

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра англійської філології і перекладу  
імені професора І.В. Корунця

**Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства**  
**на тему: «Морфолого-синтаксичні особливості побудови монологу у**  
**фільмах Квентіна Тарантіно та способи їх передачі українською мовою»**

Студента групи МПа 03-20  
факультету перекладознавства  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-  
орієнтований переклад  
(англійська мова і друга іноземна мова)  
за спеціальністю 035 Філологія  
Ткача Владислава Анатолійовича

Допущена до захисту  
«\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2021 року

Завідувач кафедри англійської філології  
і перекладу імені професора І. В. Корунця  
\_\_\_\_\_  
(підпис)      проф. Ніконова В.Г.  
(прізвище та ініціали)

Науковий керівник:  
кандидат філологічних наук  
Чернікова О.І.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_  
Оцінка: ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Korunets Department of English Philology and Translation

**Master Degree Thesis in Translation Studies**

**under the title:** “Morphological and syntactic properties of monologue structure in Quentin Tarantino's films and ways of rendering them into Ukrainian”

Group MPa 03-20  
School of translation studies  
Educational Programme Translation Studies: Specialized Translation (English and Second Foreign Language)  
Majoring 035 Philology  
Vladyslav A. Tkach

Research supervisor:  
O.I. Chernikova  
Candidate of Philology,  
Associate Professor

Kyiv – 2021

Київський національний лінгвістичний університет  
Кафедра англійської філології і перекладу  
імені професора І.В. Корунця

**Затверджую:**

Завідувач кафедри англійської філології  
і перекладу імені професора І.В. Корунця  
\_\_\_\_\_ (підпис)  
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.  
“10” вересня 2020 р.

**ЗАВДАННЯ**

**на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства**

студента(ки) \_\_\_\_\_ ІІ \_\_\_\_\_ курсу МПа 03-20 групи факультету перекладознавства КНЛУ  
Ткача Владислава Анатолійовича

(ПІБ студента)

спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми** Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

**Тема роботи** Морфолого-синтаксичні особливості побудови монологу у фільмах Квентіна Тарантіно та способи їх передачі українською мовою

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ кандидат філологічних наук Чернікова О.І.

**Дата видачі завдання** \_\_\_\_\_ “10” вересня 2020 р.

**Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства**

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2020 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2020 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2020 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2021 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2021 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2021 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	05 жовтня 2021 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2021 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2021 р.	

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ (підпис)

**Студент** \_\_\_\_\_ (підпис)

## ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА

### НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки)           курсу групи МПа 03-20 факультету перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Ткача Владислава Анатолійовича

(ПІБ студента)

за темою Морфолого-синтаксичні особливості побудови монологу у фільмах Квентіна Тарантіно та способи їх передачі українською мовою

Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити V або +)		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні , <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Кваліфікаційна робота \_\_\_\_\_ може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

\_\_\_\_\_

(підпис керівника)

(\_\_\_\_\_)

(ПІБ керівника)

“ \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2021 року.

**РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА  
З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) \_\_\_\_\_ II курсу групи МПа 03-20 факультету перекладознавства спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми** Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Ткача Владислава Анатолійовича

(ПІБ студента)

за темою Морфолого-синтаксичні особливості побудови монологу у фільмах Квентіна Тарантіно та способи їх передачі українською мовою

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <b>загалом 10 балів</b> (усі компоненти присутні – <b>10</b> , один компонент відсутній – <b>5</b> , декілька компонентів відсутні – <b>0</b> )	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , поодинокі огріхи у форматуванні – <b>8</b> , незначні помилки в оформленні – <b>6</b> , значні помилки в оформленні – <b>4</b> , оформлення переважно не відповідає вимогам – <b>0</b> )	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , поодинокі огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки у формулюваннях – <b>6</b> , суттєві помилки у формулюваннях – <b>4</b> , не відповідає вимогам за структурою і змістом – <b>0</b> )	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві помилки у формулюваннях – <b>8</b> , недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – <b>6</b> , відсутній критичний аналіз наукових праць – <b>4</b> , не відповідає вимогам за структурою і змістом – <b>0</b> )	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – <b>6</b> , суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – <b>4</b> , відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – <b>0</b> )	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – <b>6</b> , суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – <b>4</b> , відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – <b>0</b> )	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , неповне висвітлення результатів дослідження – <b>6</b> , часткове висвітлення результатів дослідження – <b>4</b> , не відповідає результатам дослідження – <b>0</b> )	

Усього набрано балів: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
(ПІБ рецензента)

\_\_\_\_\_  
(підпис рецензента)

“ \_\_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2021 р.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	1
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МОНОЛОГУ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ .....	4
1.1 Монологи як об'єкт наукового дослідження у сучасному мовознавстві .....	4
1.1.1 Поняття монологу та його функціонування .....	4
1.1.2 Структура монологу та особливості його побудови .....	6
1.2 Монологи як перекладознавча проблема .....	9
1.3 Особливості перекладу текстів, що належать до кінодискурсу .....	15
Висновки до розділу 1 .....	22
РОЗДІЛ 2	
АНАЛІЗ МОРФОЛОГО-СИНТАКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У МОНОЛОГАХ НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ КВЕНТІНА ТАРАНТІНО .....	24
2.1 Засоби експансії в монологічному мовленні .....	24
2.2 Засоби редукції та зміни порядку компонентів в монологіях .....	39
2.3 Риторичні запитання та пасивні конструкції, як засоби досягнення виразності в монологіях .....	43
Висновки до розділу 2 .....	48
РОЗДІЛ 3	
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МОРФОЛОГО-СИНТАКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У МОНОЛОГАХ КІНОДИСКУРСУ .....	51
3.1 Синергія лексичних та граматичних трансформацій у перекладах морфолого-синтаксичних засобів експансії у фільмах Квентіна Тарантіно .....	52
3.2 Передача засобів редукції та зміни порядку компонентів українською у монологіях фільмів Квентіна Тарантіно .....	62

3.3 Застосування трансформацій при перекладі пасивних конструкцій та риторичних запитань у монологіях .....	66
Висновки до розділу 3 .....	72
ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	85
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ .....	85
ДОДАТОК Уривки монологів з фільмів Квентіна Тарантіно та їх відтворення в українськомовному перекладі.....	87
SUMMARY .....	101

## ВСТУП

На сучасному етапі розвитку суспільства, кінофільми користуються значним попитом. Це пов'язано з тим, що кінокомпанії широко популяризують перегляд кінофільмів задля отримання фінансового прибутку, а також з тим, що більшість людей розглядають фільми як один із способів відпочинку. Проте, кінотексти, також можуть становити інтерес й для лінгвістів, які вивчають особливості мовлення у різних дискурсах та прагнуть проводити дослідження у сфері перекладу кінотекстів.

**Актуальність теми** та необхідність наукового дослідження зумовлені, з одного боку, зростаючим попитом на продукти сучасного кіноматографу, можливістю поглибленого вивчення тем, що з ним пов'язані, а з другого – потребою комплексного перекладознавчого аналізу шляхів перекладу кінотекстів в цілому та, зокрема, монологів українською мовою.

**Мета дослідження** полягає в з'ясуванні способів відтворення морфолого-синтаксичних виразних засобів у монологіях, що є частиною кінотекстів, засобами української мови, та у визначенні чинників, які впливають на вибір стратегії перекладу.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- сформулювати чітке визначення поняття «монолог» у сучасному мовознавстві;
- виділити морфолого-синтаксичні особливості побудови монологів у кінодискурсі;
- проаналізувати наявні способи класифікації виразних засобів, утворених на морфолого-синтаксичному рівні;
- дослідити специфіку побудови кінотекстів та їх перекладу;
- проаналізувати, визначити та дослідити перекладацькі стратегії відтворення англійськомовних виразних засобів у монологіях кінодискурсу засобами української мови.



**Об'єктом дослідження** постають морфолого-синтаксичні одиниці використані в монологах з фільмів Квентіна Тарантіно.

**Предмет дослідження** – способи відтворення англійськомовних виразних засобів, утворених на морфолого-синтаксичному рівні, що були використані у монологах кінодискурсу.

**Методи дослідження.** Для досягнення поставленої мети в дослідженні було застосовано такі методи: метод описового аналізу, метод кількісних підрахунків, метод суцільної вибірки, метод перекладацького аналізу тексту. Описовий метод використовувався для аналізу особливостей функціонування та структури різних типів виразних засобів. Метод кількісного підрахунку дозволив визначити частоту вживання виразних засобів, та їх розподіл до різних груп за класифікацією. Також, метод кількісного підрахунку був використаний для виявлення найбільш вживаних перекладацьких стратегій. Метод суцільної вибірки застосовано задля збору досліджуваних одиниць у фільмах Квентіна Тарантіно. В свою чергу, метод перекладацького аналізу тексту допоміг визначити, які трансформації були використані при перекладі, та якого ефекту намагався досягти перекладач.

**Наукова новизна** одержаних результатів вбачається в поглибленні результатів наявних досліджень функціонування одиниць морфолого-синтаксичного рівня досліджуваних мов. Також здійснено комплексний аналіз вибору стратегій перекладу виразних засобів у монологах з американських кінофільмів, які мають визначальне значення для правильного сприйняття режисерського задуму.

**Теоретичне значення** даної роботи полягає в тому, що результати отримані в процесі дослідження є певним внеском до загальної теорії перекладу та лексикології.

**Практична цінність** одержаних результатів полягає, насамперед, у можливості використання матеріалів дослідження при укладанні навчальних та методичних посібників для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

**Структура кваліфікаційної роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, трьох списків використаних джерел, додатку та резюме.

У Вступі обґрунтовано вибір теми дослідження, її актуальність, сформульовано мету та завдання кваліфікаційної роботи, визначено методи дослідження, його теоретичне значення, новизну, та практичну цінність, а також основний зміст згаданих структурних елементів роботи.

У Розділі 1 розкривається ступінь розробки досліджуваної проблеми в сучасному мовознавстві, а саме розглядаються особливості визначення поняття монологу, класифікація морфолого-синтаксичних виразних засобів та перекладацьких трансформацій у сучасній лінгвістиці, а також особливості поняття кінодискурсу та кінотексту

У Розділі 2 визначено та розглянуто вивчені морфолого-синтаксичні одиниці, а також проаналізовано приклади їх використання у відібраному матеріалі.

У Розділі 3 висвітлено результати дослідження перекладацьких стратегій, що були використані для передачі досліджуваних одиниць.

У Висновку подаються загальні результати досліджень, що були проведені у попередніх розділах та підводиться підсумок про актуальність цих досліджень.

У Додатку подається 100 фрагментів з досліджуваним явищем в мові оригіналу та перекладу.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МОНОЛОГУ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

### 1.1 Монологи як об'єкт наукового дослідження у сучасному мовознавстві.

**1.1.1 Поняття монологу та його функціонування.** Дж. Серль визначає мовленнєвий акт як створення відповідного речення за певних умов із конкретною метою [66: URL]. В свою чергу, Ф. С. Бацевич кваліфікує мовленнєвий акт як «цілеспрямовану мовленнєву дію, одиницю нормативної соціомовленнєвої поведінки» [7: 129]. Однак, найбільш обширним та вичерпним визначенням можна вважати трактування мовленнєвого акту запропоноване О. О. Селівановою: «інтенційно зумовлене, граматично й семантично організоване висловлення, інтегроване з комунікативною взаємодією адресанта й адресата в певній комунікативній ситуації» [34: 425].

Отже, можна припустити, що мовлення кожної особистості є унікальним. Однак, синтаксична структура висловлювань усе ж піддається класифікації, базуючись на формах її реалізації. У наукових дослідженнях виділяють такі форми мовлення як, пряма й непряма мова, діалоги, монологи та внутрішнє мовлення. Значну роль у комунікації відіграє саме монологічне мовлення, яке імплементується як в усній, так і в письмовій формах.

Проблематика визначення монологу, його побудови та класифікації досліджувалася багатьма відомими лінгвістами. Такими як, Д. Х. Баранник [4], Л. В. Кардаш [19], М. Г. Железняк, О. С. Іщенко [15], О. О Селіванова [34], Ф. С. Бацевич [7], Ed. G. Willock [70], J. L. Searle [65; 66] та інші.

Слово *монолог* із грецької трактується як “monos”, що означає «один» та “logos”, що означає «слово, поняття». У літературознавчому словнику-довіднику “Nota bene!” зазначається, що «монолог це тривале, внутрішньо однорідне і зв'язне висловлювання, що належить одному суб'єктові і виражає його думки,

свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі» (ЛСД). У своїй статті, науковці М. Г. Железняк та О. С. Іщенко зазначають, що монолог є різновидом мовленнєвої комунікації, що передбачає наявність лише одного мовця. Тому монолог не є різновидом інтерактивної комунікації, на відміну від діалогу [15: URL]. Таким чином, можна сказати, що монологічне мовлення розраховане на пасивне сприйняття, та не передбачає вербальної реакції реципієнта. Проте, монологи все ж виконують певні комунікативні функції. З-поміж найважливіших можна виділити інформативну, експресивну, розважальну та впливову функції.

Класифікація є одним із методів дослідження будь-якого лінгвістичного явища. Важливим моментом є те, що науковці класифікують монологи, розглядаючи різні їхні аспекти. За жанровою характеристикою, В. Н. Ярцева виділяє художній монолог, ораторське мовлення та побутову розповідь. А також, за тим, яку комунікативну функцію вони виконують, було виділено монолог-розповідь, монолог-роздум та монолог-переконання (ЛЭС).

В свою чергу, Г. М. Чумаков поділяє монологи за структурно семантичними ознаками та за типом висловлювання. До першої групи належать монолог-звернення, монолог-повідомлення, або монолог-розповідь. Тоді ж, як друга група включає внутрішній, внутрішньо-зовнішній та авторський монологи [43: 61]. Ще одну класифікацію розробили лінгвісти Д. І. Ганич та І. С. Олійник, які виділяють такі монологи як, внутрішній, драматичний та ліричний (СЛТ). В основі цієї класифікації лежить розмежування монологічного мовлення у творах художнього та дотичних до нього дискурсах.

Зоряна Лещинин, цитуючи Едурда Дюжардена, зазначає що *внутрішній монолог* це «мовлення без слухача й не вимовлене вголос, у якому той чи інший персонаж виражає свою інтимну, близьку до несвідомого думку» [27: 1]. Він характеризується часовою послідовністю думок та змістовим фокусуванням на певному персонажі.

*Драматичний монолог*, за визначенням М. Х. Абрамс, виступає як самостійна частина художнього твору, яка передбачає звернення до аудиторії та має елементи експресивності та переконання (СЛіТГ).

*Ліричний монолог* передбачає суб'єктивне висловлення переживань ліричного персонажа. Подібні монологи наповнені спогадами, рефлексією та мареннями персонажу. Їхньою характерною ознакою є чітке композиційне окреслення початку й закінчення роздумів (ЛСД).

Таким чином, наукових та енциклопедичних джерел витлумачують поняття *монолог* досить подібно та однозначно. як «тривале висловлювання, що належить одному суб'єктові». Однак побудова, наповнення та функції монологу варіюються залежно від сфери та цілі його вживання.

**1.1.2 Структура монологу та особливості його побудови.** Монологічне мовлення виступає ключовим елементом твору, оскільки воно виконує композиційну функцію та є основним засобом характеротворення персонажів. Структура монологу вимагає розгорнутості, чіткості формулювань та композиційності. Як правило, необхідна єдність монологічного мовлення досягається шляхом синергії всіх рівнів мови: морфологічного, лексичного та синтаксичного.

Деякі лінгвісти взагалі не розділяють погляди традиційного поділу граматики на морфологію та синтаксис. Фердинанд де Соссюр стверджує, що «з лінгвістичного погляду морфологія позбавлена свого реального об'єкта вивчення й не може становити відмінної від синтаксису дисципліни» [39: 44]. Також подібну думку висловлює Кочерган Михайло Петрович, зазначаючи, що «традиційне членування граматики на морфологію, тобто граматику слова, і синтаксис, або граматику речення, не є універсальним» [24: 244]. Оскільки морфологія може бути більш важливою для синтетичних мов, та навпаки, менш важливою в аналітичних мовах.

Основним морфологічними одиницями є частини мови, поділ яких зумовлений морфологічними властивостями та синтаксичним

вживанням [24: 246]. Тобто морфологічна форма слова напряду залежатиме від його синтаксичних функцій у реченні.

Монологам у художніх текстах та творах кінематографії притаманна складна синтаксична побудова. Оскільки вони націлені на створення психологічного портрета персонажа та розкриття внутрішнього світу героїв. Монологам притаманні пасивні конструкції, конструкції діалогічного мовлення, складносурядні та складнопідрядні речення, та розмовно-експресивні синтаксичні побудови [15: URL].

Також монологи художнього та кіно дискурсу насичені виразними засобами, які являють собою синтаксичні моделі речень, які несуть додаткову логічну або експресивну інформацію, яка сприяє підвищенню прагматичної ефективності висловлювання [30: 138].

Залежно від типу трансформацій, що здійснюються із синтаксичною одиницею виділяють три групи виразних засобів:

- 1) редукція: еліпсис, замовчування, номінативні речення, безсполучниковий зв'язок;
- 2) експансія: повтор, паралелізм, перерахування, тавтологія, полісиндетон, вставні речення;
- 3) зміна порядку компонентів вихідної моделі: інверсія, дистантність, відокремлення [48: 160].

Також, базуючись на характері відношень між синтаксичними структурами, способів транспозиції їх значення й характеру зв'язку між елементами даних структур, науковці виділяють наступних три групи:

- 1) взаємодія синтаксичних структур у контексті: паралелізм, хіазм, анафора, епіфора;
- 2) транспозиція значення синтаксичних структур у контексті: риторичне запитання;
- 3) транспозиція значення способів зв'язку: парцеляція, сурядний зв'язок замість підрядного та навпаки [48: 160].

Наприклад, асиндетон та номінативні речення є яскравими прикладами опущення певних частин речень. Термін *асиндетон* застосовується для опису синтаксичної структури з опущеними сполучниками [70: 175]. Подібні структури допомагають створити певне ритмічне аранжування та підсилюють драматичний вплив на глядача чи читача.

Нині, *номінативне речення* розглядається, як особливий тип комунікативної структури, у якій знаходять своє вираження одночасно суб'єкт і предикат комунікації [29: 9]. Номінативні речення можуть виконувати відразу дві функції, виділення основного елементу розповіді та створення більш детальної, проте лаконічної картини.

Повторення синтаксичний виразний засіб, який показує логічний акцент, необхідний для залучення уваги читача до ключового слова або ключової фрази тексту. Немає ніяких обмежень у використанні повторення. Одним із різновидів повторення є анафора. *Анафорою* називають повторення слова або фрази на початку двох або більше послідовних речень [58: 3–4]. Анафора надає художньому тексту особливого ритму.

Концепцію об'єднання епіфори з анафорою називають *анадиплозисом*. Анадиплозис передбачає повторення лексичної одиниці або групи слів наприкінці речення та на початку наступного (ЛСД). Цей прийом застосовується для створення ритмічності розповіді.

Ще одним подібним прийомом синтаксичного повторення є *паралелізм*. Гальперін Ілля Романович зазначає, що паралельні конструкції характерні в основному для макроструктур і абзацу, важливою умовою, в яких є ідентична або подібна синтаксична структура у двох або більше реченнях, або частинах одного речення [9: 147].

*Інверсія* в мовознавстві трактується як, синтаксичне явище навмисної зміни порядку слів у вихідній моделі речення [14: 81]. Також науковець виділяє два типи інверсії: граматичну та стилістичну. Граматична інверсія зумовлена потребою формування різних типів комунікативних речень. Тоді ж, як

стилістична інверсія передбачає навмисне змінення порядку слів у реченні для посилення емоційного забарвлення та виділення важливої інформації.

*Парцеляція* передбачає поділ структури речення на окремі частини, які розділені паузою, або крапкою в письмових текстах [14: 76]. У монологіях парцеляція застосовується для підкреслення опису певних подій, для характеристики емоційного стану персонажу або для передачі спонтанності усного мовлення.

Мабуть, одним із найчастіше вживаних засобів виразності в монологічному мовленні було й залишається *риторичне питання*. Оскільки вони несуть в собі експлікацію прихованих сенсів, а також створюється ефект діалогічного мовлення в роздумах персонажа. «Риторичне запитання позначає особливу синтаксичну конструкцію, сутність якої полягає в переосмисленні граматичного значення питальної форми» [3: 84]. Мовознавець Л. П. Єфімов зазначає, що риторичні питання не є власне питаннями, а швидше ствердним або заперечними висловлюваннями сформованим у питальній формі [14: 83]. Проте вони не потребують відповіді, оскільки вона є очевидною.

Отже, монолог у кінематографічному та театральному мистецтві полягає у зверненні персонажу до самого себе або ж до аудиторії у формі сповіді. Успішний монолог потребує словесної та емоційної майстерності автора. Також його типова синтаксична структура, включаюча міркування та логічні зв'язки для передачі явищ. Для монологів звернення характерними є наявність звертань, займенників та дієслів другої особи, наказових дієслів та інших форм волевиявлення. Монолог, хоч і є частиною цілісного твору, проте виступає автономною одиницею, яка потребує зв'язності, структурованості та внутрішньої єдності висловлення.

## **1.2 Монологи як перекладознавча проблема.**

Оскільки роль монологів є, багато в чому, визначальною для загального сприйняття твору, їх переклад є особливо важливим. У межах цієї роботи ми



розглядаємо монологи саме кінодискурсу, що характеризуються складністю синтаксичних та морфологічних одиниць, переклад яких вимагає особливого підходу та використання певних перекладацьких трансформацій.

Важливо зазначити, що аналізуючи перекладацькі трансформації в перекладах фільмів Квентіна Тарантіно, ми маємо справу з аудіовізуальним перекладом. Цей тип перекладу потребує унікального підходу у виборі структурних змін, що вносяться в текст. Оскільки його головною метою є досягнення єдності текстового та візуального компонентів. Саме цей чинник впливає на ступінь еквівалентності та адекватності перекладу оригіналу. Працюючи з аудіовізуальним продуктом, перекладачі працюють із діалогами, монологами, коментарями, звуковими ефектами, зображенням і атмосферою відео.

Лінгвіст Г. Готліб виділяє чотири основні канали інформації, які враховуються при перекладі:

- 1) вербальний аудіоканал: діалоги, голоси за кадром, пісні;
- 2) невербальний аудіоканал: музика, звукові ефекти, звуки за кадром;
- 3) вербальний і візуальний канал: субтитри, знаки, замітки, описи, які з'являються на екрані;
- 4) невербальний візуальний канал: зображення на екрані [55: 245].

Вчені виділяють біля десятка різних типів міжмовного аудіовізуального перекладу. Однак, у загальному, їх можна згрупувати у дві категорії: переклад-озвучування та переклад-субтитрування.

Субтитри визначаються як, «відтворення перекладу діалогів у фільмі у вигляді надписів, зазвичай у нижній частині зображення або знімка на екрані» [57: 262]. Субтитри подаються у вигляді однієї або декількох ліній письмового тексту, які обов'язково синхронізовані з оригінальним вербальним повідомленням.

