

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра теорії і практики перекладу за англійської мови

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства
на тему: «Вербалізація концептуальної дихотомії 'LIFE-AFTERLIFE` у
телеантології American Horror Story 'Американська історія жахів' та її
відтворення українською мовою. »

Студентки групи МПа 07-21
факультету перекладознавства
освітньо-професійної програми
Перекладознавство: професійно-
орієнтований переклад (англійська мова і
друга іноземна мова)
за спеціальністю 035 Філологія
Кузенкіної Дарії Сергівни

Допущена до захисту
« ____ » _____ 2022 року

Завідувач кафедри теорії і практики
перекладу з англійської мови

_____ доц. Мелько Х.Б.
(підпис) (ПІБ)

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
професор Галич О.Б

Національна шкала
Кількість балів:
Оцінка:ЄКТС

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Department of Theory and Practice of Translation from the English Language

Master Degree Thesis in Translation Studies

under the title: “Verbalization of the ‘LIFE-AFTERLIFE’ conceptual dichotomy in American Horror Story (TV anthology) and its reproduction in Ukrainian.”

Group MPa 07-21
School of translation studies
Educational Programme Translation
Studies: Specialized Translation (English
and Second Foreign Language)
Majoring 035 Philology
Dariia S.Kuzenkina

Research supervisor:
N.K. Kravchenko
Doctor of Philology,
Halych O. B.

Kyiv – 2022

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.
“15” вересня 2021 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства

студента(ки) _____ курсу _____ групи факультету перекладознавства КНЛУ

(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 «Вербалізація концептуальної дихотомії 'LIFE-AFTERLIFE` у телеантології American Horror Story 'Американська історія жахів' та її відтворення українською мовою. »

Науковий керівник _____

Дата видачі завдання _____ “15” вересня 2021 р.

Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства

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

Науковий керівник _____ (підпис)

Студент _____ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) _____ курсу групи _____ 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)

(ПІБ студента)

за темою «Вербалізація концептуальної дихотомії 'LIFE-AFTERLIFE' у телеантології American Horror Story 'Американська історія жахів' та її відтворення українською мовою. »

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

Особиста думка керівника _____

Кваліфікаційна робота _____ може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

_____ (підпис керівника)

(_____) (ПІБ керівника)

” ____ ” _____ 2022 року

РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) _____ курсу групи _____ 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)

(ПІБ студента)

за темою «Вербалізація концептуальної дихотомії 'LIFE-AFTERLIFE` у телеантології American Horror Story 'Американська історія жахів' та її відтворення українською мовою. »

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

Усього набрано балів: _____

(ПІБ рецензента)

(підпис рецензента)

” ” _____ 2022 р

ЗМІСТ

ВСТУП	10
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ ДИХОТОМІЇ У КІНОДИСКУРСІ	13
1.1. Вербалізація концептуальної дихотомії як проблема повторного пізнання	13
1.2. Стратегії перекладу для відтворення вербалізації концептуальної дихотомії	17
1.3. Особливості кінодискурсу та специфіка його перекладу	26
Висновки до 1 розділу	43
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ДИХОТОМІЇ У КІНО-ДИСКУРСІ.....	46
2.1. Семантична класифікація вербалізації в кінодискурсі	46
2.2. Структурні моделі вербалізації в кінодискурсі	50
2.3. Прагматичні функції вербалізації в кінодискурсі	54
Висновки до 2 розділу	60
РОЗДІЛ 3. ВИРАЖЕННЯ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ДИХОТОМІЇ «LIFE-AFTERLIFE» ШЛЯХОМ ПЕРЕКЛАДУ У ТВ-АНТОЛОГІЇ «АМЕРИКАНСЬКА ІСТОРІЯ ЖАХІВ»	63
3.1 Способи еквівалентного відтворення в українській мові вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів»	63
3.2 Перекладацькі трансформації мовна вербалізація концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів» та її відтворення українською мовою	91
Висновки до 3 розділу	105
ВИСНОВКИ.....	107
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	108
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	115
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	116
ДОДАТОК А.....	117
Вербалізація концептуальної дихотомії та їх відтворення в українськомовному перекладі.....	117
ДОДАТОК Б	119

Семантична класифікація вербалізації концептуальної дихотомії у телеантології «Американська історія жахів»	119
ДОДАТОК В	120
Структурні моделі Вербалізація концептуальної дихотомії у телеантології «Американська історія жахів»	120
SUMMARY	123

ВСТУП

Починаючи з останніх десятиліть ХХ століття і до теперішнього часу вивчення культурних особливостей нації через їх відображення в мові є одним з актуальних завдань сучасної лінгвістики. Мова усвідомлюється як репрезентант ментальних структур, що конструює національно-культурну картину світу, так як саме в одиницях мови втілюються результати людського пізнання. На передній план виходить вивчення проблем, пов'язаних з мовною концептуалізацією світу, опис цього процесу.

Актуальність дослідження обумовлена цікавістю сучасних наук про мову до вивчення взаємозв'язку мови і мислення, до розуміння мовної картини світу і складових її концептів, відображенню в мові специфіки національного менталітету.

Структура дослідження

1. Теоретичні основи вербалізації концептуальної дихотомії у кінодискурсі
2. Типологія та функції концептуальної вербалізації дихотомії у кіно-дискурсі
3. Вербалізація концептуальної дихотомії «Life-Afterlife» шляхом перекладу у тв-антології

Об'єктом дослідження є концептуальна дихотомія «LIFE-AFTERLIFE».

Предметом дослідження виступають способи вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів».

Матеріал дослідження – вибрані фрагменти з телеантології «Американська історія жахів», які репрезентують концептуальну дихотомію «LIFE-AFTERLIFE».

Метою дослідження є опис способів вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів» та їх відтворення в українській мові.

Для досягнення поставленої мети потребується розглянути наступні **завдання**:

1. Вивчити базові поняття когнітивної лінгвістики: «мовна картина світу», «наукова картина світу», «дискурсивна картина світу», «концепт», «метафора».

2. Виявити і проаналізувати основні способи вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» в українській та англійській мовах.

3. Розглянути метафоричні моделі, які актуалізують специфіку смислового поля концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» в українській та англійській мовах.

4. Виявити основні способи та особливості вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів» та їх відтворення в українській мові.

5. Проаналізувати отримані результати і висновки.

В ході вирішення поставлених завдань були використані наступні **методи** наукового дослідження:

Метод наукового опису (в роботі використовуються прийоми збору, спостереження, обробки аналізованого матеріалу).

Метод суцільної вибірки (був використаний для розкриття термінологій в роботі) .

Метод дефініційного і контекстуального аналізу (використовувався для обробки та аналізу концептуальної дихотомії і розкриття специфіки смислового поля) .

Метод компонентного аналізу (використовувався для розгляду метафоричної моделі та також термінології , яка була використана в роботі).

Метод порівняльного аналізу (використовувався при порівнянні українсько мовного та англійсько мовного відтворення концептуальної дихотомії).

Методологічною основою дослідження стали наукові роботи Н. Д. Арутюнової, С. Г. Воркачова, В. І. Карасика, Д. С. Лихачова, Ю. С. Степанова, З. Д. Попової, І. А. Стернина, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, А. Чудінова, О. А. Корнілова та інших дослідників.

Наукова новизна роботи полягає в наступному:

1. Описано особливості вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» в українській та англійській мовах.

2. Описано метафоричні моделі, що виявляють специфіку смислового поля концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» в українській та англійській мовах, виявлені особливості репрезентації даного концепту в межах буденного і наукового дискурсів.

3. Виявлено основні подібності та відмінності в осмисленні концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» в українській та англійській мовах, розглянуті основні причини встановлених розбіжностей в інтерпретації концепту в свідомості представників двох національних культур.

Практична значимість: результати дослідження можуть бути використані для подальших наукових пошуків в області концептосфери наукового дискурсу, в лекціях і на семінарах з лексикології, теорії перекладу і міжкультурної комунікації, а також на практичних заняттях з перекладу або в спецкурсах з когнітивної лінгвістики.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ ДИХОТОМІЇ У КІНОДИСКУРСІ

1.1. Вербалізація концептуальної дихотомії як проблема повторного пізнання

Актуальність сучасних лінгвоконцептологічних та лінгвокультурологічних досліджень зумовлена інтересом до проблеми відображення засобами національної мови концептів різних епох, а також вияву хронотопної специфіки концептосфер різних лінгвокультур. Поглиблення знань про базові українські культурні концепти у синхронному та діахронному аспектах передбачає повернення до витоків своєї культури, що завжди активно продукувала аксіологічно значущі структури свідомості. Підґрунтя для подальшого опису концептів української картини світу в динаміці її розвитку заклали, насамперед, дослідження аксіологічних феноменів Київської Русі (див. праці В. Адріанової-Перець, В. Виноградова, Г. Винокура, О. Дьоміна, В. Колесова, Д. Лихачова, В. Німчука, Г. Півторака, М. Поповича та ін.).

Одним з провідних понять сучасної когнітивної лінгвістики є концепт. Увагу лінгвістів привертають концепти, що найтісніше пов'язані з культурою народу, адже вони найяскравіше відбивають специфіку колективної свідомості народу.

Провідні лінгвісти у своїх роботах розробляють різноманітні методики концептуального аналізу, визначають характерні особливості, а також типологізують концепти, які у є об'єктом дослідження, зокрема, у лінгвокультурології.

Лінгвокультурологія – це комплексна наукова дисципліна інтегративного типу, що вивчає взаємозв'язок і взаємодію культури та мови в їх функціонуванні та відображає цей процес як цілісну систему одиниць у єдності їх мовного й позамовного (культурного) змісту за допомогою системних методів і з орієнтацією на сучасні пріоритети й

культурні системи норм і суспільних цінностей. Вона виникла на перетині лінгвістики і культурології, досліджує вияви культури народу, які відобразилися та закріпилися в мові [3, с. 19].

Проблематика лінгвокультурологічних досліджень стосується складових частин національного менталітету, системного опису мовної картини світу, місця символу, метафори і фразеологізмів у національній картині світу. Цей науковий напрям розглядає мову як феномен культури та засіб вираження національної ментальності. Водночас, як наголошує І. Ольшанський, лінгвокультурологія «не спрямована лише на вияв народних стереотипів, символів, міфологем, що формують етнічну картину світу. Її мета – опис повсякденної картини світу в тому вигляді, як вона подана в повсякденному мовленні носіїв мови, в різних дискурсах і текстах культури» [3, с. 19].

Термін «концепт» служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; це оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Поняття концепту відповідає уявленню про ті смисли, якими оперує людина в процесах мислення, і які відображають зміст досвіду й знання, зміст результатів людської діяльності та процесів пізнання світу. У лінгвокультурології концепт розуміють як одиницю, що виражає етнонаціональну специфіку і вербалізується у словах, фразеологізмах та інших мовних засобах. Матеріальною базою концепту є слово, структура його семантичних ознак значення відбиває ієрархічну структуру концепту. Концептами стають лише ті явища дійсності, які є актуальними для культури, є темою прислів'їв та приказок, художніх текстів.

Проте, одним з найбільш повних визначень поняття «концепт» вважається трактування О. Кубрякової – «це термін, що служить для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості

та тієї інформаційної структури, яка відбиває знання і досвід людини: оперативно-змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відбитої в людській психіці» [5, с. 90].

Термін «концепт» у сучасній лінгвістиці розглядають двояко. У вузькому розумінні його прирівнюють до понятійного компонента значення слова, яке дослідники називають по-різному: денотат, десигнат, сигніфікат, лексичне поняття, референт; у широкому – використовують у зв'язку з когнітивним підходом до мовних знаків.

Отже, беручи до уваги визначення поняття «концепт» В. Карасика, А. Вежбицької, О. Кубрякової, ми можемо стверджувати, що всі дослідники так чи інакше доходять до одного висновку: концепт є культурно значущою одиницею ментального рівня, яка в певній системі (картині світу) виконує роль стрижневого елемента, а в розгляді певної спільноти стає етномовною одиницею.

Ядром концепту є стрижневе слово, смислова домінанта, що у процесі осмислення «обростає» новими семами, які в тексті реалізуються через мовні одиниці (слово, словосполучення, речення).

Щоб пояснити причини одночасного виникнення однакових концептів у різних мовах, на нашу думку, потрібно, у першу чергу, наголосити на тому факті, що людська психіка – це першоарена виникнення смислів і понять. Саме людська психіка породжує ті першоеlementи, за допомогою яких формується концепт, який пізніше набуває вербального втілення у формі лексико-семантичного поля.

Актуальною на сьогоднішній день є проблема типологізації концептів. Серед багатьох типологій найбільш доречною є поділ С. Аскольдова.

Він поділяє концепти на пізнавальні та художні. Автор звертає увагу на відмінність цих концептів, яка полягає у невизначеності можливостей.

Поєднуючи поняття уявлення, почуття, емоції, художній концепт дає більше інформації, ніж пізнавальний.

Художні концепти є базовими одиницями концептуальної картини світу письменника. Вони втілюють індивідуальне авторське бачення світу і тому відрізняються від культурних та мовних концептів за способом і місцем експлікації, обсягом та історичною мінливістю. Образно-асоціативний шар художніх концептів містить асоціації, викликані в ході осмислення письменником абстрактних категорій. Художні концепти – це комплекс понять, уявлень, почуттів, емоцій, іноді навіть вольових виявлень, що виникають на основі художньої асоціативності. Чим багатший і емоційніший досвід поета, тим глибші й ширші його концепти [8, с. 35].

У дослідженні ми дотримуємося тієї думки, що концепт може бути вербалізований частково, оскільки як результат індивідуального пізнання він потребує комплексу засобів для повного втілення [8], і погоджуємося з думкою Д. Каліщук про те, що неможливо повністю описати концепт, можна говорити лише про особливості вербалізації того чи іншого концепту на певному етапі розвитку суспільства, у певному типі дискурсу тощо [9].

У мові зазвичай концепти репрезентовано лексемами, так званими вербалізаторами концептів, зокрема ключовими словами-репрезентантами та їх синонімами. Ключове слово є прямою номінацією концепту й визначається дослідником. Перелік мовних засобів, які можуть входити до номінативного поля, є досить широким і може включати прямі й похідні (переносні) номінації, однокорінні слова та частини різних мов, пов'язані з основними номінаціями, контекстуальні синоніми, оказіональні індивідуально-авторські номінації, стійкі сполуки, синонімічні ключовому слову, фразеологізми, паремії, метафоричні номінації, стійкі порівняння, вільні словосполучення, асоціати, словникові та енциклопедичні дефініції, тематичні, публіцистичні, художні тексти, сукупність текстів [35, с.49].

О. Селіванова [37] зазначає, що існує можливість синтаксичної та фразеологічної номінацій, а певні концепти мають схильність до ад'єктивної форми втілення, однак переважна більшість концептів номінується іменниковим шляхом. Іменникова об'єктивація концепту є основним і найбільш продуктивним прийомом його реалізації, а точніше присвоєння йому прототипового імені.

Однією з найпоширеніших процедур, необхідних для опису концепту, є дефінування, тобто визначення ознак концепту за словниковими дефініціями. Однак лінгвісти стверджують, що концепт значно ширший, ніж лексичне значення мовної одиниці, яка його представляє [12; 24], і тільки розглянувши усю сукупність мовних засобів, які виступають вербалізаторами концепту, можна зрозуміти зміст концепту у свідомості носіїв мови.

А. Вежбицька поділяє вербалізатори концептів на прямі й непрямі. Прямі засоби вербалізації концептів – це «лексичні сім'ї», тобто слова, тематично пов'язані з досліджуваним концептом. До цієї категорії належать також лексичні одиниці, що вживаються лише з досліджуваними лексемами. До непрямих засобів мовної репрезентації концептів належить сполучуваність, граматичні характеристики аналізованих лексем та інша інформація, із якої можна вивести ознаки концепту [4].

Отже, концепт закріплений у певній національній культурі й вербалізований різними засобами в залежності від комунікативної ситуації, а саме: готовими лексемами, фразеосполуками зі складу лексико-фразеологічної системи мови, вільними словосполученнями; структурними та позиційними схемами речень, які несуть типові пропозиції; текстами та сукупностями текстів.

1.2. Стратегії перекладу для відтворення вербалізації концептуальної дихотомії

Одним із способів досягнення адекватності перекладу можуть бути перекладацькі трансформації. Як зазначав В. Н. Комісаров, знання правил і

прийомів, а також вміння їх застосовувати, допомагає перекладачеві в складних ситуаціях, коли не вистачає часу швидко знайти оптимальний варіант переїзду. Перекладацькі трансформації - це технічні прийоми перекладу, які полягають у заміні регулярних відповідностей контекстуальними відповідностями, а також самі семантичні конструкції, одержувані в результаті таких прийомів.

Вчені-лінгвісти зробили величезний внесок у дослідження перекладацьких трансформацій, завдяки чому на сьогоднішній день існує не скільки класифікацій. Розглянемо деякі з них.

Л. К. Латишев описував перекладацькі трансформації як спосіб перекладу, який характеризується відступом від семантико-структурного паралелізму між оригінальним і перекладним текстом. Обґрунтування для застосування перекладацьких трансформацій є підвищення еквівалентності перекладеного тексту оригіналу, набагато більше в порівнянні з використанням регулярних відповідностей. Крім того, перекладацькі трансформації дозволяють скоротити, або зовсім уникнути, негативних наслідків від використання регулярних відповідностей в деяких контекстах.

Використання перекладацьких трансформацій є доцільним для визначення буквального перекладу, при необхідності ідіоматизувати переклад, наблизити його до норм мови перекладу, для подолання мовних відмінностей ІМ і ПМ при перекладі однорідних членів речення, при необхідності піти від громіздкості, неясності, нелогічності перекладу, для передачі смислового повідомлення художнього концепту, а також для передачі важко переводиться гри слів, образних виразів, стилістичних засобів.

За запропонованою Л. С. Бархударовим класифікації перекладацькі трансформації можна розділити на 4 категорії:

1. Перестановки (зміна порядку слів і словосполучень у реченні, а також зміна окремих речень всередині тексту)

2. Заміни (частин мови, слів з ширшим значенням, антонімічні заміни, синтаксичні заміни, лексичні заміни (конкретизація, генералізація), компенсація, антонімічний переклад).

3. Додавання (компенсація втрати граматичних засобів вираження тих чи інших значень).

4. Опущення.

В. Н. Комісаров запропонував дещо іншу систематизацію:

1. Лексичні трансформації, що включають в себе Транскрибування і транслітерацію, калькування і лексико-семантичні заміни (конкретизацію, генералізацію, модуляцію).

2. Граматичні трансформації, що об'єднують синтаксичне уподібнення, членування речення, об'єднання речень, граматичні заміни (форми слова, частини мови, члени речення).

3. Комплексні трансформації, такі як антонімічний переклад (Заміна ствердної форми в оригіналі на негативну форму при перекладі, або навпаки; супроводжується заміною лексичної одиниці ія на одиницю ПМ з протилежним значенням), експлікація або описовий переклад (лексичні одиниці ія замінюються словосполученнями, що пояснюють її значення), компенсація (елементи сенсу, втрачені при перекладі передаються в тексті перекладу будь-яким іншим засобом, не обов'язково в тому ж самому місці тексту, що і в оригіналі).

Радянський вчений Я. І. Рецкер розробив класифікацію на основі двох великих категорій перекладацьких трансформацій, до якої увійшли:

1. Граматичні трансформації (зміна порядку слів, повна або часткова зміна структури пропозиції, заміна частин речення та членів речення, додавання, опущення).

