мета спілкування; 6) місце; 7) час; 8) засіб спілкування (мова та її підсистема, а також позамовні засоби: жести, міміка тощо). Але, незважаючи на кількісне домінування в спілкуванні невербальних засобів комунікації, найважливіша інформація передається все-таки вербально. Таким чином, на наступному етапі прагмалінгвістичного аналізу досліджуються самі вербальні засоби.

Соціально обумовленою одиницею комунікації зазвичай вважається дискурс, який охоплює три найважливіших аспекти: лінгвістичний (використання мови), когнітивний (передачу/пошук/використання інформації), соціально-прагматичний (взаємодія комунікантів у ситуації). Мінімальною одиницею дискурсу є мовленнєвий акт, що має ілокутивну силу (визначає наскільки мовні засоби відносяться до мети висловлювання). У ній виражається мета, спосіб її досягнення, інтенсивність ілокутивної сили, умови пропозиційного змісту. Однак критики теорії мовленнєвих актів, про яку йтиметься далі, відмічають, що вона не пояснює логіку побудови розмови в цілому, хоча і дозволяє аналізувати окремі мовленнєві акти достатньо детально. Недостатнє врахування контексту, а також інших важливих факторів комунікації (наприклад, культури) спонукає нас обрати в якості мінімальної одиниці мовленнєвої діяльності диктему, яка є інтегративною одиницею мовного висловлювання і виконує функції номінації, предикації, тематизації та стилізації, реалізуючи через них комплекс інформації, що передається від адресанта до адресата. Оскільки за допомогою диктеми виконується дія текстової пресуппозиції, що гарантує необхідне розкриття всіх смислів, які передаються в повідомленні, забезпечується необхідний зв'язок із контекстом, що відсутній у теорії мовленнєвих актів. Диктемно-текстовий комплекс інформації містить 11 рубрик, розгляд яких дозволяє найбільш повно

описати культурні специфічні когнітивні, номінативні й дискурсивні стратегії, які реалізуються мовцем у будь-якому акті комунікації. До них відносяться: 1) комунікативно-установочна, що визначає тип мовленнєвого співробітництва слухача залежно від комунікативної мети мовця; 2) фактуальна загального типу, яка віддзеркалює диктемну ситуацію в рамках фактів та їх відношень; 3) фактуальна спеціального типу, яка передає етнічні, соціально-культурні, термінологічні та інші реалії; 4) інтелективна інформація віддзеркалює рух пізнавальної та оціночної думки мовця; 5) емотивна інформація передає ставлення мовця до того, про що він говорить; 6) структурна дає інформацію про синтаксичну конструкцію диктеми; 7) реєстрова дозволяє простежити різницю між нейтральним і розмовним мовленням; 8) соціально-стильова, що відображає функціональний стиль тексту; 9) діалектно-ознакова дозволяє віднести висловлювання до певного діалекту; 10) імпресивна інформація виявляє відповідність побудови висловлювання умові його комунікативного успіху; 11) естетична, що формує аспект художньо-образного висловлення думки.

У якості висновку можна сказати, що прагмалінгвістичний аналіз є обов'язковим при вивченні мовленнєвої поведінки кіноперсонажу, тому що включає не тільки вивчення вербальних особливостей даного явища, а також досліджує екстралінгвістичні фактори, тобто рамки, які його регулюють.

РОЗДІЛ 2

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ ІМПЛІКАЦІЇ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ

2.1. Маркери мовленнєвої поведінки персонажів у кінострічці «Ірландець»

Фільм режисера Джона Майкла Макдонаха з'явився в 2011 році. Ця кінострічка розповідає про сержанта ірландської поліції Джері Бойла.

У контексті нашого дослідження мовленнєвої поведінки актуальним є розгляд персонажів як-то: сержант Джері Бойл, місцевий хлопець Юджин, агент ФБР Уенделл Еверетт, Ейлін Бойл, Габріела Макбрайд, Клайв Коренелл, Ліам О'Лірі, Френсис Шихі, Білі Дівейні, доктор Олеюво.

Дослідження мовленнєвої поведінки кіноперсонажу здійснюється засобами прагмалінгвістичного аналізу: вивчення мовлення у вербальній поведінці особистості персонажу відповідно до його лінгвокультури. У кінофільмі «The Guard» представлено національні особливості їхнього мовлення у фонетичному, лексичному і граматичному, а також аспектах її лінгвокультурної специфіки.

У своєму мовленні персонажі кінофільму вживають ірландський варіант англійської мови, що знайшло своє відображення у специфічних змінах у вимові слів. Так, наприклад Джері Бойл заміщує *[i:]* на *[eə]* у слові *tea* [*tɛə*] (27:07); *[a:]* на *[æ]* у словах *value* [*va:'ljʊ:*] (18:25), *gas* [*ga:s*] (25:45); *[ʌ]* на *[v]* у словах *unhealthy* [*ʌn'heltɪ*] – 04:33, *money* [*'mʌni*] – 05:56, *number* [*nʌmbər*] – 06:28, *drug smuggling* [*'drʌg 'smʌɡlɪŋ*] – 15:42; використовує пом'якшення *[l]* у словах *child* [*tʃɔɪld*], *still* [*stɪl*] – Джері Бойл (28:30); вимовляє звуки *[d]* і *[t]* замість *[ð]* і *[θ]* у словах *this* [*dɪs*]; *that* [*dæt*] – 01:53, 04:29, *unhealthy* [*ʌn'heltɪ*] – 04:33, *those* [*dəʊs*] – 05:09, *thought* 17:19, *three* [*tri:*] – 19:06; звук *[s]* замінює звуком *[ʃ]* у словах *interest* [*'ɪntərəʃt*]. Цей персонаж також вимовляє звук *[h]*

перед звуком [w] в словах на кшталт *why, what*: «... *why do you keep repeating everything I say?*» [ˈhwaɪ də jə ˈki:p rəˈpi:tɪŋ ˈevrɪtɪŋ ˈaɪ ˈseɪ] (33:00). Джері Стентон також замінює [ʌ] на [ɒ]: *guff* [gʌf] (17:47). Френсис Шихі замість дифтонгу [aɪ] вимовляє дифтонг [ɔɪ] як у слові *child*: «*Every child knows that one*» [ˈevri ˈtʃɔɪld naʊz ˈdæt wʌn] (19:58). Ліам О'Лірі замінює дифтонг [aʊ] на [əʊ]: *You will not get the crowd...* [jə wɪl nɒt get də krəʊd] (*Ніколи не змушиш натовп...*) – (20:33).

Слід також навести порівняння вимови англійця (Клайва Корнелла) й ірландця (Френсиса Шихі) ім'я британського філософа Бертрана Рассела (Bertrand Russel) відповідно: [ˈbɜ:trən ˈrəsəl] – [ˈbɜ:trən ˈrɒsəl]. Якщо порівнювати ірландський варіант вимови звука [r], то вона чіткіша, ніж у британському: *murder* [ˈmɜ:rdər] (ірл. (Джері Бойл)) – [ˈmɜ:də] (брит. (Клайв Корнелл)) (08:04);

Доречним також буде порівняння ірландської вимови з американською (всі приклади американської англійської взято з мовлення агента ФБР Уенделла Еверетта): на відміну від ірландців, американець не так чітко вимовляє звук [r], навіть «ковтає» його, як, наприклад, у слові «*сержант*»: *sergeant* [ˈsɜ:dʒənt] – 32:22, чого не можна сказати про ірландців: *sergeant* [ˈsɜ:rdʒənt] – Джері Бойл (08:02).

Слід навести приклад, коли ту ж саму фразу каже ірландець (Джері Бойл), а потім – американець (транскрипцію подано відповідно), де простежується глоталізація останнім кінцевого звуку [t]: *Twenty four hours won't make any difference*: [ˈtwenti ˈfɔ:r ˈaʊəz ˈwəʊnt ˈmeɪk ˈeni ˈdɪfərəns] (32:51) – [ˈtwenʔ ˈfɔ: ˈaʊəz ˈwəʊnʔ ˈmeɪk ˈeni ˈdɪfərəns] (32:58).

У мовленні Уенделла Еверетта спостерігається заміна дифтонгу [eə] на звукосполучення [er]: *there* [ðer] – 32:08; він так само, як ірландці, замінює звук [a:] на [æ]: *last* [læst] – 33:57.

Із носіями англійської мови слід також порівняти і мовлення людини, яка її вивчила. Це словенська актриса Катаріна Кес, що грає роль хорватської емігрантки, дружини сержанта Ейдана Макбрайда,

Габрієли Макбрайд. Вона, на відміну від ірландців і американця, повільніше і чіткіше вимовляє слова: «*I do not understand*» [ʔaɪ də nɒt ʌndə'stænd] – 37:27, «*I do not think Aiden committed suicide*» [ʔaɪ də nɒt 'θɪŋk 'eɪdən kə'mɪtɪd 'su:ɪsaɪd] – 37:40, *He does not drink* [ˈhi 'dʌz nɒt 'drɪŋk] – 27:40.

Коли сержант Джері Бойл на місці аварії знаходить у загиблих юнаків наркотики, то для того, аби висловити свою думку з приводу того, що сталося, він застосовує іронію: «*I don't think your mummy'd be too pleased about that now*» [01:53 – 01:56].

При розмові головний персонаж використовує діалектизм «ya», класичним варіантом якого є прийменник «you»: «*Don't know ya*» [03:36 – 03:38].

Під час зустрічі зі своїм колегою лейтенантом Ейденом Макбрайдом, якого щойно перевели з Дубліна, Джері Бойл використовує гіперболу «*big city boy*» і мейозу «*just a lowly country nobody*», які одночасно вживаються як іронія, що допомагає сержантові показати всю нелюбов і презирство до міських мешканців: «*Big city boy, huh? And me just a lowly country nobody*» [03:39 – 03:44].

Зрозумівши іронічний тон свого напарника, Ейдан Макбрайд, аби перевести розмову на жарт використовує каламбур, кажучи замість «*lowly*» – «*lonely*»: «*Lowly. I thought you said lonely*» [03:50], на що сержант дає відповідь: «*not too sharp on the uptake*». Вживання мейозиса та іронії «*you'll go far in this outfit*», підтверджує його ставлення до колеги, який приїхав із Дубліна в Голвей: «*Not too sharp on the uptake, are you? You'll go far in this outfit*» [03:52 – 03:54].

Під час розслідування злочину поліціант Ейдан Макбрайд використовує у своєму мовленні професійний жаргон «*scene-of-crime photographer*», але не усвідомлює, що людина, яка представилася фотографом місця злочину, просто місцевий хлопець, який вирішив пожартувати. На це, розлючений недосвідченістю свого напарника,

Джері звернувся до нього в такий спосіб: риторичне питання «*are you soft in the head or what?*», яке доводить емоційний стан героя: «*He's scene-of-crime photographer*» – «*Are you soft in the head or what?*» [04:07 – 04:09].

У мовленні головного героя спостерігається синтаксична тавтологія «*haven't checked*», яка яскраво підкреслює обурення своїм напарником: «*I mean, I haven't checked*» - «*You haven't checked if there's any money?*» [05:59 – 06:01]. Силу цього обурення презентовано в риторичному запитанні.

Також Джері використовує професійний жаргон «*cop shop*» під час телефонної розмови з контрабандистом, а той, аби принизити сержанта, застосовує мейозу «*little piggy*»: «*Sergeant Jerry Boyle. Cop shop*» – «*Hi, little piggy. I've got information about that murder last night*» [07:38 – 07:43].

Коли Бойл навідав хвору мати, то вони обговорювали різних письменників, серед яких Достоевський. Джері, характеризуючи письменника, вживає гіперболу «*the main offender*», аби довести свою прихильність цьому автору. Говорячи про Гоголя він вживає епітет «*good*»: «*Not even Dostoyevsky, no?*» – «*He was the main offender. Gogol was good*» [13:40 – 13:50].