З-поміж різних видів перекладу-озвучування, дублювання посідає чільне місце. Згідно з визначенням Дж. Діас Сінтас, дублювання це міжмовний аудіовізуальний переклад, що полягає в повному перетворенні аудіодоріжки з

вихідної мови у звукову доріжку цільової мови з метою трансляції в країнах, де мова оригіналу не є рідною [52: 283]. Одним із ключових елементів дублювання є створення еквівалентного впливу на цільову аудиторію, який був імплементований в оригінальний аудіовізуальний продукт. Тому можна підсумувати, що дубльований переклад розрахований власне на цільову аудиторію. У зв'язку з цим, перекладачам доводиться не просто перекладати, а саме, адаптувати текст, під мовні та культурні норми.

Н. С. Комісаров визначає термін *переклад*, як дії перекладача, що направлені на створення тексту перекладу [22: 160]. Процес перекладу включає в себе щонайменше два етапи: розуміння тексту оригіналу та вибір варіанту перекладу. У результаті цих етапів відбувається перехід від тексту оригіналу до тексту перекладу.

Л. С. Бархударов розглядає перекладацькі трансформації, як численні й різноманітні структурні зміни в перекладі, які застосовуються для досягнення перекладацької адекватності та для передачі максимальної повноти інформації, закладеної у вихідному тексті [5: 190]. З іншої сторони, А. Д. Швейцер підкреслює, що термін *трансформація* використовується в перекладознавстві метафорично, оскільки фактично мова йде про передачу сенсу інформації з мови оригіналу на мову перекладу [45: 118]. У даному випадку різниця між визначеннями полягає в тому, що А. Д. Швейцер розглядає тільки семантичний аспект мови, тоді ж, як Л.С. Бархударов враховує ще її граматичні особливості.

А. Д. Швейцер [44: 84] розглядає три аспекти лінгвістики: синтаксичний, семантичний і прагматичний у процесі перекладу і співвідносить характер трансформацій із рівнями еквівалентності в рамках кожного аспекту. Синтаксичний рівень перекладу – це досить широке поняття, оскільки будь-яка синтаксична одиниця безпосередньо залежить від її граматичного й лексичного змісту. Тому класифікації синтаксичних перетворень істотно розрізняються залежно від того, який аспект взято за основу.

І. В. Нешумаєв розділяє синтаксичні трансформації на три групи відповідно до їх структурних характеристик, а саме: внутрішні трансформації,

зовнішні трансформації й міжфразові трансформації. До внутрішніх трансформацій відносяться перестановки, заміни, опущення й додавання членів речення. Зовнішні трансформації реалізуються через зміну синтаксичного типу речення. Вони представлені перетворенням простих речень у складні, перетворенням складних речень у прості та перетворенням повних речень у неповні. Міжфразові трансформації пов'язані зі зміною кількості речень у перекладі, та включають такі трансформації як, членування та об'єднання речень [31: 14–15].

Здебільшого науковці, вивчаючи питання класифікації перекладацьких трансформацій, виділяли саме такі групи трансформацій. Групу лексичних трансформацій досліджували В. Є. Щетінкін [46: 40–57], В. Н. Комісаров [22: 174], Л. К. Латишев [26: 168], Я. Й. Рецкер [33: 109]. Групу граматичних трансформацій описано в працях В. Є. Щетінкіна [46: 40–57], В. Н. Комісарова [22: 174], Я. Й. Рецкера [33: 109]. Тим не менш, опис комплексних трансформацій наявний лише в наукових роботах В. Н. Комісарова [22: 174], який відносить до них лексико-граматичні трансформації, та Л. К. Латишева [26: 168], який вважає, що поєднання лексичних, стилістичних, морфологічних, синтаксичних і семантичних трансформацій є прикладом комплексних (змішаних) трансформації.

Кожний тип трансформацій включає різні перекладацькі прийоми. Значна кількість науковців усе ж досягли єдності в їхній інтерпретації та сферах застосування. Тому на основі опрацьованих робіт таких науковців, як В. І. Карабан [18], Л. К. Латишев [26], Л. С. Бархударов [5], Н. С. Комісаров [22], Я. І. Рецкер [33], І. В. Нешумаєв [31], Г. А. Вільданова [8] можна виділити такі способи перекладу морфологічних та синтаксичних одиниць, характерних для монологів:

#### 1) Перестановка членів речення

Дана трансформація передбачає зміну порядку мовних одиниць різного рівня від слів до речень. Слова, фрази, частини складного речення, а також окремі речення в тексті можуть бути переставлені в процесі перекладу [5: 188].

Г. А. Вільданова стверджує, що це може бути викликано різними причинами, такими як відмінності в порядку слів у мові оригіналу та мові перекладу, або відмінності в засобах комунікативного синтаксису [8: 63]. Крім того, вона акцентує увагу на тому факті, що перестановка частин речення під час перекладу пояснюється наявністю фіксованого порядку слів в англійській мові, у той час як в українській мові він відносно вільний.

#### 2) Додавання

Додавання – це складна лексико-граматична трансформація, яка викликає зміни лексичних одиниць і граматичних форм тексту оригіналу. Це свого роду розширення висловлювання через використання нових лексичних одиниць. Додавання слів пояснюється відмінностями в структурі речення й тим фактом, що стислі англійські речення вимагають більшої кількості лексичних одиниць для вираження одного й того ж поняття в українській мові.

#### 3) Опущення

Згідно А. Іаковоні: «опущення означає випадання слова або слів при перекладі. Ця процедура може бути результатом культурних зіткнень, які існують між мовами оригіналу та перекладу» [58: 1]. Як правило, перекладач вдається до цієї трансформації, щоб уникнути безеквівалентної або культурно-зabarвленої лексики. Іноді дослівний переклад може привести до виникнення непотрібної семантичної надмірності та несприйняття перекладу цільовою аудиторією.

#### 4) Модуляція

В. Н. Комісаров описує модуляцію або логічний розвиток як трансформацію, що передбачає заміну слова або словосполучення мови оригіналу одиницею мови перекладу, значення якої логічно виводиться зі значення вихідної одиниці, а значення слів оригіналу й перекладу пов'язані логічними причинно-наслідковими відносинами. [22: 177]

#### 5) Компенсація

Компенсація застосовується у випадках, коли певні елементи тексту мовою оригіналу не мають еквівалентів у мові перекладу й не можуть бути передані її

засобами; у цих випадках, щоб заповнити («компенсувати») семантичну втрату, викликану тим, що та чи інша одиниця мови оригіналу залишилася неперекладеною або не повністю перекладеною (не у всьому обсязі свого значення), перекладач передає ту ж саму інформацію іншим засобом, причому необов'язково в тому ж самому місці тексту, що і в оригіналі. Особливо компенсація використовується в тих випадках, коли потрібно передати лінгвістичні особливості оригіналу, до яких часто неможливо підібрати відповідники (наприклад, гра слів) [21: 100].

Я. І. Рецкер зазначає, якщо подібна безеквівалентна лексика не має принципового значення в тексті оригіналу, то їх опущення не стане досить відчутною втратою для читачів. Проте, більшість перекладачів усе ж змушені шукати шляхи відтворення подібних елементів у перекладі саме за допомогою компенсації [32: 66].

Науковці у своїй роботі подають різні типи компенсації аналізуючи цей тип перекладу з різних перспектив. Я. І. Рецкер пропонує розрізняти локальну (місцеву) та тотальну (загальну) компенсацію, його типологія передбачає два наступні різновиди компенсації семантичну та стилістичну [32: 64]. М. В. Якименко оперує термінами повна компенсація та часткова компенсація. Відмінність цих типів компенсації полягає в різному розташування перекладеного терміну в реченні [47: 6]. Тоді ж, на думку І. С. Алексеєва, у перекладацькій практиці використовуються два види компенсації, позиційна (переклад фразеологізмів) та різнорівнева компенсація (відтворення втраченого без прив'язки до конкретних слів) [1: 168]. Разом із тим, кожен вид компенсації застосовується з метою заповнити пропуски, які виникли через так звану безеквівалентну лексику, та максимально передати семантику лексичних одиниць мови оригіналу.

#### б) Антонімічний переклад

Досліджуючи типи перекладів, Ендрю Честерман [51: 102] та В. ван дер Лоу [61: 65] відзначають, що антонімічний переклад передбачає заміну заперечної форми в оригіналі на стверджувальну форму в перекладі, або

ж навпаки. Цей процес супроводжується заміною значення елементу мови оригіналу на протилежне в мові перекладу. Крім цього, у процесі перекладу часто доводиться вносити додаткові граматичні та лексичні трансформації. Таким чином, антонімічний переклад являє собою складний перекладацький метод, який охоплює синтаксичний та семантичний рівні мови [60 : 201].

Пітер Ньюмарк зазначає, що переклад можна вважати адекватним тільки в тому випадку, якщо текст перекладу досяг відповідного рівня природності. Перекладач повинен переконатися, що текст має сенс, читається і звучить природно, а граматичні форми та словниковий запас відповідають конкретному дискурсу [62: 24]. Він також звертає увагу на комбінований переклад, який включає два, три або чотири з вищезазначених методів відповідно для розв'язання однієї перекладацької проблеми [62: 91]. Для успішного перекладу всього речення часто використовується комбінація перекладацьких трансформацій, оскільки речення, як мовна одиниця, включає в себе безліч лексичних і граматичних одиниць, які вимагають особливої уваги до кожної з них окремо.

Підсумовуючи, можна зазначити, що основною характеристикою перекладів монологів у аудіовізуальних творах є синхронізація вербальних та невербальних компонентів. Ця синхронізація передбачає роботу із текстами, зображеннями, звуковим супроводом, та іншими наявними компонентами. Таким чином, вибір перекладацьких трансформацій диктується особливостями кожного окремого твору кінодискурсу та потребами цільової аудиторії, на яку розрахований переклад. Тому, перекладачі часто стикаються з проблемою вибору правильної стратегії для відтворення або усунення цих особливостей.

### **1.3 Особливості перекладу текстів, що належать до кінодискурсу.**

Фільм як об'єкт лінгвістичного дослідження завжди викликає певні труднощі, оскільки є складною системою, що містить, окрім тексту, ще й екстралінгвістичні фактори, важливі для його розуміння, а також вказівку на

учасників комунікації і на процеси створення і відтворення повідомлення [28: 34]. Саме тому кіно як об'єкт досліджень викликає особливий інтерес у науковців різних сфер, в тому числі і лінгвістики. Науковці, що займаються дослідженнями у цій сфері, виділяють термін *кінотекст* та вводять лінгвістичне поняття *кінодискурс*.

Дослідження проблем дискурсу є актуальним напрямком у сучасному мовознавстві. Перед детальним аналізом кінодискурсу необхідно зазначити власне визначення дискурсу та його основні характеристики. Гай Кук [53: 156] трактує дискурс як мовний простір, який впорядковується та об'єднується певною метою. Згідно з визначенням науковця Роджер Фаулер [54: 86], дискурс – це складний процес мовної взаємодії між людьми на усному та письмовому рівнях. Український дослідник Флорій Бацевич запропонував вичерпне визначення дискурсу, що враховує складну природу цього явища. У його розумінні дискурс – це тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище, мовленнєвий потік, що має різні форми вияву (усну, писемну, паралінгвальну), відбувається в межах конкретного каналу спілкування, регулюється стратегіями й тактиками учасників, постає як синтез когнітивних, мовних й позамовних (соціальних, психічних, психологічних тощо) чинників, які визначаються конкретним колом «форм життя», залежних від тематики спілкування, і має своїм результатом формування різноманітних мовленнєвих жанрів [6: 138]. Отже, з одного боку, дискурс – текст, занурений у життя, з особливою граматиною, лексикою, правилами слововживання і синтаксису, а з іншого, – це живе спілкування, комунікація, когнітивно-мовленнєве й інтерактивне явище з усіма відповідними складовими спілкування

Дискурс формується під впливом когнітивних, лінгвістичних, соціальних і культурних факторів. Тобто, крім тексту, усного чи письмового, у ньому завжди присутні етнокультурні та культурно-історичні особливості комунікації. М. Стаббс виділяє три основні характеристики дискурсу:

1) дискурс, формально, це одиниця мови, що перевищує за обсягом речення;

- 2) дискурс пов'язаний із використанням мови в соціальному контексті;
- 3) дискурс за своєю сутністю є інтерактивним, тобто діалогічним [67: 189].

Кінодискурс став масовою формою комунікації у ХХ сторіччі. Кінотекст та звичайне мовне спілкування мають дуже багато спільних рис. У обох випадках ми маємо знаки. В основі вивчення кінематографа лежить семіологія або семіотика. Вперше семіологія була згадана Ф. де Соссюром в його роботі «Курс загальної лінгвістики». Він запропонував «осмислювати науку, що вивчає життя знаків всередині життя суспільства; така наука стала б частиною соціальної психології, а, отже, і загальної психології; ми назвали б її «семіологія» (від грец. *semeion* – знак) [40: 16].

В кіномові як і в звичайній мові, важливу роль відіграє синтагматика, тобто лінійне розміщення знаків, коли один йде лише після іншого, а не всі разом. Але є й суттєві відмінності, пов'язані з тим, що тепер ми маємо справу з мовою мистецтва. Знаки кінодискурсу стають знайомими для нас лише під час кінодискурсу. Тобто знаки мови ми знаємо до того, як почуємо якийсь висловлювання, натомість знаки кіно треба створювати під час дискурсу. Звідси впливає проблема творчого характеру кіно – треба створити не лише текст, як ми маємо у випадку літератури, а й саму мову. В звичайній комунікації ми йдемо від мови до тексту, а в кіно – від тексту до мови. Як зазначав П. Пазоліні, «діяльність письменника – суто художня творчість, натомість діяльність режисера інша – спочатку лінгвістична творчість, а вже потім художня. Відповідно творчою стає й поведінка глядача, він сам намагається віднайти, що хотіли сказати йому режисер та актори» [63: URL].

Дослідженням терміну «кінотекст» займалися Ю. М. Усов [38], Я. Кривонос [25], Т. Т. Каліщак, С. В. Радецька [17], І. В. Софієнко [37], А. В. Чернова, А. А. Аванесян [42], В. Демецька, О. Федорченко [12], Н. О. Грінченко [10; 11], G. Anderman [49] та інші.

На думку Є. Б. Іванової «кінофільм це текст, тобто зв'язковий семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці або іншому матеріальному носії послідовність кадрів, що представляє собою фотографічне або мальоване



зображення, яке зазвичай супроводжується звуковим рядом (мовленням, музикою, шумами)» [16: 4].

Інший дослідник Ю. Г. Цив'ян, розуміє під кінотекстом, не що інше, як «дискретну послідовність безперервних ділянок тексту» [41: 115]. Такий підхід цілком обґрунтований, але в рамках сучасного лінгвістичного дослідження вимагає уточнення та розширення.

На нашу думку, Ю. М. Усов дає найбільш повне визначення цього терміну: «кінотекст – динамічна система звуко-зорових образів», або «динамічна система пластичних форм, яка існує в екранних умовах просторово-часових вимірів і аудіовізуальними засобами передає послідовність розвитку думки митця про світ і про себе» [38: 224].

Проаналізувавши попередні визначення, ми дійшли до висновку, що кінофільм неможливо однозначно віднести до числа мовних або немовних процесів. Він відповідає сутності поняття креолізованого тексту, яке було введене Є. Є. Анісімовою, мова йде про текст, який містить в собі, як і вербальні засоби, так і іконічні: фотографії, малюнки, таблиці, схеми. Разом з цим зображення мислиться як невід'ємна частина тексту. Креолізований текст це «особливий лінгвовізуальний феномен, текст, в якому вербальний і образотворчий компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, що забезпечує його комплексний прагматичний вплив на адресата» [2: 17].

Невід'ємною складовою будь-якого кінофільму є кіносценарій. У літературознавчій енциклопедії зазначається «кіносценарій (грец. *κινεδ* «рухаю» і італ. *scenarîo*, від лат. *scaena* «сцена») – літературний драматичний твір, за яким створюється кінофільм. Сучасний кіносценарій. при всій самостійності та закінченості літературної форми існує для втілення його на екрані в кінематографічних образах. Ця кінематографічна образність кіносценарію. народжується з єдності чотирьох його компонентів: ремарки (описової частини); діалогу чи монологу (прямої мови персонажів); авторського тексту (закадрового голосу автора); розмитих пояснювальних написів.» (ЛЕ)

Ремарка є описом складної кінематографічної дії, вона втілюється поведінкою персонажів, звуковим оформленням фільму, пейзажем та обставинами дії.

Діалог та монолог є одними із найважливіших засобів виразної передачі інформації звукового кіно. Найчастіше вони використовуються для розкриття характерів героїв, а також змісту і сутності подій.

Закадровий голос оповідача відіграє важливу роль у складанні сучасних сценаріїв. Він має різні завдання – інформувати чи коментувати повторювані події, висловлювати філософські та ліричні думки автора. Характерною рисою сучасних сценаріїв є внутрішній монолог – закулісний голос головного героя розкриває його процес мислення та його внутрішній стан.

Пояснювальний напис займав чільне місце у сценарії німих фільмів, замінюючи діалог та дикторський голос. В сучасних звукових фільмах він втратив своє попереднє значення, та використовується в основному як інформаційний засіб для введення атмосфери дійства.

Відомо, що створення будь-якого кінотексту пов'язане з його багаторазовою семіотичною трансформацією. Перш ніж стати текстом кіно, він спочатку проходить через певні стадії, в ході яких значно змінюється:

- авторський літературний сценарій;
- режисерський (або монтажний) сценарій (створюється за участю художника і оператора-постановника; виконує функції виробничого і технічного проекту фільму);
- безпосередньо в ході зйомок, режисер організовує і узгоджує між собою творчість акторів, музикантів, декораторів, операторів і звукооператорів і т. д. і зрештою текст сценарію частково трансформується в звукоряд (звучна мова героїв фільму), частково стає відеорядом (дії, гра акторів) [49: 59].

Серед усіх типів аудіовізуального перекладу найскладнішим та часозатратним є дублювання. Оскільки, головним для такого перекладу є

залишитися непомітним, тобто, потрібно створити ілюзію того, що персонажі дійсно розмовляють мовою цільової аудиторії. При цьому, обов'язково потрібно зберегти всі сюжетні та драматургічні елементи.

Як вже згадувалося вище, головною рисою кінотексту є те, що він являється креолізованим, та обов'язково включає в себе візуальну частину. Очевидно, що для якісного виконання перекладу, перекладачеві потрібно враховувати можливість синхронізування звукозапису тексту мовою перекладу з оригінальним відеорядом. Дане явище відоме під назвою *ліпсінк* (від англійського *lip* «губа» та *sync* «синхронно»).

Ще одним із складних моментів аудіовізуального перекладу є *саундскейп*. Він застосовується для того, щоб занурити глядача у події, що відбуваються у фільмі. Однією з частин роботи режисера є правильне оформлення звукового фону. Саундскейп включає в себе пісні, відео, випуски новин, рекламу, радіо та будь-який інший звуковий супровід. Іноді перекладу саундскейпу приділяється значно менше уваги, ніж перекладу монологів та діалогів, проте, в деяких випадках звуковий супровід, наприклад, випуск новин на радіо, може стати визначальним для розуміння сюжету та розкриття режисерського задуму.

Однак, бувають випадки, коли режисер виступає проти будь-якого перекладу саундскейпу. Так, наприклад, Квентін Тарантіно в креативному листі до перекладачів фільму «Одного разу в Голлівуді» виступив проти перекладу всіх роликів, радіо та реклами, оскільки він «вимальовав та викохав весь звуковий пейзаж фільму.» [23]

Оскільки об'єктом дослідження даної роботи є монологи саме у фільмах Квентіна Тарантіно, вважаємо за доцільне розглянути декілька фактів з його біографії як кінорежисера. Фільмографія Квентіна на момент написання цієї роботи нараховує 10 повнометражних фільмів за які він отримав 37 нагород та був номінований на ще 47. В 2008 році інтернет ресурс Internet Movie Database визнав Тарантіно найкращим режисером сучасності, враховуючи середні рейтинги його повнометражних фільмів [64]. Також він зайняв 81-ий рядок 2004 року в списку ста найвпливовіших фігур, що складається журналом *Premiere* [64],

і 8-е місце 2005 року в рейтингу «Найвеличніші режисери всіх часів», складеному британським журналом Empire [56]. Станом на кінець 2007 року замикав список «100 геніїв сучасності»[68].

Квентін Тарантіно славиться також тим, що він є сценаристом всім своїх повнометражних фільмів. Тому у всіх його фільмах можна прослідкувати наявність спільних рис у складанні розмов між персонажами та особливо монологів. Однією з таких рис є широке використання ненормативної лексики та імітування комунікації, притаманної періоду часу, що зображується в картині. Як зазначив сам сценарист та режисер: «Якщо ви хочете зняти фільм про рабство і змусити глядача з 21 століття зануритися в цю епоху, то йому доведеться почути та побачити багато неприємних речей ... Мені говорять, що я повинен брехати для того, щоб фільм було легше проковтнути. А я не хочу, щоб його легко проковтнули. Я хочу, щоб він був мов камінь або таблетка, яку немає чим запити» [69].

Для того щоб мовлення героїв звучало максимально природньо та відповідало особливостям певної епохи, режисер не зосереджується лише на одному рівні мови, а намагається приділяти увагу як лексичному, морфологічному, так і синтаксичному рівням.

Більшість персонажів у фільмах Квентіна Тарантіно є складними та неоднозначними особистостями, тому для їх розкриття та пояснення їх мотивів, автор часто вдається до монологів, як внутрішніх, так і драматичних. Його монологам притаманне вживання пасивних конструкцій, складносурядних та складнопідрядних речень, та розмовно-експресивні синтаксичні побудови.

Отже, підсумовуючи опрацьовану інформацію про кінодискурс, зауважимо, що дана тема є досить обширною та дослідження в ній почали проводитися відносно недавно. Проте, уже є чітко сформульоване визначення терміну кінотекст, а саме, це складна система аудіо-візуальних форм, що передає реципієнтові думки автора, шляхом зображень на екрані та передачі аудіо фону.

Переклад творів, що належать до кінодискурсу, є окремою актуальною темою для вивчення, оскільки він включає в себе переклад не тільки лінгвальних

засобів, а і їх поїднання з візуальною частиною та вимагає передачі не лише змісту сюжету, а і режисерського задуму.

## **Висновки до розділу 1**

1. В теоретичній частині даної роботи ми визначили, що монолог це тривалий та зв'язкий мовленнєвий акт, що передбачає наявність лише одного мовця. Попри те, що монологи не передбачають вербальної реакції слухача, вони все ж виконують певні комунікативні функції, а саме інформативну, розважальну, експресивну та впливову.

Лінгвісти при класифікації монологів розглядають різні їх аспекти, а саме жанрові характеристики, комунікативні функції, структурно семантичні ознаки та типи висловлювання.

Зазначимо, що монологічне мовлення, як художній засіб розкриття образу, характеру та психології героя, завжди знаходило своє застосування у п'єсах, романах, фільмах та інших творах художнього та кіно дискурсу. Монологи зазвичай є розгорнутими та чітко сформульованими мовленнєвими актами, та для досягнення єдності монологічного мовлення вимагають правильного поєднання морфологічного, лексичного та синтаксичного рівнів мови.

Оскільки, морфологічна форма слова напряму залежить від синтаксичних функцій цього слова у реченні, то, спираючись на думки дослідників, в даній роботі ми не будемо акцентувати увагу на традиційному поділі граматики на морфологію та синтаксис.