2. Лексичні трансформації (диференціація значення, конкретизація і генералізація значення слова, смисловий розвиток, Антонімічний переклад, цілісне перетворення, компенсація втрат у процесі перекладу).

На думку Я. І. Рецкера граматичні трансформації являють собою перетворення структури речення в процесі перекладу і приведення перекладеного варіанту до норм узусу мови перекладу. Така трансформація може бути як частковою, так і повною. Як правило, при заміні головних членів пропозиції відбувається повна трансформація, при заміні другорядних-часткова.

Наступну класифікацію пропонують вчені-лінгвісти А. М. Фітерман і Т. Р. Левицька:

1. Граматичні трансформації, що включають в себе перестановки, опущення, додавання, перебудови і заміни пропозиції.
2. Стилiстичні трансформації, до яких можна віднести синоніальні заміни, описовий переклад, компенсації.
3. Лексичні трансформації, такі як заміна, додавання, конкретизація, генералізація, опущення.

Цікаву чотирирівневу систему, відмінну від інших пропозиційних класифікацій, сформулював А. Д. Швейцер:

1. Перекладацькі трансформації на компонентному рівні семантичної валентності, до яких належать різні заміни (Заміна морфологічних одиниць лексичними, іншими морфологічними, синтаксичними, фразеологічними та ін).
2. Перекладацькі трансформації на прагматичному рівні (компенсації, Заміна стилістичних засобів, реалій, інтерпретуючий переклад, перекладацькі компенсації).
3. Перекладацькі трансформації на референційному рівні. До них відносяться гіпонімічні трансформації (конкретизації), гіпонімічні трансформації (генералізації), інтергіпонімічні трансформації (Заміна реалій), реметафоризації, метонімічні трансформації, деметафоризації (Заміна метафори німе тафорою), а також комплексні трансформації.

4. Перекладацькі трансформації на стилістичному рівні, що включають в себе компресію (еліпсис, семантичне стягування, опущення, лексичне згортання) і розширення.

Для того щоб оцінити якість перекладного тексту, необхідно про вести детальний аналіз тексту, що включає в себе літературознавчий аналіз, а потім структурно-семантичний аналіз оригінального тексту і перекладного. Потім слід зіставити характеристики двох текстів, і проаналізувати, наскільки доцільно і адекватно були використані ті або інші перекладацькі трансформації. Оскільки саме адекватність є основним критерієм для оцінки якості перекладу, то і оцінювати потрібно відповідність перекладу умовам і вимогам конкретного акта міжмовної комунікації.

Комісаров пов'язував оцінку якості перекладу самим перекладачем або іншими особами, такими як редактор, замовник, критик, викладач перекладу, з його прагматичною проблематикою. На його думку, результат перекладу можна оцінювати як по відношенню до оригіналу, так і незалежно від нього. Таким чином, критерієм для оцінки результату перекладу можна вважати «ступінь близькості до оригіналу, якість мовного оформлення або здатність перекладу досягти поставленої мети».

Як би там не було, оцінка результату перекладу є непростою завданням, оскільки вимагає врахування цілого ряду факторів, таких як характер передбачуваного рецептора, ступінь еквівалентності, жанрово стилістична складова, якість мовного рівня перекладача, погляди на переклад, панівні в суспільстві в даний час, а також досягнення прагматичної мети перекладу.

Ступінь еквівалентності перекладу оригіналу є найбільш пояснювальним фактором для оцінки якості перекладного тексту, оскільки її можна зробити на основі порівняльного аналізу двох текстів. Задля проведення такого аналізу необхідно виявити і класифікувати помилки перекладу, а саме, невідповідності змісту оригінальному тексту.

Комісарів представляв наступну класифікацію таких помилок:

1. Помилки, засновані на ступені відхилення від змісту тексту оригінал.
2. Помилки, повністю спотворюють сенс оригіналу;
3. Неточності перекладу, що не передають, або неправильно передають якусь частину змісту оригіналу;
4. Неточності перекладу стилістичного характеру, пов'язані з невдалим вибором еквівалента або громіздким побудовою фрази.

2. Помилки, засновані на порушенні норм узусу мови перекладу, такі як порушення сполучуваності слів, граматичних, орфографічних і пунктуаційних правил.

Переклад завжди являє собою створення тексту, будь то усний або письмовий переклад, тому від виконавця вимагається дотримання всіх норм і правил узусу мови перекладу, що в деяких випадках порушується, особливо коли перекладач створює текст нерідною йому мовою.

Використання лексичних трансформацій в перекладі обумовлюється своєрідністю семантичної структури слів у різних мовах. При використанні лексичних трансформацій відбувається «заміна окремих слів і сталих словосполучень вихідної мови лексичними одиницями мови перекладу, які не є їх словниковими еквівалентами, тобто, вони мають інше значення, ніж передані ними в перекладі одиниці ІМ» [1].

Існує вісім основних різновидів лексичних трансформацій [2]:

- 1) конкретизація полягає в заміні слова або словосполучення ія з більш широким значенням словом або словосполученням ПМ з більш вузьким значенням [1].

Наприклад: - *It won't cost you a thing*. Це тобі не коштуватиме ні гроша.

- 2) генералізація – явище, протилежне конкретизації – заміна одиниці мови оригіналу, що володіє більш вузьким значенням, одиницею мови перекладу з більш широким значенням. *I really did go back to Moscow*. Я дійсно їздив до Москви.

3) прийом додавання – використання додаткових слів у процесі перекладу перекладачем для того, щоб правильніше і зрозуміліше передати сенс вихідного матеріалу.

Прийом додавання використовується в тому випадку, коли необхідно відновити в перекладі мови формально не виражених елементів вихідної мови. *I saw a face watching me out of one of the upper windows.* Я побачив обличчя людини, яка спостерігала за мною з одного з верхніх вікон.

4) прийом опущення – протилежний прийому додавання, використовують його в тому випадку, коли в процесі перекладу присутні надлишкові слова, які не несуть важливого смислового навантаження. *The journey from King's Cross to Newcastle took three hours and twenty minutes.* Поїздка зайняла близько трьох годин.

5) прийом логічного (смислового) розвитку – полягає в заміні одного поняття іншим на основі їх суміжності або логічної близькості. При заміні головна ідея висловлювання не змінюється, тому що поняття тісно пов'язані один з одним. Можна виділити три види зв'язків:

1. Причинно-наслідкові, наприклад: *Her dress was much dropped upon.* Її плаття було в плямах.

2. Зв'язки, засновані на суміжності понять, іншими словами, метонімічному зв'язку. Різноманітні асоціації по суміжності можуть бути в межах однієї частини мови: *Her life was full of heights and depths.* Життя її було сповнене злетами і падіннями.

3. Перифрастичні зв'язки, тобто будуються на перифразі. Суть цього прийому полягає в тому, що замість назви предмета або поняття перекладач використовує вільне словосполучення, за допомогою якого він описує або характеризує цей предмет. Більш того, прийнятна і зворотний зв'язок, замість описового обороту в процесі перекладу дається назва предмета: *the author of Hamlet* Шекспір; *His huge leather chairs were kind to the femurs.* Його великі шкіряні крісла були такими комфортними.

б) прийому цілісного перетворення підлягають як окремі слова, так і пропозиція в цілому. Причому перетворення відбувається не за елементами, а цілісно. Ні один з елементів (тобто слів) цього перетвореного комплексу, взятий окремо, не пов'язаний семантично з новою формою вираження-тобто перетворення здійснюється більш глибоко і більш кардинально. Цей прийом широко застосовується при перекладі фразеології, яка відображає специфіку англійської живої розмовної мови: **Goodriddance!** скатертиною доріжка!; *help yourself please* пригोщайтеся; *Well done!* Браво! Молодець

7) антонімічний переклад – сутність даного прийому полягає в тому, що перекладач одне поняття, яке використовується в оригіналі, замінює протилежним йому поняттям. Відбувається лексична заміна одиниці вихідної мови його антонімом в мові перекладу: *When you cross the street remember to look at the traffic light.* Коли перетинаєш вулицю, не забудь подивитися на світлофор.

8) компенсація – цей різновид лексичної трансформації застосовується тоді, коли будь-яке мовне явище не може бути передано саме по собі в ПМ. Якщо та чи інша мовна одиниця оригіналу залишилася непереведеною адекватно, перекладач компенсує цю втрату шляхом передачі тієї ж інформації будь-яким іншим засобом, і розташовуватися ця інформація в перекладається тексті може бути в іншому місці, не як в оригіналі: «*Why don't you paint a good gripping picture?*» *she asked.* «*Me?*» *exclaimed Mr. Jon Braun.* - А чому б вам не намалювати картину, таку, щоб дух захоплювала? - Чого? - вигукнув Містер Браун.

Ситуативно-денотативна модель перекладу – це найпоширеніша модель перекладу, що базується на співвіднесеності мовних одиниць з певними предметами, явищами реальної дійсності. Денотативна теорія перекладу визначає переклад як процес опису за допомогою мови перекладу денотатів, попередньо описаних мовою оригіналу [34: .210].

Трансформаційна модель перекладу з'явилася у 50-х роках минулого століття, З. Гарріс і Н. Хомським описали його так: «Трансформаційний аналіз – методика вияву схожості й відмінності між синтаксичними конструкціями шляхом встановлення правил перетворення їхніх ядерних структур і набору таких трансформацій за умови збереження лексичного складу конструкцій і синтаксичних зв'язків їхніх складників» [78]. Ця методика включає в себе перетворення структур мови оригіналу на інші структури в мові перекладу для кращої передачі тексту. Перекладчі використовують цей метод для того, щоб передати текст оригіналу як можна точніше за стилем та сенсом, а також зберегти норми мови.

Інтерпретативна теорія перекладу, розроблена французькими перекладачами Д. Селескович і М. Ледерер, виходить з того, що спілкування між людьми здійснюється не шляхом обміну одиницями мови, а за допомогою мовних висловів-текстів, що володіють певним сенсом. Причому сенс тексту це не просто сума значень мовних одиниць. Саме витягання сенсу з початкового повідомлення і перефразування його в тексті перекладу є основним завданням перекладача [18].

Теорія рівнів еквівалентності. Суть цієї теорії полягає в тому, що «відмінності в системах мови оригіналу і мови перекладу і особливостях створення текстів на кожній з цих мов різною мірою можуть обмежувати можливість повного збереження в перекладі змісту оригіналу. Тому перекладацька еквівалентність може ґрунтуватися на збереженні (і відповідно втраті) різних елементів сенсу, що містяться в оригіналі [18]. Виділяється три групи відповідностей: 1) еквіваленти; 2) аналоги (іноді «варіантні відповідності»); 3) адекватні заміни. Під еквівалентами розуміються постійні, не залежні від контексту відповідності одиниць. Аналоги передбачають вибір найкращого варіанту для передачі сенсу, найбільш відповідного даному контексту. Адекватні заміни, до яких перекладач вдається тоді, коли для вірної передачі оригіналу найбільш доцільним є відхід від «оригіналу», тобто

спожитих в оригіналі слів. Іншими словами, підбирається найкращий варіант, навіть якщо він не є еквівалентом для слова в оригіналі [18].

Таким чином проаналізувавши праці лінгвістів, ми дійшли висновку, що у нашому дослідженні, в більшості випадків, ми будемо спиратися на трансформаційну модель перекладу, але слід зазначити, що у перекладознавстві існують різні типології трансформацій.

За класифікацією С.Є. Максимова до перекладацьких трансформацій відносяться лексичні та семантичні (генералізація, диференціація, конкретизація, смисловий розвиток, антонімічний переклад, компенсація та повна перестановка сегментів тексту), а також граматичні трансформації (переміщення, тобто зміна порядку слів та словосполучень, граматичні заміни, додавання та пропуски) [40].

На думку В.Н. Комісарова перекладацькі трансформації в залежності від характеру перетворень поділяються на лексичні (перекладацька транскрипція, транслітерація та перекладацьке калькування), граматичні (дослівний переклад, розчленування речень, об'єднання речень та граматичні заміни) та лексико-граматичні (прийом антонімічного перекладу, прийом описового перекладу та прийом компенсації) [32].

Але крім того, ми також погоджуємо з думкою В.Н. Комісарова, що кожна з моделей перекладу відображає тільки якісь окремі аспекти перекладацької діяльності і лише при їх спільному використанні можна отримати адекватний переклад.

1.3. Особливості кінодискурсу та специфіка його перекладу

Існує два основних значення терміна «дискурс» - це традиційне (класичне) і сучасне. У традиційному розумінні дискурс позначає будь-яку форму прояву мовної взаємодії людей, що виражається в послідовному розгортанні думок, суджень. Таке розуміння протиставлялося інтуїтивному мисленню, схоплює ціле незалежно від будь-яких побудов раціональних

послідовностей понять і умовиводів. Слід позначити етимологію слова дискурс. Дискурс (фр. *discourse*) - в найзагальнішому значенні – це процес мовної діяльності.

Вивчення дискурсу є одним з найбільш прогресуючих в плані розвитку напрямків сучасної лінгвістики. Все безліч наукових гіпотез, теорій дискурсу, а також лінгвістичних шкіл, що займаються дослідженням даного терміна, об'єднує прагнення пізнати мову не в якості системи знаків або абстрактного об'єкта вивчення лінгвістики, а як реальне втілення цієї мовної системи в умовах живого спілкування, комунікації.

У зв'язку з цим прийнято виділяти різні типи дискурсу: політичний, публіцистичний, дискурс ЗМІ і т.д.

Дослідники дають різні визначення одному і тому ж виду дискурсу. Розглянемо деякі з них.

Багато лінгвістів виділяють серед різновидів дискурсу – політичний дискурс. Так, Маслова В. А. розуміє під політичним дискурсом якийсь різновид, який необхідний для досягнення певного ступеня політичної влади, а також її утримання. Вона розглядає різні мовні інструменти маніпулювання, наприклад, мовну гру, яка здійснюється за допомогою зміни семантики слів або через вибір деяких лексем для назви тих чи інших явищ. [7, с. 45]

В. З. Дем'янков справедливо вважає, що дослідження політичного дискурсу ведеться в трьох напрямках: філологічного, соціолінгвістичного та індивідуально-герменевтичного. Таким чином, дослідник показує, що вивчення політичного дискурсу лежить на перетині різних наукових дисциплін, але його відмітна властивість полягає в його цілі. А метою політичного дискурсу є спонукання адресата до певних дій у сфері політики, навіювання деяких оцінок. На нашу думку, є вірним твердження Дем'янкова В. З. про те, що, досліджуючи політичний дискурс, не можна задовольнятися лише вивченням мовних елементів, необхідно враховувати очікування аудиторії. [3, с.1]

Багато термінів, що застосовуються в науково-дослідній сфері, характеризуються багатогранно і суперечливо. До їх складу безумовно входить таке поняття, як дискурс. Багато дисциплін пов'язані з дослідженням дискурсу, наприклад, педагогіка, соціологія, прагмалінгвістика, лінгвістика мови, культурологія, психолінгвістика, юриспруденція, та ін. Кожна наука і науковий напрямок підходить до вивчення дискурсу в залежності від специфіки предмета.

Дискурс включає і відображає унікальний набір обставин, за яких і для яких він був створений: 1) комунікативні наміри автора; 2) відносини між автором і адресатами; 3) всілякі обставини, «значущі» і випадкові; 4) ідеологія і стилістичний клімат епохи в цілому, конкретне середовище, конкретні особи, яким адресовано повідомлення; 5) жанрові та стилістичні особливості повідомлення та комунікативної ситуації; 6) асоціації з попереднім досвідом, що потрапили в орбіту мовного акту.

В сучасній лінгвістичній науці досить перспективним та надзвичайно актуальним є такий напрямок, як дискурсологія. Саме слово «дискурс» має значення «промова, виступ». Вперше цей термін був введений науковцем Ю.Габермасом для позначення виду мовленнєвої комунікації, що пропонує раціональний критичний розгляд цінностей, норм та правил, що знаходяться в соціальному житті. Серед усіх видів дискурсу особливої уваги та критичної оцінки заслуговує кінодискурс, адже кіно стало сьогодні чи не найголовнішою розвагою для всіх верств населення та, безсумнівно, наймасовішим серед усіх видів мистецтва. Кінодискурс – це аудіовізуальний дискурс модерну, що об'єктивує сприйняття реальності. Окрім того, кінодискурс вважають досить важливим джерелом соціолінгвістичного пізнання у сучасному глобалізованому світі. Явище кінодискурсу досліджували такі науковці, як Ю.М. Лотман, Ю. Цив'ян, Г.Г. Слишкін, Ю.Г. Сорока та інші, проте це питання не є повністю вичерпаним і залишає простір для ініціативи молодих науковців, адже сучасні технології стрімко розвиваються і потрібно

з'ясовувати їх вплив на свідомість людини. Таким чином, ця галузь є надзвичайно цікавою, актуальною та вартою ґрунтовних досліджень.

Впродовж тисячоліть літературні тексти були чи не єдиним засобом масового впливу на людей. На сучасному етапі, з розвитком телекомунікацій, головним стає медіа-текст, тобто текст, підкріплений відповідним візуальним супроводом. Г. Г. Слишкін, доктор філологічних наук, професор Волгоградського державного університету, зазначає, що в наш час спостерігається «візуалізація» людської свідомості і нове покоління переорієнтоване на сприйняття медіа-тексту.

Структура дискурсу – це термін, який використовується для опису того, як організований весь текст – наприклад, як мова використовується у вірші, в газетній статті або в мові, призначеної для читання вголос. Важливі підпілля лінгвістики включають в себе:

Фонетика – вивчення того, як вимовляються і сприймаються звуки мови.

Фонологія – вивчення звукових закономірностей і змін.

Морфологія – вивчення структури слова.

Синтаксис – вивчення структури речення.

Семантика – вивчення мовного значення.

Отже, ґрунтуючись на вищевикладеному, слід зазначити, що всі безліч наукових уявлень про дискурс, що взаємодіють один з одним іншому і є невіддільними частинами одного поняття, свідчить про часте використання даного терміна в сучасній науці, але одночасно підкреслює відсутність прозорих кордонів і кінцевого числа структурних складових цього поняття.

Сьогодні процес роботи над кіноперекладом з моменту отримання замовлення включає кілька основних етапів: переклад, редакція і інтеграція перекладу в кінофільмі (при озвучуванні – тонування і перезапис, при субтитруванні – технічне виконання). Відзначаються наступні передперекладацькі фактори, що впливають на загальну якість кінцевого продукту: обмеженість часу, відведеного на роботу; невисокий рівень оплати

праці виконавців; недолік фахівців, які пройшли професійну підготовку; відсутність необхідних супутніх матеріалів (монтажних листів і пояснень); політика замовника (відсутність / наявність посібників по стилю і / або супервайзера) [85].

На першому етапі готується переклад кінофільму. Часто виконавцем є позаштатний співробітник студії. Як правило, перекладач отримує монтажні листи діалогів, проте не завжди має вільний доступ до відеоряду, що може бути пов'язано з прагненням прокатника зберегти деталі кінопрем'єри в строгому секреті. В цьому випадку студії надають кіноверсію, де зображення, за винятком кіноперсонажа або тільки його рота, приховано або чорновий варіант фільму, що відрізняється від фінальної редакції, яку надсилають пізніше. Іншу складність представляє ситуація, коли перекладачеві дається обмежений час на ознайомлення з відеоматеріалом в межах студії, а подальша доробка перекладу здійснюється за відсутності можливості переглянути кінокартину [50].