Ейден Макбрайд, повідомляючи сержантові про приїзд співробітника з ФБР, використовує у своєму мовленні анафору, щоб висловити свої припущення з причини його приїзду: «*Maybe it's about the murder. Maybe he's got a psychological profile on the killer or something*» [15:33 – 15:37].

Під час розмови з Уенделлом Евереттом у дорозі додому Джері Бойл у своєму мовленні уникає граматичної питальної конструкції у *present perfect*, яка застосовується в запитаннях розмовного мовлення: «*Been to Ireland before, Wendell?*» – «*Can't say I have, no*» [23:26 – 23:30].

Сержант розповів агентові про свої мрії подорожувати, вживаючи метонімію у згадуванні Елвіса Преслі як Короля: «*Do you know where I'd like to go?*» – «*No. Where would you like to go?*» – «*Tupelo. Birthplace of the King*» [24:06 – 24:11].

Під час їхньої розмови Джері Бойл розповідає про колумбійських контрабандистів і про те, як вони переправляють товар. Уенделл Еверетт застосовує епітет «*insane*», щоб показати своє обурення та невдоволення такими порушеннями закону. А сержант, аби висловити своє захоплення, вживає епітет «*crafty*» та мейозу «*little beggars*»: «*Yeah, sounds insane, but it is true. You are correct*» – «*Crafty little beggars. You have to admire their enterprise*» [25:10 – 25:18].

Потім агент спитав, чи був сержант у Штатах. Для вираження свого захоплення від Діснейленду сержант вживає інверсію «*great gas it was*»: «*This was last year*» – «*You went to Disney world by yourself?*» – «*Yeah. Great gas it was*» [25:33 – 25:44].

Увечері, коли Джері повернувся додому, до нього прийшла звістка до зникнення Ейдена Макбрайда у мовленні його дружини Габрієли, передана засобом персоніфікації «*dead*»: «*I've tried his cellphone, but it's dead*» [27:46 – 27:48].

Під час чергової бесіди сержанта й агента ФБР Джері згадує про літні олімпійські ігри 1988 року, що проводилися в Сеулі, де він зайняв четверте місце. Перемогу дістав тоді Володимир Сальніков. Підкреслюючи могутність цього плавця, сержант вживає метафору, називаючи Сальнікова «*The Monster in the Waves*» [30:42].

Жартуючи над американцем, Джері Бойл використовує сленгізм «*projects*» у значенні «*трущоби*»: «*Did you grow up in the Projects?*» [30:56 – 30:58], на що Уенделл доводить свою причетність до доброї родини, елітних шкіл та університетів, у яких він навчався, а також був стипендіатом Родса. Він хоче принизити сержанта і стверджує, що той навіть не знає, що таке стипендія Родса, на що Джері Бойл у своїй

відповіді використовує емпатичну конструкцію «do» та епіфору «*know what a Rhoades Scholar is*» аби показати, що він розуміє, про що йде мова: «*I was a Rhoades Scholar. Bet you don't even know what a Rhoades Scholar is*» – «*I do know what a Rhoades Scholar is*» [31:15 – 31:19].

Сержант, побачивши машину Ейдена Макбрайда біля річки, повідомив про це його нареченій, вживаючи у мовленні професійний жаргон «*suicide hot spot*». Жінка запевнила його, що її чоловік не міг скоїти суїцид. Свої припущення щодо смерті поліціанта він висловив професійним жаргоном, уособленим у таких виразах як «*foul play*» і «*malice aforethought*»: «*I do not think Aidan committed suicide*» – «*Neither do I. Didn't seem intelligent enough. Course, if it's not suicide, then it's foul play*» – «*Foul play?*» – «*Murder. Malice aforethought*» [37:41 – 37:55].

Зустріч з агентом ФБР у місцевому пабі містила скарження агента ФБР на місцевих мешканців. Метафора «*talk to the law*» у його мовленні доводить цей факт. Коли Уенделл сказав про те, що місцеві мешканці не розмовляють англійською, то Джері запевнив його в протилежному, вживаючи антитезу: «*don't even speak English – speak English well enough*»: «*Man, these people out here are ...*» – «*I know. It's like Compton, huh?*» – «*Exactly. They're not too keen on talking to the law. Most don't even speak English*» – «*They speak English well enough*» [40:03 – 40:14].

Після жартів сержанта на тему неосвіченості агента ФБР із приводу того, що на заході Ірландії люди розмовляють гельською мовою, Уенделл не витримав і обізвав свого співбесідника: «*you idiot*», на що Джері відповів риторичним питанням: «*This is a Gaelic-speaking region. Did they not teach you that at Langley?*» – «*No, they did not teach me that at Langley. For the simple fact that Langley is the CIA, you idiot, not the FBI*» – «*You didn't know people in the west of Ireland speak Gaelic and I'm the idiot?*» [40:18 – 40:35].

Обговорюючи з сержантом загибель Ейдена Макбрайда, Уенделл намагається зрозуміти, звідки краще почати, маючи на увазі

розслідування злочину, на що сержант, міркуючи зовсім про інше, висловлює думку щодо келихів з ірландським віскі). Так у цьому діалозі використано зевгму «start»: «*Yeah. But, er, where do we start?*» – «*I say we start with these two lads and we take it from there*» [41:15 – 41:20].

Обговорюючи вбивство у літньому будинку, сержант згадує Білі Дівейні та його показання під час перегляду стрічки з камери в пабі. Джері Бойл застосовує стилістичний прийом. Гіпербола «*to give a hell of a clout*» характеризує те, як Білі бив Джої Бренана. Епітетом «*strong*» він доводить мужність цього персонажа: «*Jesus, he gave him a hell of a clout. Christ, he's strong for a little lad*» [43:21 – 43:24].

Під час зустрічі поліціантів інспектора Стентона та Джиммі Муді з контрабандистом Клайвом Корнелом для отримання хабаря останній іронізує щодо того, чи всі гроші на місці: «*It's all there, yeah?*» – «*Excuse me?*» – «*It's all there?*» – «*No, it's not. I've skimmed a couple of grand off the top*» [44:36 – 44:45].

Джері Бойл знав, що всі його колеги з Голвея продажні. І коли він побачив, як Уенделл Еверетт стоїть поруч із ними й пояснює їм як спіймати бандитів, які дали цим поліціантам хабар, сержант іронічно розмовляє усіченими реченнями: «*Big tap. People pointing. Must be important*» [45:43 – 45:45]. Розуміючи, у якому кумедному становищі знаходиться Уенделл, і бажаючи дати йому це зрозуміти, сержант вживає метафору «*zombies*» стосовно своїх продажних колег: «*You have your zombies around you now*» [46:12 – 46:14].

Після сповіді матері сержанта Ейлін Джері Бойл спитав її, в чому вона може каятися в такому віці. Жінка згадала про Пол Пота. Її син пожартував над гріхами цієї історичної особистості, використавши мейозу «*shenanigans*» і літоту «*a little more malicious*»: «*Sure, Pol Pot was in his 70s when he died*» – «*I think Pol Pot's shenanigans were a little more malicious*» [50:23 – 50:27].

Зустрівшись зі своєю знайомою на ім'я Айфе, Джері побачив, що її дуже сильно побили. Гіпербола *«to be in the wars»* доводить стан, у якому перебувала жінка: *«You've been in wars, huh?»* – *«Yeah»* – *«Who did that to ya?»* – *«Just a fella»* – *«Just a fella. Not a very nice fella»* – *«There are no nice fellas»* [52:30 – 52:41].

Потім до Джері та Айфе прийшов Шихі – один із контрабандистів – щоб дати хабаря сержантові. Коли Бойл висловив своє обурення тим, що бандит і його соратники побили жінку, Шихі пояснив, що це не він зробив, а хтось із його приятелів. Гіпербола *«overenthusiastic»* і метафора *«minions»* вживані для характеристики бандитів: *«Ah, that wasn't me, now. It was one of me enthusiastic minions»* [54:11 – 54:15].

Під час опитування Габрієли Макбрайд інспектор Стентон навмисно ображає її, називаючи її чоловіка хабарником. Сленгізм *«fishy»* натякає жінці, що Ейден не загинув від контрабандистів, а взяв від них хабар: *«The fact remains, he shows up in the west at the exact same time a bunch of drug smugglers are landing half a billion dollars' worth of cocaine and then he suddenly goes missing? Hmm, sounds fishy to me»* [57:32 – 57:42].

Коли Джері Бойл зустрівся з одним зі своїх колег, Колумом, щоб передати йому знайдену зброю, той у своєму мовленні він вживає діалектизм *«'em»*: *«Who found 'em?»* [58:57 – 58:59]. На питання Колума про те, чи не буде проблем із хлопцем, який знайшов зброю, сержант застосував до Юджина сленгізм *«cracked»*, аби переконати свого товариша, що боятися нема чого: *«We won't have any trouble there?»* – *«No, he's a good lad. He's a bit cracked, anyways, so, like, even if he did say something...»* [59:02 – 59:08]. Коли Колум перевіряв, чи вся зброя, яку привіз сержант, була на місці, він помітив, що немає двох автоматів і Деринджера. Джері Бойл вживає у мовленні ремінісценцію *«maybe the mice ate them»*, пославшись на індійську казку про те, як, начебто, миші з'їли шматок заліза, бо розумів, що йому самому скоро знадобиться ця

зброя: *«There's supposed to be two of those Kalashnikons and two Glocks, and a Derringer ... I mean, an AK-47, a Glock and a Derringer. That's lot go missing, like. Have you any idea what happened to them?» – «Maybe the mice ate them»* [59:14 – 59:50].

Коли головний контрабандист, Шихі, розповідав про план стосовно переправлення вантажу судном, то у своєму мовленні вжив американський діалектизм *«to be good to go»*, аби показати свою освіченість, бо сам він корінний ірландець. На це його соратник, Клайв, англієць за походженням, аби висловити свою нелюбов до американізмів, вживає стилістичний засіб тавтологію *«good to go»*: *«Tomorrow night, so. We're good to go» – «I hate that» – «What?» – «Americanisms. Good to go»* [01:01:25 – 01:01:35].

Під час останньої зустрічі Джері Бойла з матір'ю, коли він відвів її в кафе з живою ірландською музикою, Ейлін спитала його, чи не буде проти цього доктор Олеюво. Джері відповів, що депортує його, якщо йому щось не сподобається. Аби підкреслити його суворість, мати вживає метафору *«you're a terror»*: *«I told him I'd have him deported if he made trouble» – «Oh, you're a terror»* [01:02:45 – 01:02:48].

Повідомляючи сержантові про те, де зараз знаходяться бандити, Уенделл Еверетт вживає військовий термін *«reliable intelligence»*, аби підкреслити надійність інформаційного джерела: *«Well, reliable intelligence says they're down in Cork now»* [01:05:53 – 01:05:55].

Коли до будинку Джері Бойла таємно потрапив бандит Ліам О'Лірі, то він дав сержантові пораду, що треба завести якусь тварину, що піднімала б тревогу. Контрабандист згадав про Неда Келлі, австралійського героя, борця проти англійських колоністів, і розповів, що в нього був павич. Джері відповів, що завжди хотів жирафа: *«Ned Kelly had a peacock» – «I've always wanted a giraffe» – «A giraffe? That wouldn't work. I mean... You'd have to put in a cupola or something. Be too expensive»* [01:08 – 01:08:10]. Джері Бойл спитав Ліама О'Лірі про

вбивство Маккорміка, їхнього соратника. У відповідь бандит вжив фразеологізм *«better safe than sorry»*, що позначає *«краще перестрахуватися»*: *«Why d’you kill McCormick, if you don’t mind me asking?»* – *«We thought he was an FBI informer. Turns out he wasn’t»* – *«Unlucky for Mr McCormick»* – *«Better to be safe than sorry, though, huh?»*. Поки Ліам вирішував, чи вбити сержанта, чи просто зв’язати, Джері вирішив пожартувати й іронічно висміяв нерішучість злочинця. О’Лірі сподобався жарт, і він підіграв поліціянтові екзотичними словами *«nachos»* і *«guacamole»*: *«Be nice if we had some dips. While you’re making up your mind»* – *«Yeah. Some nachos. Guacamole»* [01:10:13 – 01:10:19]. Контрабандист із гордістю розповідає про те, що йому та його соратникам вдалося позбавитися від двох тіл без покарання. Щоб підкреслити своє захоплення, він використовує емоційно-експресивну лексему *«huh»*. Крім того, він каже все це, наставивши пістолета на Джері Бойла, і тим самим, своїми репліками підвищує напругу, створюючи враження, що він ось-ось вб’є сержанта: *«Not bad, huh? Getting away with two murders?»* – *«You haven’t got away with them yet»* – *«I admire your confidence, Sergeant»* [01:11:04 – 01:11:16].