2. Кінодискурс як окремий тип дискурсу виник у ХХ сторіччі, коли фільми набули певної популярності в суспільстві. Підсумовуючи опрацьовану інформацію, ми зробили висновок, що кінофільми є однією з форм комунікації, оскільки використовуючи креолізований текст, тобто лінгвальні та екстралінгвальні засоби, режисер доносить до глядачів свої думки та викликає певні емоції.

Переклад фільмів є одним з ключових аспектів кінематографу, оскільки створення більшості фільмів передбачає кінопрокат у багатьох країнах світу. Кінотекст є складною системою, оскільки включає в себе не тільки вербальні, але і невербальні одиниці, тому його переклад має свої чітко виражені особливості та вимагає певних вмінь та докладання значних зусиль.

Оскільки, як ми визначили раніше, монологи мають особливе значення для сприйняття будь-якого фільму як єдиного, зв'язного твору та для повного розкриття всього режисерського задуму, їх переклад також посідає важливе місце у сфері лінгвістичних досліджень, та все ще залишається актуальним об'єктом вивчення.

## РОЗДІЛ 2

### АНАЛІЗ МОРФОЛОГО-СИНТАКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У МОНОЛОГАХ НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ КВЕНТІНА ТАРАНТІНО

В теоретичній частині даної роботи ми визначили, що монологи є обов'язковим елементом побудови будь-якого художнього твору, в тому числі і кінофільмів. Монологи є засобом розкриття персонажів, шляхом вираження особистих думок або почуттів. Монологічне мовлення характеризується своєю складністю та продуманістю, а також передбачає наявність певних морфологічних одиниць та складної синтаксичної побудови. Дотримуючись думки Михайла Петровича Кочергана, що синтаксис і морфологія є нероздільними та певним чином доповнюють один одного, розглянемо вживання морфолого-синтаксичних одиниць у відібраному матеріалі з таких фільмів Квентіна Тарантіно як: *The Hateful Eight* (HE), *Kill Bill Vol. 1* (KBV1), *Kill Bill Vol. 2* (KBV2) та *Once Upon a Time in Hollywood* (OUTH).

#### **2.1 Засоби експансії в монологічному мовленні.**

У ході ретельного аналізу відібраних прикладів було виявлено, що найбільш поширеним типом синтаксичної трансформації у монологіях Квентіна Тарантіно є різні типи експансії. Експансія як виразний засіб включає в себе: різні види повторів, паралелізм, перерахування, тавтологію, полісиндетон та вставні речення.

В свою чергу, повторення включає в себе такі різновиди як анафора (повторення на початку речень), епіфора (повторення в кінці речень), анепіфору та анадиплосис, тобто об'єднання концепції анафори та епіфори.

Оскільки, анафора є однією з найпростіших та, водночас, найчастіше вживаних форм повтору, пропонуємо розглянути цей засіб першим. Для цього проаналізуємо наступні уривки монологів з фільмів Квентіна Тарантіно.

(38) Look at me, Matsumoto... take a good look at my face. Look at my eyes. Look at my mouth (KBV1: URL).

Дане речення є чудовим прикладом того, як використання анафори забезпечує необхідний драматичний ефект висловлювання, та допомагає затримати увагу глядача на конкретному моменті. Використовуючи повтор фрази *Look at me/my* на початку навіть не двох, а одразу трьох речень, режисер змушує глядача відчувати певний драматизм цієї сцени, в той час як використання паузи в першому реченні та двох останніх простих, неповних речень задає певної динаміки.

В продовженні цього монологу, (39) Do I look familiar? Do I look like somebody... you murdered?! (KBV1: URL), режисер знову вдається до анафори та паузи, проте на цей раз доповнює висловлювання ще одним засобом, а саме риторичним запитанням. Таким чином, витримується заданий темп мовлення, та все ж додається нова, важлива для сюжету інформація.

(46) I was a Drell. I was a Drifter. I was a Coaster. I was part of the Gang. I was a Bar-Kay (KBV2: URL).

На перший погляд ця частина монологу не привертає до себе увагу своєю складністю, оскільки містить лише прості речення. Проте, при глибшому аналізі можна помітити одразу три художні засоби.

Перший та другий засоби тісно між собою пов'язані. Очевидно, що мова йде про анафору, тобто єдинопочаток всіх речень, та перерахування. Поєднання цих двох засобів додає певної динаміки висловлюванню, за рахунок анафори, та створює ефект нагромадження. за рахунок перерахування.

Третій же засіб є не таким очевидним і стає зрозумілим лише при поєднанні з відеорядом та контекстом, який подається невербально. Мова йде про замовчування. У сцені очевидно, що цей монолог веде музикант, а всі перерахування, наведені вище, це гурти в яких він грав чи співав, проте лексично це ніяк не передається.



(73) *It's called... It's called Lancer. I play the heavy. Did a, ahem, Ron Ely Tarzan. I did a Land of the Giants. Green Hornet. I did that show, uh... Bingo Martin with that kid Scott Brown. Yeah.* (OUTH: URL)

На перший погляд, здається, до даних уривок містить такі ж художні засоби як попередній, а саме анафору та перерахування. Та при детальному аналізі, можна помітити одну важливу відмінну деталь, що полягає в ролі цих засобів.

Якщо в попередньому реченні анафора надавала швидкого темпу висловлюванню, то в цьому випадку цей ефект повністю нівелюється паузами під час мовлення. Таким чином створюється ефект спонтанності. Здається, що герой дійсно згадує фільми в яких він грав, і не задумується над тим як урізноманітнити своє мовлення іншими синтаксичними формами. Його розумова діяльність зайнята повністю іншими думками.

Обов'язковою ознакою будь-якого монологу є зв'язність, а анафора, в свою чергу, є чудовим засобом її забезпечення.

(86) *I don't dig him. I don't dig the vibe he brings on a set.* (OUTH: URL)

Наведений вище приклад демонструє, як за допомогою анафори можна створити логічний зв'язок у висловлюванні. Так друге речення є більш обширним, та надає додаткову інформацію до ідеї, що подається першим, значно коротшим реченням.

(63) *Because when it comes to the subject of me, I believe you are truly and utterly incapable of telling the truth. Especially to me. And least of all, to yourself. And when it comes to the subject of me, I am truly and utterly incapable of believing anything you say.* (KBV2: URL)

Квентін Тарантіно завжди дуже майстерно підходить до написання сценарію в цілому, та, водночас, продумує кожну фразу чи репліку як окремий елемент. Наприклад, в цій фразі ми бачимо використання гри слів за рахунок повтору лексем *truly* та *truth*.

Також, очевидним є використання анафори *when it comes to the subject of me*, проаналізувавши яку, можна зробити висновок, що зміст першого і другого

висловлювання різняться, та до цього ми повернемося в третьому розділі цієї роботи, коли мова йтиме про переклад.

Окрім вищезгаданих одиниць, ми хотіли б звернути увагу на такі засоби як парцеляція та паралелізм. Парцеляція *Especially to me. And least of all, to yourself.* в даному випадку використовується для акцентування уваги на складному характері персонажа, та її внутрішній боротьбі. В той час як паралелізм *you are truly and utterly incapable of telling the truth. I am truly and utterly incapable of believing anything you say.* лише підсилює цей ефект, та демонструє різносторонність цих персонажів та їх ставлення один до одного.

(62) *Well, it just so happens this hacienda has its own private beach. And that private beach just so happens to look particularly beautiful bathed in moonlight. And there just so happens to be a full moon out tonight.* (KBV2: URL)

На прикладі цього уривку монологу з фільму Kill Bill Vol 2 можна проаналізувати як використання повторів, а саме анафори *just so happens* та анадиплосису *private beach* впливає на сприйняття сказаного та на динаміку самого висловлювання. Дані повтори акцентують увагу на тому, що зображувані події є певним збігом обставин та водночас уповільнюють темп мовлення. В поєднанні з візуальною частиною досягається певний драматичний та, водночас, комічний ефект, оскільки головна героїня не слухає дану пропозицію до кінця та намагається вбити свого суперника завчасно.

(84) *I mean, shit. I mean, who knows what could happen?* (OUTH: URL)

Як вже зазначалося раніше, шляхом використання анафори також можна створити ефект спонтанного мовлення, що і було продемонстровано в цьому прикладі.

Головний герой починає речення вставною фразою *I mean*, втрачає думку та спонтанно його закінчує. Після чого, починає речення тією ж фразою, тобто використовуючи анафору, та задає риторичне запитання своєму другові.

Більше того, таким чином режисер передає настрій та емоційність після попередніх подій, що відбулися у фільмі, в результаті яких, переповнений

негативними емоціями герой, не може сконцентруватися та, висловлюючи свої думки, вдається до повторів.

В деяких сценах, монологи, написані Квентіном Тарантіно, переповнені лише одним засобом. Як, наприклад, в наступних уривках, що складаються виключно з повторів.

(71) What a picture. What a picture. (OUTH: URL)

Як ви можете бачити, ці два речення абсолютно ідентичні, тобто друге речення повторюється на всіх мовних рівнях. Єдиною різницею, що з'являється лише під час усного відтворення, є інтонація з якою вони вимовляються. Таким чином, друге речення емоційно доповнює перше.

(95) Every fucking night. Every fucking night. That's it, that's fucking it! That's fucking it. (OUTH: URL)

В теоретичній частині цієї наукової роботи, при розборі особливостей кінодискурсу та конкретно фільмів Квентіна Тарантіно, ми зазначали, що однією з особливостей мовлення в фільмах цього режисера є використання ненормативної лексики.

Однією з причин для використання таких лексичних одиниць є надання емоційності висловлюванню. А при багаторазовому повторі та інтонаційному виділенні цей ефект максимально підсилюється.

(36) Where's Bill? Where's Bill? Where's Bill? (KBV1: URL)

За рахунок багаторазового повтору простого та короткого запитання, режисерові вдається створити ефект нагромадження, та акцентувати на важливості цієї відповіді. Власне кажучи, дізнатися відповідь на це запитання і є головною ціллю як героїні, так і глядачів, протягом двох частин цього фільму. Ключовим є той факт, що питання задається людині, яка ніяк не може знати цієї відповіді, тобто створюється враження, що героїня звертається напряму до глядачів.

В доповнення до даного аналізу, розглянемо наступний приклад, в якому функцій, що виконують повтори в монологіях, значно відрізняються.

(37) Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. (KBV1: URL)

Якщо в попередньому уривкові темп мовлення пришвидшувався з кожним запитанням, то в цьому випадкові, темп навпаки уповільнюється. Таким чином, глядач отримує більше часу, аби проникнутися співчуттям та, водночас, розумінням того, наскільки героїня прагне досягти своєї мети. Увага акцентується не на агресивності, як в попередній сцені, а на драматичності та цілеспрямованості. Тобто розкривається абсолютно інша риса характеру персонажа.

Після цих двох сцен стає зрозумілим, що Беатрікс зовсім не добрий та позитивний герой. Режисер показує, хто вона насправді, та дозволяє кожному скласти своє враження. Він не має на меті провести кожного глядача сюжетом, нав'язуючи своє бачення, а навпаки, дає простір для аналізу та роздумів.

При аналізі попередніх прикладів ми звертали увагу, в основному, на використання анафор, оскільки це один з найчастіших засобів використання повтору, проте епіфора та анадиплозис також можуть використовуватися в монологічному мовленні. Для більш чіткого окреслення функцій, що виконують ці засоби, розглянемо наступні фрагменти монологів.

(41) *You may not be able to fight like a samurai. But you can at least die like a samurai.* (KBV1: URL)

В наведеному прикладі фраза *like a samurai* є епіфорою, та водночас частиною паралелізму, тому розглянемо окремо ефекти, що створюють ці два засоби.

Паралелізм в цьому випадку використовується, щоб продемонструвати певну повагу до суперника. В східних культурах, загинути зі зброєю в руках вважалося честю, тому цими словами героїня не принижує слабшого воїна, а навпаки проявляє певну повагу. Тобто, паралелізм виступає засобом, що впливає на зміст, та є сюжетним елементом.

В свою чергу, хоч епіфора і не додає жодного нового значення, вона є важливою для сприйняття згаданого вище змісту. Шляхом такого повтору в кінці

речення, надається особливий акцент саме цій фразі, та досягається ефект кращого запам'ятовування сцени в цілому.

Крім описаного вище способу використання епіфори, також варто виділити варіант продемонстрований наступним прикладом.

(57) *In the bush, an elephant can kill you. A leopard can kill you. And a black mamba can kill you. But only with the mamba, and this has been true in Africa since the dawn of time, is death sure.* (KBV2: URL)

В цьому уривку можна виділити одразу три засоби експансії, а саме перерахування, вставне речення, та власне епіфору. Всі ці три засоби використовуються комплексно для досягнення однієї мети – залякування. В перших реченнях сценарист вдається до перерахування та епіфори, нагромаджуючи ефект небезпеки, а потім, використовуючи вставне речення, дає додаткову інформацію, що підсилює це враження.

Для підтвердження попередніх результатів аналізу, розглянемо схожий, але, водночас, простіший приклад вживання епіфори.

(69) *Mary Alice loves Westerns. Our whole courtship, we watched Westerns.* (OUTH: URL)

Квентін Тарантіно навмисно не заміняє слово *Westerns* в другому реченні займенником, а вдається до повтору, щоб виділити саме цей жанр фільмів. За сюжетом, цей монолог направлений на зацікавлення персонажа в пропозиції, що пролунає значно пізніше, в самому кінці цього мовленнєвого акту. Таким чином, персонаж, що веде цей монолог маніпулює своїм співрозмовником, а в даному випадку слухачем. Він показує свою нібито зацікавленість, проте даний повтор, як і вся розмова, звучить дещо дивно, навіть штучно, саме цим і привертаючи увагу глядачів.

До наступного способу використання епіфори Квентін Тарантіно вдається вкрай рідко, але все ж він можливий.

(77) *So, Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? The Man from U.N.C.L.E.? The Girl from U.N.C.L.E.? How about Batman and Robin?* (OUTH: URL)

Виходячи зі змісту монологу, стає зрозуміло, що ці риторичні запитання ставляться з певним сарказмом, тобто їх метою є досягнення комічного ефекту. Кожне наступне запитання є більш абсурдним в порівнянні з попереднім.

Важливим є також те, що ці питання короткі, тому змінюючи лише одне слово, та використовуючи епіфору, режисерові вдається звернути увагу саме на ту лексичну одиницю, що змінилася. Епіфора, в даному випадку, є побічним ефектом такої зміни, та лише підсилює цей жарт.

Отже, проаналізувавши всі зазначені вище приклади вживання епіфори, можна зробити висновок, що даний засіб вживається значно рідше в монологах ніж анафора, та все ж вона виконує свої особливі функції. В більшості випадків, епіфора використовується для акцентуванні на певному об'єкті, або певній ідеї, хоча можливі також випадки використання для створення та нагромадження різних ефектів, наприклад комічного, драматичного або залякування.

Далі ми хотіли б детальніше зупинитися на такому засобі експансії як анадиплозис. За своєю будовою анадиплозис це поєднання концепту анафори та епіфори, тому при аналізі ми зможемо порівняти спільні та відмінні риси їх використання.

В більшості випадків, головною ціллю вживання анадиплозису є досягнення ритмічності за рахунок повтору одного слова, або навіть цілих фраз. Як, наприклад, в наступних уривках монологів.

(32) *I know I fucked you over. I fucked you over bad.* (KBV1: URL)

Аналізуючи цих два речення, є очевидним, що даний повтор не додає жодного нового значення до висловлювання, тобто їх можна було об'єднати в одне, уникнувши повтору та передавши повний сюжетний зміст. Однак, в такому випадку повністю змінився б ритм цієї фрази, а отже зник би досягнутий драматизм та важливість лексичної одиниці *bad*.

(87) *You know, this is probably the shittiest weather ever. The shittiest weather on the shittiest boat with the shittiest person.* (OUTH: URL)

Хоч анадиплозис і є різновидом повтору, іноді, навіть в межах одного висловлювання, вони можуть виконувати різні функції. В даному випадку

анадиплозис вжито досить стандартно, тобто лише для того, щоб забезпечити зв'язок та ритмічність двох речень. В той час як повтор слова *shittiest* є більш важливим для сприйняття всього монологу.

Головною функцією використання такої кількості однакових лексичних одиниць є передача настрою героїні та її незадоволення. Таким чином глядачеві легше проникнутися її негативними емоціями, та вибудувати своє суб'єктивне сприйняття подальшої розмови.

(47) *I know we haven't spoken in some time, and the last time we spoke wasn't the most pleasant, but you've got to get over being mad at me and start becoming afraid of ... because she is coming. And she's coming to kill you. And, unless you accept my assistance, I have no doubt she will succeed.* (KBV2: URL)

Аналізуючи цей уривок лише на текстовому рівні, важко пояснити роль кожного вживання повторів, адже важливим для їх розуміння є контекст, а також інтонація.

У випадку з анадиплозисом *haven't spoken in some time, and the last time we spoke*, лексеми *time* у цьому реченні має різне значення, більше того актор робить паузи для того, щоб надати висловлюванню певного драматичного забарвлення, та змусити глядача пригадати про які попередні події, власне, йде мова. Таким чином, темп висловлювання упольнюється.

Далі режисер вдається до паралелізму, аби зафіксувати досягнутий драматичний ефект та зацікавити глядача у можливому розвитку подій, тобто вводиться певна, невідома на даний момент, проблема.

Наступним інтонаційно виділеним анадиплозисом *she is coming. And she's coming to kill you* власне окреслюється ця проблема та пришвидшується темп мовлення. Також, після цього речення режисер вдався до замовчування, та вирізав ім'я того, хто намагається вбити співрозмовника. В цьому моменті вся увага глядача звернена на те, що буде сказано далі.

І, нарешті, даний уривок закінчується тим, що персонаж пропонує вирішення цієї проблеми, а саме прийняти його допомогу. Тобто, в одному

короткому уривку монолога, можна виділити складові повноцінного висловлювання, а саме зав'язку, основну частину, кульмінацію, та розв'язку.

(8) *Well, not in your case. In your case, you'd have it coming.* (HE: URL)

В цьому прикладі, функція, що виконує анадиплозис, є спільною для всіх різновидів повтору. А саме, мова йде про надання унікальності, та певного роду особливості. Даний засіб використовується для акцентування саме на цьому випадкові, а також додає драматичності монологові в цілому.

(11) *The man who pulls the lever that breaks your neck will be a dispassionate man. And that dispassion is the very essence of justice.* (HE: URL)

Анадиплозис в цьому уривкові відрізняється від інших прикладів, тому є важливим для різностороннього аналізу цього засобу. Ключовою ідеєю анадиплозису є ланцюговий зв'язок, тобто, як ми можемо бачити на прикладі цих двох речень, не обов'язково початок наступного речення має повністю відтворювати кінець попереднього. Важливо лише об'єднати та повторити ідеї або концепти, що висвітлюються цими фразами.

Таким чином, анадиплозис, навідріз від анафори та епіфори, має ще одну функцію, а саме забезпечення логічного розвитку ідей та послідовності їх викладу.

(51) *Hey. Hey. Hey! Wiggle worm, you see this? You see it, don't ya?* (KBV2: URL)

Цей мовленнєвий акт демонструє ще один приклад того, як анадиплозис, в поєднанні з вигуками, звертаннями та риторичними запитаннями додають мовленню жвавості, а в даній сцені, поєднуючись з відео рядом, змушують хвилюватися, або навіть боятися.

Головна героїня опиняється в ситуації, де кожен різкий рух може стати для неї фатальним, але вона продовжує вириватися та боротися. На екрані глядач бачить швидкі, активні рухи, тому і мовлення має повністю відповідати заданому темпові, що і досягається вживанням описаних вище засобів.

В даній роботі, особливо при аналізі повторів, ми говоримо про досягнення ритмічності. В більшості випадків, мова йде про пришвидшення темпу мовлення,



та передачі інформації, однак це не завжди так. Одним з можливих способів використання анадиплозису є повтор останнього слова після паузи, як наприклад в наступних уривках.

(40) *If on your journey, you should encounter God ... God will be cut.*  
(KBV1: URL)

Таким чином, режисер досягає більшої драматичності цього висловлювання, додає йому більшої важливості та значно глибшого змісту, ніж можна було б досягти, перефразувавши речення лише з використанням гіперболи.

Ще одним прикладом забезпечення драматичності є дуже емоційно важкий монолог героя Леонардо Ді Капріо у фільмі *Once Upon a Time in Hollywood*.

(93) *Uh, he's, um... He... He's not the best anymore. In fact, far from it. And... he's coming to terms with what it's like to be slightly more... use... Slightly more useless each day.* (OUTH: URL)

Під час мовлення актор майже плаче, і при цьому робить довгі паузи між реченнями, або навіть ділить речення на частини. Такі характеристики мовлення є досить природніми, та дозволяють глядачеві проникнутися співчуттям до персонажу.

Проаналізувавши попередні випадки використання анадиплозису, хотілося б доповнити отримані результати ще одним нестандартним прикладом.

(92) *I believe it's the job of an actor... And I say "actor," not "actress," because the word "actress" is nonsensical. It's the actor's job to avoid Impediments to their performance. It's the actor's job to strive for 100 percent effectiveness.* (OUTH: URL)

В цілому, функції анадиплозису в цьому уривкові схожі з попередніми прикладами, ключовою відмінністю є те, що замість паузи використовується ціле вставне речення. Режисер, таким чином, робить паузу в донесенні основної ідеї, але подає її не у вигляді мовчання, а заповнює цей простір додатковою інформацією, що ніяк не стосується головної думки.

Роль анадиплозису, в цьому випадку, продовжити попереднє висловлювання, та повернути увагу глядача в правильне русло сприйняття режисерського задуму.

Раніше ми зазначали, що анадиплозис використовується для більш логічного викладу думок та зображення подій. Доведемо це на ще одному прикладі.

(58) *Right at this moment the biggest "R" I feel is regret. Regret that maybe the greatest warrior I have ever met met her end at the hands of a bushwhackin', scrub, alky piece of shit like you.* (KBV2: URL)

Навідміну від попереднього уривку з таким варіантом вживання анадиплозису, тут ми бачимо розвиток ідеї, шляхом повтору лише одного, але того ж самого слова. Можна сказати, що друге речення доповнює перше, але оскільки його синтаксична будова і так є досить складною, сценарист прийняв рішення об'єднати ці два речення не їх будовою, а таким логічним ланцюгом. На нашу думку, це позитивно вплинуло на сприйняття висловлювання в цілому.

Як зазначалося в теоретичній частині, та вже було доведено нами на декількох прикладах, в більшості випадків анадиплозис використовується для досягнення ритмічності висловлювання, проте це не завжди є головною метою.

Так, наприклад в наступному уривкові, (50) *Let's go to the calendar. It's calendar time. Calendar time for Buddy.* (KBV2: URL), окрім ритмічності, забезпечується також підсилення комічного ефекту.

А цей приклад, (29) *What you gonna do now, huh? What you got? I got your ass! Remember that? Huh? Remember?* (KBV1: URL), демонструє, як за допомогою анадиплозису та риторичного запитання створюється ефект контрасту та протиставлення. Звісно, це не означає, що в даному монолозі відсутня ритмічність. Проте, анадиплозис не є визначальним для її досягнення, оскільки використовуються також прості, неповні речення та, згадані вище, риторичні запитання, що привертають увагу глядачів значно сильніше.