На другій стадії текст для дубляжу проходить літературну редакцію і укладку, тобто переписується з метою створення точного перекладу діалогів фільму, ідентичного оригіналу за всіма компонентами (ідея, стиль, характер персонажів і т. д.) і повністю відповідно артикуляції, жестам і поведінці акторів на екрані [50].

Сьогодні для скорочення витрат виконання синхронізації нерідко довіряють перекладачеві або режисеру дубляжу. В ідеалі укладальник повинен володіти мовою оригіналу, однак всупереч цій вимозі внутрішньомовні перетворення переказного тексту часто виконується без аналізу вихідних висловлювань. Як результат, зміни, що вносяться на цьому етапі, можуть призводити до смислових відмінностей між текстом перекладу і оригіналу. [50] Зауважимо, що в той час як укладання вважається в Європі невід'ємною частиною дубляжу, в Японії синхронізація за артикуляцією не є обов'язковою: розбіжність усної мови з рухами губ розглядається як норма. При закадровому

озвучуванні на другому етапі, крім загальної корекції, вивіряється довжина висловлювань. Так, необхідність переробки тексту при перекладі з англійської мови на українську мову обумовлена тим, що вимова українських фраз займає на третину більше часу в порівнянні з вихідними висловлюваннями. При субтитруванні переклад редагується відповідно до передбаченої кількості рядків і знаків, тривалості і швидкості показу тексту, а також правил розбивки висловлювань на рядки.

Найчастіше субтитри демонструються в нижній частині екрана з періодичністю, яка залежить від ритму сцени, але в середньому дорівнює 4,5-5 секундам, при розрахунковій швидкості читання 12-15 букв або 2,5-3 слова в секунду. Кількість рядків варіюється від одного до двох. Кожен рядок, як правило, передбачає при використанні кирилиці 35 знаків (у разі латиниці 37, грецького і арабського алфавітів — 34-36, японських або корейських ієрогліфів — 12-14, китайського письма — 14-16) [50]. У деяких випадках можливості розміщення тексту можуть бути сильно обмежені: наприклад, в Фінляндії, де функціонують дві державні мови, верхній рядок відводиться для перекладу на фінську мову, а нижній — для перекладу на шведську.

На третьому етапі при озвучуванні відредаговані перекладені кінодіалоги розігруються під керівництвом режиссера акторами, відібраними за погодженням із замовником на основі попередніх проб. Цей етап є найважливішою складовою підготовки кінокартини, оскільки під час тонування формується остаточний синхронізований текст і складається мовний малюнок ролі. Дослідження показують, що, в цілому голоси акторів дублювання звучать так само переконливо, як і оригінальні голоси, а в деяких випадках навіть значно більш переконливо і правдоподібно, ніж оригінали [85].

Це пояснюється тим, що вихідний кінодіалог записується не на майданчику, а після того, як фільм був знятий і змонтований — в умовах, схожих з дубляжем. Однак обмеженість числа виконавців, зайнятих в переозвученні, призводить до впізнаваності їх голосів і виникнення асоціації з

зарубіжними акторами. Цей так званий «ефект радіопостановки» може мати як позитивний, так і негативний вплив на естетичне сприйняття кінофільму в залежності від наявних у кіноглядача очікувань. В цілому відзначаються дві провідні тенденції: закріплення за іноземною кінозіркою деякого іншомовного артиста і практика використання в різних фільмах різних голосів для тонування одного і того ж закордонного актора, підбраного виходячи з особливостей персонажа. На етапі озвучування в кінодискурс можуть вноситися модифікації на рівні просодики, а також лексики, в тому числі й ті, що впливають на змістову відповідність перекладу оригіналу. Розбіжності нерідко виникають не в результаті свідомих рішень, а є наслідком особливостей відтворення письмового тексту в вигляді усного мовлення і загальних принципів роботи. Так, як зазначалося, візуальний компонент дубльованого фільму може бути обмежений тільки зображенням говоріння персонажів. Крім того, іноді актори не мають можливості ознайомитися з кінофільмом цілком і працюють тільки над окремими сценами, в яких фігурують озвучені ними кіногерої. Важливо й те, що з технічних причин репліки кожного виконавця записуються окремо, а не у взаємодії з партнерами, як було раніше. Також в ряді випадків відступи від початкового тексту робляться відповідно до вимог спостерігача з боку замовника [85]. На завершальній стадії дубляжу виконується перезапис — зведення фонограми, яка включає діалоги, синхронні шуми (звуки, пов'язані з діями персонажів), несинхронні шуми (наприклад, спів птахів, гул людей на вокзалі) і музику.

Також в остаточну версію включається переклад графічної складової кінофільму, виконаний у вигляді позакадрових реплік або підготовлений у вигляді субтитрів. Останнім часом все більшого поширення набуває явище, яке ми називаємо «локалізація» («переклад-палімпсест»), коли письмові вербальні елементи, включаючи великі і заключні титри, замінюються перекладними з максимальним збереженням особливостей написання та подання вихідного тексту. Описані принципи підготовки кінофільмів

відповідають практиці країн Європи, а саме Німеччини, Іспанії та Італії. У Франції дублювання включає додатковий етап — виготовлення спеціалістами-детекторами (*détecteurs*) ритмічної стрічки (*le bande rythmo*) з оригінальним відеорядом і синхронізованим перекладним діалогом, з якої актори озвучування читають роль. Відзначається тенденція до уніфікації підходів до субтитрування, обумовлена активним обміном досвідом і доступністю необхідного програмного забезпечення, в той час як сфері професійного дублювання притаманні своєрідність, традиціоналізм і закритість. Ще одна тенденція є розвиток аматорського – фанатського перекладу в формі закадрового озвучення (*fandubs*) і субтитрів (*fansubs*) [85].

З точки зору перекладознавства переклад кінофільмів, кінопереклад, а ширше переклад аудіовізуальних матеріалів, аудіовізуальний переклад, являє собою переклад усної та писемної форм мови, які є невід'ємною частиною полісеміотичного твору, з метою подальшої інтеграції переказного тексту в усному і / або письмовому вигляді. Аудіовізуальний переклад виступає гіперонімом по відношенню до кіноперекладу і включає переклад кінофільмів, телефільмів, телепередач, новин, рекламних роликів, вистав, опер та інших мультимедійних матеріалів. Усне відтворення пов'язано з дублюванням, закадровим озвученням і аудіодескриптором, письмове — з субтитруванням.

За класифікацією типів перекладу, заснованою на зіставленні «форм вживання» вихідної і переказної мови, ми характеризуємо кінопереклад як комбінований тип: перекладач працює з промовою і монтажними листами, оформлює текст письмово і передає його для інтеграції в кінофільм в усній або письмовій формі [52]. У науковій літературі варіантами терміну «кінопереклад» (*film translation*) є «кіно / відео переклад», «переклад кіно / відео матеріалів», «переклад в кіно», «переклад для кіно» (*translation for the cinema*). В науковій літературі варіантами терміну «аудіовізуальний переклад» (*audiovisual translation*) — «медійний переклад» (*media translation*), «мультимедійний переклад» (*multimedia translation*), «екранний переклад»

(screen translation). Вибір конкретного модусу перекладу в національному масштабі обумовлюється історичними, соціокультурними та економічними причинами. Інші фактори, що формулюються як переваги і недоліки (можливість / неможливість чути справжні голоси акторів, збіг / розбіжність модусів оригіналу і перекладу, більша / менша здатність до залучення аудиторії в дію кінофільму і т. д.), мають суб'єктивну природу: їх оцінка залежить від віку і освіти кіноглядачів, їх знання реалій, звичаїв і культури інших країн, а також індивідуальних переваг і звичок [25, с. 21].

Наприклад, опитування демонструють такі загальні тенденції: субтитрам віддає перевагу категорія молодих кіноглядачів, які мають вищу освіту, регулярно відвідують кінотеатри, що розглядають субтитри як засіб вивчення іноземної мови. З цієї причини ми не будемо зупинятися на відмінностях типів кіноперекладу і сфокусуємось на загальних закономірностях, які охарактеризуємо в рамках функціонального підходу до типології дискурсів і в термінах обмежень, прийомів і норм. Перша функціональна характеристика кінодискурсу з позиції перекладознавства представлена в статті К. Райс. Автор розглядає текст дублювання як результат передачі вихідного тексту, який мав письмову основу і був відтворений усно із залученням «екстралінгвістичних допоміжних засобів». К. Райс вважає, що переклад аудіомедіальних текстів повинен, головним чином, враховувати умови немовного середовища, присутні в оригіналі, і ступінь участі додаткових засобів вираження і бути орієнтованим на одержувача. Ці особливості припускають, що при кіноперекладі можливі відхилення від «інваріантності плану змісту», що має першорядну важливість для інформативних текстів, і «аналогії форми і естетичного впливу», що вимагається при передачі експресивних текстів, на користь тотожності ефекту, що відповідає поведженню, характерному для перекладу творів оперативної спрямованості. На думку дослідниці, при дублюванні в деяких ситуаціях переклад може набувати «допоміжний

характер» і в цьому крайньому випадку служити лише канвою для остаточного формулювання синхронного тексту [57]. Перекладачі С. Баснетт і А. Лефевр відносять кінопереклад до художнього перекладу і об'єднують його з перекладом поезії, прози, драми і опери [74]. Проблематика аудіовізуального перекладу докладно розглядається в роботі С. Баснетт стосовно перекладу п'єс для їх подальшої постановки, але деякі висновки можуть бути поширені і на кінодискурс. Зокрема, вона пише про те, що драматичний текст являє собою лише один з опціональних компонентів в ряду взаємопов'язаних систем, що складають дійство, тому його переклад вимагає співвіднесення слова з майбутньою дією, врахування ритму, інтонаційного малюнка, тону і гучності висловлювань, а також виявлення та відображення в тексті на приймаючій мові тих структурних особливостей оригіналу, які визначають потенціал його сценічної реалізації, навіть якщо їх передача може привести до значних зрушень в лінгвістичному і стилістичному планах».

На думку С. Баснетт, значимість таких рис театрального дискурсу, як «сценічна вистава» (*performance*) і «спрямованість масового глядача» (*public dimension*), виправдовує модифікації вихідного тексту і при перекладі висувають на перший план збереження тієї функції діалогу, яку він виконує як елемент вистави. С. Баснетт коротко зазначає, що переклад кінематичних текстів ускладнений вимогою врахування кінетики візуальних компонентів при дубляжі і швидкості читання для субтитрів [74]. А. Лефевр розміщує кінопереклад і сценічний переклад в спектрі художнього перекладу з перекладом Біблії, який передбачає максимальну близькість вихідного і переказного дискурсів, і поетичним перекладом, за яким слідує переклад сучасної літератури, що межує з іншим великим кластером — перекладом текстів загальної спрямованості. Згідно діаграми дискурсивних прототипів, в фокусі кіноперекладу знаходиться відтворення креативного потенціалу мовних засобів оригіналу, що не виключає зсуву перспективи в тексті перекладу, тобто зміни точки зору мовця, оповідача або читача з позиції культури, відносини,

місця і часу. Як і С. Баснетт, А. Лефевр бачить особливість аудіо- та мультимедійні перекладу у властивостях мови кіно, специфіці побудови драматичного діалогу та взаємовпливів різних семіотичних кодів.

Найважливішими характеристиками дискурсу вона називає «риторичну організацію» (rhetoric) і «усну відтворюваність» (speakability) і зазначає, що їх передача є проблемою в тих випадках, коли ці структури вихідного тексту входять в конфлікт з культурно зумовленими очікуваннями і мовними конвенціями, прийнятими для різних типів тексту в приймаючій мові. У аудіомедіальному перекладі дослідниця пропонує віддавати пріоритет тому підходу, який дозволяє передати виразність, закладену в людському голосі [74]. До лінгвістичних проблем кіноперекладу відноситься весь спектр складнощів, пов'язаних з передачею лексики, граматичних конструкцій, особливостей мовного реєстру, а також використовуваних виражальних засобів мови. До числа таких проблем зараховують інвективи, терміни, контаміновану мову, іншомовні вкраплення, багатомовність. Труднощі перекладу «словесної пластики» кіноперсонажів пов'язані з проміжним положенням літературного діалогу, який прагне, з одного боку, до «свободи форми», а з іншого, до «мовного автоматизму», шаблонів [74]

Незалежно від використаної термінології автори висувають як об'єкта дослідження одне з двох утворень: або весь кінофільм (кінотекст) як «зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, виражене при допомозі вербальних (лінгвістичних) і невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксованого на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами», або тільки як кінодіалог «вербальний компонент гетерогенної семіотичної системи-фільму, смислова завершеність якого забезпечується його аудіовізуальним рядом».

Зіставлення цих визначень свідчать про те, що розуміється як динамічний процес представлення кіноглядачам авторського повідомлення, оформленого у вигляді аудіовізуального тексту, що складається з взаємопов'язаних текстів підлеглого рівня, утворених засобами різних невербальних і вербальних кодів, що повністю відповідає принципам сучасного дискурсивного аналізу і пояснює продуктивність і доцільність дослідження кінофільму як дискурсу.

Охарактеризуємо досліджуваний художній (ігровий, інсценований, постановочний) кінодискурс за ключовими параметрами, прийнятими для розділення дискурсів: модус, жанр і тональність.

Параметри є незалежними один від одного, хоча і виявляється перетин. Поділ дискурсів по модусу передбачає визначення способу комунікації. Кінофільм задіє одночасно два канали комунікації: акустичний і візуальний. Це визначає унікальність аудіовізуального модуса в зіставленні з письмовим модусом літератури, усним модусом вербальної комунікації, візуальним модусом живопису і фотографії та аудіальним модусом музичних творів і радіотрансляцій.

Відомі випадки збільшення кількості каналів взаємодії, але вони поодинокі і є скоріше маркетинговими ходами для просування картин.

Так, для кінофільму «Землетрус» кінотеатри обладнували системочуттєвий обхід, яка виробляла низькочастотні звуки, що викликали в залі вібрацію і гуркіт, а в 2013 році Паризька прем'єра кінофільму «Дивовижне Життя Пі», основна дія якого відбувається в шлюпці посеред океану, відбулася в басейні зі зоровими місцями в човнах.

Передача лінгвістичного компонента аудіовізуальних творів відбувається через два канали, що дозволяє виділити елементи, що мають Усний модус, тобто усне мовлення і пісні, і письмовий модус, тобто письмову мову і написи. Саме їх наявність обумовлює необхідність перекладу кінофільму.

Усний вербальний код вважається провідним серед сприйманих за допомогою слуху кодів кінофільму. Роль цього компонента в загальній системі кінодискурсу оцінюється дослідниками по-різному. Так, Ю. М. Лотман підкреслює діалектичний характер взаємин словесних і образотворчих знаків; вказує на їх рівноправність і Ф. Чауме. С. Козлофф вважає, що вербальний ряд превалює над відеорядом. Р. Маккі відводить слову в кінодискурсі підпорядковану роль і вбачає в цій характеристиці розмежування кінодискурсу з іншим аудіовізуальним дискурсом – театральний. Дослідник позначає співвідношення сприйняття аудиторією вербального і візуального як пропорцію 20% на 80% для кіно і 80% на 20% для театру і робить висновок: «фільм ми дивимося, п'єсу-слухаємо».

Про домінування зображення також пишуть. Е. Горшкова і А. В. Козуляев. В цілому можна констатувати, що питання про становище лінгвістичного компонента в кінодискурсі не вирішено остаточно.

Сучасна школа акторської гри має на увазі природну мовну поведінку героїв, що зближує мову кіноперсонажів з розмовною мовою.

Націленість ігрового кінодискурсу на створення ілюзії правдоподібності подій, що відбуваються, як зазначає С. Козлофф. Однак, за М. М. Бахтіном, реалізація художнього потенціалу твори відбувається тільки в тому випадку, якщо аудиторія переживає життя героя, як свою, а розвиток глядацької активності в етичному напрямку (відчуття порушення чийогось особистого простору) свідчить про руйнуванні естетичного моменту. Мабуть, ефекти підглядання і підслуховування є суттєвими не для кінодискурсу, а інших медійних дискурсів, наприклад, для реаліті-шоу.

На відміну від мови, породжуваної в момент говоріння, яка зустрічається в кінохроніці, мова в художньому кінофільмі є «квазі-спонтанною», «ретельно підготовленою» (ретельно підготовлено), розрахованої на сприйняття кіноглядачами. Ця характеристика, «попередньо

сплановане усне спілкування» (збірна усне мовлення), знаходить відображення на всіх мовних рівнях.

Продуманість рішень стосується не тільки вербального компонента, але і образотворчого та музичного елементів кінодискурсу, що прописуються в кіносценарій. На противагу прозі драматичний текст є несамодостатнім, незакінченим, призначеним не для читання, а розігрування на театральній сцені або знімальному майданчику. На цій підставі його модус можна назвати письмовою трансформацією аудіовізуального дискурсу.

Також як і п'єса, кіносценарій має обмеження за обсягом, що вимагає враховувати тривалість кінцевого інсценованого твору, яка варіюється в межах 30-120 хвилин для ігрового кінофільму і 10-60 хвилин — для документального.

Якщо використання п'єси традиційно означає слідування авторському тексту і ремаркам, то кіносценарій може кілька разів переглядатися аж до повної зміни складу дійових осіб і розвитку сюжету. Так, значна частина епізодів кінофільму «Залізна людина» придумувалася сценаристами спільно з акторами безпосередньо в день знімання. Крім того, навіть при наявності узгодженого тексту виконавці можуть мати свободу імпровізації. Наприклад, під час зйомок кінофільму «Вікі Крістіна Барселона режиссер В. Аллен повністю довірився акторам П. Круз і Х. Бардему в плані передачі іспаномовних діалогів і дозволив їм говорити так, як, з їх точки зору, буде правильним для їхніх персонажів.

Таким чином, незважаючи на присутність елемента спонтанності, в силу наявності письмової основи і підготовленості модус діалогічного мовлення кінодискурсу характеризується як: «проголошення тексту, написаного для усного відтворення, немов би він не був написаний» (говоріння про те, щонаписано, повинно бути вимовлено так, як якщо б не було написано).

За характером подальшого функціонування кінодискурс виявляє схожість з письмовим художнім текстом. Те, що відбувається на с'ємочной

майданчику фіксується на плівку для подальшого монтажу і відтворення у готовому незмінному вигляді перед кіноглядачем у відсутності безпосередньої зворотний зв'язок. В цьому відношенні на відміну від кіносеансу або книги спектакль є унікальною комунікативною подією в тому сенсі, що ТЕАТРАЛЬНИЙ дискурс (навіть при точному відтворенні авторського тексту) знаходить конкретний зміст тільки в момент виконання на сцені і орієнтований на глядачів, що знаходяться в залі —тут і зараз, - конкретних множинних адресатів.

При формальному структурному підході жанр розглядається як схема побудови дискурсу, що включає ряд функціональних елементів і правила їх організація. Типовим формальним поданням кінодискурсу є концепція трьохчастинної драми. У сучасному англomовному кінодискурсі перша і друга частини (зав'язка і розвиток подій) підпорядковані тому, щоб привернути і утримати увагу кіноглядача. Ця напруга знімається в самому кінці, тому кульмінація і розв'язка-найкоротші за тривалістю складова. Як зазначає режисер М. Бей «як тільки ворог повалений, фільм закінчується» (Once the enemy is destroyed, the movie is over).