Після вбивства О’Лірі Бойл подзвонив Уенделлу Еверетту, щоб розповісти про події, які щойно трапилися з ним, і попередити, що бандити будуть знаходитися не в місті Корк, а в селі Спідал. У мовленні сержанта з’являється ретроспекція та діалектизм *«gotta»* і синтаксична конструкція *«to be after doing something»*, притаманна ірландському варіанту англійської мови, а агент ФБР використовує фразеологізм *«to bat around»*, бо не повірив сержантові й вирішив, що той глузує з нього. Потім герої застосували засіб зворотній паралелізм *«you ran into O’Leary – he ran into me»*, щоб розібратися в ситуації, яка склалася: *«You gotta get back. They’re landing at Spiddal tonight. Cork is a decoy»* – *«Look, I know that you’ve had a lot of fun batting around the American»* – *«No, it’s not a joke. I’m after running into O’Leary»* – *«You ran into O’Leary?»* – *«Well, he*

ran into me. I shot him» – «You shot him?» – «You shot him?» – «In self-defence» [01:12:15 – 01:12:33].

Після розмови сержанта з агентом ФБР перший приїжджає до жінки лейтенанта Ейдена Макбрайда і повідомляє їй, що він не скоював самогубства, а його вбили. Вставне речення *«I think»* підтверджує його сумнів із приводу того, як саме Ейдена позбавили життя.

У діалозі Джері Бойла та Уенделла Еверетта, коли вони зустрілися в Спідалі для арешту контрабандистів відчутна кульмінація, пов'язана з емоційною напругою. До рішення сержанта піти й заарештувати двох озброєних бандитів агент ФБР використав метафору *«it's fucking suicide»*: *«I'm going to arrest those lads for the murders of James McCormick and Aidan McBride and on the lesser charge of smuggling cocaine» – «It's fucking suicide» – «But I'm still going to go down there, anyways» [01:18:11 – 01:18:28].*

Антикульмінацією є діалог Джері з Френсисом Шихі (останнім живим контрабандистом) на судні, яке скоро вибухне. Бойл характеризує бандита через фразеологізм *«sore loser»*. Також, коли сержант дізнався від Френсиса, що на судні було кокаїну не на пів мільярди, а на двісті мільйонів, то він вживає гіперболу *«overestimate»*. Шихі, у свою чергу, використав у мовленні епітет *«stupid»* і мейозу *«little man»*, щоб принизити сержанта. Той гідно йому відповів тавтологією *«I did for»* та ірландським діалектизмом *«meself»*: *«Ah, now, don't be a sore loser. Although it's not every day you lose half a billion dollars» – «Two hundred million it was» – «They're always overestimating» – «You stupid little man» – «Ah, I think I did all right for meself. I did for you, Francis Sheehy-Skeffington» [01:23:15 – 01:23:34].* Перед загибеллю поранений бандит дуже нервує й застосовує діалектизм *«gonna»*, після чого Бойл відповідає йому іронічно *«good for you»* з вживанням діалектизму *«ya»*: *«I'm not gonna beg you to help me, if that's what you*

want. I know how to die» – «Good for you, Sheehy. Good for you. I'll se ya» [01:24:02 – 01:24:12].

В останньому епізоді фільму Уенделл стоїть біля моря, навколо якого вчора була їхня з сержантом сутичка з контрабандистами, і розмовляє з місцевим хлопцем на ім'я Мік. Юнак його фотографує та саркастично висловлюється до американців через просторіччя «yokes», яке має також негативний відтінок, і застосовуючи до події, яка вчора сталася, іронію, виражену епітетом «a fish-out-of-water story»: «You yokes are always writing books about your fucking experiences. Probably sell it to the movies, then. A fish-out-of-water story, huh?» [01:25:00 – 01:25:07].

Отже, в результаті лінгво-стилістичного та прагмалінгвістичного аналізу можна зробити висновок про те, що мовлення персонажів фільму «The Guard» насичене такими стилістичними прийомами як іронія, діалектизм, гіпербола, метафора, мейоза, жаргон, синтаксична тавтологія, епітет, анафора, епіфора, сленгізм, риторичне питання, іронія і фразеологізм. Крім того, в мовленні зустрічаються й такі засоби: каламбур, зевгма, метонімія, інверсія, персоніфікація, емпатична конструкція, антитеза, літота, ремінісценція, військовий термін, екзотичне слово, емоційно-експресивна лексема, кульмінація, антикульмінація, ретроспекція, синтаксична конструкція, притаманна ірландському варіанту англійської мови, вставне речення і просторіччя.

2.2. Імплікація мовленнєвої поведінки героїв кінофільму «Будинок на краю світу»

Фільм за мотивами роману американського письменника Майкла Каннінгема «Будинок на краю світу» («A Home at the End of the World»), знятий режисером Майклом Маєром, з'явився у 2004 році. Розповідь у фільмі ведеться від імені різних персонажів, таких як Бобі, Джонатан, Еліс та Клер.

За допомогою різних стилістичних прийомів та особистісних рис характеру вищезазначених персонажів формуються портрети цих та інших героїв, які знаходяться поруч із ними.

Наприклад, за допомогою епітетів «*blonde*», «*muscled*», «*compact*», «*physically dignified*», «*dark-eyed*», «*big*», «*inevitable*», «*gigantic*» та порівняння «*as a tree*» Джонатан зображує портрет свого батька: «*arms ... blonde and ... muscled*»; «*... compact, physically dignified man ...*»; «*... a dark-eyed theater owner...*»; «*big and inevitable as a tree*», а за допомогою епітетів «*small-boned*», «*precise*», «*round*», «*solid*» та порівняння «*as a basketball*» – матері: «*... small-boned and precise in her movements*»; «*belle ... round and solid as a basketball*».

Мовлення Бобі дає можливість зрозуміти ставлення Еліс (матері хлопця) до Неда (батька Бобі): «*When my father was home she wore the same cautious look she brought to our surveys of the street*»; «*His presence made her nervous*» [06:00]. Вживання епітетів «*cautious*», «*nervous*» та афоризму «*wear the same cautious look*» яскраво доводить цей факт. Разом із цим Джонатан розповідає про стосунки батька з матір'ю, використовуючи епітети «*silent*», «*tense*», а також безсполучникове речення: «*She sat silent at the table, her shoulders tense under his ministrations*» [06:43].

Джонатан передає у мовленні й відношення батьків до їхньої майбутньої дитини. Він характеризує батька, який висловлює своє захоплення майбутнім сином чи донькою, через гіперболу «*crazy*»: «*You'll have a little sister or brother, and we're all going to be crazy about her. Or him*» та матері за допомогою гіперболи «*hates*»: «*Mommy hates having this baby*» [08:27]. Крім того, коли дитина народилася мертвою, то батьки пояснили це Джонатану засобами метафоричних зворотів «*canceled ticket*» та «*a cake taken too soon from the oven*» [09:15]. Важкі переживання сусідки міс Хайдегер до того, що трапилося, передаються у її мовленні інверсією: «*«Now, don't you worry, dear,» Miss Heideger said.*

There was true horror in her voice...» [10:20]. Джонатан використовує порівняння до себе та міс Хайдегер «*like a pair of spinsters»* [11:10]. Він також описує стан матері після смерті дитини такими епітетами як «*reserved»* та «*shy»* та їхню з батьком поведінку, коли вони повернулися додому, порівнюючи її з духовним спустошенням, представленим анафорою «*as if»*: «*Both she and my father looked around the house as if it were new to them, as if they had been promised something grander»* [12:17]. Джонатан вживає гіперболу «*cried extravagantly»*, коли описує скорботу свого батька за дитиною, яка не вижила під час пологів: «*He had never shed a single tear before in my presence and now he cried extravagantly...»* [13:04]. Скорбота матері через смерть дитини підкреслюється Джонатаном шляхом вживання метафори «*vacant body»*: «*She might have been a vacant body, waiting dumbfounded to be infused with a human soul»* [15:43]. Але Джонатан не втрачає оптимізму й намагається підбадьорити матір. Коли йому вдається це, він описує її сміх гіперболічно: «*to screech with laughter»*: «*I settled into doing my mother herself, which sometimes made her screech with laughter»* [17:21].

Поведінка та внутрішній стан матері у сприйнятті Джонатаном порівнюються з рухами хірурга: «*... her movements exact as a surgeon's as she laid out the perfect dinner she had made»* [20:05]. Анафора «*I heard him go in, and heard nothing more»* [22:40] використана Джонатаном для того, аби підкреслити те, що батько дуже сильно любив його та не хотів, аби він чув їх з матір'ю сварку. Син Еліс і Неда вживає епітет «*shrinking»*, аби описати те, як обставини обертаються проти його батька: «*... and the world was shrinking. His wife shunned him, his business was not a success, and his only son – there would be no others – loved dolls and quiet indoor games»* [24:02].

Також Джонатан у своєму мовленні застосовує анафору «*heard»* для того, аби описати жести батька, які є свідченням його неприйняття факту, що йому не пощастило ані в роботі, ані в особистому житті, а

його син грається лялькою: *«I heard him go downstairs, get his jacket from the hall closet. I heard him close the front door, with a caution and deliberateness that implied finality»* [25:57].

Бобі вживає у своєму мовленні інверсію для того, аби підкреслити значущість історії про свого брата і його смерть: *«This of course is history»* [28:39].

Карлтон, називаючи себе і Бобі *«Woodstock nation»*, хоче показати протест проти сучасної їм культури та свою приналежність до хіпі. Крім того, ця фраза є алюзією на книгу Еббі Гофмана «Нація Вудстока», яка також є сучасною героям і написана в 1969 році. Брат Бобі висловлює емоційний афект, який виражений сленгізмом «yow»: *«Right on. Woodstock Nation. Yow»* [30:15].

Карлтон вживає метонімічний вираз, коли він каже на свого молодшого брата Бобі *«Frisco»*. Це розмовна назва міста Сан-Франциско, яке наприкінці 60-х років стало центром революції хіпі. Також ця метонімія виражає сугестію по відношенню до Бобі: Карлтон, називаючи його таким чином, налаштовує молодшого брата на те, аби він вів спосіб життя, як хіпі: *«Stay loose, Frisco ... There's not a thing to be afraid of»* [32:28].

При розмові Карлтону з Бобі старший брат вживає літоту й епітет у фразі *«little son»*, аби відчутти себе на висоті в порівнянні з молодшим братом і показати його неосвіченість і нестачу досвіду: *«We did everything perfect, little son»* [34:50]. Бобі розумів і відомість свого брата серед поліціантів як серйозного злочинця, пов'язаного з наркотиками. Аби підкреслити значущість свого брата, його небезпечність і свою нелюбов до поліції, він порівнює їх із акулами: *«Lately police cars have been browsing our house like sharks»* [35:10].

Аби передати радісну атмосферу вечірки, яку влаштували батьки Карлтону та Бобі, Бертон (батько Бобі) обговорює з молодшим сином пісню, яка грає на той момент – *«19th Nervous Breakdown»* у виконанні

Міка Джегера. Алюзія «*What do you think of this music? Mick Jagger sings «19th Nervous Breakdown»»*» [36:23].