Анадиплозис це не єдиний засіб, що об'єднує концепт анафори та епіфори. Мова йде про повтор кільце або анепіфору. Відмінність цих двох прийомів

полягає в тому, що при анадиплозисі повторюванні елементи знаходяться поруч, наприклад в кінці першого речення та на початку другого. Принцип використання кільця, в свою чергу, є повністю протилежним. Тобто, в кінці речення або висловлювання повторюється слово або фраза з його початку.

Розглянемо наступні уривки, для того, щоб зробити висновки про функції, що виконує цей засіб.

(94) *I practiced them, and now I don't look like I goddamn practiced them!*  
(OUTH: URL)

Однією з відмінностей анепіфори від анадиплозису є можливість використання в межах одного речення, тоді як анадиплозис вимагає наявності двох речень.

Що стосується функцій, то роль повтору кільця в цьому випадку переважно підкреслювальна. Таким чином, виділяється певний концепт, на якому і будується висловлювання.

Розглянемо ще один приклад з цього ж монологу.

(96) *You stop drinking right now, all right? Make a promise to yourself. You're gonna stop fucking drinking.* (OUTH: URL)

Оскільки, даний монолог є внутрішнім, то очевидно, що перше питання є риторичним. Цей мовленевий акт є важливим для ще більшого розкриття персонажу. Він намагається домовитися зі своїм «внутрішнім Я», та розмовляє дуже емоційно.

Шляхом використання такого повтору, режисер показує наскільки важливою є ця деталь для подальшого розвитку сюжету. Тобто, функція вживання анепіфори повністю співпадає з попереднім прикладом.

Проаналізувавши всі вибрані нами уривки з монологів, можна зробити висновок, що Квентін Тарантіно вдається до даного засобу вкрай рідко, через обмежений потенціал його використання.

При проведенні аналізу використання всіх вищезгаданих варіантів експансії, а саме анафори, епіфори, анадиплозису та анепіфори, в деяких прикладах ми частково розглядали ще такий засіб як паралелізм.

Паралелізм, як і решта засобів, що належать до підвиду експансії, будується на повторах. Проте, визначальним є той факт, що важливим є повтор не лише лексичних одиниць, а і граматичної структури, тобто саме повтор на морфолого-синтаксичному рівні. Саме ця різниця дозволяє використовувати паралелізм не лише для підсилення того чи іншого ефекту або додавання нових відтінків значення, а і для додавання повністю нових сюжетних ідей.

Порівнюючи з попередніми засобами, паралелізм є менш очевидним, оскільки його легко сплутати з будь-яким іншим звичайним повтором. Наприклад, при аналізі наступного уривку, можна помилково зробити висновок, що *I/You joined the war* є звичайною анафорою. Проте, при більш детальному аналізі, ми визначили, що ці речення мають ідентичну граматичну будову.

(2) *You joined the war to keep niggers in chains. I joined the war to kill - white Southern crackers.* (HE: URL)

Власне з назви цієї фігури впливає перша функція її використання. В монолозі, герой описує два різних погляди на одну і ту ж подію. Це дає змогу сценаристові описати риси одразу двох персонажів, та провести між ними певну аналогію. Тобто, глядачеві демонструється радикальна різниця між героями, та все ж і прослідковується певний зв'язок. В кожного з них була своя ціль, проте досягали вони її однаковою способом.

Як зазначалося вище, паралелізм легко сплутати з будь-яким іншим повтором, проте бувають також випадки коли паралелізм є більш очевидним, та ефект створений його використанням доповнюється іншими формами експансії.

Розглянемо це на наступних прикладах.

(65) *That's you trying to disguise yourself as a worker bee. That's you tryin' to blend in with the hive. But you're not a worker bee. You're a renegade killer bee.* (KBV2: URL)

Анафора в цьому випадку виступає засобом введення речень з синонімічним значенням. Тобто друге речення є логічним доповненням першого.

Проте, максимальний драматичний ефект досягається за рахунок використання паралелізму *you're not a worker bee. You're a renegade killer bee.* Хоч

в цих реченнях і повторюється лексична одиниця *bee*, на противагу першим синонімічним реченням, висловлювання закінчується повністю антонімічним значенням. Таким чином сценарист зберіг метафору, але додав до неї ознаку, що є визначальною для розкриття персонажу.

Для підтвердження результатів аналізу попереднього уривку, розглянемо наступний приклад.

(68) *You're not a bad person. You're a terrific person. You're my favorite person.*  
(KBV2: URL)

Очевидно, що наведені вище речення мають однакову синтаксичну будову та об'єднані однією ідеєю, а саме дати певну характеристику іншому персонажеві, та показати ставлення до нього.

Як і в попередньому випадку, ми бачимо використання паралелізму та анафори. Ці засоби допомагають досягти ефекту нагромадження негативних рис та підсилюють контраст речення з протилежним значенням.

(78) *Down goes you. Down goes your career as a leading man. Or do you go to Rome and star in Westerns and win fucking fights?* (OUTH: URL)

Ще одним варіантом використання паралелізму можна розглянути на уривкові з фільму *Once Upon a Time in Hollywood*. В цьому випадку паралелізм переносить характеристики з персонажа, якого грає головний герой, власне на персонажа фільму Квентіна Тарантіно. Також цим підсилюється негативний ефект для того, щоб запропонувати альтернативу, шляхом використання риторичного запитання. Власне, відповідь на це питання не є обов'язковою, та все ж спонукає до роздумів як головного героя, так і нас, глядачів фільму.

Проаналізувавши всі попередні приклади, ми дійшли висновку, що засоби експансії є досить різноманітними за функціями, що вони виконують в монологічному мовленні. В більшості випадків, їх суть заключається в додаванні нових елементів і таким чином розширені значень окремих лексичних одиниць або цілих речень.

## 2.2 Засоби редукції та зміни порядку компонентів в монологіях.

Розглядаючи функції засобів експансії, ми говорили лише про надання додаткових значень та нових ідей. Проте, не завжди глядачеві потрібно надавати всю інформацію. В деяких випадках важливо навпаки приховати очевидні концепти, або змінити порядок їх освітлення для того, щоб зацікавити глядача та утримати його увагу. Для виконання цих функцій, сценаристи вдаються до засобів редукції та до зміни порядку компонентів.

Мова йде про такі засоби як еліпсис, замовчування, номінативні речення, асиндетон, інверсія, парцеляція та інші. Проаналізуємо уривки монологів у фільмах Квентіна Тарантіно на предмет використання цих одиниць, та функцій, що вони виконують.

(4) *Shoot 'em, stab 'em, drown 'em, burn 'em, drop a big ol' rock on their head.*  
(HE: URL)

Пропущення сполучників є одним з різновидів опущення, що найменше впливає на зміст висловлювання. В свою чергу, цей засіб має великий вплив на сприйняття окремих речень.

Наприклад, в даному реченні асиндетон та скорочення займенників пришвидшує темп мовлення та допомагає імітувати мовлення характерне тому періоду часу та місцевості.

В підтвердження попереднього висновку, розглянемо речення з монологу того ж персонажу. (23) *You come back with anything else but a guitar, my pistol plays a tune.* (HE: URL)

Очевидно, що це речення є умовним, проте на початку підрядної частини ми бачимо пропуск сполучника *if*. На перший погляд, на рівні тексту відсутність цього елемента не є важливою для сприйняття речення, але під час відтворення у фільмі, цей засіб підкреслює акцент персонажу та його унікальну манеру ведення монологів та діалогів.

В продовження попереднього уривку, розглянемо наступні речення з цього ж монологу. Ми виділили їх окремо, оскільки вони є простішими за своєю

синтаксичною будовою і, водночас, значно складнішими для аналізу використаних засобів.

(24) Move a little sudden, a little strange, you gonna get a bullet. Not a warnin', not a question. A bullet. (HE: URL)

Перше речення цього уривку частково збігається з попереднім прикладом. Це також умовне речення, в якому пропущений сполучник *if*, але крім цього додається повтор *a little sudden, a little strange*. В продовження, сценарист використовує неповні речення, передаючи лише головну ідею. Вся увага як співрозмовника, так і глядача фокусується на максимально чітких поняттях. І в завершення цього висловлювання, ми можемо спостерігати номінативне речення, яке підсумовує все вище сказане, та звучить неначе крапка в кінці монологу.

(45) I've killed a hell of a lot of people to get to this point, but I have only one more. The last one. The one I'm driving to right now. The only one left. (KBV2: URL)

Цей приклад цікавий не лише використанням повторів, але і синтаксичною будовою речень та їх порядком вживання. Перше речення є складносурядним, тоді як наступні є простими, а одне з них навіть номінативним. Створюється враження певного спрощення, для того, щоб донести ідею максимально лаконічно. Спершу, дається загальний опис події, який в цілому вже містить цю думку, але висловлювання на цьому не закінчується, а навпаки лунає наче ехом в головах глядачів. Кожне речення має на меті підсилити ефект попереднього, що, на нашу думку, є вдалим засобом зацікавлення аудиторії.

(30) Okay. Come on, bitch. Come on. Bring it on (KBV1: URL)

Ще одним варіантом використання простих речень є вигуки. Така будова речень, та їх вживання, надає висловлюванню емоційності та жвавості. В наведеному вище прикладі, ми можемо спостерігати не лише вигуки, але і повтор, що особливо підсилює емоційне забарвлення.

(28) Well, maybe towards those other jokers. But not you. No, kiddo. At this moment... This is me at my most masochistic. (KBV1: URL)

Квентін Тарантіно при написанні цього монологу, ставив за мету частково описати характер та емоційний стан персонажа Білла, який залишається досить прихованим до самого кінця другої частини фільма *Kill Bill*.

Для досягнення цієї мети, сценарист поділив речення структурно на окремі частини, тобто використав парцеляцію. Більше того, були використані короткі прості речення без дієслів, для підсилення досягнутого ефекту.

На нашу думку, режисерові вдалося привідкрити приховані риси характеру Білла, та показати його ставлення до головної героїні, при цьому надавши простір для подальших роздумів.

(48) *That woman deserves her revenge. And we deserve to die. But, then again, so does she. So I guess we'll just see. Won't we?* (KBV2: URL)

Синтаксична будова речень може впливати не лише на сприйняття змісту, але і на милозвучність висловлювання. В поєднанні з паралелізмом *That woman deserves her revenge. And we deserve to die*, прості речення, що були утворені парцеляцією, звучать не так коротко та лаконічно, як в попередньому уривкові, хоч і зберігають функцію логічного наголосу на кожній частині.

Не менш важливим є чергування висхідної та нисхідної інтонації та риторичне запитання в кінці висловлювання, що виникло, знову ж таки, завдяки парцеляції. Здається, що навіть сам герой не впевнений в тому, як правильно вчинити в цій ситуації, та залишає все на розсуд долі.

(43) *I want him to know what I know. I want him to know I want him to know. I want them all to know they'll all soon be as dead as O-Ren.* (KBV1: URL)

В цьому прикладі ми можемо побачити поєднання засобів експансії, а саме повтору фрази *I want him to know*, та редукції, що проявляється у пропущенні сполучників у другому та третьому реченні. Тобто за своєю синтаксичною будовою даний приклад містить складнопідрядне та два безсполучникових речення.

Ще однією особливістю цього прикладу побудованою на морфологічному рівні є те, що в дві частини безсполучникового речення *I want him to know I want him to know* містять абсолютно ідентичні лексеми, проте передають різний зміст.



Квентін Тарантіно рідко вдається до такого художнього засобу як інверсія, проте такі випадки все ж зустрічаються в монологів, написаних ним. Як наприклад в даному реченні.

(42) *For ridiculing you earlier I apologize.* (KBV1: URL)

Єдиною функцією, що виконує в цьому реченні інверсія є надання поетичності висловлюванню. Таким чином, забезпечується певна вишуканість, що в поєднанні з іншими репліками та обставинами, що відбуваються у фільмі є досить таки абсурдною.

(31) *It's mercy, compassion and forgiveness I lack.* (KBV1: URL)

Функції використання інверсії в цьому реченні є досить не однозначними. В більшості випадків інверсія надає поетичності висловлюванню, та виділяє речення серед інших в потоці мовлення, як в попередньому, розглянутому нами прикладі. Проте, в даному випадку, інверсія збиває темп мовлення, що був досягнутий перерахуванням на початку речення. Можливо, саме таким чином режисер і хотів виокремити це речення та надати йому важливості.

Проаналізувавши всі випадки вживання інверсії, що були вибрані з монологів написаних Квентіном Тарантіно, ми зробили висновок, що даний засіб та в цілому поетичне мовлення не є характерним для персонажів фільмів цього режисера.

Частково повернемося до раніше розглянутого нами засобу, а саме асиндетону. Цей уривок було взято з досить відомого монологу Білла з фільму Kill Bill Vol2. В ньому головний злодій веде роздуми над альтер его супергероїв, а потім переходить до роздумів над характером Беатрікс.

(64) *And what are the characteristics of Clark Kent? He's weak, he's unsure of himself, he's a coward.* (KBV2: URL)

Проте, що робить цей монолог таким особливим, окрім його змісту? Перш за все, той факт, що він виділяється з потоку мовлення та його легко запам'ятати за рахунок використаних засобів. Окрім згаданого нами асиндетону, що сприяє запам'ятовуванню, використовується також риторичне запитання, що привертає

увагу глядачів. Таким чином, можна зробити висновок, що поєднання цих засобів є досить успішним для досягнення описаної мети.

Проаналізувавши випадки вживання засобів редуції в монологів на матеріалі фільмів Квентіна Тарантіно, ми дійшли висновків, що цей тип морфолого-синтаксичних одиниць використовується переважно для забезпечення ритмічності висловлювань, привернення уваги глядачів та розставлення акцентів в цілому висловлювань, при цьому майже не впливаючи на зміст.

### **2.3 Риторичні запитання та пасивні конструкції, як засоби досягнення виразності в монологах.**

Класифікація морфолого-синтаксичних засобів Л. О. Ярової, якої ми дотримувалися впродовж всього розділу, не включає в себе риторичні запитання, оскільки в ній розглядаються засоби, що утворюються за рахунок трансформацій синтаксичних одиниць. В свою чергу, риторичне запитання, як художній засіб, будується на транспозиції значення синтаксичних структур у контексті.

Беручи до уваги частоту використання цього засобу та багатосторонність його потенціалу, було прийнято рішення включити цей засіб до даної частини цієї наукової роботи.

Для більш детального аналізу використання риторичних запитань, розглянемо наступні приклади.

(1) *I'm supposed to apologize for killing Johnny Reb?* (HE: URL)

Для того, щоб зрозуміти особливості цього запитання, потрібно знати деякі соціокультурні особливості зображеного періоду та регіону. *Johnny Reb* це національне уособлення простого солдата Конфедерації, тобто ворога мовця, що ставить це питання.

Не знаючи цієї інформації, глядач може не звернути жодної уваги на це запитання, проте, за задумом режисера, це речення додає абсурдності всьому

мовленнєвому акту, та показує зневажливе ставлення мовця до свого співрозмовника.

За граматиною англійської мови питання утворюються за допомогою непрямого порядку слів, проте риторичні запитання можуть ставитися лише за допомогою інтонації. Як наприклад в наступному реченні.

(3) *So you gonna chalk it up to "war is hell," huh?* (HE: URL)

За своєю синтаксичною будовою це просте, розповідне речення, проте використовуючи висхідну інтонацію та лексичну одиницю *huh*, мовець ніби задає своєму співрозмовникові запитання, що не потребує відповіді. Цей засіб додає експресивності та емоційності мовленню, та показує темперамент персонажа, що позитивно впливає на сприйняття сцени в цілому.

Для підтвердження попереднього висновку, розглянемо схожий приклад.

(17) *You want to know why I lie about somethin' like that, white man?* (HE: URL)

Знову ми можемо спостерігати, що риторичне запитання може ставитися, використовуючи лише інтонацію та може не відповідати граматичним нормам.

Навідміну від попереднього прикладу, де використовувався короткий вигук, в цьому реченні інтонаційно виділяється частково зневажливе звернення, що передається цілим словосполученням *white man*.

Функції використання, в свою чергу, частково відповідають таким у попередньому уривкові, а саме додавання експресивності та привернення уваги до інформації, що послідує після цього запитання, тобто відповіді.

В попередніх аналізах ми розглядали як різні засоби впливають один на одного в межах одного висловлювання, та як це відображається на їх сприйнятті в цілому. Оскільки, риторичне запитання є окремою синтаксичною одиницею, то він може включати в себе різні засоби, а не лише взаємодіяти, як це було в попередніх прикладах.

(25) *You know why she took it down?* (HE: URL)

Так, в наведеному вище запитанні, ми можемо спостерігати використання опущення допоміжного дієслова *do*, що є необхідним для правильної

граматичної побудови речення. Такі опущення та навмисні граматичні помилки є характерними для персонажів цього фільму, адже всі вони є неосвіченими бандитами.

Продовжуючи тему поєднання риторичних запитань та інших засобів, варто розглянути також наступний приклад.

(22) *Ignorin' how I made him suffer? Ignoring how I made him...* (HE: URL)

В цьому уривкові можна спостерігати включення одразу двох засобів, що відносяться до різних категорій, в риторичні запитання. Очевидним засобом є повтор майже всього речення, проте друге запитання залишається без продовження, тобто герой замовчує певну інформацію. Можливим також є варіант, що через спонтанність цього мовленнєвого акту мовець просто не може підібрати підходящий варіант для завершення своєї думки.

Проаналізувавши декілька прикладів вживання риторичних запитань, можна зробити висновок, що цей художній засіб є особливо важливим саме для монологів, оскільки він не потребує вербальної реакції слухача. Також, використання риторичних запитань є багатофункціональним методом не лише передачі думок персонажів, а і способом взаємодії з глядачем фільму. Шляхом поєднання з іншими художніми засобами експансії та редукції, режисер отримує велику варіативність у виборі можливостей передачі всіх своїх творчих задумів та для забезпечення кращого сприйняття картини глядачем.

Ще одним засобом, що не підпадає під обрану нами класифікацію, є пасивні конструкції. Квентін Тарантіно вдається до них значно рідше, та у більшості випадків їх використання зумовлене граматичними особливостями висловлювання. Так, наприклад, наступні речення, було б досить важко перефразувати без використання пасивного стану.

(5) *Now, you're wanted for murder.* (HE: URL)

(6) *If you're found guilty, the people of Red Rock will hang you in the town square.* (HE: URL)

В цих реченнях, пасивні конструкції не виступають стилістичним засобом, оскільки вносять певний зміст лише своїм прямим значенням.

Проте, іноді Квентін Тарантіно вдається до використання пасивних конструкцій, як засобу привернення уваги та акцентування на певних елементах.

(26) *He's taking her to Red Rock to be hung.* (HE: URL)

Використовуючи фразу *to be hung* в кінці речення, актор має змогу вимовити її з низхідною інтонацією, таким чином, звернувши увагу глядача саме на ці лексичні одиниці, що мають визначальне значення для розуміння всього висловлювання.

(20) *There was no fortune to be found.* (HE: URL)

Зазначений нами метод акцентування є досить сильним навіть без поєднання з іншими художніми засобами, проте в наведеному прикладі ми можемо спостерігати ще більше підсилення цього ефекту за рахунок інверсії.

(12) *Never to be heard from again.* (HE: URL)

Також, роль пасивних конструкцій у висловлюванні може частково співпадати з деякими функціями використання інверсії, а саме додавання поетичності та виділення окремих речень з потоку мовлення.

Отже, пасивні конструкції є досить специфічним засобом, використання якого може бути викликане не лише наміром режисера, а і граматичними особливостями мови. Проте, в цілому, Квентін Тарантіно вдається до імплементування пасивного стану в монологи персонажів його фільмів для того, щоб викликати певну реакцію глядача та перервати монотонність деяких висловлювань.

**Частотність вживання морфолого-синтаксичних виразних засобів у  
монологів з фільмів Квентіна Тарантіно**

Групи за класифікацією	Виразні засоби	Кількість засобів	Відсоткове співвідношення вживання засобів	Відсоткове співвідношення за групами
Експансія	Паралелізм	18	13 %	52,4 %
	Анафора	14	10 %	
	Анадиплосис	13	9,5 %	
	Повтор	13	9,5 %	
	Епіфора	7	5,3 %	
	Перерахування	5	3,6 %	
	Анепіфора	2	1,5 %	
—	Риторичне запитання	28	20,4 %	20,4 %
Редукція	Асиндетон	10	7,7 %	14,4 %
	Замовчування	5	3,6 %	
	Номінативні речення	4	3,1 %	
Зміна порядку компонентів	Пауза	4	3,1 %	7,5 %
	Парцеляція	3	2,2 %	
	Інверсія	3	2,2 %	
—	Пасивні конструкції	7	5,3 %	5,3 %

## Висновки до розділу 2

1. Проаналізувавши всі вибрані уривки монологів з фільмів Квентіна Тарантіно, та підрахувавши всю статистику вживання виразних засобів, ми зробили висновок, що монологічне мовлення героїв характеризується великою виразністю та частотою використання саме морфолого-синтаксичних одиниць.

При детальному аналізі 100 обраних уривків, було виділено 136 виразні засоби, що досить нерівномірно розподіляються за групами. Тобто, кожен третій обраний нами уривок містив два та більше засоби, що забезпечували передачу думок та намірів режисера до глядачів.

Згідно до обраної нами класифікації, морфолого синтаксичні одиниці були поділені на засоби експансії, редукції, зміни порядку компонентів, а також, риторичні запитання та пасивні конструкції.

2. Засоби експансії (52,4 %) становлять більшість від всіх використаних одиниць. Цей факт, ймовірно, пояснюється тим, що даний вид прийомів є найбільш варіативним, тобто допомагає забезпечити досягнення найбільшої кількості ефектів.

Варто зазначити, що до групи експансії відносяться, в більшості, різного роду повтори, наприклад, анафора, епіфора, анадиплозис, лексичні повтори, анепіфора. В нашій роботі, ми розглядали кожен підвид повторів як окремий засіб, оскільки, функції, що вони виконують, можуть значно відрізнятися.

Найчастіше, Квентін Тарантіно вдається до використання паралелізму (13 %). Особливістю цього засобу є те, що він утворюється не за рахунок повтору лексичних одиниць, а синтаксичних структур. Це відкриває режисерові такі можливості, як проведення аналогій або протиставлення, зображення одночасних подій та інші.

Анафора (10 %), епіфора (5,3 %), а також поєднання цих концепцій, анадиплозис (9,5 %) та анепіфора (1,5 %) становлять четверту частину від всіх проаналізованих засобів. Головною функцією їх використання є встановлення

логічного зв'язку у висловлюваннях, що є невід'ємною частиною будь-якого акту монологічного мовлення.

Лексичні повтори (9,5 %) та перерахування (3,6 %) вживаються в меншій кількості уривків, порівняно з іншими засобами експансії, оскільки їх функціонал є досить обмеженим. В більшості випадків, вони забезпечують нагромадження різних значень та є лише допоміжними засобами, що підсилюють ефекти, що були досягнуті іншими морфолого-синтаксичними одиницями.

3. В другому розділі цієї наукової роботи ми дотримувалися класифікації виразних засобів запропонованої Л. О. Яровою. Проте, в ході аналізу, було прийнято рішення відійти від даної класифікації та додати два засоби, що є невід'ємним елементом будь-якого монологу. Мова йде про риторичне запитання (20,4 %) та пасивні конструкції (5,3 %). Разом, вони становлять ще одну четверту частину від всіх засобів.