Жанрова схема кінодискурсу з позиції узагальнення змісту може бути описана в рамках класичного структурного підходу, висхідного до Аристотелю. У цьому випадку, пише С. Четмен, кінодискурс являє собою реалізацію однієї зі схем, що виділяються за типом протагоніста і фіналу історії. Протагоністи діляться на «безумовно позитивних» (unqualifiedly good), «безумовно негативних» (unqualifiedly evil) і «благородних» (noble) (викликають співчуття і переживання за свою долю), а закінчення історії може бути щасливим (комічним) або нещасливим (трагічним), що в сукупності дає 6 формальних сюжетних ліній, що викликають у глядачів почуття задоволення, здивування, страху або жалю.

С. Четмен з посиланням на літературного критика р. Крейна додає, що типологія сюжетів може також враховувати об'єкт змін:, персонажа і його

думки і почуття, що дає «подієві сюжети» (plots of action), «сюжети характеру» (plots of character) і «сюжети думки» (plots of thought).

Як структурний, так і змістовний підходи мають свої недоліки, оскільки сучасний кінодискурс відрізняється багатополосністю системи образів і «незавершеністю форми»: так, наприклад «розв'язки є одночасно зав'язками нових драм», «розв'язка не розв'язує дію, а перекидає його», «порушується класична відповідність актора і ролі» і т. п. С. Четмен робить висновок, що на поточний момент задовільної класифікації жанрових схем кінодискурсу немає і що робота в цій галузі повинна вестися на стику підходів.

Звернемося до другого підходу до жанру як сукупності характерних виразних засобів: зокрема, до питання специфіки мовного компонента.

Дослідження показують, що «стійкими морфосинтаксическими і лексичними характеристиками володіють не цілі дискурси, а типи викладу, або типи пасажів, тобто фрагменти дискурсів». Цей «багатоізнаність тексту» дозволяє включати дискурси «не в одну, а в кілька великих спільнот, в кожену за своєю специфічною ознакою».

Аналогічні висновки справедливі і для аудіовізуальних дискурсів. Використовувані класифікації, як зауважують Н. В. Вакурова і Л. І. Московкін, будуються «евристично «і носять» бездоказовий характер».

Непоследовність жанрових типологій відзначає і кіносеміотик К. Метц. Він пропонує для позначення груп кінофільмів використовувати терміни «супержанри» (super-genres) або «основні кінематичні режими» (major cinematic regimes) і говорить про те, що якщо ядро кластера може бути, як правило, описано чітко, то його периферія не завжди піддається суворому опису і має розмиті межі.

Таким чином, жанровий поділ кінодискурсів є умовним. В більшою мірою воно необхідне для кіновиробництва і просування. Жанр обумовлює «ступінь творчих зусиль творців», «рівень оплати праці», «вибір технічних засобів», особливості застосування авторського права і т. д. на стадії

підготовки твору, а для відзнятої аудіовізуальної продукції є інструментом «для залучення (або навпаки відторгнення) частини аудиторії».

Підтверджуючи, що існуючі класифікації «не відповідають інтересам лінгвістичних досліджень», Г. Г. Слишкін і М. А. Єфремова пропонують розділяти кінодискурси на основі лінгвoseміотичних параметрів: образотворчих знаків і стилям мови. Е. Г. Багіров додає до даних ознак, які формулює як «ступінь умовності» і «функціональна спрямованість», третій «дискримінатор – «тематику (змістовність)».

Відповідно до концепції запропонованої Ч. Пірсом, прийнято виділяти три види знаків: «подоби, або ікони» (likenesses, or icons) «покажчики, або індекси» (indications, or indices) і «символи, або загальні знаки» (symbols, or general signs).

Подібності розглядаються як знаки, схожі на заміщуються ними об'єкти, наприклад, наслідувальна міміка. У кінодискурсі такі образотворчі знаки представлені декораціями, актёрської грою і візуальними спецефектами.

Під покажчиками розуміються знаки, що мають фізичний зв'язок з об'єктом.

У кінодискурсі такими образотворчими знаками є зображені образи існуючих в дійсності об'єктів. Символи являють собою знаки, що мають конвенціональну природу: вони отримують значення в результаті асоціації з позначається за умовною домовленістю. Вони розвиваються з інших знаків і в міру існування нараховують різні значення. Розуміння символу вимагає від інтерпретатора наявності попереднього досвіду.

Прикладом зображення-символу в кінодискурсі, за нашим спостереженням, є кадр, де у героя з рук випадає який-небудь предмет. Як правило, це служить символом отримання новини, що стосується долі близької людини.

Так, у кінофільмі «Армагеддон» сцена переговорів шатлів і центру управління полетами супроводжується кадром розбивається чашки, який передбачає нещасливе завершення висадки на астероїд.

Другий критерій – функціональний стиль – визначається як "суспільно усвідомлена, цілеспрямована і функціонально обумовлена сукупність приємів відбору і вживання мовних засобів, закріплених за визначною сферою соціальної діяльності і спрямованих на досягнення певної мети».

У стилістиці виділяють два типи стилів: до літературно-обробленим (книжковим) відносять художній, публіцистичний, науковий і офіційно-діловий; до розмовних — літературно-розмовний і фамільярно-розмовний.

Таким чином, на основі семіотико-стилістичних параметрів розрізняють три жанру кинодискурсів:

1. художній (постановочний): кінотексти з переважанням іконічних знаків-зображень і художнього мовлення, як правило, стилізованого побутового спілкування;

2. нехудожній (хроніко-документальний): кінотексти з переважанням індексальних знаків-зображень і наукового або публіцистичного стилю мовлення (науковий і публіцистичний кінодискурси);

3. анімаційний (мультиплікаційний): кінотексти, побудовані на основі іконічних знаків-зображень і художнього стилю мови.

Для подальшого розгляду представляються важливими перший і другий типи, що стали наслідком розвитку історії кіномистецтва, що виник як документальне кіно (лінія Люм'єра) з подальшим відгалуженням з нього постановочного кіножанру (лінія Мельєса).

Висновки до 1 розділу

Текст кінофільму представлений у формі діалогів, закадрових коментарів, слів пісень і написів. На відміну від інших видів перекладних текстів, він має свої особливості: обмежений часовими рамками звучання, що

робить неможливою ампліфікацію; розрахований на миттєве сприйняття, отже, повинен бути максимально інформативним і зрозумілим глядачеві; а також супроводжується відеорядом, який обумовлює вибір можливих варіантів перекладу.

Переклад художніх фільмів-особливий вид художнього перекладу, метою якого є здійснення повноцінної міжмовної естетичної комунікації шляхом інтерпретації вихідного тексту, реалізованої в новому тексті на іншу мову.

Отже, в перекладі кіно можна відзначити два ряди особливостей. Вперше, особливості, обумовлені самою мовою кіно, і, по-друге, необхідність дотримуватися критеріїв художнього перекладу.

Як правило, перекладач отримує на студії монтажний лист, тобто запис діалогів, і касету з фільмом. У його завдання входить перевести цей текст і потім виробляє «укладання» – синхронізацію звучання перекладу з вихідними репліками фільму.

Темп мови і граматичні структури в мовах різні. Крім того, особливістю закадрового перекладу є той факт, що заданий темп перекладу повинен зберігатися незмінним протягом усього фільму. Тому при роботі з даною парою мов перекладач часто повинен вдаватися до прийому компресії, щоб з допомогою мінімальної кількості мовних засобів максимально повно передати інформація.

У кіноперекладі важливо враховувати зв'язок зображення і текстового матеріалу, приділяти однаково увагу вербальним і невербальним засобам вираження. Однак буває важко підібрати еквівалент, коли фраза на вихідній мові супроводжується характерним жестом. Іноді перекладач стикається з труднощами виключно технічного характеру: монтажний лист неповний, і потрібно переводити діалоги, сприйняття яких на слух утруднено-погоні, сварки, розмова пошепки і т. д. Часто буває необхідно вгадувати сенс діалогу по образотворчому ряду і контексту.

Звернемося до особливостей кіноперекладу як виду художнього перекладу. Переклад вводить фільм в інше культурно-історичне середовище, у твору, створеного режисером на основі культури, носієм якої він є, змінюється адресат. У його сприйнятті «чужого» явища неминучі неточності. Перекладач може впливати тільки на мовний рівень фільму, а інформація, закладена в саундтреку і образотворчому ряді, залишається незмінною. Тим часом, і зображення, і звукове оформлення містять безліч соціальних і культурних алюзій і метафор, зрозумілих глядачеві оригінальної версії і не сприймаються глядачами фільм. Перекладач може відновити цю інформацію лише частково, наприклад, при перекладі пісень і написів, а також при введенні коротких пояснень в сам діалог.

Як зазначає В. П. Гайдук, Перекладач «має справу з мовою вимовною, то є, з проявами мовленнєвої свідомості того чи іншого народу».

Отже, при перекладі важливо враховувати відмінність культур і картин світу творців фільму і узагальненого глядача перекладної версії.

РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ДИХОТОМІЇ У КІНО-ДИСКУРСІ

2.1. Семантична класифікація вербалізації в кінодискурсі

Примітно, що не тільки лінгвісти, а й літературознавці звертали увагу на важливість семантики слова для вираження індивідуальності людини. Так, М. М. Бахтін в роботі 1934-1935 років «Слово в романі» вводить поняття ідеологеми-слова, яке відображає індивідуальну точку зору на світ людини: «людина в романі – в тій чи іншій мірі ідеолог і слово його завжди – ідеологема. Особлива мова в романі-завжди особлива точка зору на світ, що претендує на соціальну значимість. Саме як ідеологема слово і стає предметом зображення в романі, і тому роман не піддається ніякої небезпеки стати безпредметною словесною грою».

Термін ідеологема, запропонований М. М. Бахтіним, отримав розвиток у сучасній лінгвістиці. А. П. Чудінов дає наступне визначення цього поняття: «ідеологема – це слово, в значення якого входить ідеологічний компонент, його смисловий зміст неоднаково розуміється прихильниками різних політичних поглядів».

Особливо часто ці відмінності пов'язані з емоційним забарвленням слова, на яке переноситься оцінка відповідного явища». Соціальна складова індивідуально-авторської як особистості яскраво проявляється в семантиці ідеологеми.

У 2003 році Ю. Н. Караулов пропонує словоцентричний, лексикографічний метод дослідження мовної особистості. Вчений показує, що цей метод дає можливість розгляду всіх рівнів, і зазначає, що «деякі особливості світу автора закладені в його творах вже на рівні «буквальних значень», тобто в семантичній структурі використовуваних слів».

«Героєм» лексикографічного представлення мови письменника, природно, виявляється окреме слово».

Для вивчення мови письменника Ю. Н. Караулов вводить поняття ідиоглосси. «Термін ідиоглосса є похідним від понять «ідіолект» (Індивідуальна мова автора) і «ідіостиль» (індивідуальний авторський стиль) і несе комплексний зміст, що складається з того, що ці одиниці, по-перше, суть відображення головних світоутворюючих і міроформуєчих ідей автора і, по-друге, що вони служать концентрованим вираженням специфіки його мови і стилю. У семіотичному аспекті ідиоглосса – це слово-знак, але не звичайний, а знак сублімований, знак другого порядку, оскільки його змістом є не тільки семантичний склад-дозволяє, як у звичайного слова, але також міроформируюча функція бдівельного елемента в картині світу автора».

Ідеї, висловлені Ю. Н. Карауловим, були реалізовані колективом вчених у роботі над «Словником мови Ф. М. Достоєвського». У 2015 році була захищена докторська дисертація І. В. Ружицького «мовна особистість

У цій роботі знайшла практичне втілення ідея про те, що «найбільш показовим способом відображення картини світу конкретної мовної особистості є ідеографічне представлення її лексикону».

Аналіз ідиоглоссарія дозволяє розкрити світ письменника як мовний особистість. «Вирішити таке завдання означає переступити рівень мовної семантики, піднятися на щабель знань про світ, на когнітивний рівень аналізу та опису мови. А цей рівень вже може зацікавити не тільки філолога-лінгвіста і літературознавця, – але філософа, історика, психолога, соціолога, культуролога, тобто фахівця в галузі наук про людину, дослідника, який вивчає світ і ключові точки, що зв'язують людину зі світом».

У наведеній цитаті ми хочемо звернути увагу на виділене нами словосполучення «переступити рівень мовної семантики». Зазначається, що цей рівень досі не вивчений належною мірою дослідниками МЛ. У зв'язку з тим, що відмінною рисою сучасної лінгвістики є її експансіонізм і обумовлений ним міждисциплінарний підхід до вибору об'єкта дослідження і методів його аналізу, власне лінгвістичні методи в лінгвістичних роботах

відходять на другий план. Як признають самі вчені, «дані нелінгвістичних областей гуманітарного і негуманітарного знання і практики... у багатьох випадках виявляються більш істотний... чим дані власне лінгвістики». Все це призводить до того, що методи, які пропонує сучасна лінгвістична семантика, що виявляє підвищений інтерес до мовної картині світу і системним явищам в лексиці, невиправдано. Тим часом коректний лінгвістичний аналіз багато дає для розуміння культури і МЛ як носія цієї культури «семантичний аналіз одиниць певної мови може бути ключем до розуміння культури, користується даною мовою, - за умови, що аналіз проводиться кор-ректно з лінгвістичної точки зору».

Блискучим прикладом такого підходу до дослідження мови і культури є роботи Ганни Вежбицької. «Аналізуючи семантику значущих одиниць мови (слів, конструкцій, морфем), вона виявляє приховані свій-ства людської природи, які при цьому виявляються різними у людей, що говорять на різних мовах. Таким чином, національно-специфічне в значенні одиниць даної мови виявляється матеріалом, на якому може ґрунтуватися дослідник «національного характеру

Таким чином, вербально-семантичний рівень МЛ, семантика зіставних його слів – це основний об'єкт дослідження семантичної персонології, яка вирішує наступні завдання: визначення персониспе-цифічності значення, тлумачення ідеологем і ідіоглосс, що входять в тексти МЛ, виявлення системних зв'язків між одиницями ідіолексикону.

Як відомо, в сучасному світі кінематографія має величезний вплив на суспільство, на мислення людей будь-якого віку. З кожним днем з'являється все більше кінематографічних творів, що формують нову лексику, яка пізніше згадується в медіатекстах різних типів: журналістика, музика, реклама і масова культура. Фільми відіграють серйозну роль у нашому житті, виконуючи комунікативну, художньо-репродуктивну, інформаційно-пізнавальну, освітню та розважальну функції. Візуальний складовий виступає як

універсальна мова, зрозуміла кожному, будучи засобом передачі цінностей та інформації. Кіно, будучи видом медіатексту, доносить інформацію, яка повинна бути почута світом і його людьми.

Тема кінодискурсу вивчалася багатьма лінгвістами, серед яких М. А. Ефремова, С. С. Зайченко, О. М. Зарецька, Є. Б. Іванова, І. М. Лавриненко, Я. Лінцбах, Ю. М. Лотман, С. С. Назмутдінова, Г. Г. Слишкін, Ю. Г. Сорока, Ю. В. Сургай, Ю. Г. Цив'ян, А. Хельман, У. Еко та ін.

Існує велика кількість визначень поняття «кінодискурс».

Ю. Г. Сорока говорить про кінодискурс «як про дискурс ліберальних цінностей, ідей модернізації та прав людини <...> , формою і засобом поширення ліберальної ідеології в глобальному масштабі " [1, с. 47]. С. С. Назмутдінова визначає його як «семіотично ускладнений, динамічний процес взаємодії автора і кінореципієнта, що протікає в міжмовному і міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, що володіє властивостями синтаксичності, вербально-візуальної зчепленості елементів, інтертекстивності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності» [2, с. 7]. А. Н. Зарецька, в свою чергу, вважає, що кінодискурс це «зв'язний текст, що є вербальним компонентом фільму, в сукупності з невербальними компонентами» [3, с. 32].

Таким чином, існує велика варіативність робіт на тему кінодискурсу, але у нього все ще немає єдиного визначення.

Говорячи про лексику, можна відзначити, що в процесі дослідження було оприлюднено – існує велика кількість слів, пов'язаних з темою кіно. У зв'язку з цим, для виявлення того, до якого аспекту кіномистецтва відноситься найбільша кількість слів, була проведена дана класифікація (на основі зібраних даних, були виділені 6 сфер):

- режиссура
- світ кіно
- група зйомків

- акторська майстерність
- типи фільмів
- додаткові елементи фільму

У сфері кіномистецтва активно протікає процес поповнення лексики. Можна спостерігати активне проникнення нової лексики зі сфери кіномистецтва у пласт загальноживаної лексики, отже, і активна поява неологізмів. При перегляді фільмів глядачі вловлюють нові слова, які пізніше закріплюються в мові. Та ж лексика згадується в журналах, газетах, статтях, присвячених кінематографу. 88

Слід зауважити, що завдяки семантичним і морфологічним словам у кінодискурсі з'являється все більше нових лексичних одиниць.

2.2. Структурні моделі вербалізації в кінодискурсі

Існуючі визначення кінодискурсу описують його як складне, ємне, багатоаспектне, гетерогенне утворення, що має розширену структуру. Лінгвісти, що займаються проблемами кінодискурсу (С. С. Зайченко, А. Н. Зарецька, Е. А. Колодіна, І. Н. Лавриненко, М. А. Самкова, Е. В. Суха та ін.), говорять про його взаємозв'язок з поняттями «кіносценарій», «кінотекст» і «кінодіалог», останнім з яких, у свою чергу, відводиться роль фрагментів кінодискурсу. Однак чіткої картини складових компонентів цього різноманітного освіти поки не вибудовано. У представленій роботі ми спробували структурувати елементи, що входять до складу кінодискурсу, а також беруть участь в його утворенні, і описати їх взаємодію.

Перш за все, за кінодискурсом стоїть кіносценарій, за визначенням Г. Г. Слышкина і М. А. Єфремової «кіносценарій – твір художньої літератури зі специфічними ознаками, пов'язаними з втіленням словесного тексту в звукозрительном вигляді на екрані», що по суті і являє собою процес екранізації [10, с. 29]. Однак про тотожність понять «кінодискурс» і «кіносценарій» мова не йде, оскільки, по-перше, може існувати кілька

сценаріїв (перший, другий, третій) плюс різні форми сценарію (попередній, режисерський, пооб'єктний і т.д.). По-друге, хоч фільм і базуватиметься на кіносценарії, але відхилення від нього цілком поширені і прийнятні.

Наприклад, коли режисер вносить в сценарій зміни, якщо задуманий сценаристом жарт виявляється нікому не смішний або актор спотикається на надмірно витіюватій фразі [12]. По-третє, словесна інформація кіносценарія не реалізується в кінодискурсі в повному обсязі: вона частково передається в звуковій формі (звучить мова героїв фільму), частково перетворюється у відеоряд (дії, гра акторів), а щось, як зазначає О. М. Зарецька, переходить у підтекст. На думку лінгвіста, кіносценарій є одним з прецедентних дискурсів для кінодискурсу, що бере участь у формуванні його вертикального контексту, в який поряд з різними варіантами кіносценарію можуть входити інші фільми, що представляють роботу одного і того ж режисера або відносяться до такого ж жанру, книги, екранізацією яких є кінофільм або які в ньому згадуються (слід відзначити тісний зв'язок літературного тексту зі сценарієм і кінодискурсом, оскільки багато сценаріїв світового і вітчизняного кінематографа створені на основі літературних творів), альтернативні варіанти різних сцен, рецензії критиків тощо [3].