Веселість і дикість вечірки вербалізована Бобі засобами персоніфікації: «*The night rises higher and higher. A wildness sets in... The future shines for everyone, rich with the possibility of more nights exactly like this»* [39:40].

Бобі використовує гіперболу «*a grip that could crack walnuts»* у своєму мовленні для того, аби було зрозуміло, наскільки мати піклується про нього й намагається вберегти його від поганого впливу старшого брата: «*I try to twist loose, but our mother has a grip that could crack walnuts»* [40:15].

Під час самого розпалу вечірки Бобі силою віднесли спати. Він дуже ображений на Карлтона, бо той його не підтримав, а встав на бік дорослих. Анафора «*he*» та синтаксичні тавтології «*could have + v_{ed}*» і «*has + v_{ed} / v₃*», які вживає Бобі, надають емоційного забарвлення його невдоволенню старшим братом: «*He is the one who could have saved me. He could have banded with me against them... He has joined the adults. He has made himself bigger, and taken size from me»* [41:36].

У своїй розповіді про смерть Карлтона, для того, аби можна було відчутти зростання емоційної напруги, Бобі використовує кульмінацію: «*Our father tries to get a hold on Carlton's neck while Carlton keeps trying to take his hand. Our mother's hair is matted with blood. It runs down her face. Carlton's girl holds him to her breasts, touches his hair, whispers in his ear»* [42:27]. Крім того, для розповіді про цю людину він вживає ретроспекцію: «*Here is Carlton several months before his death, in an hour so alive with snow that earth and sky are identically white»* [42:50].

Після свого знайомства та зближення з Бобі Джонатан описує їхню дружбу за допомогою епітетів «*reckless»* та «*overnight»*: «*We spent every day together. It was the kind of reckless overnight friendship particular to those who are young, lonely and ambitious»* [43:17].

Коли Бобі переїхав до Джонатана, йому прийшовся до вподоби його будинок, на що Джонатан відповідав протилежною точкою зору. Наперекір своєму другові Бобі намагається за допомогою анафори «you» переконати свого приятеля в тому, що він помиляється й навіть не підозрює, у якій шикарній оселі він живе: «*Don't you like it? You should like it. You don't know what you got here*» [43:36].

Задля того, аби показати всю розкутість свого друга Бобі, Джонатан використовує уособлення «rested» до слова «forearm», Бобі схарактеризовано шляхом вживання епітетів «thick-wristed», «golden-haired»: «*His forearm, thick-wristed, golden-haired, rested casually on his knee. It just rested there, as if it was nothing special*» [44:13].

Джонатан також розповідає й про те, як вони з Бобі проводили час. Для того, щоб підкреслити, наскільки їм цікаво було мандрувати вулицями, оповідач використовує у своєму мовленні порівняння «like spies». Аби наголосити на їхній міцній дружбі, Джонатан використовує анафору «we»: «*Night after night we roamed the streets like spies. We befriended a bum named Louis, who lived in a piano crate and bought us bottles of red wine in exchange for food we stole from my mother's kitchen. We climbed up fire escapes onto downtown roofs for the strangeness of standing in a high place. We hitchhiked to Cincinnati to see if we could get there and back before my parents realized we were missing*» [44:49].

Мати Джонатана – Еліс – описує дикість Бобі за допомогою такого порівняння як «hungry as a stray dog», епітетів «sly» та «dangerous». Для того, аби точніше та яскравіше описати його некультурну поведінку та відсутність етикету, оповідачка використовує гіперболу «wolfing»: «*Our son Jonathan brought him home. They were thirteen then. He looked hungry as a stray dog, and just that sly and dangerous. He sat at our table, wolfing roast chicken*» [45:06].

Коли чоловік Еліс, Нед, прийшов пізно вночі з роботи додому, вона почала розповідати йому про нового друга Джонатана – Бобі. Для

того, аби Недові було зрозуміло, що новий приятель чинить поганий вплив на його сина, Еліс вживає метафори «*a domestic comedy*» та «*a pleasant little movie*» до всього, що скоював Бобі: «*Ned was away so much of the time. Whatever took place in his absence became a domestic comedy of sorts; a pleasant little movie playing to a sparse house across town*» [47:09].

Коли Джонатан, після закінчення коледжу, знімав квартиру разом із Клер, їм здавалося, що їхні мрії та бажання втілюються в життя. Він описує їхні почуття за допомогою порівняння «*as if*»: «*We always discussed the particulars of these actions in such detail that eventually we crossed an invisible line and began to feel as if we had already performed them...*» [48:54].

Для того, аби представити своє відношення до запитань про власні почуття, Бобі застосовує у своєму мовленні анафору «*I*»: «*I didn't know what I felt and I disliked being asked to give my feelings a name. I may have feared that in describing them so early I'd sap them of their potential for growth or change*» [49:31].

Коли Еліс і Нед переїжджали з Огайо до Аризони, Бобі, якому було вже 25 років, захотів поїхати з ними. Еліс почала його відмовляти й радила робити так, щоб чекати чогось більшого від життя. Своєю негативну відповідь він характеризує такими епітетами, як «*slow*» та «*oafish*». Для того, аби підкреслити свою нерішучість, він використовує порівняння «*like the cousin*» та «*as if he planned it that way*»: «*I knew how I sounded – slow and oafish, like the cousin who gets ditched and goes on playing alone, as if he'd planned it that way*» [50:24].

Після того, як Еліс і Нед відмовили Бобі в тому, аби він поїхав із ними, він почав відчувати самотність. Щоб висловити свої сподівання, які в нього були в минулому, він вживає анафору «*I'd expected to*»: «*I couldn't quite tell her about the daily beauty, how I didn't tire of seeing 6 a. m. light on the telephone wires. When I was younger, I'd expected to grow out*

of the gap between the self I knew and what I heard myself say. I'd expected to feel more like one single person» [50:39].

Переїхавши до Джонатана у Нью-Йорк, Бобі більше часу проводить з Клер. Він звертає увагу на те, як вона уважно ставилася до шопінгу. Бобі, описуючи особистість Клер, вживає такі епітети як «*garish*» та «*scavenging*» і метафору «*a mother eagle*»: «*She could swoop down on a cardboard carton full of bright polyester rags – stained Woolworth's stuff that had been sad and desparate-looking when it was new – and pull out a silk shirt swarming with bright yellow fish. Hers was a garish but scavenging personality...» [50:52].*

Клер у своїй розповіді звертає увагу на такі риси характеру Бобі, які підтверджують епітети «*soft*» та «*bulky*». Її мати про таких хлопців як Бобі казала «*a big husky fellow*»: «*He had a soft, bulky body, muscles vying with incipient fat. My mother would have called him «a big husky fellow», approvingly» [53:21].*

Під час опису своєї зовнішньої схожості з батьком, Клер використовує порівняння «*like a plum*», епітети «*bristly*», «*blue-black*», «*slack*», персоніфікацію генів «*were at work*»: «*My father, on the other hand, had withered like a plum. His cheeks had deflated and touched bone. His bristly, blue-black hair had dissolved, and the skin hung loose and leathery on his neck. As a girl I'd looked hopefully in mirrors for every sign of my father's face remade in mine. Now I checked for signs of his deterioration, and found them. My neck had gone a little slack. The skin around my eyes was darkening. The genes were at work» [54:40].*

Розмірковуючи над долею свого друга Еріка, Джонатан згадує його сміх «*sharp*» та «*painful-sounding*» під час розповіді про своє минуле. Звертаючи увагу на величезний диван, який подарували Ерікові його батьки як символ його успішної кар'єри, Джонатан гіперболізує його: «*monstrous*»: «*Erich flushed and emitted one of the sharp, painful-sounding laughs that social discomfort could produce in him. he was still*

unformed in some way. The monstrous leather sofa on which we sat had been a gift from his parents in celebration of his admission into law school in Michigan» [55:07]. Джонатан не забуває сказати й про те, що батьки Еріка возвеличували можливості свого сина й мислили гіперболами стосовно його життя: «a twelve-room, wainscoted life»: «His parents had evidently assumed him to be embarking on a twelve-room, but after less than a year he'd left law school for the hope of an acting career in New York» [58:19].

Описуючи Арізону, куди переїхала з Клівленду його родина, Джонатан вживає метонімію «*desert*», аби висловити своє невдоволення новою місцевістю: «*My parents had brought their Cleveland sense of order to the desert with them*» [01:00:49]. Він застосовує гіперболу «*inspect*», метафору «*shine*», аби показати увагу, з якою Еліс доглядала за квітами: «*Each houseplant shone with life, and every morning my mother inspected them all, plucking dead leaves and dropping them into a plastic bag*» [01:05:34].

У мовленні Джонатана спостерігається використання фразеологічної одиниці «*to tell you the truth*», яку він вживає, розмірковуючи над самотнім життям у Нью-Йорку: «*To tell you the truth, I've been...oh, I don't know. I sometimes feel so alone in New York*» [01:06:15].

Під час розмови Клер із Джонатаном він вживає метафору «*canceled ticket*», аби висловити своє невдоволення тим, що живе не так, як хотів би : «*When I asked what exactly he thought telling that he wanted to get a life, he said, «A canceled ticket»» [01:07:42].*

Розглядаючи обличчя Бобі, Клер згадує епітет «*innocent*», що яскраво відображає його сутність. Порівняння «*as an empty bowl*» показує наївність та доброту свого друга: «*Despite the glossy Italian hair and the earring, his face was innocent as an empty bowl. It was still the face*

of a man who believed human differences could be resolved by a pilgrimage to famous geological phenomena» [01:07:58].

Коли Джонатан разом із Клер і Бобі був проїздом у маленьких містечках, то, для того, щоб описати всю їх жалюгідність, він вживав у мовленні уособлення «*struggling*» та «*set out*»: «*Every twenty or thirty miles you pass through a struggling town which continues to exist because at some point in the past it set out to exist*» [01:09:46].

Характеризуючи працьовитість Бобі та Джонатана, Клер вживає метафоричний вислів: «*the dark was already working its way back into the corners of the house*» : «*They left the house at five o'clock every morning, just as the darkness was beginning to turn, and didn't come back until four or five in the afternoon, when the dark was already working its way back into the corners of the house*» [01:11:30].

Клер також дає характеристику Бобі, описуючи його такими епітетами як «*soft-hearted*» та «*intensely focused*». Вона також застосовує порівняння «*as a citizen*» та метонімію «*part of a movement*». Для того, аби висловити ставлення Бобі до Ребеки, Клер вживає епітети «*soft-hearted*» та «*intensely focused*» та метонімію «*part of a movement*»: «*He was soft-hearted and intensely focused. He was not deeply interested in the flesh. Sometimes when he held Rebeca I knew how he saw her – as a citizen in his future world. He respected her for swelling the local population but did not acognize over particulars of her fate. In his eyes, she was part of a movement*» [01:12:48].

Еліс, описуючи свою любов до сина, уособлює свої почуття дієсловом «*hurt*», а самого Джонатана характеризує порівнянням «*like an invention of mine*»: «*As a little boy he'd seemed like an invention of mine, and I'd loved him with a stinging, tangled intensity that hurt me at times*» [01:13:18].

Описуючи Еріка підчас зустрічі з ним, Джонатан схарактеризував свого друга гіперболою «*the true thinness of him*» та порівнянням «*a*

bundle of sticks». А для того, щоб описати свою схвильованість його станом, він використав уособлення «*blood rushed dizzyingly*» та «*the world broke down*»: «*After a brief hesitation, we embraced. Through his clothes – black jeans and a blue denim shirt – I could feel the true thinnes of him. It was like holding a bundle of sticks. In his embrace I felt a surge of panic. The blood rushed dizzyingly to my head*» [01:17:20].