Вживання пасивних конструкцій лише частково можна віднести до виразних засобів, оскільки, трапляються випадки, коли використання пасивного стану є звичайною граматичною структурою і не несе жодних додаткових функцій. Проте, у іншій частині випадків вживання, цей тип конструкцій використовується для привертання уваги глядачів, та виділення окремих речень з мовленнєвого потоку.

Можливості використання риторичних запитань є значно ширшими ніж пасивних конструкцій, тому і зустрічаються вони значно частіше. Як було визначено в теоретичній частині цієї роботи, монологічне мовлення не передбачає вербальної реакції слухача, тому можна зробити висновок, що риторичні запитання є особливою формою стверджувальних або заперечних речень, що частково підтверджується граматичною будовою цих синтаксичних одиниць.

Роль риторичних запитань у монологіях є предметом окремих досліджень, оскільки ця тема є досить обширною. Особливо варто виділити функцію



розкриття персонажів та передачі внутрішніх думок, безпосередньо через мовлення героїв.

4. Виразні засоби, що відносяться до групи редуції (14,4 %) та зміни порядку компонентів (7,5 %) є досить схожими за своїми функціями. Зазвичай вони впливають на темп мовлення, та задають певний ритм висловлюванню, при цьому майже не впливаючи на зміст.

Отже, проведене дослідження повністю підтверджує, що монологи з фільмів Квентіна Тарантіно містять значну кількість морфолого-синтаксичних одиниць, та можуть бути об'єктом дослідження при вивченні особливостей побудови монологічного мовлення в кінодискурсі.

### РОЗДІЛ 3

## ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ МОРФОЛОГО-СИНТАКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ У МОНОЛОГАХ КІНОДИСКУРСУ

Вже наприкінці ХХ століття переклад кінофільми стали окремим об'єктом вивчення в лінгвістиці, що залишається актуальним і досі. В теоретичній частині даної роботи ми відзначали, що кінофільм є складною системою, що поєднує вербальні та невербальні засоби передачі інформації. Взагалі, переклад кінотекстів включає в себе переклад не лише мовлення персонажів, але і різного роду надписів на екрані, музики, звуків за кадром та іншого. Однак, оскільки ми визначили об'єктом дослідження цієї роботи саме монологи у кінодискурсі, то зосередимося лише на аналізі перекладу вербального аудіоканалу.

У процесі перетворення одиниці мови-джерела в одиницю мови-перекладу застосовуються перекладацькі трансформації. Необхідність їхнього використання спричинена розбіжностями на фонетичному, лексичному та граматичному рівнях, оскільки українська мова є синтетичною, тоді ж, як англійська мова – аналітична. Науковці виділяють лексичні трансформації (транскодування, конкретизація та генералізація значення), граматичні трансформації (зміна частин мови, перестановка, додавання, опущення, об'єднання та членування речень) та лексико-граматичні трансформації (модуляція, компенсація та синтаксична адаптація). Проте, проаналізований матеріал дозволяє стверджувати те, що переклад виразних засобів на морфолого-синтаксичному рівні вимагає гармонічного поєднання всіх видів трансформацій, оскільки головним завданням перекладу є передача точного змісту одиниці мови-джерела засобами мови перекладу, зі збереженням експресивних та стилістичних особливостей.

### 3.1 Синергія лексичних та граматичних трансформацій у перекладах морфолого-синтаксичних засобів експансії у фільмах Квентіна Тарантіно.

Оскільки виразні засоби експансії є найбільш вживаними, то розпочнемо аналіз трансформацій в перекладі саме цих одиниць.

(46) *I was a Drell. I was a Drifter. I was a Coaster. I was part of the Gang. I was a Bar-Kay* (KBV2: URL). – *Я грав у Дріл, у Дріфтерс, у Костері, у Генгу, у Бар-Кей.* (KBV2: URL)

В оригінальному тексті Квентін Тарантіно за простими реченнями замаскував одразу три засоби, анафору, перерахування та замовчування, проте при перекладі два з них було втрачено.

Перекладач додав лексичну одиницю *грав*, таким чином пояснюючи, які елементи будуть перераховані далі і нівелюючи ефект, що створювався замовчуванням. Це спрощує сприйняття тексту для аудиторії, дублюючи контекст показаний на екрані. Також, це слово дозволяє опустити словосполучення *part of the*, що частково виконувало роль пояснення, яке стало надмірним у поєднанні з вищезгаданими елементами.

Далі в перекладі, як і в оригіналі ми бачимо перерахування гуртів, проте змінилася синтаксична будова речень. Якщо англійською ми бачимо перерахування за рахунок простих речень, що починаються однаково, то в перекладі вони були об'єднані в одне речення, а перерахування досягається однорідними членами речення. В наслідок цього, була втрачена анафора, що в поєднанні з перерахуванням створювала ефект нагромадження.

Можна зробити висновок, що при перекладі був повністю переданий зміст висловлювання, але частково втрачений ефект, що був передбачений режисером.

Наступний приклад повністю протилежний за своєю будовою та способом перекладу, хоч і містить такий же засіб як і попередній.

(4) *Shoot 'em, stab 'em, drown 'em, burn 'em, drop a big ol' rock on their head.* (HE: URL) – *Стріляти. Різати. Топити. Палити. Кидати каміння на голови.* (HE: URL)

В тексті оригіналу ми бачимо перерахування за рахунок однорідних членів речення та повтор скорочених займенників *'em* та асиндетон, що задає швидкого ритму висловлюванню. При перекладі займенники були опущені, а однорідні члени були розділені на окремі речення. Таким чином, ритмічність була замінена на акцентування на кожному елементі та нагромадженні.

Наведені вище приклади є повністю протилежними, тому можна зробити висновок, що такі зміни в перекладі не викликані особливостями мов. Ці уривки було взято з різних фільмів Квентіна Тарантіно, тому, ймовірно, переклад був зроблений різними перекладачами і вибір засобів залежав лише від їх суб'єктивної думки. В цілому семантичний зміст було передано правильно в обох випадках, але ефект від виразних засобів було радикально змінено.

Наступний приклад та його переклад є особливо цікавими для аналізу. Визначальною рисою цього уривку є той факт, що навіть оригінальний англійський текст є перекладом з японської.

(38) *Look at me, Matsumoto... take a good look at my face. Look at my eyes. Look at my mouth.* (KBV1: URL) – *Подивись на мене Матсумото...роздивись мене краще. Подивись на моє обличчя. Подивись мені в очі. Подивись на губи.* (KBV1: URL)

На фоні ми чуємо японську мову, яка перекладається відповідно англійською або українською. Це дозволяє перекладачам не дотримуватися ліпсінку і тому в перекладі з англійської на українську ми бачимо додавання цілого речення *роздивись мене краще*.

Що стосується засобів експансії, то анафора *Подивись* повністю відповідає тексту оригінала.

Також, ми бачимо конкретизацію при перекладі лексеми *mouth* як *губи*. Такий переклад викликаний лише мовними особливостями, та ніяким чином не впливає на сприйняття тексту.

(86) *I don't dig him. I don't dig the vibe he brings on a set* (OUTH: URL). – *Я його не люблю. А також ауру яку він з собою несе.* (OUTH: URL)

Основною функцією, що виконує анафора у цих двох реченнях є забезпечення зв'язку, оскільки друге речення доповнює зміст першого.

Оскільки на початку речення повторюється саме ідіома, то перекладачеві довелося використати компенсацію, таким чином пояснюючи її значення. В другому ж реченні цю ідіому було опущено, а зв'язок був забезпечений лексемою *також*. Таким чином, перекладачеві вдалося передати повний зміст та не втратити зв'язності висловлювання.

(84) *I mean, shit. I mean, who knows what could happen?* (OUTH: URL) – *Чорт. Хто зна, що може статися?* (OUTH: URL)

Анафора також може бути викликана спонтанністю мовлення, тобто коли герой збивається і потім починає наступне речення як і попереднє. При перекладі цю функцію анафори було повністю нівельовано опущенням. Можливо, перекладач вирішив досягти певної ритміки і для цього не зберіг повтор на початку речень, або не зміг підібрати короткий еквівалент фрази *I mean*.

На нашу думку, такий переклад є не зовсім вдалим, оскільки частково втрапилася експресивність висловлювання, та ефект спонтанності мовлення.

(7) *And, as the hangman, I will perform the execution. And if all those things end up taking place, that's what civilized society calls justice.* (HE: URL) – *І, як вішатель, я здійснию страту. І якщо все це станеться, то цивілізоване суспільство вважатиме, що відбувся справедливий суд.* (HE: URL)

Розглядаючи переклад художніх засобів, а саме анафори *And* та вставної конструкції *as the hangman*, ми бачимо повне збереження цих одиниць, тобто при перекладі першого речення було використано синтаксичну адаптацію.

В той час як синтаксична будова другого речення є значно складнішою, та зазнала значних змін при перекладі. Ці зміни викликані повною компенсацією, що була використана для забезпечення максимальної передачі семантики лексичних одиниць мови оригіналу.

(63) *Because when it comes to the subject of me, I believe you are truly and utterly incapable of telling the truth. Especially to me. And least of all, to yourself. And when it comes to the subject of me, I am truly and utterly incapable of believing*

*anything you say* (KBV2: URL). – Адже коли мова йде про мене, то ти невзможі сказати мені правду. Особливо мені. А ще більше самій собі. Що стосується мене, я не в стані повірити жодному твоєму слову. (KBV2: URL)

В попередньому розділі ми зазначили, що даний уривок перенасичений різними засобами експансії, та є досить складним для аналізу. Розглядаючи його переклад можна стверджувати, що перекладач мав на меті передати лише зміст, втрачаючи значну частину засобів.

Так, наприклад, був повністю втрачений повтор *truly ma truth*, оскільки, були опущені прикметники *truly and utterly* в обох випадках.

Також, через модуляцію була втрачена анафора *when it comes to the subject of me*. В тексті оригіналі повтор був можливий завдяки полісемічності лексем, тоді ж як українською важливіше було зберегти зміст висловлювання, шляхом втратити засобу виразності.

Синтаксична будова речень була збережена при перекладі, незважаючи на опущення повнозначних частин, тому в тексті українською, також використана парцеляція *Особливо мені. А ще більше самій собі*, що привертає увагу до особливостей характеру персонажу.

Підсумовуючи все вищесказане, при перекладі було повністю збережено семантичний зміст висловлювання та частково було спрощено сприйняття, шляхом опущення прикметників. На нашу думку, даний переклад є досить вдалим для глядачів, хоч і не повністю передає інтенції режисера.

(22) *Ignorin' how I made him suffer? Ignoring how I made him...* (HE: URL) – Ігноруючи те, як я його мордував? Ігноруючи те, як я змушував його... (HE: URL)

Очевидним засобом, що був використаний у цьому прикладі, є риторичне запитання. При перекладі їх було передано повністю, тобто синтаксично адаптовано під норми української мови.

Проте, ми б хотіли звернути більше уваги на інші засоби, що є складнішими. В оригіналі ми бачимо, що друге речення повністю повторює перше запитання і весь ефект спонтанності мовлення та зацікавлення глядача досягається саме за рахунок замовчування в кінці.

Відомо, що лексема *made* є полісимічною і при українському дубляжі перекладач цим скористався, використовуючи модуляцію. Таким чином, повтор всього речення замінився лише анафорою, урізноманітнюючи зміст висловлювання, але зберігаючи всі інтенції режисера.

В попередньому прикладі ми можемо спостерігати майже точний повтор двох речень, проте у фільмах Квентіна Тарантіно ми вже аналізували уривки, що повністю складаються з повторів.

(36) Where's Bill? Where's Bill? Where's Bill? (KBV1: URL) – Де Білл? Де Білл? Де Білл? (KBV1: URL)

(37) Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe (KBV1: URL). – Поворухни великим пальцем. Поворухни великим пальцем. Поворухни великим пальцем. Поворухни великим пальцем. Поворухни великим пальцем. (KBV1: URL)

На перший погляд може здатися, що переклад таких уривків є простим і не вимагає трансформацій у повторених речень, але це не завжди так. Розглянемо наступні приклади, щоб в цьому переконатися.

(71) What a picture. What a picture (OUTH: URL). – Просто дивовижно. Яка картина. (OUTH: URL)

Як зазначалося в аналізі цього повтору, єдиною різницею в цих реченнях є інтонація з якою вони вимовляються, тобто друге речення емоційно підсилює перше. Перекладач, в свою чергу, повністю змінив перше речення, при цьому зберігаючи ефект емоційного підсилення.

(95) Every fucking night. Every fucking night. That's it, that's fucking it! That's fucking it (OUTH: URL). – Щовечора синька. Щовечора синька. Все, фініта, сука. Фініта ля комедія. (OUTH: URL)

Розглянемо ще один приклад в якому спостерігається одразу два повних повтори. Ці речення містять значну кількість ненормативної лексики, що підкреслюють емоційний стан персонажа, та демонструють драматизм ситуації.

При дубляжі майже вся ненормативна лексика була опущена, ймовірно через мовні стандарти перекладу фільмів українською мовою. Задля компенсації втраченого ефекту, перекладачеві довелося використовувати лексичні одиниці, що характерні розмовному мовленню, наприклад, *синька*, *фінита ля комедія*. Таким чином, було збережено емоційність, але драматичний ефект частково замінився комічним.

Отже, можна зробити висновок, що при перекладі текстів кінодискурсу можлива певна свобода, і зміст лексичних одиниць не завжди переважає над контекстуальним значенням, що вони передають.

Ще одним підвидом повтору, що використовується у монологічному мовленні є епіфора, тому розглянемо способи перекладу цього засобу у фільмах Квенттіна Тарантіно.

(57) *In the bush, an elephant can kill you. A leopard can kill you. And a black mamba can kill you. But only with the mamba, and this has been true in Africa since the dawn of time, is death sure* (KBV2: URL). – *У кущах тебе може вбити слон, леопард і чорна мамба. Але тільки від мамби смерть прийде напевно.* (KBV2: URL)

Переклад цього уривку виділяється тим, що в ньому було втрачено майже всі засоби вкладені режисером. Так, наприклад, епіфору повністю опущено, а всі повтори речень було об'єднано в одне, ускладнене однорідними членами. Таким чином, повністю втрапився ефект нагромадження загрози, перерахування втрачає свою важливість.

Також, ми бачимо повністю опущене вставне речення *and this has been true in Africa since the dawn of time*, що підсилювало ефект загрози, створений перерахуванням. Тому, можна стверджувати, що перекладач мав на меті передати лише зміст, не вдаючись до аналізу виразних засобів та їх значення.

(41) *You may not be able to fight like a samurai. But you can at least die like a samurai* (KBV1: URL). – *Може ти не вмієш битися як самурай. Але хоча б помреш по самурайськи.* (KBV1: URL)



В даному випадку епіфора була збережена лише частково, оскільки ми бачимо зміну частини мови лексеми *samurai* у повторі з іменника на прислівник. Ймовірно, перекладач вдався до цієї трансформації, щоб уникнути буквалізму при перекладі.

Проте, функцією епіфора було підкреслити значення паралелізму, що був повністю втрачений внаслідок зміни граматичної будови словосполучення. Таким чином, було втрачено прихований зміст, а саме повага до суперника. Навпаки, тепер висловлювання звучить певним чином зневажливо, що змінює не лише сприйняття уривку, а і його значення.

(77) *So, Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? The Man from U.N.C.L.E.? The Girl from U.N.C.L.E.? How about Batman and Robin?* (OUTH: URL) – *То ж, Рік, хто тобі наваляє наступного тижня? Менікс? Може агенти U.N.C.L.E.? Чи навіть агентеса U.N.C.L.E.? А можливо Бетмен та Робін?* (OUTH: URL)

Оскільки в оригінальному тексті епіфора була лише побічним ефектом, що виник при зміні лексеми при повторі, то і в тексті перекладі вона повністю збережена.

Режисер використовував прості запитання, та змінивши лише одне слово акцентував на ньому увагу глядача. Перекладач, в свою чергу, для привернення уваги використав модуляцію та змінив лексеми *man* та *girl* на *агент* та незвичний фемінітив *агентеса*.

Отже, під час аналізу українських перекладів речень, що містять епіфору, ми помітили, що перекладачі не приділяють особливої уваги цьому видові повтору. Ймовірно, повтор в кінці речень опускається для уникнення буквального перекладу та для урізноманітнення лексики, незважаючи на те, що при цьому втрачається закладений режисером прихований зміст.

Продовжимо аналіз трансформацій при перекладі таких виразних засобів, як анадиплозис та анепіфора.

(11) *The man who pulls the lever that breaks your neck will be a dispassionate man. And that dispassion is the very essence of justice.* (HE: URL) – *Той, хто смикає*

*важіль, що ламає вашу шию, буде байдужим. У байдужості* *суть справедливості.* (HE: URL)

Даний приклад мовою оригіналу демонструє нам одразу два вищезгадані засоби, в той час як при перекладі ми бачимо лише використання анадиплозису.

Перекладач замінив повтор слова *tap* на початку на займенник *той*, а в кінці просто використав опущення, таким чином повністю нівелюючи цей засіб, ніяк не впливаючи на зміст висловлювання.

Анадиплозис же був повністю збереженим саме у такій формі, як в оригіналі. Тобто, повторювалися не точні слова, а саме концепт *байдужості*, що вони передають.

(8) *Well, not in your case. In your case, you'd have it coming.* (HE: URL) – *Не у твоєму випадку. Ти сама напросилася.* (HE: URL)

Навідміну від попереднього прикладу, в цих двох реченнях перекладач не зберіг анадиплозис. В перекладі було опущено повтор *In your case* на початку другого речення. Натомість, було використано словосполучення *сама напросилася*, що частково компенсує значення опущеного повтору та звучить досить розмовно, що відповідає стилю мовлення персонажа.

Таким чином, в цілому зміст та стилістика висловлювання були передані, незважаючи на втрату анадиплозису.

(32) *I know I fucked you over. I fucked you over bad.* (KBV1: URL) – *Я поломала тебе. Поломала круто.* (KBV1: URL)

В більшості випадків анадиплозис використовується для забезпечення логічного зв'язку між двома реченнями. В наведеному вище прикладі ця функція доповнюється підсиленням важливості прикметника, що стоїть після цього повтору.

При перекладі було опущено займенник при повторі, таким чином, уникаючи використання зайвих елементів, забезпечується передбачений режисером зв'язок та наголос.

(87) *You know, this is probably the shittiest weather ever. The shittiest weather on the shittiest boat with the shittiest person. (OUTH: URL) – Такої гівняної погоди ще не було. Гівняна погода. Гівняний човник. Гівняний мужик. (OUTH: URL)*

В наслідок перестановки в першому реченні анадилозис було втрачено, проте, його роль полягала лише в підсиленні значення наступних повторів та забезпечення логічного зв'язку.

Для компенсації втрати анадиплозису, перекладач вдавня до членування другого речення. Таким чином, логічний зв'язок був забезпечений анафорами, а номінативні речення виділили ці словосполучення.

(40) *If on your journey, you should encounter God ... God will be cut*. (KBV1: URL) – *Навіть якщо на твоєму шляху стане сам Будда ... його буде розрубано*. (KBV1: URL)

В цілому при перекладі цього речення була використана модуляція та перестановка, але розглядаючи саме переклад анадиплозису, ми бачимо конкретизацію *God – Будда* та заміну повтору на займенник. Тобто, анадиплозис знову було втрачено.

(96) *You stop drinking right now, all right? Make a promise to yourself. You're gonna stop fucking drinking*. (OUTH: URL) – *Ти кинеш нити негайно, ясно гівнюк? Пообіцяй собі. Ти кинеш, бляха, нити*. (OUTH: URL)

Анепіфора зазвичай виконує підкреслювальну функцію, тобто звертає увагу глядача на важливості певної ідеї або вчинку. Для збереження цієї функції, при перекладі була використана синтаксична адаптація, тобто, було точно передано зміст всіх лексем без жодних суттєвих змін на всіх рівнях.

Отже, проаналізувавши переклад повторів на початку та в кінці речень, ми помітили, що перекладачі не завжди зберігають точну форму виразного засобу. В більшому пріоритеті є збереження саме досягнутих ефектів, а не самих повторів.

Останнім засобом експансії на перекладі якого ми зупинимося окремо є паралелізм.

(2) *You joined the war to keep niggers in chains. I joined the war to kill-white Southern crackers.* (HE: URL) – *Tu пішов воювати, щоб тримати чорнопиких у ланцюгах. Я пішов воювати, щоб убивати білих південців.* (HE: URL)

Даний уривок чудово демонструє використання паралелізму. Оскільки паралелізм будується на повторі граматичних структур, а в даному випадку повному повторі граматичної будови всього речення, то і при перекладі важливо було зберегти даний вид повтору. Для забезпечення цієї мети, перекладач використав синтаксичну адаптацію. Таким чином було збережене значення всіх лексичних одиниць і висловлювання в цілому, при цьому речення звучать природньо і відповідають граматичним нормам мови перекладу.

Також при перекладі *white Southern crackers* була використана генералізація *білих південців*. Це сприяло частковому спрощенню значення, та полегшило сприйняття тексту.

(68) *You're not a bad person. You're a terrific person. You're my favorite person.* (KBV2: URL) – *Tu не погана людина. Ти жахлива людина. Моя найулюбленіша людина.* (KBV2: URL)

В тексті оригіналі ми можемо прослідкувати паралелізм одразу в трьох реченнях, тоді як при перекладі було збережено синтаксичну структуру лише перших двох речень, тоді як в третьому реченні опущено займенник. Номінативне речення також є виразним засобом, що привертає увагу глядача.

В цілому, перекладачеві вдалося зберегти ефект нагромадження негативних рис за рахунок паралелізму, та підкреслити контраст номінативним реченням.

(78) *Down goes you. Down goes your career as a leading man. Or do you go to Rome and star in Westerns and win fucking fights?* (OUTH: URL) – *Ти у нокауті. У нокауті твоя кар'єра актора головних ролей. Або ж можна поїхати у Рим, щоб грати героя у вестернах і перемагати, бляха, в кінці.* (OUTH: URL)

На перший погляд при перекладі було збережено паралелізм, проте при більш детальному розгляді можна помітити перестановку прийменника у першому реченні, що змінює паралелізм на анадиплозис. В цілому, ці два засоби

можуть повторювати функції один одного, тому сприйняття уривку не змінюється.

Також, очевидним є відсутність риторичного запитання, яке виконувало функцію пропозиції і спонукало героя до роздумів. Власне, ця мета повністю забезпечується розповідним запитанням в перекладі. А для ще сильнішого зацікавлення героя та глядача, частково було змінено зміст лексем. А саме лексема *star* була конкретизована як *грати героя*, а словосполучення *win fights* було перекладено вживанням модуляції *перемагати в кінці*.

(65) *That's you trying to disguise yourself as a worker bee. That's you tryin' to blend in with the hive. But you're not a worker bee. You're a renegade killer bee.* (KBV2: URL) – *Ти намагалась стати робочою бджілкою. Ти намагалась злитись з роєм. Але ти не робоча бджола. Ти бджола вбивця.* (KBV2: URL)

Аналізуючи цей приклад та його переклад одразу помітна синтаксична адаптація, тобто, повне збереження структури всіх речень, а отже і паралелізму. Лише в останньому реченні ми бачимо перестановку та опущення лексеми *renegade*, що спрощує сприйняття тексту і майже не впливає зміст.