Грунтуючись на сценарії, кінодискурс створюється за допомогою інструментів кіномови, до яких Ю. М. Лотман відносить весь спектр виразних засобів кіномистецтва: кадр, монтаж, музичний супровід, шумові ефекти, Великий, далекий і панорамний плани, темп, міміка і жести, мова персонажів і / або диктора і ін.

Основною «одиницею кіноносіння» визнається кадр. «Осмислена послідовність ланцюжка різних кадрів» конструює кінотекст [7]. Г. Г. Слишкін і М. А. Єфремова під кінотекстом розуміють створене колективним автором і записане на матеріальному носії повідомлення, яке характеризується цілісністю і завершеністю, передається за допомогою вербальних і невербальних знаків і сприймається глядачами в аудіовізуальній формі [10,

с.29-37]. Інтерпретація взаємовідносин між поняттями» кінотекст «і» кінодискурс «лежить в основі визначення кінодискурсу Ю. В. Сургай: кінодискурс «процес відтворення і сприйняття кінотексту», який включає в себе наявність конкретних просторово-часових умов, учасників, що володіють певним культурним багажем, досвідом і сумою знань [11]. М. А. Самкова розділяє схожу точку зору і говорить про те, що поняття кінодискурс можна визначити через поняття кінотекст. Кінотекст по відношенню до кінодискурсу може розглядатися як його фрагмент, а кінодискурс як цілий текст або сукупність об'єднаних будь-якою ознакою текстів (як уже говорилося вище, різних супутніх матеріалів або інших фільмів того ж жанру або режисера).

Автор вказує на те, що до складу кінотексту можуть бути включені тільки вузькі екстралінгвістичні фактори (параметри комунікативної ситуації), в той час як в структуру кінодискурсу входять і широкі екстралінгвістичні фактори (враховується культурно-ідеологічне середовище, в якому розгортається комунікація) [9].

В якості одного з компонентів кінотексту, а відповідно і кінодискурсу, в зарубіжній лінгвістики схильні виділяти «дискурс кінофільму». Польський лінгвіст М. Дайнел під цим терміном розуміє мову акторів в сукупності з невербальною комунікацією, яка може бути визначена як в широкому, так і у вузькому сенсі. У широкому сенсі поняття невербальної комунікації включає всі невербальні повідомлення і знаки, що впливають на інформаційні процеси, у вузькому ж сенсі невербальна комунікація зводиться до мовного феномену, який знаходиться у взаємодії з вербальною мовою [13].

Виходячи з визначень кінодіалогу, під яким, наприклад, дослідник англomовних фільмів С. Козлофф розуміє сукупність всіх розмовних ліній фільму [14], А Є. Горшкова – «вербальний компонент художнього фільму, смислова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним рядом у загальному дискурсі фільму» [1, с. 77], ми можемо припустити, що він скоріше являє собою вербальну складову дискурсу кінофільму. Кінодіалог не володіє

абсолютною самостійністю, оскільки тісно пов'язаний з відеорядом, який значно доповнює і пояснює словесний матеріал.

Необхідно уточнити, що поняття «кінодіалог» ідентифікується з терміном «кіноріч». С. Козлофф в роботі-Overhearing film dialogue (2000) трактує «кіноречь» (film / filmic speech, cinematic speech) як звучить у фільмі кинодіалог [14, р. 18-39]. Є. В. Суха зазначає, що до кінця 90-х рр. ХХ століття кінореча не була предметом лінгвістичних досліджень, а в основному зачіпала інтереси мистецтвознавців. Початок науковому висвітленню кіноречі було покладено викладачами кафедри кінодраматургії ВДІКу (1963-1967 рр.), а після 1997 року з'явився ряд філологічних дисертаційних робіт, присвячених вивченню даного феномена [12].

Діалог є найважливішим компонентом кіносценарію, який крім розгортання сюжету виконує цілий ряд функцій в дискурсі кінофільму. В першу чергу він вибудовує образ героїв і відносини між ними, а також служить засобом розкриття характерів. Як вважає американський фахівець в області соціо – і гендерної лінгвістики, Р. Лакофф, мова є невід'ємним компонентом індивідуальності. Багато чого можна зрозуміти про людину по тому, як він говорить [15].

Хоча художні персонажі можуть виступати репрезентивами класичних драматичних ролей, головним чином вони зображуються як реальні люди, прототипні члени соціуму.

Так з'являється ще один елемент кінодискурсу-кінообраз. Соціолог в.п. Конецька визначає кіно-образ як недискретну одиницю, специфічну для кіно, що володіє власною структурою, що не має аналога у вербальній комунікації і передає «в узагальнено-образній формі смислову і оціночну інформацію про персонажів і їх відносинах, про час і ідеї, про суспільство і соціальні цінності» [5, с. 93].

Причому ця інформація адекватно тлумачиться тільки на тлі всього фільму. Репрезентативні зразки вербальних і невербальних виразів беруть

участь в утворенні стереотипів, які, наприклад, в залежності від статі або соціального походження персонажа, підсилюють очікування глядача від кіномови. Крім того, на думку італійського кінорежисера п. п. Пазоліні, мова кіно має подвійне членування, при цьому аналогом морфеми служить кінообраз [8].

До письмових джерел кіноречі, які можуть використовуватися в лінгвістичному аналізі, поряд з кіносценарієм і записами по фільму Є. В. Суха відносить субтитри [12]. Ці написи в нижній частині кадру співіснують в тандемі з усним діалогом нерозривно від звуків і образів на екрані. А. Н. Зарецька вважає субтитри, разом з кінодіалогом та іншими різновидами друкованого слова на екрані, вербальним компонентом кінодискурсу, який відіграє вирішальну роль у створенні сенсу. Однак у вітчизняній лінгвістиці субтитри залишаються самим малодослідженим письмовим джерелом кіноречі.

В силу вищесказаного, ми можемо зробити висновок, що кінодискурс створюється засобами кіномови на основі кіносценарію, з урахуванням літературних творів, за якими був написаний сценарій і / або знятий кінофільм. Структурні елементи кінодискурсу формують наступну ієрархічну послідовність «кінотекст» (лінгвістична система кінофільму плюс вузькі екстралінгвістичні фактори), «дискурс кінофільму» (мовна складова в сукупності із засобами невербальної комунікації), «кінодіалог» / «кіноріч» (вербальний компонент кінофільму – ядерна позиція кінодискурсу) і приватна форма реалізації кіноречі в письмовому вигляді – «субтитри». Крім того, елементи кінодискурсу беруть участь в утворенні кінообразу, одиниці невербальної комунікації, основним будівельним матеріалом для якої служить кіноріч.

2.3. Прагматичні функції вербалізації в кінодискурсі

В рамках сучасної лінгвістики можна виділити два напрямки в розгляді засобів конструювання образу. Перше має на увазі деконструктивістський підхід і спрощення образу як складного смислового єдності на більш прості компоненти, складові його (Бойко М. А.

Другий напрямок походить з теорії мовознавства і теорії комунікації і пов'язано з розглядом образу як сукупності засобів, створюють його на різних рівнях мови.

Спрощення образу як складного смислового єдності дозволяє виділити ряд елементів, серед яких особливу роль відіграє портрет – індивідуалізація героя через опис його зовнішності та / або характеру.

Опис вчинків персонажа дозволяє побудувати його як особистість з існуючою системою цінностей, традицій і поглядів, в той час як індивідуалізація мови формує уявлення про героя як мовної особистості. Як зазначалося вище, мова мовної особистості відіграють важливу роль в наративі, так як дозволяє судити про статус, професії, освіту і темпераменті комуніканта.

Для правдоподібності вчинків героя потрібно фактичне підтвердження, що може бути зображено за допомогою біографії – опис подій, що передують конкретному моменту наративу і фокусуються на конкретному герої. При характеристиці персонажа незмінно проявляється автор, що вказує на авторську характеристику, яка може проявлятися як у формі коментарів, так і авторської позиції (Еко у. шість прогулянок в літературних лісах. С. 48). З даними засобом створення образу героя пов'язана і характеристика героя іншими дійовими особами.

Як зазначає В. В. Виноградов, художнє розкриття персонажа має на увазі опис його світогляду, звичок і манер, а також речової характеристики-відносини героя до матеріального світу, предметів праці та мистецтва, естетичному у взаємодії зі світом. Нарешті, для передачі внутрішнього стану героїв використовуються засоби психологічного аналізу, які багато в чому

здійють методи психології. На відміну від творить прізвища, вони вимагають від одержувача інформації (образу) мінімальних фонових знань і компетенцій і не розраховані на ідеального читача.

У сформованій парадигмі філології можливо виділити й іншу класифікацію засобів, що формують образ літературного персонажа:

1. портретна характеристика,
2. пряма авторська характеристика,
3. психологічний аналіз (опис внутрішнього світу персонажа),
4. використувані в тексті художні деталі,
5. передісторія героя,
6. особливості пейзажу,
7. монологи і діалоги героя,
8. характеристика героя через його дії і вчинки,
9. аналіз соціальних умов, в яких живе і діє персонаж,
10. пряма і непряма характеристика даного героя іншими героями

І хоча зазначені класифікації засобів вивчення образу багато в чому збігаються, кожна з них не представляється достатньою для аналізу засобів образу в кінодискурсі. Ресурси кінодискурсу, на відміну художнього тексту, менш обмежені.

Класифікація засобів, що конструюють образ в кінодискурсі, в залежності від відображуваного рівня мови, дозволяє враховувати прагматичні особливості кінодискурсу, серед яких-наявність візуальних і аудіальних засоби.

Так, в даному дослідженні для виявлення специфіки кіногероїв-використовується класифікація засобів конструювання образу в кінодискурсі на мовні та мовні засоби. Мовні (вербальні) засоби являють собою:

1. Фонетичні засоби – це матерія мови, що виражає думку і передає її іншій людині (глядачеві). Особливості фонетичногорівня мови часто

сигналізують про емоційний стан комуніканта (героя) і включають фразу, Мовний такт, фонетичне слово, склад, звук, наголос, тон і темп, тривалість;

2. Лексичні засоби є сукупність лексем, які є результатом дії механізмів словотворення і словозміни, необхідних для лексичного супроводу фільму. Відзначимо, що номінативна і емотивна функції лексики відіграють особливу роль в аналізі образних засобів, так як висловлюють ставлення не тільки головного і другорядного героїв, а й автор. Ми виділяємо наступні лексичні засоби: лексема, семема, лексико-семантична група, семантичне поле, синонімічний і антонімічний ряди, лексичне значення слова, конотація, зв'язки;

3. Граматичні засоби пов'язані з граматичним рівнем мови, який розуміється як «вся невластно звукова і нелексична організація мови, представлена в його граматичних категоріях, граматичних одиницях і граматичних формах». Дані кошти служать відображенням граматичної сторони мови героя, дозволяють судити про його соціальних характеристиках, емоційному і психологічному стані і містять морфему, слово і словоформу, словосполучення, речення, синтаксичну конструкцію, частини мови, граматичні категорії (відмінок, рід, число, час, особа, спосіб, заставка);

4. Синтаксичні засоби беруть участь у побудові тексту, інтегрують синтагматичні відносини між морфологічними категоріями, видозмінювані лексикою і варіативно відтворюються в структурі тексту. Завдяки єдності синтаксичного значення і способів його вираження, синтаксичні засоби разом з граматичними дозволяють судити про мову героя. До даних засобам відносяться слово, словоформа, словосполучення, речення і порядок слів;

5. Прагматичні засоби служать відображенням відносини між знаковою системою та її носієм; вони пов'язані з прагматичним аналізом знакових систем у семіотиці: мовний акт, контекст (комуніканти, мовні і позамовні знання, місце, час і т. д.), стратегії і тактики, Конвенції та принципи, пресуппозиція, імплікатура.

Прагматика як використання та функціонування знаків у комунікації дозволяє аналізувати формування та використання мовних висловлювань, що визначаються функціональними особливостями комунікантів у мовному акті.

Прагматичне значення, що лежить в основі прагматичного засобу, вимагає для його інтерпретації визначення контексту, пропозиції, адресата, лінгвістичного знака та. В аналізі кінодискурсу дані кошти дозволяють за допомогою комунікованих значень створити портрет головного героя фільму, охарактеризувати його інтенції і вибір мовних засобів, розглянути логічні зв'язки його образу з іншими елементами кінострічки і т. д.

Мовні (невербальні) засоби-це те, для чого не потрібно мова в її класичному тлумаченні, тобто репрезентація невербальної комунікації (кінесики, гаптики та ін.), колірна палітра, музичний супровід, різні ефекти і засоби накладення кадрів. У системі кінодискурсу до візуальних засобам можна віднести костюми і пейзажі.

Музика завдяки здатності до асоціативних зв'язків володіє визначеним драматургічним потенціалом, однак вона також може:

1. служити яскравим виразником внутрішньої дії кінострічки;
2. позначати опосередкованому і безпосередньому вираженню авторського ставлення, повідомлення глядачеві різних його відтінків;
3. відображати внутрішні переживання і думки героя;
4. переводити сприйняття глядача від приватного, конкретного - до загального, символічний;
5. втілювати узагальнено-образну ідею фільму як втілення його основної тенденції

Не мовні засоби виконують в кінодискурсі функцію не меншу за своїм значенням, ніж засоби мовні. В даному випадку особливе значення відводиться для терміна «кадр» – система, протяжна в часі, але що складається з моментальних фотознімків; це також система, яка зберігає ілюзію

тривимірного простору і може моментально її знищити, зосередивши увагу глядача на плоскій поверхні екрану. В кінодискурсі кадр є не засіб конструювання образу, але матеріал, який дозволяє використовувати візуальні засоби для конструювання того чи іншого образу. Подібне положення поміщає кадр в міждисциплінарний простір, де перетинаються лінгвістика, семіотика, філологія і кінорежисура.

Серед основних візуальних засобів в обробці кадрів використовується стоп-кадр-навмисне уповільнення, воно може бути повним (де зображення як ніби завмирає, але фільм продовжує йти) або частковим (завмирають всі елементи кадру, крім ключової фігури).

Саме кадр дає більш повне сприйняття образу адресатом і впливає на його конструювання. Іншим прикладом є зображення і захоплення безлічі елементів (частинок, людей і т. д.) в русі, що може порушувати правила реального світу, так як людське око незмінно фокусується на мінімальній кількості рухомих предметів.

Взаємодія часу (як реального, так і екранного) і простору в кінодискурсі створюють безліч візуальних засобів, серед яких можна виділити:

1. уповільнення, коли, наприклад, глядачі бачать, як болісно повільно герой дивиться на що-небудь, але не приймає рішення, і це служить засобом конструювання образу;

2. прискорення, наприклад, коли герої біжать по музею з високою швидкістю, - так розкривається система цінностей героя;

3. опущення, коли глядачі бачать лише три хвилини екранного часу замість цілого часу в кінореальності, що дозволяє виділити найбільш значущі події і ціннісні категорії персонажа

Немовні, або невербальні, засоби – це широкий спектр способів передачі характеристик героя за допомогою невербальної комунікації; вони включають в себе:

1. позу, ходу, жести і міміку;

2. дотик;
3. гучність голосу, швидкість мови, тембр, чёткость артикуляції;
4. паузи, сміх, зітхання, плач та інше;
5. просторово-часову організацію спілкування;
6. кольорове оформлення кадру;
7. музичний супровід;
8. ефекти і засоби накладення кадрів.

Отже, засоби конструювання образу в кінодискурсі значною мірою ступені відрізняються від стандартних засобів побудови художнього образу, що пояснюється прагматичними особливостями кінодискурсу. В рамках даного дослідження, ми виділяємо і розглядаємо мовні та не потрібні кошти. У структурі мовних засобів ми аналізуємо фонетичні, лексичні, граматичні, синтаксичні та прагматичні явище. Неявні засоби в нашому аналізі представлені позою, ходою, жестами і мімікою, дотики, гучністю голосу, швидкістю мови, тембром, чёткостью артикуляції, паузацією, сміхом, плачем, просторово-часовою організацією спілкування, колірним оформленням кадру, музичним супроводом, ефектами і засобами накладення кадрів, костюмами і пейзажами.

Висновки до 2 розділу

Згідно з науковими дефініціями, концепт-це багатовимірний розумовий конструктор, що відображає процес пізнання світу, результати людської діяльності, його досвід і знання про світ.

Концепт може розглядатися і як результат зіткнення словникового значення слова з особистим та/або народним досвідом людина. У той же час, він може позначати " згусток культури в свідомості людини; то, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини «і " те, за допомогою чого людина сама входить в культуру, а в деяких випадках і впливає на неї».

Філологія більш за інших зацікавлена в вивченні різних концептів як джерела інформації про мовну особистості кожного конкретного народу і як способі вираження лінгвістичного різноманіття форм і видів.

Кожен концепт являє собою результуючу подію, сформувалося і продовжує формуватися в конкретних історичних умовах, як, наприклад, особливості менталітету, специфіка народу і його вдач. Так, в свою чергу, виникають відмінності в наступних елементах культури: традиціях, звичаях, звичаях, забобонах, прикметах, мостинах і приказках і так далі.

У той же час образ - це загальна категорія художнього творчості, форма тлумачення і освоєння світу з позиції певної естетичного ідеалу шляхом створення естетично впливають об'єктів.

Інструмент мислення виступає універсальний предметний код, а одиницями універсального предметного коду є Предметні чуттєві образи, які кодують знання. Знання представлені у свідомості людини концептами, а в якості кодуючого концепт образу виступають чуттєві образи, що входять в концепт як його складова частина. Таким чином, чуттєва складова концепту кодує міститься в ньому раціональну інформацію, забезпечуючи його функціонування як розумової одиниці. У розумовому процесі людина оперує образами, які несуть і» прикріплені " до них раціональні знання.

Образні одиниці універсального предметного коду можуть побічно виявляти себе. Розмежування концепту і образу важливо і принципово для розуміння процесів становлення кінодискурсу. Таким чином, в даному дослідженні розглядається саме образ, що розуміється як результат і ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості.

Відзначимо, що розвиток образу в рамках кінодискурсу не збігається з періодом створення першої стрічки в історії кінематографа. Так, 28 грудня 1895 року глядачам в Парижі була представлена перша оптична ілюзія, яка ще не була кінодискурсом в його сучасному розумінні, так як основна увага приділялася формі дискурсу, а не його змісту.

Видатні брати Люм'єр прагнули відобразити картини з повсякденному житті, наприклад, свята, а також перші постановочні сценки зі спеціальною організацією, постановкою і примітивним сюжетом, що пізніше дало початок фільму документальному і фільму ігровому.

З плином часу розвивався не тільки кінематограф, але і його глядач, і незабаром кінодискурс зажадав пошуку нових виразних засоби. Невербальна сторона комунікації режисера і глядача відбилася у зміні крупності планів і створенні внутрішнього ритму кінострічки, а також призвела до переходу від зображення побутових сцен до створення художнього образу. До завершення першого п'ятнадцятиріччя стихійно-масовий стиль першого періоду розвитку кіно починає "індивідуалізуватися на екрані серією окремих образів, визначених фігур".

Поступово відбувається поділ образу героя на вербальні і невербальні складові. Вербальна сторона образу в кінодискурсі-це, перш за все, відображення або ж конструювання мовної особистості.