Із метою описання духовної та моральної смерті Еріка Джонатан застосовує до свого приятеля метафори «*ground to nothing*» і «*he would no longer exist*» та синтаксичну тавтологію «*so he would*»: «*As Erich and I held one another the world broke down into bright swimming specks before my eyes, a garish moil of color, and I could for a moment have knocked him down, kicked him down, kicked him under the wheels of the train so he'd be ground to nothing. So he would no longer exist*» [01:19:27].

Для того, аби підсилити емоційну напругу, пов'язану з приїздом Еріка, Джонатан описує пил, який залишився після потягу, що щойно відійшов. При цьому персонажем використано метафору «*fury of sparkling dust*»: «*The train started up again, pulling away in a knee-high fury of sparkling dust*» [01:22:45].

Ерік, розуміючи тяжкий стан свого здоров'я та усвідомлюючи, що в нього не вийшло створити ані успішну кар'єру, ані щасливе особисте життя, іронічно говорить про своє життя: «*Of course it's ok. What else could it be but ok?*» [01:23:50].

Клер, згадуючи Еріка, намагається зрозуміти, як він вплинув на неї, Бобі та Джонатана: «*Erich brought something new into the house. Or maybe he conjured up something old*» [01:25:13].

Також Клер, описуючи відношення Еріка до її дочки Ребекки, використовує анафору «*never*», які підсилюють ці спогади. Аби показати те піклування, з яким Ерік ставився до дитини: «*He seemed to have taken on a project: never to show this little girl any unpleasant or mean-spirited*

behavior, never to be anything but pliant and companionable in her presence» [01:27:10].

Бобі описує нічний пейзаж за допомогою персоніфікації Луни «*follow*» та епітетів «*white*» і «*powdery*». Останнім він охарактеризував небо: «*The moon is following us, a white crescent in a powdery blue sky*» [01:28:57].

Бобі, розмірковуючи про їхні з Джонатаном життєві мандри, використовує метафори «*to see the future*», «*future – cold mornings and long night, daily music*» і «*to maintain present*», а також уособлення «*futures thin out*», щоб підкреслити швидкоплинність життя: «*It's black enough right now to see the future – the cold mornings and the long nights, the daily music. Jonathan and I are here to maintain present, so people can return to it when their futures thin out on them*» [01:29:43].

Джонатан, описуючи останнє купання в житті Еріка, згадує про свої почуття, а саме – про те, як він відчув всю особливість того моменту, коли вони втрюх (Джонатан, Бобі та Ерік) увійшли в ставок. Характеристику своїм почуттям він дає за допомогою синтаксичної тавтології «*had*»: «*But I had the moment, I had it completely*» [01:30:12].

Зробивши лінгво-стилістичний і прагмалінгвістичний аналіз мовлення персонажів кінострічки «Будинок на краю світу», ми дійшли висновку про те, що в ньому частіше за все використовуються такі стилістичні прийоми як епітет, гіпербола, метафора, порівняння, анафора, синтаксична тавтологія та уособлення. Рідше персонажами застосовується афоризм, інверсія, алюзія, сленгізм, метонімія, літота, кульмінація, ретроспекція, фразеологічна одиниця та іронія.

РОЗДІЛ 3
ЗАСОБИ ІМПЛІКАЦІЇ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ
ПЕРСОНАЖІВ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ КІНОСТРІЧОК

3.1. Комунікативні мовленнєві акти у фільмі «Ірландець»

Aidan McBride: Maybe this is the killer's five and a halfth victim.

Gerry Boyle: Go on.

Aidan McBride: Maybe he's killed four people before now, and he's maimed another lad. So this would be victim number five and a half.

Gerry Boyle: Interesting theory [06:32 – 07:00].

Наведений приклад ілюструє комунікативний акт реквестив, у якому домінує прохання, висловлене Джері Бойлом, яке виражає його зацікавленість теорією про вбивство, висунуту його колегою капітаном Ейденом Макбрайдом.

Sheehy: Anyways, it was Billy Devaney did for him. He's into all that black magic.

Gerry Boyle: Yeah, he told me last night when he was locked [08:26 – 08:33].

Цей діалог представлено в формі комунікативного акту констатив. У зазначеному прикладі домінує твердження. Френсис Шихі хоче зняти з себе та своїх соратників підозру поліції у вбивстві Джеймза Маккорміка, тому звинувачує місцевого мешканця на ім'я Білі Дівейні.

Aidan McBride: You're still on duty. You've been gone all afternoon.

Gerry Boyle: Are you going to make declarative statements or tell me something? [14:47 – 14:58].

Цей діалог подано в формі квеситиву. У наведеному прикладі домінує прохання в формі питання. Джері Бойл дає своєму колезі зрозуміти, що його не треба вчити як себе поводити, і хоче, щоб той розповів йому щось стосовно розслідування.

Gerry Boyle: I thought only black lads were drug dealers, and Mexicans. What's the word for them?

Wendell Everett: It's a word for you too, sir, but I'm not gonna go into that right now.

Gerry Boyle : Mules, drug mules.

Gerry Stanton: That's enough for your guff, Boyle. Apologize to the man.

Gerry Boyle: Huh?! Apologize for what?

Gerry Stanton: You know for what!

Wendell Everett: For your racist slurs for one thing [17:18 – 17:55].

Вищезазначений комунікативний акт представляє собою ін'юнктив. Діалог демонструє домінування наказу, вираженого інспектором Джері Стентоном та чорношкірим агентом ФБР – Уенделлом Евереттом.

Sheehy: We know about you, McBride.

Aidan: You know nothing about me.

Sheehy: Stop, McBride. It's no use.

Liam: Stop, McBride! Turn around now, there's a good lad.

Aidan: Nah. I'll take it as it comes, if it's all the same to you. Show you up for the cowards you are! [22:28 – 22:41].

Цей приклад демонструє комунікативний акт ін'юнктив. У наведеному діалозі домінує наказ. Бандити Шихі та Ліам, наставляючи пістолета на Ейдена Макбрайда, говорять йому спинитися й повернутися до них обличчям.

Bartley: What can I do for you?

Wendell Everett: And you don't speak any English?

Bartley: This is Ireland. Go over to England if you want to speak English.

Wendell Everett: I just wanna show you a few pictures, if you've seen any of these men in the last few days. This gentleman?

Bartley: No, I haven't. And even if I had, I wouldn't tell you [33:23 – 33:50].

Поданий діалог представлено у вигляді комунікативного акту реквестив. У наведеному прикладі розмови Уенделла Еверетта з мешканцем Голвея Бартлі домінує прохання зі сторони обох

співбесідників. Агент ФБР, показуючи фотографії злочинців, просить Бартлі сказати, чи не бачив він їх у найближчі дні. Перед цим місцевий мешканець у грубій формі просить його гельською мовою (субтитри було надано англійською) уїхати до Англії, якщо він хоче розмовляти англійською.

Wendell Everett: And then I wanna move the teams up and down the coast, point by point.

Gerry Boyle: Big map. People pointing. Must be important.

Wendell Everett: (продовжує вивчати карту з колегами і давати вказівки): And then I wanna move the teams up and down the coast, point by point.

Colleagues: We'll do it in about 48 hours.

Gerry Boyle: All happening now, huh? You have your zombies around you now [45:41 – 46:12].

Зазначена розмова представлена у вигляді комунікативного акту констатив. Наведений приклад показує навіювання в формі сугестії. Сержант Джері Бойл через натяки повідомляє агентів ФБР, що навколо нього поліціанти-зрадники, які взяли хабар від бандитів і не збираються розслідувати їхній злочин. Також у наведеному прикладі домінує наказ, коли Уенделл Еверетт повідомляє своїм підлеглим план дій стосовно розшуку контрабандистів.

Eugene: What?

Gerry Boyle: You've taken something.

Eugene: I have not.

Gerry Boyle: You've taken something. You didn't even act surprised. Hand it over, you little shit. Don't make me frisk ya [47:53 – 48:01].

Проілюстрований діалог виражено комунікативним актом констатив. У цій розмові сержанта з місцевим десятирічним хлопцем домінує наказ. Джері Бойл хоче, аби Юджин віддав йому зброю, яку він заховав у себе в кишені.

Gerry Boyle: Don't make me frisk ya.

Eugene: If you frisk me, I'll have you up on charges! [48:04 – 48:08].

Представлена розмова виражена через мовленнєвий акт менансив. У цьому діалозі переважає загроза. Юджин погрожує сержантові судом, якщо той його обшукає.

Clive: There's one guard Stanton couldn't vouch for. Says he's too unpredictable.

Sheehy: Don't tell me. Let me guess. Boyle.

Clive: Yeah. That's him [49:37 – 49:46].

Вищезазначений діалог подано у вигляді комунікативних актів констативу та реквестиву. Наведений приклад розмови двох бандитів ілюструє домінування прохання. Шихі просить Клайва не казати йому ім'я поліціанта, за якого не зміг поручитися інспектор Стентон, бо хоче сам вгадати, хто це.

Eileen Boyle: I was just thinking I haven't...listened to music in a long time.

Live music, you know? like a ceilidh band.

Gerry Boyle: If that's all, I can sort something out for tonight [51:51 – 52:02].

Розмова представлена комунікативним актом констатив. У цьому діалозі між Джері Бойлом та його матір'ю Ейлін домінує твердження жінки про те, що вона давно не слухала живої музики. А її син каже, що зможе допомогти.

Gerry Boyle: What's the point in paying me off? You'll have to pay every other guard on the west coast.

Sheehy: The lot of them?

Gerry Boyle: Enough as makes no odds [54:35 – 54:42].

Поданий діалог представлений констативом. У бесіді домінує твердження. Джері Бойл каже Шихі, що немає сенсу давати хабаря тільки йому. В такому разі треба платити всім поліціантам Голвея.

Gerry Stanton: Many a blind eye be turned for that money. He's from Dublin after all.

Wendell Everett: Oh!

Gabriela McBride: I thought you wanted to find my husband, but you insult him?

Wendell Everett: Mrs MacBride, I would like to sincerely apologise for the insensitivity...

Gabriela McBride: I will only speak to Sergeant Boyle. Please do not come to my work again [57:48 – 57:59].

Розмова представлена комунікативним актом констатив. У цій бесіді домінує твердження. Джері Стентон звинувачує Ейдена Макбрайда, на що його дружина – Габріела – запевняє, що вона даватиме показання тільки сержантові Бойлу.

Gerry Boyle: I'm going down there and arrest those lads for the murder of James McCormic and Aidan McBride and on the lesser charge of smuggling cocaine.

Wendell Everett: It's a suicide!

Gerry Boyle: I know. Even if I get away with it, the big boys will be after me. I'll have no peace. It's all right for you. You can go off to the States. Where can I go after?! That's the trouble with the Irish, Wendell. They never forget [01:18:00 – 01:18:27].

Представлений макромовленнєвий акт виражений комунікативним актом констатив. Наведений діалог показує переважання навіювання в формі сугестії з боку обох учасників. Джері Бойл справляє враження типового ірландця (мужнього, справедливого, прямолінійного), а Уенделл Еверетт налаштовує його на те, що він може не повернутися живим під час арешту контрабандистів.

Wendell Everett: Anybody you want me to call if you ...

Gerry Boyle: Nah. I don't have anybody. Just pin a medal to me body, like those lads coming home from Iraq [01:19:44 – 01:19:48].

Наведений діалог виражений комунікативним актом реквестив. У ньому домінує апеляція у формі прохання. Джері Бойл просить агента ФБР приліпити йому медаль, якщо він не повернеться після перестрілки з контрабандистами.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що в мовленні персонажів фільму «Ірландець» домінують констативні комунікативні акти, у яких переважає твердження. Крім того, дуже часто зустрічаються реквестиви та квеситиви. Рідше за все персонажами застосовуються менансиви та ін'юнктиви.

3.2. Комунікативні мовленнєві акти у фільмі «Будинок на краю світу»

– This is your baby and it's fine for here at home. But if you show it to other boys they may not understand. So you'd better just play with it here. All right?

– Okay [07:56 – 08:05].