Таким чином, проаналізувавши випадки вживання паралелізму та їх переклад, ми можемо зробити висновок, що даний морфолого-синтаксичний засіб є не лише одним з найбільш поширених, але і найбільш важливим для змісту. Ми дійшли до такого висновку на основі того, що майже в кожному проаналізованому перекладі використовується синтаксична адаптація, тобто збереження паралелізму, або принаймні його заміна засобом, що виконує схожі функції.

### **3.2 Передача засобів редукції та зміни порядку компонентів українською у монологів фільмів Квентіна Тарантіно.**

Асиндетон є найбільш вживаним засобом редукції у монологів, тому розпочнемо аналіз саме з них. Розглянемо наступні приклади та їх переклад.

(24) *Move a little sudden, a little strange, you gonna get a bullet. Not a warnin', not a question. A bullet.* (HE: URL) – *Різко чи дивно поворухнетесь – отримаєте кулю. Не попередження, не запитання. Кулю.* (HE: URL)

В даному випадку, при перекладі асиндетон було збережено лише частково. На початку першого умовного речення, як і в оригіналі, був опущений сполучник *якщо*. Однак, далі ми можемо спостерігати опущення повтору *a little*, тому для поєднання прикметників, перекладачеві довелося додати сполучник *чи*.

Проте, основна частина асиндетону була збережена. За синтаксичною будовою були використані прості неповні речення, а останнє речення є номінативним. Отже, можна стверджувати, що перекладач використав синтаксичну адаптацію для перекладу цього уривку.

(23) *You come back with anything else but a guitar, my pistol plays a tune.* (HE: URL) – *Повернешся з чимось, окрім гітари, музику гратиме мій пістолет.* (HE: URL)

Як і в попередньому перекладі, ми бачимо опущення сполучника на початку підрядного речення умови та в продовжені на початку головного речення, тобто було використано синтаксичну адаптацію. Таким чином, перекладачеві вдалося передати розмовний стиль висловлювання та зберегти експресивність.

Також, в основному реченні перекладач використав перестановку лексем, що майже ніяк не впливає на зміст та сприйняття висловлювання.

(13) *And if you shoot this unarmed old man, I guarantee I will hang you by the neck until you are dead once we arrive in Red Rock.* (HE: URL) – *І якщо ви застрелите беззбройного старця, то, даю вам гарантію, я вас повішу, коли прибудемо в Ред-Рок.* (HE: URL)

Навідміну від попередніх прикладів, при перекладі цього уривку українською, перекладач додав сполучник *то*, зберігаючи асиндетон лише у наступному випадку. Таким чином, виразним засобом виділяється не вся фраза, а лише її продовження.

Що стосується перекладу всього висловлювання, то ми бачимо опущення значної частини речення, що в оригіналі додає експресивності. Ця частина ніяк не компенсується в перекладі та, ймовірно, була опущена для забезпечення ліпсінку.

Замовчування як виразний засіб рідко використовується самостійно, тому частково ми аналізували його переклад у попередніх прикладах. Але для підтвердження попередніх висновків, проаналізуємо ще один приклад перекладу

(60) *A fish flapping on the carpet, and a fish not flapping on the carpet. So powerful, even a four-year-old with no concept of life or death knew what it meant.* (KBV2: URL) – *Риба що б'ється на килимі, риба що не б'ється на килимі. Така сильна картина, що навіть чотирирічна дитина без уявлення про життя і смерть все зрозуміла.* (KBV2: URL)

Як і у всіх попередніх прикладах використання замовчування, при перекладі ми бачимо вживання трансформації додавання, а саме додавання лексеми *картина*. Ймовірно, перекладачі таким чином уникають можливих непорозумінь, що можуть виникнути у глядачів.

Також, при перекладі ми бачимо опущення сполучника, що додатково підсилює значення паралелізму. Тобто, перекладач звернув увагу на засоби редукації використанні у монолозі та компенсував один засіб іншим.

Що стосується засобів перестановки, то найбільш поширеним є використання пауз. Так, наприклад, паузи були особливістю мовлення персонажу Пай Мея з фільмів Kill Bill. Тому розпочнемо аналіз особливостей перекладу речень, що містять паузи, саме з уривку монологу цього героя.

(55) *What if your enemy... is three inches in front of you... ... What do you do then... ... Curl into a ball... Or do you put your FlST through him?* (KBV2: URL) – *А якщо твій ворог... в п'яти сантиметрах від тебе... Що ти робитимеш?... Витимеш від страху чи вдарши?* (KBV2: URL)

Варто зазначити, що в оригіналі герой говорить не англійською, а текст подається субтитрами. Тому, під час дубляжу на українську перекладач об'єднав, відділені паузою, частини риторичного запитання *Curl into a ball... Or do you put*

*your FLST through him?* і перефразував висловлювання, нехтуючи стилістичним забарвленням та зберігаючи лише зміст.

(93) *Uh, he's, um... He... He's not the best anymore. In fact, far from it. And... he's coming to terms with what it's like to be slightly more... use... Slightly more useless each day.* (OUTH: URL) – *А він... Він уже не на перших ролях. Дні слави далеко позаду. Він намагається змиритися з тим, що його дедалі менше... згаду... Дедалі менше згадують і цінують.* (OUTH: URL)

В перекладі даного уривку ми знову можемо спостерігати вживання пауз та збереження драматичного ефекту, що вони створюють, тобто було використано синтаксичну адаптацію.

Ймовірно, причиною такого точного збереження пауз при перекладі є ліпсінк, що є обов'язковою вимогою для якісного дублювання фільмів. Тому, можна зробити висновок, що паузи є одним з засобів, який найбільш точно передається при перекладі текстів кінодискурсу.

В завершення аналізу перекладу засобів зміни порядку компонентів, розглянемо декілька способів перекладу інверсії та парцеляції.

(61) *I knew what would happen to Mommy if I shot her. What I didn't know was, when I shot Mommy, what would happen to me.* (KBV2: URL) – *Я знав що станеться з мамою коли я в неї вистрілю, але я не знав, що станеться зі мною коли я вистрілю в маму.* (KBV2: URL)

При перекладі цієї частини монологу, було використана граматична трансформація, а саме об'єднання речень. Власне кажучи, через це було спрощено структуру висловлювання та втрачено інверсію. Таке спрощення полегшує сприйняття фільму аудиторією, але недостатньо точно передає інтенції режисера.

На противагу попередньому прикладу, розглянемо ще одне речення в якому було використано інверсію.

(42) *For ridiculing you earlier I apologize.* (KBV1: URL) – *За те що я насміхалась над тобою вибач мені.* (KBV1: URL)



Перекладач частково перефразував речення, додаючи та опускаючи деякі елементи, але інверсію як виразний засіб було повністю збережено. Таким чином, речення в перекладі звучить, також поетично і виділяється із загального мовлення.

(28) *Well, maybe towards those other jokers... But not you. No, kiddo. At this moment... This is me at my most masochistic.* (KBV1: URL) – *Може по відношенню до іншої падали так, але... Не до тебе. Ні крихітно, ні. У цю хвилину я роблю... наймазохістичніший вчинок.* (KBV1: URL)

Розглядаючи засоби редукції та зміни порядку компонентів, у цьому уривкові варто виділити парцеляцію та паузи, що були збережені при перекладі, за допомогою використання синтаксичної адаптації. Проте, при більш детальному аналізі перекладу, можна зрозуміти, що речення поділені не зовсім точно. Таким чином, частково змінюються наголоси та виділення окремих ідей.

Наприклад, при перекладі ми бачимо відокремлення та паузу перед словосполученням *наймазохістичніший вчинок*, що забезпечує особливий акцент саме на цій рисі Білла і показує його ставлення до Беатрікс.

Отже, проаналізувавши попередні приклади перекладу інверсії та парцеляції в монологіях, а також, приклади, що вже були згадані у попередньому підпункті, можна зробити висновок, що у більшості випадків перекладачі зберігають ці виразні засоби і використовують синтаксичну адаптацію, щоб найбільш точно передати структури текстів оригіналу.

### **3.3 Застосування трансформацій при перекладі пасивних конструкцій та риторичних запитань у монологіях.**

В попередньому розділі ми розділили пасивні конструкції на дві групи. До першої групи належать конструкції, використання яких передбачене лише граматиною англійської мови, тобто вони не мають особливого значення. До іншої групи відносяться пасивні конструкції, що були використані навмисно, для забезпечення певного стилістичного ефекту. Для того, щоб зробити висновки

про особливості перекладу конструкцій кожної з груп, розглянемо наступні приклади.

(5) *Now, you're wanted for murder.* (HE: URL) – *Отже, вас розшукують за вбивство* (HE: URL)

(6) *If you're found guilty, the people of Red Rock will hang you in the town square.* (HE: URL) – *Якщо вас визнають винною, жителі Ред-Року повісять вас на міській площі.* (HE: URL)

В обох прикладах ми бачимо використання пасивних конструкцій, що належать до першої групи. Спосіб їх перекладу абсолютно ідентичний, а саме пасивний стан був замінений активним, без жодних семантичних втрат. Та в цілому, при перекладі цих речень була використана синтаксична адаптація, при цьому були пропущені допоміжні слова та артиклі та змінені граматичні форми на такі, що відповідають нормам мови перекладу.

Синтаксична адаптація, як вид трансформацій, часто використовується при перекладі пасивних конструкцій. Граматикою українською мови, також, передбачення поняття дієслівної категорії стану, але враховуючи, що українська мова є синтетичною, на відміну від англійської, пасивні конструкції не мають значного стилістичного впливу на текст.

(14) *She's wanted dead or alive for murder.* (HE: URL) – *Розшукується живою чи мертвою за вбивство*. (HE: URL)

У цьому реченні використання пасиву виправдане граматичними нормами мови, але також передбачає певне стилістичне забарвлення. Перекладене це речення, як і попередні, за допомогою синтаксичної адаптації, але для передачі стилістичної складової було використане опущення прийменника, значення якого компенсується візуально.

А тепер розглянемо переклад пасивних конструкцій, що належать до другої групи.

(12) *Never to be heard from again.* (HE: URL) – *Відмоді аніччирк*. (HE: URL)

Очевидно, що використання пасивного стану в тексті оригіналу є стилістично виправданим, тому для передачі повноти значення, при перекладі було прийнято рішення використати компенсацію, шляхом повної зміни лексичних одиниць.

(26) *He's taking her to Red Rock to be hung.* (HE: URL) – *Везе її до Ред-Року. На повішання.* (HE: URL)

Однією з функцій використання пасивних конструкцій, яку ми виділили в другому розділі, був логічний акцент на окремих діях, що і продемонстровано у попередньому реченні.

Для збереження цього акценту, перекладач змінив частину мови з дієслова на іменник, та виділив його окремим реченням.

Проаналізувавши вищезгадані приклади перекладу пасивних конструкцій, можна зробити висновок, що наш розподіл на групи за функціями використання є виправданим. Пасивні конструкції, що використовуються для надання стилістичних відтінків, вимагають значно більше зусиль при перекладі, ніж звичайний пасивний стан.

Важливість риторичних запитань у монологіях, що зазначена у теоретичній частині, була повністю підтверджена при практичному аналізі у розділі 2. Тому, для перекладачів кінофільмів особливо важливо звертати увагу на цей засіб, та прикладати більше зусиль при його перекладі.

Розглянемо особливості перекладу риторичних запитань у монологіях на наступних прикладах.

(1) *I'm supposed to apologize for killing Johnny Reb?* (HE: URL) – *Чи мені вибачатися за смерть невідомого повстанця?* (HE: URL)

При аналізі виразних засобів цього риторичного запитання, ми зазначили, що дане питання в англійській мові утворюється за рахунок не порядку слів, тобто граматично правильно, а за допомогою інтонації. Як відомо, в українській мові немає фіксованого порядку слів у реченнях, тому цю особливість неможливо передати при прямому перекладі.

Натомість було прийняте рішення передати саркастичність, що задавалася словом *supposed*, прийменником *Чи*, що стоїть на початку запитання і звучить досить природньо українською мовою. Тобто, перекладач використав перестановку та змінив лексичну одиницю, при цьому майже повністю зберігаючи значення оригіналу.

Ще однією особливістю було використання фрази *killing Johnny Reb*. Для розуміння цього словосполучення потрібно бути обізнаним у соціокультурних реаліях Америки того часу. Для уникнення непорозумінь при перегляді фільму, перекладач вдався до генералізації, та замінив *Johnny Reb* на *невідомого повстанця*. Також, ми бачимо використання модуляції *killing – смерть*, яке в цілому мало впливає на зміст та сприйняття тексту.

(17) *You want to know why I lie about somethin' like that, white man?*  
(HE: URL) – *Хочеш дізнатися, чому я брешу про подібні речі, білий?* (HE: URL)

Як і в попередньому прикладі, в мові оригіналу питання ставилося не за допомогою зміни порядку слів, а інтонаційно, що підкреслювало його риторичність. Цей ефект майже неможливо зберегти при перекладі, тому перекладач вдався до опущення займенника. Таким чином, вдається уникнути прямого звертання на початку висловлювання.

Також, в кінці запитання ми бачимо зневажливе звертання *white man*, яке було перекладено як *білий*, тобто з використанням опущення. Цей прийом ще сильніше акцентував увагу на зневажливості такого звертання, та допоміг уникнути буквалізму.

Для підтвердження попередніх висновків, розглянемо ще один схожий приклад.

(21) *So what you gonna do, old man?* (HE: URL) – *То що ти зробиш, старий?* (HE: URL)

При перекладі цього риторичного запитання було використано синтаксичну адаптацію. Тобто, запитання було приведено у відповідність нормам мови перекладу.

Особливий інтерес становить переклад звертання в кінці. Як і в попередньому прикладі, очевидним є опущення іменника *man*, який не несе в собі абсолютно ніякого нового значення для висловлювання, особливо в поєднанні з відеорядом.

Таким чином, можна зробити висновок, що в такого роду розмовних звертаннях, основний зміст передається за допомогою прикметника і тому при перекладі можливе опущення іменника, для уникнення буквализму.

(18) *Got me on that stagecoach, didn't it?* (HE: URL) – *У ридван до тебе я так і потрапив, хіба ні?* (HE: URL)

Розділові запитання є ще одним варіантом того, як можна легко перетворити стверджувальне або заперечне висловлювання на запитання, без значних змін у синтаксичній будові. В цьому випадку ми бачимо досить стандартний варіант перекладу за допомогою словосполучення *хіба ні*.

Більше того, даний приклад є цікавий тим, що в перекладі було додано ще один засіб, якого не було в оригіналі. Мова йде про інверсію, що викликана перестановкою лексичних одиниць.

Оскільки розділові питання не характерні українській мові, то і їх переклад викликає певні труднощі при перекладі. Один з можливих варіантів ми розглянули в попередньому прикладі, проте, можливі і значно складніші переклади.

(44) *Looked dead, didn't I?* (KBV2: URL) – *Наче мертва так?* (KBV2: URL)

В цьому випадку, при перекладі розділового запитання була використана модуляція. Таким чином, було повністю передано семантичний зміст та, навіть, абсурдність висловлювання, оскільки героїня запитує про власне тіло і очевидно, що це не так.

(48) *That woman deserves her revenge. And we deserve to die. But, then again, so does she. So I guess we'll just see. Won't we?* (KBV2: URL) – *Ця жінка заслуговує на помсту. А ми заслуговуємо на смерть. Але з іншого боку вона також. Я думаю ми просто побачимо як воно буде.* (KBV2: URL)

Аналізуючи цей уривок, ми виділили, що інтенція режисера досягається одразу трьома різними засобами, а саме паралелізмом, парцеляцією та риторичним запитанням. Ми також відмітили, що риторичне запитання, утворюється за допомогою відділення розділового запитання, тобто є наслідком парцеляції.

Перекладач синтаксично адаптував всі речення та вдався до опущення цього відокремленого запитання, оскільки його вживання повністю дублює значення попереднього речення, а переклад розділових запитань українською вимагає значного втручання в текст. Саме тому опущення є досить часто вживаним засобом, якщо це допускається ситуацією. Наприклад, при такому перекладі цього уривку лише частково втрачається підсилення невпевненості героя, що не є критичним для сприйняття.

(27) *Do you find me sadistic?* (KBV1: URL) – *Tu вважаєш мене садистом?* (KBV1: URL)

При перекладі цього, на перший погляд простого, риторичного запитання було використано одразу дві трансформації, а саме модуляція та зміна частини мови. За допомогою модуляції лексема *find*, що є полісемічною, була замінена на лексему *вважаєш*. Зміна частини мови, в свою чергу, проявляється у зміні прикметника *sadistic* іменником *садистом*.

Використані трансформації ніяк не впливають на зміст запитання, проте роблять його більш природнім та адаптованим для цільової аудиторії.

Проаналізувавши використання трансформацій при перекладі риторичних запитань, ми дійшли висновку, що найчастіше використовується саме синтаксична адаптація, оскільки важливо зберегти як зміст так і будову висловлювань. Також, поширеним є використання компенсації та опущень, особливо у випадку з розділовими запитаннями.

**Перекладацькі трансформації для передачі морфолого-синтаксичних виразних засобів у монологів**

Група трансформації	Вид трансформації	Кількість	Відсоткове співвідношення	Відсоткове співвідношення за групами
Граматичні трансформації	Опущення	31	19,8 %	53 %
	Перестановка	14	9 %	
	Додавання	11	7 %	
	Членування речень	11	7 %	
	Об'єднання речень	9	5,7 %	
	Зміна частини мови	7	4,5 %	
Лексико – граматичні трансформації	Синтаксична адаптація	33	21,1%	43 %
	Модуляція	28	17,9 %	
	Компенсація	6	4 %	
Лексичні трансформації	Конкретизація	3	2 %	4 %
	Генералізація	3	2 %	

### Висновки до розділу 3

1. У процесі перекладу монологів у текстах кінодискурсу, що містять морфолого-синтаксичні виразні засоби, доцільним є використання різних перекладацьких трансформацій для досягнення адекватності та достовірності перекладу. У першому та другому розділі даної роботи було визначено, що тексти кінодискурсу потребують особливих зусиль при перекладі. Цей факт був повністю підтверджений аналізом перекладів у третьому розділі, враховуючи,

що загальна кількість перекладацьких трансформацій становить 156 випадків вживання.

Оскільки, предметом дослідження є відтворення саме морфолого – синтаксичних одиниць, тобто засобів побудованих в більшості на граматичному рівні, то і для перекладу використовувалися в основному граматичні (53 %) та лексико – граматичні (43 %) трансформації.

2. Найбільш вживаною трансформацією є синтаксична адаптація (21,1 %), що вказує на важливість збереження синтаксичної будови речень. Синтаксична адаптація використовується також для передачі таких засобів виразності як паралелізм та риторичне запитання, що також становлять більшість. Таким чином, можна зробити висновок про достовірність результатів дослідження.

Модуляція (17,9 %) є також досить широковживаною трансформацією, оскільки дозволяє вносити зміни як на лексичному, так і на граматичному рівні. Також, модуляція надає певної свободи у виборі лексем для збереження передачі інтенцій режисера.

В свою чергу, компенсація (4 %) є однією з найменш вживаних трансформацій. Частково, це можна пояснити невеликою кількістю вживання ідіом та соціально – культурно забарвленої лексики.

3. Що стосується граматичних трансформацій, то тут найбільш вживаним видом є опущення. Ймовірно, це викликано переповненням засобів експансії в тексті оригіналу. Вся суть цих засобів полягає у додаванні нових елементів, але перекладачі, в прагненні уникнути буквального перекладу, опускають ці елементи і компенсують їх втрату іншими засобами, при цьому використовуючи інші трансформації.

Перестановка (9 %) та додавання лексичних одиниць (7 %) є гарним засобом пояснення та спрощення ідей, що передаються режисером. Їх використання є особливо важливим для актуалізації фільму для цільової аудиторії.

В свою чергу, членування (7 %) та об'єднання речень (5,7 %) використовуються майже однаково кількість разів. Це можна пояснити схожим



функціоналом, що вони забезпечують. В більшості випадків, ці види трансформацій використовуються для зміни темпу мовлення та акцентування на окремих елементах.

4. Як вже зазначалося раніше, в даній роботі ми аналізували переклад засобів, створених на морфологічному та синтаксичному рівні, тому лексичні трансформації є найменш вживаною групою та становлять лише 4 % від загального числа.

## ВИСНОВКИ

Оскільки кінодискурс, як поняття, виник відносно недавно, а саме в ХХ столітті, то лінгвістичний аспект текстів, що до нього належать, є досі актуальною темою вивчення, яка потребує поглиблених досліджень. В даній науковій роботі ми досліджували морфолого-синтаксичні особливості побудови монологів у текстах кінодискурсу та способи їх передачі українською на матеріалі фільмів Квентіна Тарантіно, а саме Kill Bill Vol 1 (KBV1), Kill Bill Vol 2 (KBV2), The Hateful Eight (HE) та Once Upon a Time in Hollywood (OUTH).

Перш ніж розглядати особливості побудови монологів у фільмах, важливо було чітко окреслити значення поняття кінотекст. Проаналізувавши декілька джерел, ми визначили, що кінотекст неможливо однозначно віднести до числа мовних або немовних процесів. Оскільки, використовуючи креолізований текст, тобто лінгвальні та екстралінгвальні засоби, режисер доносить до глядачів свої думки та викликає певні емоції. Об'єктом досліджень даної роботи виступають морфолого-синтаксичні одиниці в монологіях, тобто лінгвальна складова кінотекстів.

В теоретичній частині роботи, ми визначили, що монолог це тривалий та зв'язний мовленнєвий акт, що передбачає наявність лише одного мовця. Попри те, що монологи не передбачають вербальної реакції слухача, вони все ж виконують певні комунікативні функції, а саме інформативну, розважальну, експресивну та впливову.

Також, ми зазначили, що монологи відіграють визначальну роль у розкритті персонажів, їх характеру та внутрішньої психології. Для забезпечення цієї функції, монологи мають бути розгорнутими та чітко сформульованими, а для досягнення єдності монологічного мовлення обов'язковим є правильне поєднання морфологічного, лексичного та синтаксичного рівнів мови.

Ще однією характеристикою монологів є використання складного синтаксису та наповненість різними виразними засобами, що несуть додаткову

логічну або експресивну інформацію, яка сприяє підвищенню прагматичної ефективності висловлювання

За класифікацією Л. О. Ярової виразні засоби поділяються на 3 групи:

- Засоби експансії
- Засоби редукції
- Засоби зміни порядку компонентів вихідної моделі.

Окрім засобів, що підпадають під дану класифікацію, ми розглядали також вживання риторичних запитань та пасивних конструкцій, що відносяться до одиниць синтаксичного та морфологічного рівня, та вживаються надзвичайно часто саме в монологічному мовленні.

Результати досліджень 100 прикладів обраних уривків монологів з фільмів Квентіна Тарантіно дозволили визначити найбільш та найменш поширені засоби виразності, що утворюються на морфолого-синтаксичному рівні. Отже, у процесі проведення аналізу кількісних підрахунків нами було встановлено, що найпоширенішою є група засобів експансії – 52,4 %, другою за кількістю є риторичні запитання – 20,4 %, відсоткове співвідношення групи редукції становить 14,4 %, тоді ж як найменш вживаними є засоби зміни порядку компонентів вихідної моделі 7,5 % та пасивні конструкції 5,3 % (кількісні дані див. Табл. 2.1).