РОЗДІЛ 3. ВИРАЖЕННЯ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ДИХОТОМІЇ «LIFE-AFTERLIFE» ШЛЯХОМ ПЕРЕКЛАДУ У ТВ-АНТОЛОГІЇ «АМЕРИКАНСЬКА ІСТОРІЯ ЖАХІВ»

3.1 Способи еквівалентного відтворення в українській мові вербалізації концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів»

В ту хвилину, коли з'являється Американська історія жахів, у людей виникає рефлекторна реакція. Це або любов, або ненависть, ніякого проміжного стану. І це триває вже десять років.

Але за цим життям повинна стояти якась гротескна алхімія. Багато серіалів жахів так і не досягли того зльоту і культурного відбитка, який є у АНС. У 2011 році, коли відбулася прем'єра першого сезону, єдиним телешоу на тему жахів у великій мережі був «Ходячі мерці». Хоча існує багата і недостатньо вивчена традиція антологічних шоу жахів («Майстри жахів», «Сутінкова зона»), які вписуються в традицію окремого телевізійного фільму, часто трансльованого ведучим жахів, АНС прагнув до чогось, що знаходилося між престижним телебаченням і Гранд Гіньоль.

У першому сезоні «Будинок вбивств» був створений план деяких елементів, які залишаються в темному серці американської історії жахів: грубий коктейль з справжньої кримінальної історії, чітко виражена американська моральна паніка і любов до традицій фільмів жахів, все це оповите гротескним насильством і надмірним збудженням.

Протягом останнього десятиліття Мерфі та Бред Фальчук створили еквівалент жахів MCU: розширену всесвіт із загальними правилами, загальними просторами та репертуаром повторюваних персонажів та акторів. А в 2021 році вони розширили його ще більше за допомогою окремого серіалу «Американські історії жахів», в якому використовуються елементи попередніх сезонів, але в кожному епізоді з'являється новий акторський склад і нова історія. 10-й сезон шоу, подвійна функція, виходить в ефір прямо зараз.

Що робить AHS таким довговічним? На початку шоу кожен сезон рекламувався як окрема історія з чітким початком і кінцем, зазвичай прив'язана до місця, яке має на увазі моторошність і має давню присутність в історії жахів (Будинок з привидами, божевільний будинок, темний ліс, літній табір, готель з привидами, шабаш відьом). Починаючи з «Шоу виродків», четвертого сезону серіалу, серіал почав ставати взаємопов'язаним, в ньому з'являлися персонажі з попередніх сюжетних ліній або на них посилювалися. Восьмий сезон серіалу «Апокаліпсис» функціонує як подвійне продовження, як історії відьом Шабаша, так і долі дитини-демона з першого сезону.

Незважаючи на те, що кожен сезон Американської історії жахів, незалежно від того, як вони пов'язані, досліджує окрему тему і має свій власний окремий набір персонажів, є елементи, які впізнавані в стилі Мерфі.

Шоу пов'язане з інакшістю. Замість того, щоб ховати своїх монстрів у шафі або в підвалі (хоча він буквально зробив це), він ставить їх вперед і в центрі і часто робить їх головним персонажем. У «Будинку вбивств» Тейт Ленгдон (Еван Пітерс), привид підліткового шкільного стрільця, можливо, є головним героєм з найбільш чарівною дугою. У готелі весь світ і всі інші персонажі тяжіють до гламурної вампірші графині (Леді Гага). І в «Апокаліпсисі» антихрист Майкл Ленгдон (кодї Ферн) не стримується до кліматичного протистояння; він-головна визначна пам'ятка. AHS бере всіх явно американських аутсайдерів і будує навколо них історії, зосереджуючись на нашому загальному, дещо хворобливому цікавості до них і наповнюючи ці історії співчуттям. У AHS серійні вбивці можуть бути вбиті горем, а відьми можуть бути невпевненими в собі. У своєму найуспішнішому прояві шоу просить нас співпереживати і спілкуватися з самими жахливими персонажами, відсуваючи завісу, щоб показати, що справжні монстри не ті, ким ми їх вважаємо.

Монстри підходять для пікантних ролей. Однією з надздібностей AHS є репертуар акторів, деякі з яких отримали загальне визнання і успіх завдяки

своїй роботі в шоу та інших постановках Райана Мерфі, включаючи Сару Полсон і Евана Пітерса. АНС також часто приписують залучення нової аудиторії до визнаних старших актрис, таких як Джессіка Ланж, Анджела Бассетт і Кеті Бейтс. Перша, зокрема, була головною і яскравою зіркою Всесвіту Американської історії жахів, граючи сучок Південної красуні і великих відьом. Після періоду бездіяльності та менших ролей творче партнерство Ланге з Мерфі дало нам кілька найбільш зневажливих і спостережуваних жіночих персонажів в жаху. Весь четвертий сезон «Шоу виродків», який ознаменував останній повний сезон Ланге в якості головного актора, був тривалим любовним листом актрисі.

Такий підхід до кастингу АНС, по суті, є запозиченням Старої голлівудської студійної системи кастингу, де актори розподілялися на ролі в залежності від їх зовнішності і очікувань, які ці погляди повідомляли аудиторії. У АНС кожен сезон змінюються одні й ті ж актори, але кожен раз це зовсім інший персонаж. Додаткові особи додаються до репертуару і стають основними учасниками шоу, такими як Коді Ферн (який вперше працював з Мерфі над Вбивством Джанні Версаче: Американська кримінальна історія), Метт Бомер (який пройшов шлях від епізодичної ролі в Шоу виродків до провідної ролі в Готелі), Анджела Бассетт (яка з'являлася в кожному сезоні з моменту її появи в ролі Марі Лаво в Ковене) або Фін Уиттрок (чия перша головна роль була в ролі нервозного дитини-чоловіки Денді Мотта в Шоу виродків і з тих пір стала гравцем в трупі).

Це створює цікаву мету – динаміку між аудиторією та шоу. З кожним сезоном, що проходить, ми хочемо бачити, наскільки актори будуть напружувати свої акторські м'язи. Чи будуть вони головними або другорядними персонажами? Чи будуть вони грати історичну фігуру? Іноді один і той же актор грає дві або більше ролей в одному і тому ж сезоні, навіть в одному і тому ж епізоді. Еван Пітерс, що з'являвся в кожному сезоні з самого першого епізоду, зіграв не тільки головного антагоніста культу, а й п'ять

історичних персонажів на додачу до всього. Мерфі також точно знала, коли слід використовувати розумний кастинг трюків, зокрема, надавши Леді Газі її першу головну роль на екрані в ролі графині в готелі. Її театральність і спекотна харизма ідеально підходять для ролі, яка вимагає, щоб кожен, хто вступає в контакт з гламурною вампіршею, миттєво ставав надприродно одержимим нею.

Сексу багато, але, всупереч традиціям жахів, він рідко призводить до смерті. Насправді, це часто переплітається таким чином, що секс стає єдиною перепочинком від натиску вбивств і розчленування. У «Будинку вбивств» персонаж Мойри, спочатку представлений нам як версія розпусної покоївки з магазину Хеллоуїна (яку грають Френсіс Конрой і Олександра Брекенрідж), сприймається як спокуслива і нерозбірлива в зв'язках тільки чоловіками, які нездатні бачити в ній особистість. Те, що її бачать, - це її власна версія пекла після того, як її вбила дружина її боса, яка намагалася згвалтувати її. Жах часто надавав актрисам м'ясисті ролі, що виходять за рамки спрощеного терміна «королева крику». АНС за останнє десятиліття зробила не тільки це, але і ввезла контрабандою складні предмети, які вони могли досліджувати під усім табором. Протягом усього свого існування АНС намагалася заглибитися в ідеї материнства, абортів, старіння, влади, сексуальності, інвалідності та раси. Це не завжди вдавалося (Ковен, незважаючи на чудовий, гострий діалог і прекрасні виступи, вкрай проблематичний у своїй спробі обговорити расизм і його травмуючу спадщину).

Повторюване центрування іншого і навмисне розсування кордонів прямо ставить Американську історію жахів в традицію Гран-Гіньоля.

Це більш витончена, більш сексуальна версія театру жахів. Він бере все, що ми знаємо про фільми жахів, і наповнює його якимось голлівудським гламуром Старої школи, без тренувальних коліс.

У той час як самосвідома театральність може дратувати деяких шанувальників жахів, в цьому і полягає чарівність АНС. Ми приходимо в АНС

не за нюансами, ми приходимо за крайнім насильством, щоб побачити, як всі можливі табу гротескно осквернені, а потім хихикаємо над послідувала за цим стервозною колкостю.

Концепт є центральним поняттям сучасної когнітивної лінгвістики, що розглядає його як одиницю ментального лексикону, концептуальної системи, всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Універсальною одиницею зберігання і передачі інформації, за допомогою якої усвідомлюється і структурується отримане знання, є концепт, зазвичай визначається як ментальна структура для зберігання і передачі інформації про навколишній світ і мову, квант знання різного ступеня складності [3, с.41]. Концепти лежать в основі формування категорій, якими оперує людська свідомість. Універсальними властивостями концепту визнаються цілісність сприйняття, композиційність побудови, а також ізоморфізм його елементів по відношенню до цілого. Різний характер знань, способів їх формування та організації призводять до утворення різних типів концептів. За способом репрезентації в мові виділяють лексичні, фразеологічні та граматичні концепти [2, с.11]. Процес концептуалізації, або "методика експлікації концептуалізованої галузі художнього тексту, ґрунтується на семантичному виведенні її компонентів із сукупності мовних одиниць, що розкривають одну тему, мікротему» [4, с.108]. В результаті дослідження функціонування різних вербалізаторів концепту життя нами виявлено, що позначений концепт – значущий, сюжетообразуючий компонент, іншими словами, є основою для визначення концептуального сенсу тексту. Життя як об'єкт нашого дослідження – один з найбільш естетично і концептуально значущих елементів.

В результаті компонентного аналізу концепту життя на основі дефініцій тлумачних словників ми отримали набір сем («існування, особлива форма існування матерії», «біологічна діяльність», «жива істота», «наснага», «тривалість, відрізок часу», «сукупність дій, подій, почуттів», «матеріальне забезпечення», «соціальна діяльність людини»), які потенційно можна

розглядати як концептуальні ознаки. Нами була проаналізована мала проза і.А. Буніна на основі зазначених вище сем. Понятійна складова концепту життя представлена наступними концептуальними ознаками:

1. "Існування, особлива форма існування матерії», "біологічна діяльність". Головною ознакою життя (як існування) є її телеологізм, тобто життя обов'язково повинна мати мету, сенс. Саме телеологізм життя призводить до усвідомлення її результативності і пояснює наявність наступних прикладів.

2. Антологія усвідомлює концепт життя як: 1) біологічне функціонування (живого організму).

2) біологічне і соціальне функціонування людей з точки зору забезпеченості їх матеріальними засобами.

3) діяльність, функціонування, робота (у поєднанні з неживим суб'єктом).

Концепт життя як діяльність у героїв проходить в різних сферах, областях.

Системні характеристики лінгвокультурологічного концепту, необхідні для його повного семантичного опису, складаються з аналізу парадигм і зв'язків концепту. Концепт життя вступає в синонімічні (буття, існування) і антонімічні (смерть) відносини.

Крім синонімічних, концепт життя вступає в антонімічні відносини: життя – смерть.

Ключове слово «смерть» репрезентує художній концепт життя, є його антиномією і відіграє важливу роль: стає елементом поетичної свідомості, самосвідомості, важливою складовою малої прози. Поняття "смерть" імпліцитно або експліцитно присутній іноді як слово, іноді як контекстуальний синонім, іноді як прихована Асоціація.

Різноманіття і складність контекстів, в яких реалізуються образні характеристики життєвого укладу, говорять про складну ієрархію рівнів репрезентації концепту життя. Таким чином, виявлення понятійної основи дозволяє говорити про концепт життя як про біологічне функціонування (живого організму); біологічному і соціальному функціонуванні людей з точки зору забезпеченості їх матеріальними засобами; діяльності, функціонуванні, роботі (в поєднанні з неживим суб'єктом); тривалості; сукупності дій, вчинків, подій, почуттів. Опис значущої складової концепту життя (зокрема синонімічних і антонімічних відносин, в які вступає концепт в малій прозі І.А. Буніна) дозволяє більш повно описати концепт і виявити його лінгвокультурну специфіку.

В даний час проблематика фізичного безсмертя актуалізується в багатьох творах масового мистецтва. Важко не помітити зростаючу популярність сучасних американських телесеріалів («Щоденники вампіра» 2009р.), фільмів («Сутінки» 2008р.), де головні герої часто люди з надздібностями, які вміють легко долати природні закони буття. Серед них багато міфічних героїв, фольклорних представників різних народів. Найбільш популярними з них є вампіри, які, спочатку були виключно антигероями. Цей образ еволюціонував і тепер, як правило, вампір має характерні риси властиві індивідууму ще не перетвореної людини, тобто вампіризм - це спосіб отримати безсмертя, не втрачаючи своєї індивідуальності. Ідея набуття дару безсмертя ставши вампірів одночасно притягує і відштовхує.

Серед іменників номінують поняття життя, смерть, безсмертя найбільш частотними і вживаних в англійській мові є *life*, *death*, *immortality* відповідно. Вони відображають базисну інформацію в словникових статтях. Тому ключовими словами для концептів "життя", "смерть", "безсмертя" в «Американській історії жахів» були відібрані номінації "LIFE", "DEATH", "IMMORTALITY". Можливо, якась із номінацій не вживається багаторазово, що може викликати сумніви в його спроможності як

репрезентанта базового концепту. Однак навколо неї групуються синонімічні і антонімічні одиниці, утворюючи семантичні комплекси, тотожні і синонімічні повтори. Їх зв'язок підкріплюється сюжетною побудовою, в якій у кожного з головних персонажів, так чи інакше пов'язаний з життям, смертю і безсмертям.

Згідно з сучасним англійським словником» Макміллан " слово LIFE означає: "1) the period of time from someone's birth until their death; 2) your particular way of living and the experiences that you have/the events and experiences that are typical of a particular place or group of people; 3) the state of being alive; 4) living things such as plants and animals; 5) the period of time during which something exists or continues/the period of time during which something is still good enough to be used; 6) the amount of activity or excitement in a place/ interesting or exciting qualities; 7) in a game, one of a number of times that you can lose but still continue to play; 8) life imprisonment» (http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/life#life__3).

Згідно з сучасним англо-російським словником» Кембридж " слово LIFE означає: "1) ANIMALS / PLANTS living things and their activities (життя); 2) PERSON'S EXISTENCE the existence of a person (життя); 3 TIME the time between a person's birth and their death(життя); 4 WAY OF LIVING 1) A way of living (життя, Спосіб життя), 2) family/private / sex, etc life " one part of someone's existence (сімейна / приватна / статева і т. д. життя); 5) ACTIVITY energy and activity (життя, пожвавлення, енергія); 6) ACTIVE PERIOD the amount of time that a machine, system, etc exists or can be used (термін експлуатації)"»[словник 1]

Значення слова LIFE охоплює всі аспекти життя людей, все живе на планеті, все, в чому є енергія. Розглянувши ці дефініції, ми виділяємо певні ознаки, що становлять концепт "LIFE" (безумовно, це тільки частина смислового змісту концепту): життя живого організму (від народження до смерті, протилежне смерті); повнота(прояви фізичних і духовних сил

людини); час (від народження до смерті / терміни і періоди в житті); спосіб існування; діяльність (суспільства і людини чи інших її проявах, в різних областях, сферах); поживлення (викликається живими створіннями); реальність.

Згідно з сучасним англійським словником» Макміллан " слово DEATH означає: 1) The state of being dead; 2) an occasion when someone dies; 3) the time when something ends or the fact that it ends.

Згідно з сучасним англо-російським словником» Кембридж " слово DEATH означає: 1) The end of life (смерть): 1) to death (until you die (до смерті), 2) put sb to death (to kill someone as a punishment (стратити); 2 frightened/bored, etc to death informal.

Значення слова death охоплює особливі аспекти життя. Люди, всі живе на планеті, все, в чому є енергія, коли-небудь перестають існувати. Розглянувши ці дефініції, ми виділяємо певні ознаки, складові концепт DEATH (безумовно, це тільки частина смислового змісту концепту): смерть (припинення життєвих функцій); смерть людини; щось лякаюче або нудне. В англо-англійських словниках лексема immortality означає: 1) the ability to live forever; eternal life/the quality or state of being immortal (unending existence); 2) the quality of deserving to be remembered for a long time, lasting fame; timelessness.Кембридж

Розглядаючи світогляд англомовного світу можна відзначити, що в англо-російських словниках лексема immortality означає: 1) безсмертя, вічність; 2) безсмертя, нев'януча слава. Вона є похідною від лексеми immortal з мають значеннями: 1) міф. безсмертний (про грецьких і римських богів); 2) обикн. той, чиє ім'я безсмертне; Безсмертний; вічний; 3) (в атрибутивної функції) Безсмертний, нев'янучий, вічний. (Мюллер). Як показав аналіз при роботі з ключовими словами life, death, immortality найбільшу реалізацію концептуалізації в тексті виявлено в стилістичних прийомах. Мовне втілення концептів "LIFE", "DEATH", "IMMORTALITY" знайшли своє вираження в

стилістичних засобах такі як епітети, метафори, порівняння, оксюморони, перифрази, метонімії, алюзія. Виразні засоби дозволяють автору: а) уточнити або висловити своє ставлення до предмета або явища через епітет; б) знайти ознаки подібності різних предметів або явищ через порівняння; в) створити протиріччя шляхом поєднання протилежних значень через оксюморон; г) описати поняття одного предмета або явища непрямим називанням визначається через перифразу; д) перейменувати предмет або явище шляхом заміни асоціативних слів через метонімію; е) підкреслити зв'язок з відомими фактами через алюзію.

Розглянемо ключові слова "LIFE", "DEATH", "IMMORTALITY" в стилістичних засобах.

Використання атрибутивних словосполучень екзистенціального значення human life і mortal life дозволяє маркувати самої людини і життя людини в цілому, підкреслюючи головні відмінності людей, які людські (human) і смертні (mortal) від вампірів. «I was to watch and to approve; that is, to witness the taking of a human life as proof of my commitment and part of my change". "And from time to time I even feared that she had lost all sense, that the illness of her mortal life, combined with the great vampire shock, might have robbed her of reason; but this proved hardly the case». смертне життя (mortal life) через свою швидкоплинність і кінцівку для вампірів не значима. Про це автор висловлює в метонімічному переносі (сінекдохе), в якій Луї робить висновок, що життя смертних це просто (matter of years) Енні року і (dying) смерть. «For all of us it's a matter of years, dying!". втрата людяності у вампірів поряд з отриманням безсмертя є одним з ключових моментів у романі. Перехід від земного життя до безсмертя часто стає важким випробуванням для новонаверненого вампіра, особливо коли доводиться вбивати людину в перший раз. Головний герой, згадуючи свою трансформацію, наводить слова свого прабатька, про те, що слід "вбити" в собі людяність. «Rid yourself of all the human waste in your body, and don't fall so madly in love with the night that you

lose your ways " 15 і в результаті він резюмує далі в тексті. All my human fluids were being forced out of me».

Слід зауважити, що атрибутивне словосполучення vampire life зустрічається в антології два рази, і ні в одному з випадків воно не має семантичних ознак вампіра або його життя як живої істоти. Цей версію підтверджує той факт, що в тексті зустрічається більше 400 разів номінація vampire (Вампір) в денотативном значенні. Автор використовує номінацію life в значенні життя як живе тільки щодо людей.