Зазначена бесіда представлена у формі комунікативного акту реквестив. У цьому діалозі розглядається макромовленнєвий акт, у якому при розмові батька з п'ятирічним Джонатаном домінує спонукання у вигляді поради.

– Mommy hates having this baby. She told me. She said you want to have it, but she doesn't want to.

– It's not true. sport. Mommy sometimes says things she doesn't mean. Believe me, she's as happy about having the baby as you and I are. Hey, I'm late. Trust me. You'll have a little sister or brother, and we'll all going to be crazy about her. Or him. You'll be a big brother. Everything'll be great [08:10 – 08:37].

Наведений приклад проілюстрований комунікативним актом констатив. Діалог Джонатана з батьком можна описати як макромовленнєвий акт, у якому домінує сугестія, тому що батько намагається за допомогою тверджень переконати сина в тому, що мати

так само радіє майбутній дитині, як і він. А син, у свою чергу, доводить протилежну точку зору.

– *Mommy's not really going to have the baby.*

– *No?*

– *She doesn't want to.*

– *Oh, now you'll love the baby, dear. Just you wait. When Momma and Poppa bring it home, you'll see. It'll be the sweetest little thing you can imagine.*

– *She doesn't like having a baby. We don't want it [08:45 – 09:07].*

Вищенаведений приклад виражено за допомогою мовленнєвого акту констатив. Цей діалог представлений макромовленнєвим актом, у якому доміантним фактором є навіювання (сугестивний макромовленнєвий акт). У розмові маленького Джонатана з міс Хайдегер жінка намагається переконати хлопця в тому, що його мати хоче дитину, а Джонатан доводить їй протилежне.

– *Jonathan.*

– *This is mine.*

– *Jesus Christ, Jonathan ... Jesus H. Christ. What in the hell is the matter with you? What?*

– *This is mine.*

– *Fine [19:07 – 19:15].*

Зазначений діалог представлений комунікативним актом ін'юнктив. У цьому діалозі домінує звертання з наказом. Батько суворо наказує синові віддати йому ляльку, на що Джонатан відповідає негативно.

– *Are you scared? Don't be, man. Fear will screw you right up. Drugs can't hurt you if you feel no fear.*

– *We can do acid all the time.*

– *Right on. Woodstock Nation. Yow.*

– *Do people really live there?*

– *Man, you've got to stop asking that. The concert's over, but the people are still there. It's a new nation. Have faith [30:00 – 30:38].*

Представлений діалог здійснено за допомогою констативу. У вищезазначеній розмові братів Карлтона та Бобі домінує сугестивний вплив у формі навіювання. Шістнадцятирічний Карлтон радить своєму дев'ятирічному братові не лякатися під час уживання наркотиків і не ставити зайвих запитань, а також навіює уявлення про так звану «нову націю» у Вудстоку.

– *We did everything perfect, little son. How are you doing in there, anyway? – Perfect, I guess.*

– *You guess. You guess? You and I are going to other planets, man. Come over here.*

– *Where?*

– *Here. Come here...You and I are going to fly, man ... Fly ... You wait, Frisco ... Miracles are happening. Fucking miracles [33:37 – 34:50].*

Проілюстрований приклад представлений мовленнєвим актом констатив. У цьому діалозі Карлтона та Бобі домінує сугестивний вплив у формі навіювання. Старший брат під впливом наркотиків розповідає Бобі про так звані дива і легкість, які, начебто, приходять до людини при вживанні ЛСД. Тим самим він учить молодшого брата радіти життю за допомогою наркотиків.

– *Where's Carlton.*

– *Don't know.*

– *Bobby?*

– *Huh?*

– *What exactly is going on?*

– *Nothing.*

– *I think something is. Will you answer a question?*

– *Okay.*

– *Is your brother taking drugs? [34:55 – 35:05].*

Приклад представлено за допомогою комунікативного акту ін'юнктив. У цій розмові Ізабель (матері Бобі) із Бобі домінує апеляція (спонукання) та наказ розповісти про те, чи вживає Карлтон наркотики.

– *I hope she doesn't break the TV.*

– *She'll do what she needs to do.*

– *I hate her.*

– *Better watch what you say about [37: 23 – 37:31].*

Показаний діалог подано за допомогою комунікативного акту реквестив. У зазначеній розмові Карлтона і Бобі переважає порада. Старший брат дає молодшому пораду слідувати за тим, що він каже матері.

– *Hi, Dad.*

– *Yes?*

– *It's me. Bobby.*

– *Oh, Bobby ... What are you doing up, young man?*

– *Nothing ... Dad?*

– *Yes, son.*

– *Maybe you better come back to bed. Okay? [42:55 – 43:10].*

Поданий приклад проілюстровано за допомогою комунікативного акту реквестив. У цьому діалозі батька з Бобі домінує апеляція у формі прохання, коли батько просить сина піти спати: Бертон не хоче, аби його син бачив, як він пиячить вночі.

– *Weird.*

– *Uh-huh.*

– *I thought you weren't going to tell any more lies. I thought you took an oath.*

– *That was a tall tale. It's different from a lie.*

– *Weird. You're about as weird as he is.*

– *Well, I guess maybe I am.*

– *I believe it. I have no doubt [43:17 – 43:48].*

Цей діалог представлений за допомогою комунікативного акту констатив. У наведеному прикладі розмови Адама (друга Джонатана) з Джонатаном переважає сугестивний вплив у формі навіювання: Адам дає зрозуміти, що якщо Джонатан буде брехати, то він не буде з ним дружити.

– *He came up to me the first day of school and just started hanging around*

– *Well, I think he's peculiar. He gives me the creeps just a little, to tell you the truth [45:39 – 45:54].*

Наведена бесіда здійснюється за допомогою мовленнєвого акту констатив. У цьому діалозі Еліс (матері Джонатана) з сином домінує сугестивний вплив у формі навіювання: Еліс висловлює Джонатанові своє ставлення до Бобі та хоче, аби її дитина перестала з ним спілкуватися.

– *I like the name Ethan for a boy. Or Trevor.*

– *Honey, please. No fancy names. If it's a boy let's call it Jon Junior. If it's a girl, how about Mary or Ann?*

– *Why not Clare Junior?*

– *I told you. I want her to be different from me [47:16 – 48:50].*

Цей діалог ілюструє комунікативний акт реквестив. У наведеному прикладі переважає апелятивний вплив у формі прохання Клер до Джонатана, якщо у них з'явиться дитина, не називати її вишуканими іменами.

– *Bobby, honey, it's time for you to get out on your own. What would you do in Arizona?*

– *I'd get a bakery job. Do what I was doing now, but I'd do it there instead.*

– *Bobby, you're twenty-five. Don't you want more of a life than this?*

– *I don't know. I mean, this is a life, and I like it pretty well [49:30 – 50:31].*

Вищезазначений приклад показаний за допомогою мовленнєвого акту квеситив. У зазначеній розмові Еліс із Бобі домінує порада. Мати Джонатана каже Бобі, що йому краще почати доросле самотійне життя,

а також, ставлячи запитання про те, чим би хотів займатися хлопець, вона налаштовує його на реалізацію своїх мрій.

– *Would it be okay with you if I came to New York? I mean, could I stay with you for a little while? Just until I got, like, a job and an apartment?*

– *Do you really want to come to New York?*

– *Yeah. I really do. I think I really do.*

– *It's a rough place, Bobby. Last week somebody was murdered a few blocks from where I live. They found the body in four different trash cans [50:38 – 50:45].*

Проілюстрований діалог виражений за допомогою комунікативного акту реквестив. У наведеному прикладі переважає апеляційний вплив у формі прохання Бобі переїхати до Джонатана у Нью-Йорк. Також присутнє навіювання: Джонатан представляє Бобі Нью-Йорк не в найкращому світі, щоб той не приїхав до нього).

– *So, Bobby. What do you think you want to do here? In New York?*

– *I'm a pretty good baker. I guess I'll probably do that. I mean that's what I sort of know how to do.*

– *Now, sweetheart, listen to your aunt. One of the great features of New York is, you can do anything here. This is the Land of Opportunity, capital L, capital O. Here you can get paid to do just about anything you can think of [51:10 – 52:36].*

Наведений приклад виражений шляхом комунікативного акту ін'юнктив. У цьому діалозі домінує апеляційний вплив у формі наказу: Клер хоче, аби Бобі уважно вислухав її розповідь про можливості Нью Йорка, а також зрозумів, що в цьому домі вона головна.

– *Maybe tomorrow I'll go to a, you know, haircut place.*

– *I could do it. Free of charge.*

– *Really?*

– *I went to hairdressing school, if you can believe that. I've still got my scissors, I can give you a new look right now. What do you say? Let Momma take care of it.*

– *Okay [52:34 – 53:13].*

Проілюстрований діалог формується за допомогою мовленнєвого акту реквестив. У представленому прикладі переважає апеляція у формі прохання: Клер просить Бобі дати їй попідклубатися про нього.

– *Are you okay?*

– *I don't know. Don't ask me a question like that right now, unless you really want to hear the answer.*

– *I do. I do want to.*

– *Forget it. It's just wintertime, I don't take well to it [55:28 – 55:49].*

Приклад представлено за допомогою комунікативного акту реквестив. У вищезазначеному діалозі домінує прохання. Розмовляючи з Бобі, Клер хоче, аби він зрозумів, що взимку в неї поганий настрій, і радить не ставити їй зайвих запитань у цю пору.

– *I'm not very...forthcoming about these things.*

– *You don't have to tell me anything you haven't told your therapist. I just want us to have, well, an idea about the scope of one another's pasts. To put it delicately [56:58 – 57:15].*

Поданий діалог виражено комунікативним актом реквестив. У наведеному прикладі під час розмови двох друзів домінує апеляційний вплив у вигляді прохання Джонатана до Еріка, метою якого є не дати їм посваритися і зберегти їхню дружбу.

– *We are nothing like a family.*

– *Like it or not. Too late to back out now.*

– *Stop the car.*

– *What? What is it?*

– *Are you sick?*

– *Stop. Just stop the car.*

– *Clare.*

– *Just go. The two of you.*

– *What is it? Are you, like, really sick?*

– *I'm pregnant, all right?*

– *A kid. Hey. We're having a kid.*

– *We aren't having anything. I may be having a baby. or I may not [01:10:14 – 01:10:47].*

Цей діалог подано через комунікативний акт констатив. У розмові Бобі та Клер домінує навіювання в формі сугестії. Бобі дає Клер зрозуміти, що він однаково любить і її, і Джонатана, а Клер натякає на те, що вона не любить ані Бобі, ані Джонатана. І, кажучи про свою вагітність, хоче, аби він усвідомив, що жінка не бажає ростити свою дитину разом із ним.

– *It feels right. Don't you get a feeling from this place?*

– *Mm-hm. Nausea. Vertigo. Panic. So long, Paris and Istanbul [01:12:10 – 01:12:15].*

Наданий приклад виражений мовленнєвим актом констатив. У вищезазначеному діалозі домінує навіювання в формі сугестії. Клер висловлює відразу до будинку, який вона придбала для себе, Бобі та Джонатана. Також вона шкодує про мрії, які не збулися.

– *Jonathan, honey. Don't you think there's something a little...kitschy about all this yearning for a home?*

– *Mother, are you telling me to get hip?*

– *I'm telling you to stop worrying so much. Listen to me now. Go out and find yourself someone to love. Have a baby of your own, if that's what you want.*

– *I've already got one. Rebecca is as much mine as she is anyone's.*

– *Three is an odd number. When there are three, one usually gets squeezed out [01:16:20 – 01:17:00].*

Приклад представлений за допомогою мовленнєвих актів квестив та реквестив. У наведеному прикладі домінує порада. Еліс дуже

хвилюється за сина і хоче, щоб Джонатан завів власну родину. На материні слова син відповідає негативно.