При детальному аналізі 100 обраних уривків, було виділено 136 виразні засоби, що досить нерівномірно розподіляються за групами. Тобто, кожен третій обраний нами уривок містив два та більше засоби, що забезпечували передачу думок та намірів режисера до глядачів. Особливої уваги потребує аналіз групи експансії та риторичних запитань, оскільки ці засоби є найбільш поширеними, та в сумі становлять більше 72 % від всіх засобів.

Варто зазначити, що до групи експансії відносяться, в більшості, різного роду повтори, наприклад, анафора, епіфора, анадиплозис, лексичні повтори, анепіфора. В нашій роботі, ми розглядали кожен підвид повторів як окремий засіб, але деякі з них можна об'єднати в підгрупи за функціями, що вони виконують.

Так, наприклад, анафора (10 %), епіфора (5,3 %), а також поєднання цих концепцій, анадиплозис (9,5 %) та анепіфора (1,5 %) становлять четверту частину від всіх проаналізованих засобів. Головною функцією їх використання є встановлення логічного зв'язку у висловлюваннях, що є невід'ємною частиною будь-якого акту монологічного мовлення.

Роль риторичних запитань у монологіях є темою, що заслуговує окремих наукових досліджень, оскільки вона є досить обширною. В першому розділі цієї роботи ми визначили, що монологічне мовлення не передбачає вербальної реакції слухача, тому риторичні запитання є настільки широковживаним засобом. Проаналізувавши приклади вживання риторичних запитань та їх граматичну будову, ми зробили висновок, що вони є особливою формою стверджувальних або заперечних речень. Таким чином, їх використовують не для отримання відповідей, а для розкриття персонажів та передачі їх внутрішніх думок безпосередньо через мовлення героїв.

Виразні засоби, що відносяться до групи редуції та зміни порядку компонентів, є менш поширеними у монологіях текстів кінодискурсу, оскільки функціонал їх використання досить обмежений. Зазвичай вони майже не впливають на зміст висловлювань, та лише задають певного ритму.

Отже, проведене дослідження доводить, що монологічне мовлення у текстах кінодискурсу вимагає експерсивності та, водночас, продуманості, що забезпечуються вживанням різних засобів виразності.

Одним із ключових завдань нашого дослідження було визначення та дослідження перекладацьких стратегій відтворення морфолого-синтаксичних одиниць у монологіях кінотекстів засобами української мови.

На основі досліджень різних лінгвістів, ми поділили перекладацькі трансформації на лексичні, граматичні та лексико-граматичні. Враховуючи той факт, що предметом дослідження є відтворення морфолого-синтаксичних одиниць, тобто засобів побудованих в більшості на граматичному рівні, то і для перекладу використовувалися в основному граматичні (53 %) та лексико-граматичні (43 %) трансформації (кількісні дані див. Табл. 3.1).

Група граматичних трансформацій є найбільш численною за рахунок того, що до неї відноситься найбільше видів трансформацій. Проте, якщо розглядати відсоткове співвідношення кожного перетворення окремо, то найбільш вживаними є синтаксична адаптація – 21,1 % та модуляція – 17,9 %, що належать до лексико-граматичних трансформацій. З назви цієї групи випливає, що дані перекладацькі прийоми вносять зміни одночасно на лексичому та граматичному рівні, а отже є найбільш варіативним. Таким чином, перекладач має можливість передати зміст висловлювання найбільш точно, при цьому передаючи всі інтенції режисера.

До лексико-граматичних трансформацій також належить компенсація, проте, її використовують лише у 4 % випадків.

Ще однією часто вживаною трансформацією є опущення, що у відсотковому співвідношенні становить 19,8 %. Ймовірно, це викликано переповненням монологів тексту оригіналу засобами експансії. Як було визначено раніше, вся суть цих засобів полягає у додаванні нових елементів, але перекладачі, в прагненні уникнути буквального перекладу, опускають ці елементи і компенсують їх втрату іншими засобами.

Такі граматичні трансформації як перестановка (9 %) та додавання лексичних одиниць (7 %) використовуються для пояснення та спрощення ідей, що передаються режисером. Їх використання є особливо важливим для актуалізації фільму для цільової аудиторії.

В свою чергу, членування (7 %) та об'єднання речень (5,7 %) використовуються майже однаково кількість разів. Це можна пояснити схожим функціоналом, що вони забезпечують. В більшості випадків, ці види трансформацій використовуються для зміни темпу мовлення та акцентування на окремих елементах.

Незважаючи на те, що ми аналізували способи передачі одиниць утворених на морфологічному та синтаксичному рівні, використання лексичних трансформацій залишається можливим для використання варіантом. Проте, у

відсотковому співвідношені ця група становить лише 4 %, що діляться порівну між конкретизацією (2 %) та генералізацією значення (2 %).

Отже, на основі опрацьованого фактичного матеріалу можна стверджувати, що проблеми використання засобів виразності, утворених на морфолого-синтаксичному рівні, у монологіях кінодискурсу та особливості стратегій їх відтворення засобами української мови є надзвичайно обширними темами, тому потребують чималих додаткових ґрунтовних досліджень та слугуватимуть предметами подальших наукових пошуків.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений. Москва: Академия, 2004. 352 с.
2. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). Москва: Академия, 2003. 128 с.
3. Базан О. М. Риторичне питання: логічний чи лінгвістичний феномен? Зб.наук. праць. 2013. КНУ: Вип.43 (I). С. 80—88.
4. Баранник Д. Х. Усний монолог: загальні особливості мовної культури. Дніпропетровськ: ВДУ, 1969. 144 с.
5. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва: Международные отношения, 1975. 239 с.
6. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: Академія, 2004. 344 с.
7. Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики. Львів: Видавництво Львівського університету ім. І. Франка, 2003. 281 с.
8. Вильданова Г. А. Теория и практика перевода: (на материале английского языка). Берлин: Директ-Медиа, 2015. 111 с.
9. Гальперин И.Р. Стилистика. Москва: Высшая школа, 1981. 336 с.
10. Грінченко Н. О. Проблеми перекладу вербальних репрезентацій фонічних знань у назвах англійських кінофільмів. Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія “Філологічні науки Мовознавство. 2016. Том 1, № 5. С. 93—95
11. Грінченко Н. О. Стратегії адекватного перекладу названгломовних кінофільмів, що містять культурно-специфічні компоненти. Наукові записки Національного університету «Острозька академія», серія «Філологія». 2018. вип. 1(69), ч. 1, березень. С. 118—121
12. Демецька В., Федорченко О. До проблеми перекладу кінотекстів. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія “Лінгвістика”: збірник наукових праць. Розділ IV. Херсон: видавництво ХДУ. 2010. С. 239—243

13. Денисова Г. Чужой среди своих: к вопросу о переводе художественных фильмов и их восприятии в рамках иноязычного культурного пространства. Университетское переводоведение. Санкт-Петербург: 2006. Выпуск 7. С. 19—24
14. Єфімов Л. П. Стилїстика англійської мови. Вінниця: Нова Книга, 2004. 240 с.
15. Железняк М. Г., Іщенко О. С. Монолог. 2019. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=69184](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=69184)
16. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. к филол. н. Волгоград, 2001. С. 4
17. Каліщак Т. Т., Радецька С. В. Особливості перекладу фільму "Eyeswideshut" ("з широко закритими очима") на українську мову за допомогою субтитрів. Філологічні науки. 2017. 309 с.
18. Карабан В. І. Переклад англійської наукової й технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми : посібник. Вінниця: Нова книга, 2004. 574 с.
19. Кардаш Л. В. Специфіка монологічного мовлення: психологічний та лінгвістичний аспекти. Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія". 2015. С. 54—58.
20. Колодий Б. Н., Яровенко К. О. Етнолінгвістическіє особенности перевода англоязычных кинотекстов на украинский язык (на материале кинофильмов "Scarface" и "Gangs of New York"). Київ: Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 2013. С. 507—516
21. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. Москва: изд. ЭТС, 2004. 424 с.
22. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва: Альянс, 2013. 250 с.
23. Коробка Т. Якісний дубляж – непомітний дубляж: як в Україні озвучують кіно. URL: <https://chytomo.com/iakisnyj-dubliazh-nepomitnyj-dubliazh-iaak-v-ukraini-ozvuchuiut-kino/>



24. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. Київ: Видавничий центр „Академія”, 2010. 464 с
25. Кривonos Я. Нормативні проблеми українського перекладу американської кінопродукції. Лінгвістика. Збірник наукових праць № 1 (19). Луганськ: ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”. 2010. С.176—181
26. Латышев Л. К. Технология перевода. Москва: Академия, 2005. 317 с.
27. Лещишин З. І. Внутрішній монолог як форма літературного викладу. Дис. Львів, 2000. Автореферат. 21 с.
28. Малык В. М., Белько Е. В. Специфика киноперевода с английского языка на русский. Минск: Белорусский государственный университет, 2014. С. 33—35.
29. Мокроусова О. Ю. Номинативное предложение как единица текста: коммуникативно-прагматический аспект. Дис. Ростов-на-Дону: 2011. Автореферат. 25 с.
30. Мороховский А. Н., Воробьева О. Т., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. Стилистика английского языка. Киев: Высшая школа, 1991. 272 с.
31. Нешумаев И. В. Типология преобразований структуры предложения при переводе (на материале англо-русских переводов). Дис. Москва, 1991. Автореферат 22 с.
32. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Р. Валент, 2007. 244 с.
33. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода. Москва: Международные отношения, 2006. 240 с.
34. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К., 2011. 844 с.
35. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2010. №1. 152 с.

36. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва: Водолей Publishers, 2004. С. 8—22
37. Софієнко І. В. Переклад кінокомедій українською: крізь терни до сміху. Київ: Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка. 2013. 6 С.
38. Усов Ю. Н. В мире экранных искусств. Москва: Аргус, 1995. 269 с.
39. Фердинанд де Соссюр. Заметки по общей лингвистике. Москва: Прогресс, 1990. 280 с.
40. Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. С.16
41. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896- 1930. Рига: Зинанте, 1991. С.11
42. Чернова А. В., Аванесян А. А. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. Дніпродзержинський державний технічний університет. 2017. №3. С. 25—30
43. Чумаков Г. М. Монолог и диалог // Наукові записки Слов'янського педінституту. – Т. II. – Вип. II. 1957. С. 141—168.
44. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. 215 с.
45. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. Москва: Воениздат, 1973. 280 с.
46. Щетинкин В. Е. Пособие по переводу с французского языка на русский. Москва: Просвещение, 1987. 159 с.
47. Якименко Н. В. Игра слов в английском языке. Київ: Дніпро, 1984. 48 с
48. Ярова Л. Виразні засоби та стилістичні прийоми синтаксису в текстах міжнародних документів. Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 159—163
49. Anderman G. Audiovisual Translation: Language Transferon Screen Text. Palgrave Macmillan, 2009. 272 p.
50. Austin J. L. How to Do Things With Words. Second Edition. Harvard: University Press, 1981. 169 p.
51. Chesterman A. Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory. Revised edition. Amsterdam: John Benjamins, 2016. 237 p.

52. Cintas D. J. *New Trends in Audiovisual Translation* (ed.). Bristol: Multilingual Matters, 2009. 283 p.
53. Cook G. *Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1989. 180 p.
54. Fowler R. *Linguistic Criticism*. Oxford : OUP, 1996. 262 p.
55. Gottlieb H., "Subtitling." In Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998. 348 p.
56. Greatest Film Directors. Empire URL: <http://www.filmsite.org/directors6.html>
57. Hurt C., Widler B., Untertitelung, Übertitelung. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1998. PP. 261—263.
58. Iacovoni A. Compression in simultaneous interpreting: fact or myth? URL: <http://iacovoni.files.wordpress.com/2010/08/tesi.pdf>
59. Kemertelidze N., Manjavidze T. Stylistic repetition, its peculiarities and types in modern English. *European Scientific Journal*. 2013. July. Special Edition. P. 1—8.
60. Leppihalme R. Caught in the Frame : A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay. *The Translator*. 1996. №2. pp. 199—218.
61. Louw T. A. W. Transformations in the Septuagint. Towards an interaction of Septuagint studies and translation studies. PhD Thesis. Leiden, 2006. 328 p.
62. Newmark P. *A Textbook of translation*. London: Cassell, 1988. 217 p.
63. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. URL: <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>
64. Quentin Tarantino Biography IMDb URL: <https://www.imdb.com/name/nm0000233/bio>
65. Searle J. L. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: University Press, 1969. 203 p.
66. Searle J. L. What is a Speech Act? URL: <http://jwood.faculty.unlv.edu//unlv/Articles/SearleWhatIsASpeechAct.pdf>
67. Stubbs M. *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 279 p.

68. Top 100 living geniuses. The Daily Telegraph URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1567544/Top-100-living-geniuses.html>
69. Waterfield A. and Efron L. 'Django Unchained' Decoded: Tarantino, DiCaprio, Foxx Say Film's Gory Plot Was 'Tough'. 2013 URL: <https://abcnews.go.com/Entertainment/django-unchaineds-tarantino-dicaprio-foxx-films-whipping-scenes/story?id=18155390>
70. Willock Ed. G. and Walker. A. The Arte of English Poesie. Cambridge University Press, 1936. 459 p.

### СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- (ЛЕ) Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 480-481 с.
- (ЛСД) Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник *Nota bene!*. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. 752 с.
- (ЛЭС) Ярцева В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
- (СЛітТ) Абрамс М.Х. Словник літературних термінів. 11-е видання. Бостон: Томсан Вадсворт, 2014. 448 с.
- (СЛТ) Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ: Вища школа, 1985. 360 с.

### СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- (HE) – The Hateful Eight URL: <https://www.netflix.com/watch/80064515?trackId=13752289&tctx=0%2C8%2C3cc0b199ad48592f2626f1d6128ddc43d920fa38%3A6784eb39e322479dd4eb60420eb4b7037f952dc0%2C3cc0b199ad48592f2626f1d6128ddc43d920fa38%3A6784eb39e322479dd4eb60420eb4b7037f952dc0%2C%2C>

(KBV1) – Kill Bill: Vol. 1 URL: <https://sweet.tv/movie/13585-vbiti-billa-film-1?autoplay=true>

(KBV2) – Kill Bill: Vol. 2 URL: <https://sweet.tv/movie/13586-vbiti-billa-film-2?autoplay=true>

(OUTH) – Once upon a time in Hollywood URL: <https://sweet.tv/movie/17779-odnogo-razu-v-gollivudi?autoplay=true>

## ДОДАТОК

## Уривки монологів з фільмів Квентіна Тарантіно та їх відтворення в українськомовному перекладі

	Текст оригіналу	Текст перекладу
1.	<i>I'm supposed to apologize for killing Johnny Reb?</i> (HE: URL)	<i>Чи мені вибачатися за смерть невідомого повстанця?</i> (HE: URL)
2.	<i>You joined the war to keep niggers in chains. I joined the war to kill - white Southern crackers.</i> (HE: URL)	<i>Ти пішов воювати, щоб тримати чорнопиких у ланцюгах. Я пішов воювати, щоб убивати білих південців.</i> (HE: URL)
3.	<i>So you gonna chalk it up to "war is hell," huh?</i> (HE: URL)	<i>Ти списуєш усе на те, що «війна це пекло», так?</i> (HE: URL)
4.	<i>Shoot 'em, stab 'em, drown 'em, burn 'em, drop a big ol' rock on their head.</i> (HE: URL)	<i>Стріляти. Різати. Топити. Палити. Кидати каміння на голови.</i> (HE: URL)
5.	<i>Now, you're wanted for murder.</i> (HE: URL)	<i>Отже, вас розшукують за вбивство</i> (HE: URL)
6.	<i>If you're found guilty, the people of Red Rock will hang you in the town square.</i> (HE: URL)	<i>Якщо вас визнають винною, жителі Ред-Року повісять вас на міській площі.</i> (HE: URL)
7.	<i>And, as the hangman, I will perform the execution. And if all those things end up taking place, that's what civilized society calls justice.</i> (HE: URL)	<i>І, як вішатель, я здійснию страту. І якщо все це станеться, то цивілізоване суспільство вважатиме, що відбувся справедливий суд.</i> (HE: URL)
8.	<i>Well, not in your case. In your case, you'd have it coming.</i> (HE: URL)	<i>Не у твоєму випадку. Ти сама напросилася.</i> (HE: URL)

9.	<i>But ultimately, what's the real difference between the two?</i> (HE: URL)	<i>Проте, зрештою, а що відрізняє два випадки?</i> (HE: URL)
10.	<i>It's my job. I hang you in Red Rock. I move on to the next town. I hang someone else there.</i> (HE: URL)	<i>Це моя робота. Я вішаю вас у Ред-Року, їду до наступного міста вішати когось там.</i> (HE: URL)
11.	<i>The man who pulls the lever that breaks your neck will be a dispassionate man. And that dispassion is the very essence of justice.</i> (HE: URL)	<i>Той, хто смикає важіль, що ламає вашу шию, буде байдужим. У байдужості суть справедливості.</i> (HE: URL)
12.	<i>Never to be heard from again.</i> (HE: URL)	<i>Відтоді анічирк.</i> (HE: URL)
13.	<i>And if you shoot this unarmed old man, I guarantee I will hang you by the neck until you are dead once we arrive in Red Rock.</i> (HE: URL)	<i>І якщо ви застрелите беззбройного старця, то, даю вам гарантію, я вас повішу, коли прибудемо в Ред-Рок.</i> (HE: URL)
14.	<i>She's wanted dead or alive for murder.</i> (HE: URL)	<i>Розшукується живою чи мертвою за вбивство.</i> (HE: URL)
15.	<i>Don't want to share it, and I ain't gonna lose it.</i> (HE: URL)	<i>Ділитись наміру не маю. Я їх не втрачу.</i> (HE: URL)
16.	<i>When that sun comes out, I'm taking this woman into Red Rock to hang.</i> (HE: URL)	<i>Коли вийде сонце, я повезу цю жінку до Ред-Року на повішення.</i> (HE: URL)
17.	<i>You want to know why I lie about somethin' like that, white man?</i> (HE: URL)	<i>Хочеш дізнатися, чому я брешу про подібні речі, білий?</i> (HE: URL)
18.	<i>Got me on that stagecoach, didn't it?</i> (HE: URL)	<i>У ридван до тебе я так і потрапив, хіба ні?</i> (HE: URL)

19.	<i>Took the stake he gave me and bought a bunch of peach orchards.</i> (HE: URL)	<i>Погодився на його пропозицію та купив кілька персикових садів.</i> (HE: URL)
20.	<i>There was no fortune to be found.</i> (HE: URL)	<i>Багатство їм знайти не вдалося.</i> (HE: URL)
21.	<i>So what you gonna do, old man?</i> (HE: URL)	<i>То що ти зробиш, старий?</i> (HE: URL)
22.	<i>Ignorin' how I made him suffer?</i> <i>Ignoring how I made him...</i> (HE: URL)	<i>Ігноруючи те, як я його мордував?</i> <i>Ігноруючи те, як я змушував його...</i> (HE: URL)
23.	<i>You come back with anything else but a guitar, my pistol plays a tune.</i> (HE: URL)	<i>Повернешся з чимось, окрім гітари, музику гратиме мій пістолет.</i> (HE: URL)
24.	<i>Move a little sudden, a little strange, you gonna get a bullet. Not a warnin', not a question. A bullet.</i> (HE: URL)	<i>Різко чи дивно поворухнетесь – отримаєте кулю. Не попередження, не запитання. Кулю.</i> (HE: URL)
25.	<i>You know why she took it down?</i> (HE: URL)	<i>Знаєш чому?</i> (HE: URL)
26.	<i>He's taking her to Red Rock to be hung.</i> (HE: URL)	<i>Везе її до Ред-Року. На повішання.</i> (HE: URL)
27.	<i>Do you find me sadistic?</i> (KBV1: URL)	<i>Ти вважаєш мене садистом?</i> (KBV1: URL)
28.	<i>Well, maybe towards those other jokers. But not you. No, kiddo. At this moment... This is me at my most masochistic.</i> (KBV1: URL)	<i>Може по відношенню до інших падали так, але... Не до тебе. Ні крихітно, ні. У цю хвилину я роблю... наймазохістичніший вчинок.</i> (KBV1: URL)
29.	<i>What you gonna do now, huh? What you got? I got your ass! Remember</i>	<i>Ну. Що ти зробиш проти цього, покажи. Поріжжу.</i> (KBV1: URL)



	<i>that? Huh? Remember?</i> (KBV1: URL)	
30.	<i>Okay. Come on, bitch. Come on. Bring it on</i> (KBV1: URL)	<i>Давай давай, сучко. Іди сюди.</i> (KBV1: URL)
31.	<i>It's mercy, compassion and forgiveness I lack.</i> (KBV1: URL)	<i>Прощення, співчуття і жаль мені не знайомі.</i> (KBV1: URL)
32.	<i>I know I fucked you over. I fucked you over bad.</i> (KBV1: URL)	<i>Я поломала тебе. Поломала круто.</i> (KBV1: URL)
33.	<i>When do you wanna die? Tomorrow? The day after tomorrow? How about tonight, bitch?</i> (KBV1: URL)	<i>Обирай коли хочеш померти. Завтра? Чи післязавтра? Давай сьогодні, сучко?</i> (KBV1: URL)
34.	<i>Look at her. Hay-colored hair. Big eyes.</i> (KBV1: URL)	<i>Подивись на неї. Золоті локони. Великі очі.</i> (KBV1: URL)
35.	<i>Hey buddy, did you have yourself a good time?</i> (KBV1: URL)	<i>Гарно відтягнувся друже?</i> (KBV1: URL)
36.	<i>Where's Bill? Where's Bill? Where's Bill?</i> (KBV1: URL)	<i>Де Білл? Де Білл? Де Білл?</i> (KBV1: URL)
37.	<i>Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe. Wiggle your big toe</i> (KBV1: URL).	<i>Поворухни великим пальцем.</i> <i>Поворухни великим пальцем.</i> <i>Поворухни великим пальцем.</i> <i>Поворухни великим пальцем.</i> <i>Поворухни великим пальцем.</i> (KBV1: URL)
38.	<i>Look at me, Matsumoto... take a good look at my face. Look at my eyes. Look at my mouth.</i> (KBV1: URL)	<i>Подивись на мене</i> <i>Матсумото...роздивись мене краще.</i> <i>Подивись на моє обличчя. Подивись мені в очі. Подивись на губи.</i> (KBV1: URL)