Тому в першому випадку словосполучення vampire life вжито в значенні нового існування / безсмертя, а в другому випадку в значенні наслідку позбулася розуму. «But I had saved only Babette's physical life.»

Для переказу реалістичності автор не ідеалізує головного героя, описуючи спосіб його життя до перетворення в вампіра позитивними і негативними визначеннями. Про достаток і статус героя дають інформацію якісні прикметники luxurious (розкішна) і primitive (проста), тобто у його сім'ї була плантація, але вони вели досить простий спосіб життя, нічим не виділяючись зі свого оточення. Our life there was both luxurious and primitive. 4 метафоричний опис способу життя героя розкриває внутрішній світ героя не з кращого боку - vanity(суєта), self-serving (користь), fleeing from one annoyance after another (букв. тікаючи від одного роздратування після іншого), lip service (визнаючи тільки на словах) віру в бога та інших святих з релігійних книг, які не допомогли йому стати краще в його narrow (обмежений), materialistic (приземленому), selfish existence (егоїстичному існуванні).

Для досягнення найбільшого ефекту автор використовує градацію-поетичні образи спочатку метафори вбудовуються в "жорсткі" негативні епітети з синонімічною заміною номінації life (життя) на нейтральне і безособове (існування). «I saw my life as if I stood apart from it, the vanity, the self-serving, the constant fleeing from one petty annoyance after another, the lip service to God and the Virgin and a host of saints whose names filled my prayer

books, none of whom made the slightest difference in a narrow, materialistic, and selfish existence.»⁹

Ставлення вампірів і людей до життя не однозначні і яскраво виражені:

а) в порівнянні, в якому вампір Луї життя всіх смертних вважає настільки безцінною (precious) і швидкоплинної, що терзання людей не настільки важливі, так як вкорочують життя, яка вислизає як sand (пісок) крізь пальці; б) в метафорі, в якій Луї дорікає людей, в тому, що ніхто з них не цінує життя іншого, використовуючи життя інших як merely oil for a proper lamp (букв. звичайне масло для лампи). "Let me not рівні всі одиниці негативні, створюють образи невідворотності, розрушення, жорстокості. «Unconscious death... the fate of all mortals. Hmmm... but we are conscious death!¹⁷⁰ But the other light was my wish for selfdestruction. And suppose we were to let you go... suppose the Grim Reaper had a heart that could resist your beauty... to whom would he turn his passion?»

Художній концепт смерті в «Американській історії жахів» має зорові і нюхові образи, виражені атрибутивними словосполученнями decaying corpse (розкладається труп) і burnt remains (обгорілі останки), а також звукові образи в метонімічному перенесенні slowing of the heart (уповільнення серця). «This is death,' he told her, pointing to the decaying corpse of a woman, `which we cannot suffer. Perhaps it was not possible to sustain the torment I'd experienced when I saw Claudia's burnt remains. And suddenly, as I went on and on, the instinctual part of me waiting, waiting for the slowing of the heart which would mean death, Lestat wrenched me from her.»

Протилежні думки людей і вампірів про смерть яскраво виражені в метафорах і порівняннях героїв. Молодий чоловік Френьер після дуелі, бачачи кричущого від болю поваленого ворога в крові, характеризує смерть експресивно-емоційною номінацією abomination (огиду).

Але в очах вампіра заподіяння смерті іншим - це не простий акт, а: а) вбивство-experience (досвід/пізнання), що створює якусь філософію,

мотивуючу вампіра вбивати людину-це в прямому і в переносному сенсі емпіричне пізнання дійсності через висмоктування людської крові, яка має для них особливе значення, а людина в прямому і абстрактному значеннях є вмістилище крові і досвіду життя, яке метафорично уподібнюється чаші mortal cup (букв. смертна чаша) і full cup (Повна чаша); б) використання метафори pleasure (задоволення) в значенні вбивство викликає дисонанс; в) атрибутивне словосполучення final way (крайній спосіб зближення) показує фатальність; г) вбивство-revenge (помста життя) висловлює злість і заздрість у вампірів до всього живого; д) номінація embrace (обійми) з атрибутивом в предпозиції fatal (фатальне, фатальне) кардинально змінює значення з доброзичливою форми фізичної близькості на негативну дію - вбивство. «Freniere looked on death as if it were an abomination. That the death of an animal yielded such pleasure and experience to me that I had only begun to understand it, and wished to save the experience of human death for my mature understanding. At dawn she lay with me, her heart beating against my heart, and many times when I looked at her-when she was at her music or painting and didn't know I stood in the room-I thought of that singular experience I'd had with her and no other, that I had killed her, taken her life from her, had drunk all of her life's blood in that fatal embrace I'd lavished on so many others, others who lay now moldering in the damp earth. When I gave you that first kill, I thought you would hunger for the next and the next, that you would go to each human life as if to a full cup, the way I had.⁶⁵ Perhaps it was the closeness of Babette which caused me to feel it, for how could I truly ever come to know Babette, except, of course, through the one final way; to take her life, to become one with her in an embrace of death when my soul would become one with my heart and nourished with it».

Автор використовує оксюмори для синонімічної заміни лексеми vampire(вампір), актуалізуючи її головні семантичні компоненти як "життя в Мертвому", напр. словосполучення Life in death, утворене з двох іменників Сполученим приводом описує поняття вампіра перифразою, якою

антонімічною заміною в тексті виступає метонімія *soul in flesh* (букв. душа в плоті) в значенні людина.

Також семивампіра і смерті проявлені в словосполученнях *living death* і *living dead* ключовим словом *death* (смерть) і номінацією близькою за семантикою *dead*(мертвий) з контрастним атрибутивом *living* (живий), утвореним від іменника *life* (життя). Атрибутив *living* використовується в словосполученні *living creature* (жива істота), і звучить як тавтологія через синонімічності *creature* і *life*, але в даному тексті воно гармонійно служить антонімом вищевказаних лексем. Слід зауважити, що відносно людей ще використовується атрибутивне словосполучення *ordinary creature* (звичайна істота), в якому визначається якісне прикметник *ordinary* сигналізує декодувати номінацію *creature* (істота) в денотативному значенні згідно зі словником, і також зустрічається використання цього словосполучення для зневажливого звернення до вампіра.

«Life in death-it was monstrous. Even in the severe dressing gown, her arms and breasts were round and soft; and she seemed to me an intriguing soul clothed in rich, mysterious flesh. I wanted love and goodness in this which is living death,' I said. These were the monuments of men who could not die, not the stones of the living dead; here the secrets that had endured the passage of time, which I had only dimly begun to understand. Not a living creature stirred in the night around us. And I made no pretense with her of being an ordinary creature.»

Метафоричне осмислення безсмертя репрезентують слова і словосполучення різної оцінки: а) безсмертя як *conformist's club* (клуб конформістів) і *club of fads and cheap conformity* (клуб примхи і підлого конформізму) висловлює невдоволення вампіра Луї по відношенню способу життя вампірів в Парижі; б) безсмертя як *junk shop* (магазин лахмітника) висловлює невдоволення вампіра Луї, що дар безсмертя дається людям за гроші та інші матеріальні блага; в) безсмертя як *powers and gifts* (сили і надздібності), які отримуєш з безсмертям, напр. швидко рухатися, підніматися

в повітря і т. д.; г) безсмертя як preternatural world (надприродний світ) виражає відмінність від природного світу (людей); д) безсмертя як rich feasts (розкішний бенкет) виражає існування повної безкарності, веселоців і свята; е) найбільш песимістична характеристика безсмертя виражена через слова і словосполучення: detachment (ізолюваність), loneliness (самотність), isolation (ізолюваність), burden (ноша), penitential sentence in a madhouse (довічне ув'язнення в Божевільному будинку), curse (прокляття). «And yet he remained, held by the pressure of this unnatural group who had made of immortality a conformist's club. And oh, how much I wanted to confide to him the breadth of what I didn't understand; how, searching all these years, I'd been astonished to discover those vampires above had made of immortality a club of fads and cheap conformity. But you must have all the things you never had of life and make of immortality a junk shop in which both of us become grotesque. I don't see our life as powers and gifts. I see it as a curse. But this had never given him the life he wanted, and so for that he had ushered me into the preternatural world that he might acquire an investor and manager for whom these skills of mortal life became most valuable in this life after. And what we have before us are the rich feasts that conscience cannot appreciate and mortal men cannot know without regret. I bore this with an overt detachment unknown to me in mortal life and came to understand this as a part of vampire nature.. You fear that, the isolation of it, the burden, the scope of eternal life. Soon, with an inflexible mind, and often even with the most flexible mind, this immortality becomes a penitential sentence in a mad- house of figures and forms that are hopelessly unintelligible and without value.»

В анталогії використані жанрові кліше-постійні вороги вампірів в особі сонця і вогню. Номінації fire (вогонь) і sun (Сонце) виражені через уособлення з предикатом consume (поглинати), що вказує на ознаки семантики смерті. Також слід зазначити, що людистановлять не меншу небезпеку, і в тексті номінація people (люди) зустрічається з предикатом expose (піддавати дії) денного світла, що є смертю для вампірів. Хоча до перетворення головного

героя Луї в вампіра, денне світло був природною частиною життя героя. Саме тому за мить до перетворення на вампіра, він прощається з життям, називаючи її метафорично світанком-my last sunrise (мій останній світанок). «If the fire doesn't consume them, it will be the sun. If they are not burnt out, then it will be the people who will come to fight the fire who will find them and expose them to the light of day .My last sunrise, " said the vampire. " That morning, I was not yet a vampire. And I saw my last sunrise. I lay in the bed thinking about all the things the vampire had told me, and then it was that I said good-bye to the sunrise and went out to become a vampire.»¹⁰

Вербалізація художнього концепту "LIFE" представлена наступними стилістичними прийомами:

Епітети: *luxurious*(розкішна), *primitive* (проста), *narrow*(обмежена), *materialistic*(приземлена), *selfish* (егоїстична), *precious* (цінна), *human* (людяна), *mortal* (смертна), *physical*(фізична), *living* (живе), *ordinary* (звичайне), *intriguing* (інтригуюча) - 12.

Метафори: *vanity* (суєта), *self-serving* (користь) *lip service* (визнаючи тільки на словах), *merely oil for a proper lamp* (просте масло для лампи), *last sunrise*(останній Світанок), *mortal cup* (букв. смертна чаша), *full cup* (Повна чаша) - 7.

Перифрази: *matter of years, dying* (Енні року і смерть) - 1.

Метонімія: *intriguing soul clothed in rich, mysterious flesh* (інтригуюча душа в багатій, загадкової плоті) - 1.

Найбільшою групою поєднується з ключовим словом *life* складають атрибутивні словосполучення: а) атрибутивно-якісні - *luxurious* (розкішна), *primitive*(проста); б) атрибутивно- екзистанціональні-*human* (людяна), *mortal* (смертна), *physical* (фізична) - 6.

Ціннісна складова концепту "LIFE": а) з позитивною оцінкою-*life as precious*(цінне життя); б) з негативною оцінкою - *selfish existence*(егоїстичне існування), *vanity* (суєта), *self-serving* (корисливість).

Головний герой не особливо стурбований життям як таким, тому він розуміє, що життя цінне, про що не приховує, але в той же час самокритичний розповідь викриває його самого як людину, яка не жила повною життям, а безцільно існував. Тому ціннісна складова концепту "LIFE" негативна.

Сама частотна лексема, складова концепт "LIFE" – life (життя), і це закономірно, так як багатозначність даного слова здатне охопити основні сторони життя людей.

Вербалізація художнього концепту» DEATH " представлена наступними стилістичними прийомами:

Епітети: conscious (свідома), mindless (божевільна), vampire (вампірська), mortal (смертна), human (людська), final (остаточна), natural (природна), mysterious (таємнича), sudden (несподівана), inevitable (неминуча), decaying (розкладається), burnt (обгорілі), living (жива) - 13.

Метафори: abomination(огиду), experience(досвід), pleasure(задоволення), final way(крайній спосіб зближення), revenge(помста), fatal embrace (фатальне обійми), embrace of death (обійми смерті) - 7.

Перифрази: Life in death (життя в Мертвому) - 1.

Метонімія: slowing of the heart (уповільнення серця) - 1.

Алюзія: Grim Reaper (похмурий жнець) -1.

Оксюморон: Life in death (життя в Мертвому), living death (ходячий мрець), living dead (ходячий мрець) - 3.

Уособлення: sun(Сонце), fire(вогонь), death is no respecter of age (смерть байдужа до віку жертви) - 3.

Кліше: sun(Сонце), fire (вогонь) - 2.

Найбільшою групою поєднується з ключовим словом Death складають атрибутивні словосполучення: а) атрибутивно-якісні - mysterious(таємнича), sudden (несподівана), inevitable (неминуча), slow(повільно), with agony(в агонії), with consciousness, (у свідомості); б) атрибутивно-екзистенційні - natural (природна), human (людяна), mortal (смертна), conscious (усвідомлена),

unconscious (неусвідомлена), vampire(вампірська), living (жива); в) атрибутивно-тимчасова-final (остаточний).

Ціннісна складова концепту» DEATH": а) з позитивною оцінкою-pleasure (задоволення); б) з негативною оцінкою - abomination (огиду), slow with agony with consciousness death (смерть повільна, в агонії, у свідомості), natural death (природна смерть).

Оцінку смерті в цих прикладах дають і люди і вампіри. Молодий людина Френьер сприйняв смерть іншої людини як огиду, і зрозумів, що ніяка перемога на дуелі цього не варто. У той час як вампір описує смерть смертного як задоволення, що складаються з полювання на людину і смаку крові людини, тим самим виявляючи хижу натуру вампір. А ось природна смерть в очах вампіра жахлива, так як приносить страждання людині, змушуючи його, принижуючись молити про смерть. З невеликою перевагою можна сказати, що ціннісна складова концепту "DEATH" негативна.

Сама частотна лексема, складова концепт death (смерть) є vampire (вампір), якщо приймати її синонімічно death (смерть), яка як виявилось, стала другою за частотністю.

Вербалізація художнього концепту IMMORTALITY- представлена наступними стилістичними прийомами:

Епітети: eternal (вічна), new(Нова), long (Довга), nightly killing (буква. нічного вбивства), exquisite (вишукана), good(хороша), vampire (вампірська), preternatural(надприродний), rich(розкішний), cursed (проклята) - 10.

Метафори: conformist's club(клуб конформістів), club of fads and cheap conformity(клуб примхи і підлого конформізму), junk shop(магазин лахмітника), powers and gifts(сили і надздібності), preternatural world (надприродний світ), rich feasts(розкішні бенкети), detachment (ізолюваність), loneliness (самотність), isolation (ізолюваність), burden(ноша), penitential sentence in a madhouse (довічне ув'язнення у Божевільному будинку), curse (прокляття) - 12.

Перифрази: life which will last until the end of the world, (життя, яке триватиме до кінця світу) life which might endure to the end of the world (життя, яке може тривати до кінця світу), lifetime that might have endured for centuries (життя, яке триває століттями), new life of nightly killing (нове життя нічного вбивці) - 4.

Гіпербола: an era for you, an era of your life (ера в порівнянні з твоєю життям), life which will last until the end of the world (життя, яке буде триває до кінця світу), life which might endure to the end of the world (життя, яке може тривати до кінця світу), lifetime that might have endured for centuries (життя, яке триває століттями) - 5.

Редукція фрази: life after (життя після) - 1.

Ключове слово *immortality* не помічена в тексті як лексема, здатна дати розвинутих своєму значенню за допомогою атрибутів, швидше всього через насінневої навантаженості. Тому номінація *life* (життя) як частина компонента значення *immortality* (безсмертя), була задіяна в цієї ролі.

Найбільшою групою поєднується з ключовим словом *life* складають атрибутивні словосполучення: а) атрибутивно-якісні-*eternal* (вічна), *new* (Нова), *nightly killing* (букв. нічного вбивства); б) атрибутивно-екзистанціональні-*vampire* (вампірська); в) атрибутивно-тимчасова - *long* (Довга).

Ціннісна складова концепту "IMMORTALITY", виражена експресивно-оціночними метафорами: а) з позитивною оцінкою-*rich feasts* (розкішні бенкети), *powers and gifts* (сили і надздібності); б) з негативною оцінкою-*conformist's club* (клуб конформістів), *club of fads and cheap conformity* (клуб примхи і підлого конформізму), *junk shop* (магазин лахмітника), *detachment* (ізолюваність), *loneliness* (самотність), *isolation* (ізолюваність), *burden* (ноша), *penitential sentence in a madhouse* (довічне ув'язнення в Божевільному будинку), *curse* (прокляття).

Тут також простежується негативна оцінка, і так само з наведених вище лексем, можна зробити висновок, що головний герой - вампір страждає більшою мірою від того, як нікчемно користується його оточення даром безсмертя, через що він відчуває себе самотнім і відірваним, нещасливий.

Сама частотна лексема, складова концепт *immortality*.

Вивчення концептів» життя «і "смерть" з точки зору лінгвістичного підходу проводиться в декількох напрямках

- 1) синтагматичний і парадигматичний аналіз імен концептів, який дозволяє виділити характеристики життя і смерті,
- 2) побудова структури концептів і виділення ядра і периферії
 - a) на основі семного аналізу лексикографічних значень слів
 - b) шляхом побудови асоціативно-сміслових полів» життя «і» смерть "
- 3) виділення ознак, що характеризують «життя» і «смерть»
- 4) дослідження концептуальних метафор як засобів об'єктивації концептів

З перерахованих вище словників були відібрані фразеологізми, репрезентуючі концепти» життя «і» смерть «отриманий матеріал класифікувався за семантичними ознаками в семантичну класифікацію фразеологізмів, що вербалізують концепт» життя " в російській мові, увійшли 220 одиниць, в англійській мові - 345, кількість фразеологізмів, що вербалізують концепт «смерть» в російській мові, склало 97 одиниць, в англійській - 202

До складу семантичної класифікації фразеологізмів, вербалізующих концепт «життя», увійшли шість груп, різних за чисельністю складових одиниць початок життя, якість життя, зміни в життя, спосіб життя, повсякденність/суєта, життєвий досвід Деякі групи включають підгрупи (наприклад, група якість життя представлена підгрупами «жити бідно, потребувати» (гол як сокіл, poor as a church mouse) і «жити в достатку» (кататися як сир у маслі, live in clover), група зміни в житті представлена

підгрупами «успіх і збагачення» (вибитися в люди, hit the jackpot) і "зубожіння" (вилетіти в трубу, go to the wall) і т д

Семантична Класифікація фразеологізмів, що репрезентують концепт «смерть», налічує чотири групи смерть як завершення життя, смерть як переривання життя, ставлення до смерті і ритуали смерті в даних групах також виділилися підгрупи наприклад, група ставлення до смерті включає підгрупи «страх смерті» (смерті боятися - на світі не жити, fear of death is worse than death itself), «неминучість смерті» (від смерті ні відмолишся, ні відхрестишся, there is a remedy for all things but death), «всі рівні перед смертю» (цар і народ - все в землю піде, Death is a great leveler) і т д

Семантична щільність тієї чи іншої семантичної групи слів, деталізація найменувань, виділення смислових відтінків є сигналом лінгвістичної цінності позамовного об'єкта. Таким чином, стосовно класифікації можна зробити висновок, що чим більше наповнюваність тієї чи іншої групи або підгрупи, тим актуальніше буде позначається нею ознака з метою визначення найбільш актуальних ознак концептів «життя» і «смерть» на основі лексикографічного матеріалу высчитивался відсоток представленості кожної групи авторської класифікації

За даними аналізу лексикографічних джерел, ядро концепту "життя" складають такі ознаки в російській мові "жити бідно, мати потребу«, "важке життя" « "легке, безтурботне життя" « "жити і діяти несамостійно«, " життєвий досвід«, " дозвільне життя», в англійській мові "жити бідно, мати потребу«, " жити в достатку«, "життєвий досвід«, " успіх і збагачення«, "зубожіння" « "трудове життя"« "жити згідно своїм переконанням, самостійно", " аморальний спосіб життя" « " життя-гра / ризик».