– *Well, I'd been feeling sick for more than a year. I couldn't believe it, I mean it seemed so strange to have imagined these symptoms so clearly and then start having them.*

– *What about your family?*

– *My family's written me off.*

– *They won't help you?*

– *They don't speak to me. I'm gone. My sister calls, but she wouldn't want to be in a room with me. She thinks her kids could catch it.*

– *Do you still have your job?*

– *No. No, they laid me off a few weeks ago, after I was in the hospital with pneumonia [01:24:19 – 01:25:03].*

Поданий макромовленневий акт втілено шляхом комунікативного акту реквестив. У зазначеній розмові домінує прохання про допомогу в формі сугестії. Ерік жаліється на свою долю у діалозі з Бобі, тим самим натякаючи на те, щоб співбесідник надав йому певної підтримки.

– *Do you really want to?*

– *Yes.*

– *It'd be a good way to get pneumonia.*

– *Let's do it. Come on, the water's okay. There hasn't been ice on it for at least three weeks.*

– *You're crazy.*

– *That's a fact. Come on, Erich. Let's go.*

– *You can't. It's too goddamn cold [01:27:10 – 01:28:26].*

Приклад проілюстровано за допомогою мовленнєвого акту ін'юнктив. У представленому діалозі двох друзів (Джонатана та Бобі) переважає апеляція у вигляді заклику Джонатана покупатися у холодному ставку.

Отже, в результаті проведеного дослідження можна зробити висновок про те, що в мовленні персонажів фільму «Будинок на краю світу» переважають комунікативні акти констативів і реквестивів. Також героями вживаються ін'юнктиви та реквестиви.

3.3. Засоби реалізації макро-мовленнєвих актів дискредитації в мовленнєвій поведінці персонажів фільму «The Guard»

Макро-мовленнєвий акт – послідовність мовленнєвих актів, що може складатися мінімум із двох мовленнєвих актів: репліки, які ініціюють, і репліки-реакції [27, с. 199]. Складові макро-мовленнєвого акту можуть бути навантажені кількома локутивними силами. Одні – експліцитні (очевидні), інші імпліцитні, тобто виявити їх можна лише в контексті.

Виходячи з того, що мовленнєва поведінка багатьох персонажів фільму «The Guard» більш за все спрямована на пониження людської гідності особливо представників кримінального світу, а також темношкірих людей і неіранців за походженням, ми вирішили спрямувати дане наукове дослідження на аналіз такого прагматично-лінгвістичного аспекту як дискредитація [27, с. 199].

Мовленнєва поведінка людини регулюється прагматичними принципами кооперації та ввічливості, в основі яких лежать суспільно-культурні вимоги соціуму і культурна поведінкова, а також мовна тенденція. У зв'язку з тим, що дискредитація має характер пригнічення, вона їм протирічить [22, с. 219].

Дискредитація визначається як макро-мовленнєвий акт, у якому адресант висловлює свою негативну оцінку здійснених вчинків, дій або якостей іншої людини, спрямовану на те, аби підірвати до нього довіру людей, що його оточують, принизити його гідність, авторитет, значимість і самооцінку [27, с. 199].

Мовознавці М. Лісіхіна та Н. Серкова у своїй статті «Досвід типології макро-мовленнєвих актів дискредитації» розмежовують дві

основні лінії мовленнєвої поведінки в ситуації дискредитації: кооперацію і конфронтацію, де кооперація – мовленнєва взаємодія комунікантів, у результаті якої при досягненні мети спілкування зберігається «баланс відношень», учасники зберігають своє «обличчя». Якщо мовленнєва взаємодія завершується дисбалансом відношень, роз'єднанням співбесідників, то воно відноситься до конфронтації [22, с. 219].

На основі вивчення функціонування макро-мовленнєвого акту дискредитації вищезазначені мовознавці пропонують його типологію, яка відображає різний ступінь прояву посилення на конфронтацію чи кооперацію. Ця типологія представлена у вигляді шкали, на лівому полюсі якої знаходиться конфронтація, а на правому – кооперація.

Було виділено чотири основних типи макро-мовленнєвих актів дискредитації: 1) пряма дискредитація за принципом «виграш будь-якою ціною»; 2) пряма дискредитація за принципом «чесної гри»; 3) непряма дискредитація з урахуванням «обличчя» партнера; 4) непряма дискредитація шляхом маніпуляції [22, с. 220].

Макро-мовленнєві акти першого типу є яскравими проявами агресії, ворожості, коли лайка призначена для того, аби нанести морального збитку людині, яка чимось не догодила мовцеві. У даному випадку «противники» не соромляться у виборі засобів впливу один на одного [22, с. 220].

Характерним для макро-мовленнєвих актів цього типу є вживання ненормативної лексики. Результатом такої взаємодії співбесідників часто буває розрив відносин: Сержант Джері Бойл прибуває на місце злочину, де знайомиться з поліціантом на ім'я Ейден Макбрайд, якого щойно перевели з Дубліна (03:35):

Gerry Boyle: Who the fuck are you?

Aidan McBride: Aidan McBride, Sergeant.

Gerry Boyle: Don't know ya.

Aidan McBride: Just been transferred from Dublin.

Gerry Boyle: Big city boy, huh? And me just a lowly country nobody.

Aidan McBride: Lonely?

Gerry Boyle: Huh?

Aidan McBride: Lonely country nobody?

Gerry Boyle: Lowly! Lowly!

Aidan McBride: I thought you said «lonely».

Gerry Boyle: Not too sharp in the uptake, are ya? [27, с. 199].

У наведеному епізоді сержант Джері Бойл застосовує акт дискредитації по відношенню до свого підлеглого з метою показати, що він – його начальник і йому треба підпорядкуватися. Крім того, головний персонаж просто не любить приїжджих із Дубліна і також зосереджує на цьому увагу (*Big city boy, huh? And me just a lowly country nobody. – Столична штучка? А я – простий сільський хлопець*) [27, с. 199].

На конференції Джері Бойл посварився з агентом ФБР, Уенделлом Евереттом, і під час сварки один із поліціантів, Джиммі Муді, вирішив принизити сержанта, на що другий відповів тим же:

Jimmy Moody: You're fucking knacker!

Gerry Boyle: Fuck off back to Dublin, you!

Jimmy Moody (збирається накинутися на сержанта, але колеги його стримують): I'll rip your fucking head off, Boyle!

Тип прямої дискредитації за принципом «чесної гри» знаходиться правіше на шкалі конфронтація – кооперація. До нього відносяться випадки, коли адресант має намір представити адресата в невігідному світі або продемонструвати безпідставність амбіцій співбесідника. При цьому мовець зазвичай використовує мовленнєві акти, які містять негативні емоційні оціночні лексичні одиниці, що відносяться до загальноновживаних або розмовних, тому що збереження обличчя опонента не є першочерговим, і вибір робиться в бік прямої

дискредитації. У даному виді макро-мовленнєвого акту дискредитації є нетиповим уживання ненормативної лексики, тому що приниження та образа опонента не є цілями співбесідників [27, с. 199].

Під час конференції сержант Бойл робить дотепні зауваження агентіві ФБР, Уенделлу Еверетту: (17:18 – 17:55):

Gerry Boyle: I thought only black lads were drug dealers, and Mexicans. What's the word for them?

Wendell Everett: It's a word for you too, sir, but I'm not gonna go into that right now.

Gerry Boyle : Mules, drug mules.

У розмову втручається інспектор Джері Стентон:

Gerry Stanton: That's enough for your guff, Boyle. Apologise to the man.

Gerry Boyle: Huh?! Apologise for what?

Gerry Stanton: Er, you know for what!

Wendell Everett: For your racist slurs for one thing.

Gerry Boyle: I'm Irish, sir. Racism is a part of my culture [27, с. 199 – 200].

Метою цього акту дискредитації було затримати конференцію, аби зорієнтуватися, чи пов'язані контрабандисти з убивством, яке розслідує Джері Бойл. Крім того, агент ФБР – чорношкірий американець, і сержант Бойл, скориставшись випадком, вирішив пустити в хід свої расистські та антиамериканські жарти.

Непряма дискредитація з урахуванням «обличчя» партнера характеризується тим, що мовець усвідомлює небезпечність реалізації комунікативного наміру і можливість виникнення комунікативної невдачі, що пов'язано з експліцитною негативною характеристикою, і обирає компромісне рішення [22, с. 223].

Прагнення запобігти прямої конфронтації і ризику виникнення конфлікту сприяє вибору непрямих форм висловлення негативної оцінки, спрямованої на зниження значущості іншої людини. Зазвичай основним фактором використання непрямих висловлювань є

дотримання ввічливості при спілкуванні, збереження як власного «обличчя», так і «обличчя» співбесідника [22, с. 223].

Ще одгним прикладом є сцена, коли: сержант і агент ФБР сидять у барі після робочого дня і обговорюють його. Уенделл Еверетт скаржиться співбесідникові на ірландців, які не бажають співпрацювати з владою і навіть не знають англійської мови:

Wendell Everett: They're not too keen on talking to the law. Most of them don't even speak English.

Gerry Boyle: They speak English well enough. This is a Gaelic-speaking region. Did they not teach you that at Langley?

Wendell Everett: No, they did not teach me that at Langley. For the simple fact that Langley's the CIA, you idiot, not the FBI.

Gerry Boyle: You didn't know the people in the west of Ireland speak Gaelic and I'm the idiot.

Wendell Everett: Whatever [27, с. 200].

Сержант Бойл розуміє, що агент ФБР вищий за посадовим положенням, тому вдається до непрямой дискредитації, починаючи з провокаційного питання, а далі, після того, як співбесідник зреагував, а далі використовує звинувачення, що має іронічне забарвлення [27, с. 200].

Непряма дискредитація шляхом маніпуляції характеризується прихованим від адресата спонуканням до переживання певних станів, зміни ставлення до чогось, прийняттю рішень і виконанню дій, необхідних ініціаторові для досягнення своєї мети. Крім того, учасники комунікативної ситуації піклуються не тільки про досягнення своїх цілей, а і про підтримку добрих відносин у подальшому.

У тому випадку, якщо непряма дискредитація даного типу використовується для зміни поведінки адресата, адресант намагається дотримуватися принципу кооперації. Оскільки впевненість співбесідника в дружньому ставленні мовця та його прагненні до кооперації

знижує поріг критичного сприйняття його слів, то виникає більша вірогідність прийняття адресатом точки зору адресанта. Це призводить до того, що слухач може стати об'єктом можливої маніпуляції з боку комунікативного партнера. Співбесідники її маскують під малозначні та випадкові висловлювання, що підривають авторитет іншої людини, які можуть бути розцінені саме так лише «за непорозумінням». Часто це робиться шляхом використання риторичних питань [22, с. 224].

Сержант Джері Бойл жартуючи розмовляв із агентом ФБР, американцем Уенделлом Евереттом, коли той разом із іншими поліціантами вивчав на мапі узбережжя району для розслідування злочину, пов'язаного з контрабандою наркотиків (45:40 – 46:15):

Wendell Everett: And then I wanna moving up and down the coast, point by point.

Gerry Boyle: Big map. People pointing. Must be important.

Wendell Everett: (продовжує вивчати карту з колегами і давати вказівки):

And then I wanna move the teams up and down the coast, point by point.

Colleagues: We'll do it in about 48 hours.

Gerry Boyle: All happening now, huh?

Агент ФБР хапає сержанта за руку і відводить у бік:

Gerry: Don't you ever grab me like that again?

Wendell Everett: Don't you ever speak to me like that again, Sergeant Boyle?!

Gerry Boyle: You have your zombies around you now. Mobile phones, computers. Very sophisticated.

Wendell Everett: Listen, we're trying to work on a vitally important case. What I need from you...

Gerry Boyle: Ye, what do you need from me, Wendell, apart from a cup of fuckin' coffee? [27, с. 200].

У даному випадку Джері Бойл застосовує акт дискредитації шляхом маніпуляції для того, аби показати агентові ФБР, що всі інші поліціанти (*zombies*), окрім них двох, на боці контрабандистів, і дати зрозуміти чесному американцеві, наскільки смішно він виглядає в очах зрадників, також бажаючи співпрацювати з Уенделлом Евереттом далі в справі розслідування злочину, пов'язаного з контрабандою наркотиків [27, с. 200 – 201].