39.	<i><u>Do I look familiar? Do I look like somebody... you murdered?!</u></i> (KBV1: URL)	<i><u>Тобі знайоме моє обличчя? Я схожа на когось із тих... кого ти вбив? Ти впізнаєш мене?</u></i> (KBV1: URL)
40.	<i><u>If on your journey, you should encounter God ... God will be cut.</u></i> (KBV1: URL)	<i><u>Навіть якщо на твоєму шляху стане сам Будда ... його буде розрубано.</u></i> (KBV1: URL)
41.	<i><u>You may not be able to fight like a samurai. But you can at least die like a samurai</u></i> (KBV1: URL).	<i><u>Може ти не вмієш битися як самурай. Але хоча б помреш по самурайськи.</u></i> (KBV1: URL)
42.	<i><u>For ridiculing you earlier I apologize.</u></i> (KBV1: URL)	<i><u>За те що я насміхалась над тобою вибач мені.</u></i> (KBV1: URL)
43.	<i><u>I want him to know what I know. I want him to know I want him to know. I want them all to know they'll all soon be as dead as O-Ren.</u></i> (KBV1: URL)	<i><u>Я хочу щоб він дізнався все що знаю я. Я хочу щоб він знав, що я хочу щоб він знав. І ще я хочу щоб вони всі знали, що скоро вони розділять долю О-Рен Ішії.</u></i> (KBV1: URL)
44.	<i><u>Looked dead, didn't I?</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>Наче мертва так?</u></i> (KBV2: URL)
45.	<i><u>I've killed a hell of a lot of people to get to this point, but I have only one more. The last one. The one I'm driving to right now. The only one left.</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>На даному етапі я вже вбила цілу купу народу. Залишився лише один. Останній. Той до кого я зараз їду. Він один.</u></i> (KBV2: URL)
46.	<i><u>I was a Drell. I was a Drifter. I was a Coaster. I was part of the Gang. I was a Bar-Kay</u></i> (KBV2: URL).	<i><u>Я грав у Дріл, у Дріфтерс, у Костері, у Генгу, у Бар-Кей.</u></i> (KBV2: URL)
47.	<i><u>I know we haven't spoken in some time, and the last time we spoke wasn't the most pleasant, but you've got to get over being mad at me and</u></i>	<i><u>Я знаю що ми давно не розмовляли і остання... Остання наша розмова була не найприємнішою, але тобі варто перестати ображатися на</u></i>

	<i><u>start becoming afraid of ... because she is coming. And she's coming to kill you. And, unless you accept my assistance, I have no doubt she will succeed.</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>мене і почати боятись ... бо вона йде вбити тебе. І якщо ти не приймеш мою допомогу, я не сумніваюсь що їй це вдасться.</u></i> (KBV2: URL)
48.	<i><u>That woman deserves her revenge. And we deserve to die. But, then again, so does she. So I guess we'll just see. Won't we?</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>Ця жінка заслуговує на помсту. А ми заслуговуємо на смерть. Але з іншого боку вона також. Я думаю ми просто побачимо як воно буде.</u></i> (KBV2: URL)
49.	<i><u>You saying that the reason that you're not doing the job that I'm paying you to do is that you don't have a job to do? Is that what you're saying?:What are you trying convince me of, exactly? That you're as useless as an asshole right here?</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>Ти хочеш сказати, що ти не робиш роботу за яку я плачу тобі, тому що у тебе немає роботи? Ти це кажеш? Що ти хочеш довести? Що ти так само не потрібен як анус ось тут?</u></i> (KBV2: URL)
50.	<i><u>Let's go to the calendar. It's calendar time. Calendar time for Buddy.</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>Перейдемо до календаря. Час подивитись на нього і на Бадді.</u></i> (KBV2: URL)
51.	<i><u>Hey. Hey. Hey! Wiggle worm, you see this? You see it, don't ya?</u></i> (KBV2: URL)	<i><u>Жвавий хробачок. Бачиш це? Бачиш?</u></i> (KBV2: URL)
52.	<i><u>Once upon a time in China, some believe around the year one, double aught, three, head priest of the White Lotus Clan, Pai Mei, was walking down a road contemplating whatever it is that a man of Pai Mei's infinite powers would contemplate - which is</u></i>	<i><u>Давним давно в Китаї, кажуть у 1003 році, голова клану Білого лотосу Пей Мей ішов дорогою, міркуючи про те про що може міркувати тільки людина таких неймовірних можливостей, тобто не відомо про що. Аж раптом на зустріч йому</u></i>

	<i>another way of saying "Who knows?" - when a Shaolin monk appeared on the road, traveling in the opposite direction. (KBV2: URL)</i>	<i>з'явився монах Шаоліня (KBV2: URL)</i>
53.	<i>He hits you with his fingertips at five different pressure points on your body, and then lets you walk away. But once you've taken five steps your heart explodes inside your body and you fall to the floor, dead. (KBV2: URL)</i>	<i>Він торкається тебе кінчиками пальців у п'яти місцях, потім ти ідеши. А коли робиши п'ять кроків, твоє серце розривається всередині і ти падаєш мертвий. (KBV2: URL)</i>
54.	<i>Your so-called kung-fu... is really... quite pathetic. I asked you to demonstrate... what you know... and you did... Not a goddamn thing! (KBV2: URL)</i>	<i>Твоє кунг фу викликає в мене сміх... Я попросив тебе показати, що ти вмієш і ти нічого не показала. (KBV2: URL)</i>
55.	<i>What if your enemy... is three inches in front of you... .. What do you do then... .. Curl into a ball... Or do you put your FIST through him? (KBV2: URL)</i>	<i>А якщо твій ворог в п'яти сантиметрах від тебе... Що ти робитимеш? Витимеш від страху чи вдарши? (KBV2: URL)</i>
56.	<i>If you want to eat like a dog... You can live and sleep outside like a dog. If you want to live and sleep like a human... .. pick up those sticks. (KBV2: URL)</i>	<i>Якщо хочеш їсти як собака... то йди і спи надворі як собака. Якщо хочеш жити як людина... підними палички. (KBV2: URL)</i>
57.	<i>In the bush, an elephant can kill you. A leopard can kill you. And a black mamba can kill you. But only with the mamba, and this has been true in</i>	<i>У кущах тебе може вбити слон, леопард і чорна мамба. Але тільки від мамби смерть прийде напевно. (KBV2: URL)</i>

	<i>Africa since the dawn of time, is death sure (KBV2: URL).</i>	
58.	<i>Right at this moment the biggest "R" I feel is <u>regret</u>. <u>Regret</u> that maybe the greatest warrior I have ever met met her end at the hands of a bushwhackin', scrub, alky piece of shit like you. (KBV2: URL)</i>	<i>В даний момент я відчуваю великий <u>жаль</u>. <u>Жаль</u>, що можливо найвидатніший воїн якого я знала прийняв смерть від такого нечестивого покидька як ти. (KBV2: URL)</i>
59.	<i>She told me later that the second she lifted up her foot and saw Emilio not flapping, she knew what she had done. <u>Is that not the perfect visual image of life and death?</u> (KBV2: URL)</i>	<i>Потім вона сказала мені, що через секунду після того як вона підняла ногу і побачила нерухомого Еміліо, вона зрозуміла, що зробила. <u>Хіба не ідеальна картина життя та смерті?</u> (KBV2: URL)</i>
60.	<i><u>A fish flapping on the carpet, and a fish not flapping on the carpet. So powerful, even a four-year-old with no concept of life or death knew what it meant.</u> (KBV2: URL)</i>	<i><u>Риба що б'ється на килимі, риба що не б'ється на килимі. Така сильна картина, що навіть чотирирічна дитина без уявлення про життя і смерть все зрозуміла.</u> (KBV2: URL)</i>
61.	<i><u>I knew what would happen to Mommy if I shot her. What I didn't know was, when I shot Mommy, what would happen to me.</u> (KBV2: URL)</i>	<i><u>Я знав що станеться з мамою коли я в неї вистрілю, але я не знав, що станеться зі мною коли я вистрілю в маму.</u> (KBV2: URL)</i>
62.	<i>Well, <u>it just so happens</u> this hacienda has its own <u>private beach</u>. And that <u>private beach just so happens</u> to look particularly beautiful bathed in moonlight. And there <u>just so happens</u> to be a full moon out tonight (KBV2: URL).</i>	<i><u>Так сталося</u> що у цієї хасієнди є свій власний пляж. <u>І так сталося</u> що пляж божественно виглядає при світлі місяця. <u>І так сталося</u> що сьогодні місяць у повні. (KBV2: URL)</i>

63.	<i>Because <u>when it comes to the subject of me</u>, I believe you are truly and utterly incapable of telling the truth. Especially to me. And least of all, to yourself. And when it comes to the subject of me, I am truly and utterly incapable of believing anything you say (KBV2: URL).</i>	<i>Адже <u>коли мова йде про мене</u>, то ти невмозі сказати мені правду. Особливо мені. А ще більше самій собі. <u>Що стосується мене</u>, я не в стані повірити жодному твоєму слову. (KBV2: URL)</i>
64.	<i>And what are the characteristics of Clark Kent? He's weak, he's unsure of himself, he's a coward. (KBV2: URL)</i>	<i>А який Кларк Кент? Він слабкий, він невпевнений в собі, боягуз. (KBV2: URL)</i>
65.	<i>That's you trying to disguise yourself as a worker bee. That's you tryin' to blend in with the hive. But you're not a worker bee. You're a renegade killer bee. (KBV2: URL)</i>	<i>Ти намагалась стати робочою бджілкою. Ти намагалась злитись з роєм. Але ти не робоча бджола. Ти бджола вбивця. (KBV2: URL)</i>
66.	<i>Any other time you'd be 100 percent right. This time you're 100 percent wrong. (KBV2: URL)</i>	<i>Ішим разом ти була б права на 100 відсотків. Але зараз ти неправа на 100 відсотків. (KBV2: URL)</i>
67.	<i>I tracked you down. I wasn't tryin' to track you down. I was tryin' to track down the fucking assholes I thought killed you. (KBV2: URL)</i>	<i>Я <u>вистежив тебе</u>. Я не хотів <u>вистежувати тебе</u>. Я хотів <u>вистежити покидьків</u>, які тебе вбили. (KBV2: URL)</i>
68.	<i>You're not a bad person. You're a terrific person. You're my favorite person. (KBV2: URL)</i>	<i>Ти не погана людина. Ти жахлива людина. Моя найулюбленіша людина. (KBV2: URL)</i>
69.	<i>Mary Alice loves <u>Westerns</u>. Our whole courtship, we watched <u>Westerns</u>. (OUTH: URL)</i>	<i>Мері Еліс любить <u>вестерни</u>. Ми з нею ще до весілля <u>їх</u> обожнювали. (OUTH: URL)</i>

70.	<i>I open up a box of Havanas. <u>I light up, I pour myself a cognac and I watch...</u> <u>The Fourteen Fists of McCluskey.</u> (OUTH: URL)</i>	<i>Я дістав Гаванську сигару. <u>Прикурив. Налив собі коньяку.</u> <u>Вмостився гарненько і подивився «Чотирнадцять міцних кулаків МакКласкі».</u> (OUTH: URL)</i>
71.	<i><u>What a picture. What a picture</u> (OUTH: URL).</i>	<i><u>Просто дивовижно. Яка картина.</u> (OUTH: URL)</i>
72.	<i><u>Anybody order fried sauerkraut?</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Хто тут замовляв смажені сардельки?</u> (OUTH: URL)</i>
73.	<i><u>It's called... It's called Lancer. I play the heavy. Did a, ahem, Ron Ely Tarzan. I did a Land of the Giants. Green Hornet. I did that show, uh... Bingo Martin with that kid Scott Brown. Yeah</u> (OUTH: URL).</i>	<i><u>Кіно зветься Ленсер. Я там поганець. Також у Тарзані з Ронем Елаєм. <u>Ще Земля Гігантів, Зелений Шершень, також у серіалі... А Бінго Мартін, де цей юнак, Скотт Браун.</u> Так.</u> (OUTH: URL)</i>
74.	<i><u>You wanna build up his bona fides, right?</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Тобі треба його продавати якось, так?</u> (OUTH: URL)</i>
75.	<i>So you hire a guy from a canceled show to play the heavy. Then at the end of the show, when they fight, <u>it's hero besting heavy.</u> But what the audience sees is Bingo Martin <u>whipping Jake Cahill's ass.</u> You see? (OUTH: URL)</i>	<i>То ти наймаєш чувака з відомого серіалу, щоб грати поганця. І от у кінці серії, під час бійки, <u>герой мочить поганця.</u> Проте, <u>глядач бачить як Бінго Мартін дере зад Джейку Кагілу.</u> Розумієш? (OUTH: URL)</i>
76.	<i>Then <u>next week, it's Ron Ely.</u> And <u>next week, it's Bob Conrad,</u> wearing his tight pants, kicking your ass. (OUTH: URL)</i>	<i><u>Наступного тижня, Рон Елай.</u> Ще <u>через тиждень, Боб Конрад,</u> у своїх вузьких штанях, теж дере тобі зад. (OUTH: URL)</i>

77.	<i>So, Rick, who's gonna kick the shit out of you next week? Mannix? The Man from U.N.C.L.E.? The Girl from U.N.C.L.E.? How about Batman and Robin? (OUTH: URL)</i>	<i>То ж, Рік, хто тобі наваляє наступного тижня? Менікс? <u>Може агенти U.N.C.L.E.?</u> Чи навіть <u>агентеса U.N.C.L.E.?</u> А можливо Бетмен та Робін? (OUTH: URL)</i>
78.	<i>Down goes you. Down goes your career as a leading man. Or do you go to Rome and star in Westerns and win fucking fights? (OUTH: URL)</i>	<i>Ти у нокауті. У нокауті твоя кар'єра актора головних ролей. Або ж можна поїхати у Рим, щоб грати героя у вестернах і перемагати, <u>бляха, в кінці.</u> (OUTH: URL)</i>
79.	<i>He wants to help me get into Italian movies. I gotta do Italian goddamn movies! (OUTH: URL)</i>	<i>Він каже мене візьмуть тільки макаронники. Я гратиму псячих макаронників. (OUTH: URL)</i>
80.	<i>That was Polanski. That was Roman Polanski. (OUTH: URL)</i>	<i>Це ж ... Це був Поланський. Це був Роман Поланський. (OUTH: URL)</i>
81.	<i>Hollywood real estate means you live here. You're not just visiting. You're not just passing through. You fucking live here. (OUTH: URL)</i>	<i>Голівудська нерухомість означає ти тутешній. Не якийсь там зальотний. Не просто в гостях. Ти бляха живеш тут. (OUTH: URL)</i>
82.	<i>Here I am flat on my ass, and who I got living next door to me? (OUTH: URL)</i>	<i>От хоч я в глибокій дупі, а хто хто в теремочку під боком? (OUTH: URL)</i>
83.	<i>The director of Rosemary's fucking Baby, that's who. Polanski, the hottest director in town right now, probably the world. (OUTH: URL)</i>	<i>Режисер Дитини, бляха муха, Розмарі, ось хто. <u>Поланський найкрутіший режисер у місті і напевно у світі.</u> (OUTH: URL)</i>
84.	<i>I mean, shit. I mean, who knows what could happen? (OUTH: URL)</i>	<i>Чорт. Хто зна, що може статися? (OUTH: URL)</i>



85.	<i>She <u>was engaged</u> to him. Then she <u>flew to the UK to make a film with him, and broke off her engagement with him and married him.</u> Then they <u>moved to Los Angeles, and the three of them have been inseparable.</u> (OUTH: URL)</i>	<i>Вона <u>була заручена з ним. А потім... і до Англії, зніматися у фільмі у нього. Розірвала заручини з ним і побралася з ним.</u> Далі <u>оті переїхали у Лос Анджелес і втрьох разом завжди тусять комплектом.</u> (OUTH: URL)</i>
86.	<i>I <u>don't dig him. I don't dig the vibe he brings on a set</u> (OUTH: URL).</i>	<i>Я <u>його не люблю. А також ауру яку він з собою несе.</u> (OUTH: URL)</i>
87.	<i>You know, this is probably the <u>shittiest weather ever. The shittiest weather on the shittiest boat with the shittiest person.</u> (OUTH: URL)</i>	<i>Такої <u>гівняної погоди ще не було. Гівняна погода. Гівняний човник. Гівняний мужик.</u> (OUTH: URL)</i>
88.	<i>Natalie, my sister, said, "<u>He's a loser. He's a loser.</u>" They all said it, "<u>He's a fucking loser,</u>" and I didn't believe them. (OUTH: URL)</i>	<i>Наталі, моя сестра, казала: «<u>Він же ніщо і ніхто.</u>» Вони всі казали: «<u>Він довбаний нікчема,</u>» а я їм не вірила. (OUTH: URL)</i>
89.	<i>And now you're not gonna talk to me? <u>What, you don't feel like fighting? Well, I feel like fucking fighting.</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Що ти так і мовчатимеш? Що не хочеш сваритись? А я, бляха, хочу сваритись.</u> (OUTH: URL)</i>
90.	<i><u>That's beyond athletics. That's beyond Wide World of Sports, you know? That's two warriors engaged in combat. That's what I admire.</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Це вже не змагання атлетів. Це вже не якийсь там Великий спорт, о ні. Це два воїни і це реальний бій. Ось що захоплює мене.</u> (OUTH: URL)</i>
91.	<i><u>Get the wardrobe off, get your shit, get off the lot.</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Йди знімай костюм. Збирай монатки. Котися звідси геть.</u> (OUTH: URL)</i>

92.	<i>I believe it's <u>the job of an actor...</u> And I say "actor," not "actress," because <u>the word "actress" is nonsensical.</u> <u>It's the actor's job to avoid Impediments to their performance.</u> <u>It's the actor's job to strive for 100 percent effectiveness.</u> (OUTH: URL)</i>	<i>Я думаю <u>це робота актора...</u> І я кажу «актора», а не «акторки», тому що слово «акторка» некоректне. <u>Це акторська робота обминати все, що заважає виконанню ролі.</u> <u>Акторська робота забезпечувати стовідсоткову віддачу.</u> (OUTH: URL)</i>
93.	<i>Uh, <u>he's, um...</u> <u>He...</u> <u>He's not the best anymore.</u> In fact, far from it. And... <u>he's coming to terms with what it's like to be <u>slightly more...</u> use...</u> <u>Slightly more useless each day.</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>А він...</u> <u>Він уже не на перших ролях.</u> Дні слави далеко позаду. Він намагається змиритися з тим, що його <u>дедалі менше...</u> згаду... <u>Дедалі менше згадують і цінують.</u> (OUTH: URL)</i>
94.	<i>I practiced them, and now I don't look like I goddamn <u>practiced them!</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Я репетирував, та дідька лисого хто повірить, що я репетирував.</u> (OUTH: URL)</i>
95.	<i><u>Every fucking night. Every fucking night. That's it, that's fucking it!</u> <u>That's fucking it</u> (OUTH: URL).</i>	<i><u>Щовечора синька. Щовечора синька.</u> <u>Все, фініта, сука. Фініта ля комедія.</u> (OUTH: URL)</i>
96.	<i>You <u>stop drinking right now, all right?</u> Make a promise to yourself. You're gonna <u>stop fucking drinking.</u> (OUTH: URL)</i>	<i>Ти <u>кинеш пити негайно, ясно гівнюк?</u> Пообіцяй собі. <u>Ти кинеш, бляха, пити.</u> (OUTH: URL)</i>
97.	<i>You don't get these lines right, I'm gonna blow your fucking brains out <u>tonight.</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Якщо ти не прийдеш до тями, я тобі виб'ю мізки сьогодні ж.</u> (OUTH: URL)</i>
98.	<i><u>Give me evil, sexy Hamlet, settle into it, enjoy it.</u> (OUTH: URL)</i>	<i><u>Дай порочного, сексуального Гамлета. Триумфуй. Насолоджуйся.</u> (OUTH: URL)</i>

99.	<i>George isn't blind! You're the blind one!</i> (OUTH: URL)	<i>Це не Джордж сліпий. Це ти не бачиш ніфіга.</i> (OUTH: URL)
100.	<i>And when you come to the end of the line with a buddy, who is more than a brother and a little less than a wife, getting blind drunk together is really the only way to say farewell.</i> (OUTH: URL)	<i>А коли треба розлучитися з другом, який тобі більше ніж брат і мало не дружина, накидатися разом в дупель, то єдиний спосіб сказати «Прощавай.»</i> (OUTH: URL)

## SUMMARY

Film texts are a subject of interest to linguists who study speech features in various discourses and seek to conduct research in the field of translation of film texts.

The relevance of the topic and the need for scientific research are conditioned, on the one hand, by the growing demand for the products of modern cinematography, the possibility of in-depth study of the topics that are associated with it, and, on the other hand, by the need for a comprehensive translation analysis of ways to translate film texts in general and, in particular, monologues in Ukrainian.

**The aim of the research** is to investigate the ways of reproducing morphological and syntactic expressive means in monologues, which are a part of cinema texts, by means of the Ukrainian language, and to determine the factors that influence the choice of translation strategy.

**The objectives**, that provide the implementation, which is necessary to achieve our aim, are:

- to determine a clear definition of the concept of "monologue" in modern linguistics;
- to identify the morphological and syntactic features of the construction of monologues in film discourse;
- to analyse available ways of classifying expressive means formed on the morphological and syntactic level
- to investigate the specifics of film texts and their translation;
- to analyse, define and research translation strategies of reproducing English expressive means in monologues of film discourse by means of the Ukrainian language.

**The object of the research** is morphological and syntactic units used in monologues from Quentin Tarantino's films.

**The subject of the research** is the methods of reproduction of English-language expressive means formed on the morphological-syntactic level, which may be used in monologues of film discourse.

**The structure of the qualifying paper** consists of the following parts: introduction, 3 chapters with conclusions, conclusion, bibliography, lists of reference and data sources, annexe and summary.

**Data sources** are texts of such Quentin Tarantino's films as *The Hateful Eight* (HE), *Kill Bill Vol 1* (KBV1), *Kill Bill Vol 2* (KBV2) and *Once Upon a Time in Hollywood* (OUTH).

Due to the analysis and systematization of the material, it can be argued that linguists determine the term “monologue” as a continuous and coherent speech act involving only one speaker. Although monologues do not involve a verbal response from the listener, they do fulfil certain communicative functions, namely informative, entertaining, expressive and influential.

Before considering the peculiarities of monologue construction in films, it was important to clearly outline the meaning of the concept of film-text. Having analysed several sources, we determined that film text cannot be unambiguously attributed to verbal or non-verbal processes. By using creolized text, i.e. linguistic and extralingual means, the director communicates his thoughts and evokes certain emotions to the audience.

The results of researching 100 examples of selected monologue excerpts from Quentin Tarantino's films allowed us to identify the most and the least common expressive means that are formed at the morphological-syntactic level. All of the expressive means were divided into 3 groups, according to L. O. Yarova's classification:

- means of expansion;
- means of reduction;
- means of changing the order of the components of the original model.

In addition to the means falling under this classification, we have also considered the use of rhetorical questions and passive constructions, which belong to the units of the syntactic and morphological level, and are widely used in monological speech.

Therefore, when we analysed the quantitative calculations, we found that the most common is the expansionary means group – 52.4%, the second most used are

rhetorical questions – 20.4%, the percentage of the reduction group is 14.4%, while the least used are means of re-ordering the components of the source model – 7.5% and passive constructions – 5.3%.

In a detailed analysis of the 100 selected passages, 136 expressive means were identified, which were distributed quite unevenly across the groups. That means that every third passage we selected contained two or more means that ensured the transmission of the director's thoughts and intentions to the audience. Particular attention should be paid to the analysis of the group of expansions and rhetorical questions, as these are the most common, and together they account for more than 72% of all the means.

One of the key tasks of our research was to identify and investigate translation strategies of rendering morphological-syntactic units in monologues of film texts by means of the Ukrainian language.

Based on the research of various linguists, we divided translational transformations into lexical, grammatical and lexico-grammatical ones. Considering the fact that the subject of the research is reproduction of morphological-syntactic units, i.e. means built mostly on the grammatical level, we found out that mainly grammatical (53%) and lexical-grammatical (43%) transformations are used for their translation. Lexical transformations may be also considered as a possible variant to be used, though the percentage of this group equals to 4%.

Based on the processed material we can state that the problem of usage of expressive means formed on the morphological-syntactic level in monologues of film discourse and peculiarities of strategies of their reproduction by means of the Ukrainian language require additional thorough studies and should be the subject of further scientific research.