У результаті вивчення макро-мовленнєвих актів дискредитації в фільмі «The Guard» ми дійшли висновку, що перший тип втілюється шляхом застосування ненормативної лексики в бік адресата, другий тип – завдяки нормативній негативній емоційній оціночній лексиці. Для реалізації третього типу необхідні непрямі форми висловлювання негативної лексики. Крім того, він втілюється у фільмі шляхом провокаційного питання і звинувачення, тоді як четвертий тип – за допомогою висловлювань, замаскованих під малозначні та випадкові, і часто із застосуванням риторичних питань.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження особливостей мовленнєвої поведінки кіноперсонажів на матеріалі англomовних кінострічок «The Guard» та «A Home at the End of the World» охарактеризовані поняття «кінофільм», «кінодіалог», «кінодискурс» і «мовленнєвий акт», визначено мовні засоби реалізації мовленнєвої поведінки персонажів вищезазначених фільмів. Також виокремлено засоби макромовленнєвих актів дискредитації у мовленнєвій поведінці персонажів кінострічки «The Guard» і виявлено засоби імплікації мовленнєвої поведінки персонажів фільмів «The Guard» та «A Home at the End of the World».

Серед фонетичних особливостей виявлено і порівняно різні варіанти англійської мови: ірландський, американський і британський; виділено розбіжності у вимові представників цих варіантів англійської мови.

У процесі дослідження стилістичних засобів імплікації мовленнєвої поведінки персонажів було виявлено такі прийоми стилістики як алюзію, ремінісценцію, ретроспекцію та засоби з різних її напрямів: синтаксис (усічене речення, безсполучникове та вставне речення, синтаксична тавтологія, зворотний паралелізм, інверсія, анафора, епіфора, риторичне питання, емпатична конструкція), лексикологія (екзотичне слово, жаргонізм, сленгізм, діалектизм, військовий термін), семасіологія (гіпербола, мейоза, літота, метонімія, метафора, персоніфікація, епітет, іронія, порівняння, антитеза, кульмінація, каламбур, зегвма).

Під час вивчення засобів імплікації мовленнєвої поведінки персонажів сучасних англomовних кінострічок у мовленні персонажів двох вищезазначених фільмів було досліджено комунікативні акти констатив, промісив, менансив, ін'юнктив, реквестив і квеситив.

Макромовленнєвим актом вважаємо послідовність мовленнєвих актів, що може складатися мінімум із двох мовленнєвих актів: репліки, яка ініціює, і репліки-реакції.

Макромовленнєві акти персонажів фільму «The Guard» представлено такими моделями дискредитації: 1) пряма дискредитація за принципом «виграш будь-якою ціною»; 2) пряма дискредитація за принципом «чесної гри»; 3) непряма дискредитація з урахуванням «обличчя» партнера; 4) непряма дискредитація шляхом маніпуляції.

Основними засобами реалізації макромовленнєвих актів дискредитації персонажів у фільмі «The Guard» є такі: для першого типу – ненормативна лексика в бік адресата, для другого – негативна емоційна лексика, яка є нормативною. Третій тип втілюється за допомогою непрямих форм висловлювання негативної лексики та представлений у фільмі за допомогою провокаційного питання й звинувачення, четвертий – шляхом висловлювань, замаскованих під малозначні й випадкові, і часто з застосуванням риторичних питань.

Зроблене дослідження повністю не охоплює всіх сторін вивчення мовленнєвого портрету персонажів сучасного англомовного кінодискурсу в лінгвостилістичному та комунікативно-прагматичному аспектах і передбачає подальші наукові розробки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Азимов Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. – М. : Икар, 2009. – 448 с.
2. Арутюнова Н. Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике [Электронный ресурс] / Арутюнова Н. Д. // Фундаментальная электронная библиотека. – 1973. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1973/01/731-084.htm>.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1975. – 505 с.
4. Бочкарёв А. И. Причины употребления косвенных речевых актов / А. И. Бочкарёв // К оценке интерпретативной парадигмы в американской лингвистике. – 2011. – С. 380 – 385.
5. Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения / Л. Д. Бугаева // Мир русского слова. – 2011. – № 4. – С. 67 – 74.
6. Бурая Е. А. Фонетика современного английского языка. Теоретический курс: учебник для студ. лингв. вузов и фак. / Бурая Е. А. , Галочкина И. Е. , Шевченко Т. И. – М. : Академия, 2009. – 272 с.
7. Валгина Н. С. Теория текста / Валгина Н. С. – М. : Логос, 2003. – 250 с.
8. Вдовиченко А. В. «How To Do Things With Words» Дж. Остина: между логикой и коммуникацией / А. В. Вдовиченко // Вестник ПСТГУ. – 2007. – № 4. – С. 156 – 167.
9. Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения / Винокур Т. Г. – М. : Наука, 1993. – 172 с.
10. Воробьёв В. В. Лингвокультурология: теория и методы / Воробьёв В. В. – М. : Высшая школа, 1997. – С. 32.
11. Григорьева В. С. О некоторых речевых тактиках аргументативного

- дискурса / В. С. Григорьева // Вестник ТГУ. – 2008. – № 2. – С. 191 – 193.
12. Демків Ю. М. Англійська літературна мова та її територіальні діалекти: компаративний аналіз / Ю. М. Демків // Young Scientist. – 2017. – № 4. – С. 73 – 76.
 13. Дранко В. В. Лингвистическая прагматика и теория речевых актов как научный метод: интерпретация косвенных вопросов / В. В. Дранко // Вестник ПСТГУ. – 2006. – № 3. – С. 191 – 205.
 14. Ерофеева Е. В. Изучение истории становления прагмалингвистики как науки в рамках курса по выбору «введение в прагмалингвистику» (на основе французского языка) / Е. В. Ерофеева // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 6. – С. 96 – 100.
 15. Зимняя И. А. Лингвопсихология речевой деятельности / Зимняя И. А. – В. : МОДЭК, 2001. – 432 с.
 16. Зиновьева Е. И. Лингвокультурология: теория и практика / Е. И. Зиновьева, Е. Е. Юрков – СПб : МИРС, 2009. – 291 с.
 17. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Карасик В. И. – М. : Гносиз, 2004. – 390 с.
 18. Караулов Ю. Н. Языковая личность / Караулов Ю. Н. – М. : Издательство ЛКИ, 1987. – С. 38 – 46.
 19. Колесник О. С. Теоретична фонетика англійської мови: навчальний посібник для студентів факультетів іноземних мов / Колесник О.С. , Гаращук Л. А. , Гаращук К. В. – Ж. : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2015. – С. 122 – 123.
 20. Кошарная С. А. Языковая личность в контексте этнокультуры / Кошарная С. А. – М. : Direct MEDIA, 2014. – С. 9.
 21. Кубрак О. В. Етика ділового та повсякденного спілкування: навчальний посібник з етикету для студентів / Кубрак О. В. – С. : Університетська книга, 2005. – 222 с.

22. Лисихина М. А. Опыт типологии макроречевых актов дискредитации / М. А. Лисихина // *Общественные и гуманитарные науки.* – С. 219 – 225.
23. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Лотман Ю. М. – М. : Высшая школа, 1992. – 272 с.
24. Мартыненко М. Г. Перлокутивный эффект текстообразующих средств (анализ телевизионных новостей) // МГПУ. – 6 с.
25. Маслова В. А. Лингвокультурология / Маслова В. А. – М. : Academia, 2001. – С. 9.
26. Матвеева Г. Г. Два направления в современной прагмалингвистике / Г. Г. Матвеева // *Вестник Санкт-Петербургского университета.* – 2009. – № 1. – С. 50 – 57.
27. Михайлец М. Д. Засоби реалізації макромовленнєвих актів дискредитації в мовленнєвій поведінці персонажів художнього фільму «The Guard» / М. Д. Михайлец // *Студентські наукові студії.* – 2018. – Частина 2. – С. 198 – 201.
28. Мухортов Д. С. О прагмалингвистических особенностях вербального поведения американского президента Ричарда Никсона (на материале избранных речей) / Д. С. Мухортов // *Вестник РУДН.* – 2018. – № 1. – С. 77 – 92.
29. Нелюбина Ю. А. Кинотекст в кругу смежных понятий / Ю. А. Нелюбина // *Гуманитарный вектор.* – 2014. – № 4 (40). – С. 26 – 29.
30. Нехорошева А. М. Особенности языковой личности политического лидера германии Ангелы Меркель / А. М. Нехорошева // *Вестник Тамбовского государственного университета.* – 2006. – С. 1 – 4.
31. Одинцов В. В. Стилистика текста: Монография / Одинцов В. В. – М. : Наука, 1980. – 261 с.

32. Падучева Е. В. Высказывание и его ответственность с действительностью: Референциальные аспекты семантики и местоимений. / Падучева Е. В. – М. : Издательство ЛКИ, 2010. – 296 с.
33. Прохоров Ю. Е. Национальные культурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев / Прохоров Ю. Е. – М. : Педагогика-Пресс, 1996. – 216 с.
34. Прохоров Ю.Е. , Стернин И.А. Русские: коммуникативное поведение. / Ю. Е. Прохоров, И. А. Стернин – М. : Флинта-Наука. – 2006. – 238 с.
35. Солганик Г. Я. Стилистика текста / Солганик Г. Я. – М. : Наука – 1997. – 256 с.
36. Степанов В. В. Субъективная организация художественного текста и анализ его лексической структуры: материалы науч. конф., посвящ. 80-летию филол. фак. РГПУ и 75-летию профессора С. Г. Ильенко / отв. ред. В.Д. Черняк. – СПб : Издательство РГПУ, 1998. – С. 328 – 333.
37. Супрун А. Е. Лекции по теории речевой деятельности / Супрун А. Е. – Минск: Издательство БГУ – 1996. – 287 с.
38. Федосюткина Н. С. Слова-ценности как средство доступа к ценностной картине мира: экспериментальное исследование: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. / Федосюткина Н. С. – Курск, 2005. – 160 с.
39. Хачмафова З. Р. Женская языковая личность в художественном тексте: когнитивно-функциональный и лингвокультурологический аспекты: монография / Хачмафова З. Р. – Майкоп, 2010. – 282 с.
40. Чурилина Л. Н. Антропоцентрический принцип в исследовании лексической структуры художественного текста / Л. Н. Чурилина // Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А. И. Герцена. – 2003 . – № 5. – С. 63 – 74.

41. Чурокаева В. И. Грамматические особенности ирландского варианта английского языка (на материале кинематографического дискурса) [Электронный ресурс] / Чурокаева В. И. // Синергия наук. – 2017 . – № 13. – С. 468 – 472. – Режим доступа: <http://synergy-journal.ru/archive/article0793>.
42. Ширяева Т. А. Общекультурные и институциональные особенности дискурса / Т. А. Ширяева // Гуманитарные науки: теория и методология. – 2007. – № 4. – С. 103 – 108.
43. Harris J. English in Ireland / Harris J. // Language in British Isles. – Cambridge : Cambridge University Press , 1984. – 240 p.
44. Henry P. L. Anglo-Irish and Its Background / Henry P. L . // The English Language in Ireland. – Dublin : The Mercier Press, 1978. – P. 20 – 36.
45. Laoire M. The Language Planning Situation in Ireland / M. Laoire // Current Issues in Language Planning. – 2005. – № 6. – P. 251 – 314.

СПИСОК ИЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛУ

1. McDonagh J. M. The Guard [Electronic source] / McDonagh J. M. // Putlocker Featured Movies. – 2011. – Access mode: <https://fenglish.ru/movie/the-guard/>
2. Mayer M. A Home at the End of the World [Electronic source] / Mayer M. // Youtube. – 2003. – Access mode: https://www.youtube.com/watch?v=7N660_rfC3o .