Таким чином, за лексикографічними даними, міжмовними ознаками концепту «життя» можна визнати «жити бідно, мати потребу», «життєвий досвід» цікаво, що до ядра концепту в російській мові відноситься ознака «жити і діяти несамостійно», а в англійській мові до ядра належить

протилежна ознака - «жити згідно своїм переконанням, самотійно» до розбіжностей відносяться ознаки «важке життя» і «легка, безтурботне життя» в російській мові і «успіх і збагачення», «зубожіння», «трудова життя», «життя - гра/ризик», «аморальний спосіб життя» - в англійській мові

На підставі аналізу фразеологічних одиниць на матеріалі лексикографічних джерел були виділені ознаки, що становлять ядро концепту «смерть». у російській мові "смерть / померти" « "гідна смерть в бою, боротьбі», "вбивство, знищення" «» неминучість смерті«», страх смерті«», ритуали смерті", в англійській мові "смерть / померти" « "вбивство, знищення" « "гідна смерть в бою» боротьбі", "неминучість смерті" « "насильницька смерть" « "самогубство" « " ритуали смерті»

При зіставленні матеріалу двох мов видно, що збігаються ознаки «смерть/померти», «вбивство, знищення», «гідна смерть в бою, боротьбі», «ритуали смерті», «неминучість смерті», отже, їх можна вважати міжмовними. Внутрішньомовними ознаками концепту «смерть» в англійській мові виступають «самогубство» і «насильницька смерть», які не є ядерними в російській мові

На підставі порівняння кількісної наповнюваності груп вдалося виявити відмінності в уявленнях про життя і смерть, відображених у фразеології російської та англійської мов.

Зіставлення експериментальних даних з авторською класифікацією виявляє, що найбільш представлені групи за матеріалами лексикографічних джерел, а саме «жити бідно, потребувати», «важке життя», «легка, безтурботна життя», «життєвий досвід», були виділені найбільшою кількістю інформантів. Виняток склала підгрупа «жити і діяти самотійно». Велика кількість реципієнтів виділили групи «життя - боротьба», «життя - ризик», «життя в достатку», «жити в незгоді», «дозвольна життя», які представлені в авторській класифікації, але не відносяться до актуальних

В ході першого етапу експерименту англомовні носії виділили групи, що співвідносяться з групами і підгрупами авторської класифікації «жити бідно, мати потребу» (50 %), «жити в достатку» (50 %), «початок життя» (9,9 %), «успіх і збагачення» (3,3 %), «трудова життя» (40 %), «життя - гра/ризик», «жити за коштами/жити не за коштами» (16,6 %), «повсякденність, суєта» (3,3 %), «життєвий досвід» (30 %) розподіл носіями англійської мови фразеологізмів за групами, що відповідають авторській класифікації, вказує на те, що актуальні ознаки концепту, а саме-з якістю життя ("жити бідно, потребувати" « " жити в достатку»), життєвим досвідом, трудовим життям (кар'єрою), ризиком, (виділені на матеріалі лексикографічних джерел), залишаються актуальними у свідомості носіїв

На другому етапі найбільша кількість російськомовних інформантів виділила групи «померти» (20%), «самогубство» (36%), «вбивство» (44%), «неминучість смерті» (28%), «доведення до смерті» (12%), «гідна смерть в бою, боротьбі» (10 %) дані групи також відносяться до актуальних за даними системи мови. З іншого боку, Підгрупа "самогубство" була визначена 36 % інформантів, хоча в авторській класифікації вона володіє невеликою процентною представленістю-всього 4,1 %

Виділені на цьому ж етапі англомовними інформантами групи збіглися з наступними групами і підгрупами авторської класифікації «смерть/померти» (26,6 %), «гідна смерть у бою, боротьби» (3,3 %), «самогубство» (13,3 %), «доведення до смерті» (3,3 %), «вбивство, знищення» (13,3 %), «неминучість смерті» (6,6 %), «ритуали смерті» (13,3 %) За даними лексикографічних джерел, перераховані вище групи позначають актуальні ознаки концепту «смерть» Проте деякі групи, що володіють високою представленістю в системі мови, не знайшли відображення в реакціях інформантів, наприклад «насильницька смерть»

В цілому аналіз результатів показав, що авторські класифікації фразеологізмів, що репрезентують концепти «життя» і «смерть», відповідає загальноприйнятим уявленням про різні аспекти життя і смерті і відповідає мовній свідомості російськомовних і англомовних носіїв, оскільки більшість груп, виділених і автором, і інформантами, збіглися

Зіставлення експериментальних даних, отриманих від носіїв двох мов, показало, що значне число і російськомовних, і англомовних носіїв встановило одні ті ж групи і підгрупи, особливо яскраво це проявилось щодо концепту «смерть» всі групи, виділені найбільшою кількістю інформантів, збіглися серед найбільш представлених в реакціях російськомовних і англомовних реципієнтів груп присутні «смерть/померти», «самогубство», «вбивство, знищення» « " неминучість смерті»

Не настільки одноманітно реакції, отримані від російськомовних і англомовних носіїв, репрезентують концепт «життя "Так, в групі спосіб життя російськомовні інформанти виділяють групу «дозвольне життя", англомовні-групу " трудове життя».

Етимологія є одним з підходів до вивчення внутрішньої форми слова в концептуальному аналізі. При дослідженні концепту прототипом буде образ, в якому найбільш відбивається всі типові ознаки, властиві концепту. Ці ознаки існують в мові у вигляді стійких і вільних поєднань, які мають природу типовості, тоді як оказіональні ознаки, створені конкретними авторами, вважаються периферійними.

Проаналізуємо номінацію life.

Етимологічний аналіз слова life: Old English lif, of Germanic origin; related to Dutch lijf, German Leib 'body', also to live.

Як видно зі словникової статті, слово life німецького походження зі значенням body (тіло) і to live жити, тобто в наявність зв'язок з людиною або живою істотою, що має тіло. Сучасний словник англійської мови істотно розширив поняття слова life. Згідно з сучасним словником "Кембридж"

номінація life означає: 1) animals/plants; 2) person's existence; 3 time; 4 way of; 5) activity; 6) active period.

Іншими словами номінація life означає Все живе (тварин і рослини), життя людини в цілому, тимчасові періоди життя, активність, термін придатності неживих предметів.

Проаналізуємо номінацію death.

Етимологічний аналіз слова Death показує, що Походження йде з " ін. - англ. dēath; ін. - пн. Dood та ін дат Tod "смерть" (словник OxfordDictionary (En-En) (для АBBYU Lingvo x5). Виходячи з цього аналізу, слово death прийшло в давньоанглійську мову з данської мови зі значення смерть. Сучасний словник англійської мови "Кембридж" показує, що значення значно розширилося, і має конотативне значення - щось страшне або нудне: 1) The end of life; 2) put sb to death (to kill someone as a punishment); 3) frightened/bored, etc to death informal. Інший словами номінація смерть означає Кінець, заподіяння смерті, нудне / лякаюче.

Проаналізуємо номінацію immortality.

Етимологічний аналіз слова immortality показує, що Походження походить з " англ.14 століття. deathlessness; ін. - фр. Immortalité (13 століття), яке прийшло з латинської мови immortalitatem (nominative immortalitas «безсмертя, вічне життя "i imperishable fame, from immortalis undying quality of being permanent 15 століття" нев'януча слава» (<http://www.etymonline.com/>) Сучасний словник англійської мови "Кембридж» виявляє незначні відмінності від вихідного значення: 1) living or lasting for ever; 2) very special and famous and therefore likely to be remembered for a long time. Іншими словами immortality означає вічну життя і довгу славу за щось особливе. Найбільш базові знання для носіїв мови складають ядро концепта, а решта відносяться до периферії. Ядро має суттєву інформацію про концепт, і є універсальною складовою, яка визначається семантичними ознаками ключового слова, номінуючий аналізований концепт. Ключове слово закріплено в тлумачних

словниках і здатне розвинути в концептуальному плані. Навколо ключового слова групуються синоніми і антоніми, які рівні архісеме поля.

У приядерну зону входять регулярні і найбільш типові лексико-синтаксичні вирази концепту, ізосемічні лексико-синтаксичні конструкції, що відображають повну денотативну складову ситуацію концепту.

У найближчій периферії знаходяться лексеми, семеми, що містять яскраву диференціальну сему ключового слова.

У далеку периферію входять лексеми зі слабкою диференціальною семою поля, тобто лексико-синтаксичні репрезентації концепту, які ускладнені різними суб'єктно-модальними смислами, що входять в концепт поле.

У крайній периферії знаходяться лексеми, семеми з прихованою семантикою, що має якесь відношення до імені поля.

Лексема може входити відразу в кілька полів, а також в різні їх зона.

У нашій роботі ми побудували семантичні поля вербалізаторів концептів "LIFE«», DEATH «і» IMMORTALITY " згідно з логікою антології «Американська історія жахів», яке розкриває особливе бачення світу.

Спочатку почнемо з поля вербалізаторів концепту "LIFE", в якому ядро поля входять: а) синоніми-life (життя), existence (існування); антонім-death (смерть).

У приядерну зону входять: а) живі організми (людина) - human life(людське життя), mortal life(смертне життя), living creature(живі істоти), ordinary creature (звичайні істоти), people (люди); частина живого організму (людини) - а) physical life (фізичне життя).

Весь роман викладено зі слів вампіра, який веде нічний образ життя, і для нього все живе це в основному люди, якими він час від часу харчується. Всі люди здебільшого-безособові і єдине, що їх відрізняє від вампірів це наявність в них життя. Тому вони уособлюють для нього життя.

Важливо зауважити, що словосполучення physical life (фізичне життя), яка входить в приядерну зону, є невід'ємною частиною життя людей, так як

вампіри " мертвотели."Винятковим моментом є словосполучення-conscious life (свідоме життя) стоїть осібно і винесено в окреме поле. У романі ясно показано на двох прикладах, що людина і вампір можуть бути не розумними, так як перший може зійти з розуму, а другий не зуміти зберегти свідомість при отриманні безсмертя.

У периферійній зоні знаходиться метафорично-образна складова концепту, виражена мовою автора.

У периферію входять: а) спосіб життя-vanity (суєта), self-serving(користь), lip service to God (визнавати тільки на словах бога); б) життя людини - merely oil for a proper lamp (просте масло для лампи), matter of years, dying (Енні року і смерть); в) останні миті життя-last sunrise (останній Світанок), г) людина - mortal cup (букв. смертна чаша) , full cup(Повна чаша), intriguing soul clothed in rich, mysterious flesh (інтригуюча душа в багатій, загадковій плоті).

Наступне поле має теж свої особливості. Розглянемо поле вербалізаторів концепту»DEATH".

У ядро поля входять: а) синоніми-death (смерть), б) self-destruction (себе вбити), г) припинення життєвих функцій-slowng of the heart (за-повалення серця); антоніми - а) life (життя), б) existence (існування). Тому в приядерну зону входять: а) "живі" мертві організми - living death(ходячий мрець), living dead(ходячий мрець), vampire (вампір), Life in death(вампір), mindless corpse (божевільний труп); мертве тіло-decaying corpse (розкладається труп), burnt remains (обгорілі останки).

У периферію входять метафорично-образна складова концепту "DEATH": abomination (огиду), pleasure (задоволення), experience(досвід), final way (крайній спосіб зближення), revenge (помста), fatal embrace(фатальне обійми), embrace of death (обійми смерті), Grim Reaper (похмурий жнець), no respecter of age (байдужа до віку жертви), fate (доля).

Також слід зауважити, що словосполучення powers and gifts (сили і надздібності) ми виносимо за поле смерті, так як не кожен вампір має

можливість отримати здібності бачити і чути надприродний світ, хоча існують завдяки йому. Вони-нерозумні вампіри, що живуть на низькому рівні еволюції.

Проаналізуємо склад і структуру поля вербалізаторів концепту "IMMORTALITY" в романі Енн Райс "Інтерв'ю з вампіром".

В ядро поля входять «IMMORTALITY»: а) синоніми-eternal life (вічне життя), life after (життя після), preternatural world (надприродний світ), vampire life (безсмертне життя вампіра).

Безсмертя надприродна, тому може бути йому синонім. Також як і vampire life (безсмертне життя вампіра), в якій сема life з атрибутом vampire змінює своє значення на безсмертну життя. Ми не можемо включити в ядро поля «IMMORTALITY» лексему vampire (вампір), так як вампіри умовно безсмертні. Завдяки своїм надприродним здібностям вони менш вразливі, ніж люди, але також можуть загинути. Тому в приядерну зону входять: безсмертні істоти-living death (ходячий мрець), living dead (ходячий мрець), vampire (вампір), mindless corpse (божевільний труп).

Можна помітити, що одні й ті ж лексеми входять в приядерні зони смерті і безсмертя, в нашому розумінні існування вампірів можливо при взаємодії двох цих приядерних зон.

У периферію входять метафорично-образна складова концепту "IMMORTALITY": conformist's club (клуб конформістів), club of fads and cheap conformity (клуб примхи і підлого конформізму), junk shop (магазин мотлоху), an era for you, an era of your life (ера в порівнянні з твоїм життям), rich feasts (розкішні бенкети), detachment (ізолюваність), loneliness (самотність), isolation (ізолюваність), burden (ноша), penitential sentence in a madhouse (довічне ув'язнення в Божевільному будинку), curse (прокляття), life which will last until the end of the world, (життя, яке триватиме до кінця світу) life which might endure to the end of the world (життя, яке може тривати до кінця світу), lifetime that might have endured for centuries (життя, яке триває століттями), new life of nightly killing (нове життя нічного вбивці).

Таким чином, все вищесказане можна показати на схемі.

Під буквою а мається на увазі - поле вербалізаторів концептів "LIFE«, під буквою В - » DEATH«, під буквою Д - »IMMORTALITY". Взаємодія полів "LIFE" і» DEATH " під буквою Б, народжує мерців або майбутніх вампірів, які після першого вбивства стають безсмертними, тобто відбувається взаємодія полів» DEATH " і "IMMORTALITY" під буквою Г. також під буквами Е мається на увазі conscious life (свідоме життя) і під буквою Ж-powers and gifts (сили і надздібності).

3.2 Перекладацькі трансформації мовна вербалізація концептуальної дихотомії «LIFE-AFTERLIFE» у телеантології «Американська історія жахів» та її відтворення українською мовою

Поняття перекладацького методу (підходу) відноситься до базових категорій, характеризує перекладацьку діяльність, що виділяється поряд з поняттями стратегії та перекладацького приєма. Беручи до уваги різні точки щодо змісту даних понять та їх термінологічного позначення, в цьому параграфі ми пропонуємо їх робочий опис, сформульоване на основі критичного аналізу вітчизняних і зарубіжних праць з перекладознавства.

Перекладознавець В.М. Комісаров уточнює, що метод перекладу як " спосіб переходу " від вихідних відрізків тексту до кінцевих "безпосереднє перемикання від оригіналу до перекладу без проміжних ступенів", що відрізняє метод перекладу від теорії (моделі) перекладу, що представляє собою загальну схему, в тому числі включає і можливі внутрішньомовні перетворення. Іспанський перекладознавець а. Уртадо-Албір вказує, що метод є " глобальною установкою "(орсіón global), що визначає характер тексту на приймаючому мовою.

Поняття стратегії використовується для позначення дій перекладача у час виконання роботи, таких як, наприклад, звернення до словників, перебір синонімів, перефразування, побудова контексту і т. д., результатом яких є вибір конкретного перекладацького прийому. Дослідження стратегії можливе

лише в рамках наукових проектів, що передбачають безпосереднє спостереження процесу перекладу, до яких не можна віднести це дослідження, оскільки воно виконано на матеріал готових кіноперекладів.

Виходячи з викладених положень, в роботі під методом перекладу ми розуміємо загальний принцип переробки оригіналу, який знаходить вираз на мікротекстуальному рівні у вигляді сукупності перекладацьких приємів.

Перекладацький приєм¹ ми визначаємо як елементарний перекладацький вчинок за поданням одиниці вихідного повідомлення у вигляді одиниці перекладного повідомлення і розглядаємо як тактичне рішення, свідомо або несвідомо прийняте перекладачем з об'єктивних або суб'єктивних причин в ході застосування деякої стратегії, реалізація якого може відбуватися алгоритмічним або евристичним чином.

Відзначимо, що в питанні усвідомленості / неусвідомленості перекладацьких дій ми поділяємо думку фінського перекладознавця Е. Честермена, який вважає, що застосування будь-якого приєма є " щонайменше потенційно усвідомленим "(at least potentially conscious), оскільки досвід, поряд з терміном "приєм» автори використовують такі позначення «" зміна» (change), «операція", "перетворення", "процедура" (procedure) « " рішення "(solution), «зрушення» (shift), "спосіб" « " стратегія "(strategy) « " тактика "(tactic), " техніка "(technique), "трансформація"; відмінність в трактуваннях даних термінів, головним чином, зводиться до рівню конкретності дії і ступеня інтенсивності додатки когнітивних і творчих зусиль, але в широкому сенсі ці позначення вважаються взаємозамінними який не був відреставрований перекладачем в момент перекладу, може бути відрефлексований пізніше, наприклад, при відповіді на питання. Такий підхід дозволяє розглядати переклад власне як діяльність, тобто систему цілеспрямованих мотивованих дій, і враховувати, що частина цих дій при багаторазовому повторенні може автоматизуватися і, як наслідок, не усвідомлюватися.

Метод і прийоми перекладу взаємно обумовлюють один одного: перекладацький підхід має на увазі використання ряду операцій, а встановлення набору примовців дозволяє говорити про застосування деякого методу.

Звернення до того чи іншого підходу і відповідним технікам пов'язують не з типом дискурсу, його жанром або модусом перекладу, а з тими

завданнями, які ставляться перед перекладачем виходячи з мети використання перекладу та характеристики реципієнта. На цих підставах перекладознавець А. Уртадо-Албір виділяє чотири основні методи перекладу: філологічний (*filológico*), буквальний (*literal*), інтерпретативно-комунікативний (*interpretativo-comunicativo*) і вільний (*libre*).

Філологічний (академічний, критичний) переклад (*scholarly translation*) використовується для академічних цілей і включає, крім власне передачі тексту, примітки перекладача у вигляді виносок внизу сторінки або затекстових посилань. Цей переклад, націлений на відтворення формальних і семантичних особливостей вихідного тексту, Ю. Найда характеризує як "ультрабуквальний" (*ultraliteral*).

Буквальний, або ширше трансформаційно-семантичний, метод об'єднує операції, що дозволяють відтворювати в перекладному тексті форму і морфологічні, синтаксичні, лексико-семантичні та / або стилістичні особливості оригіналу граматично та ідіоматично прийнятними засобами, а також по можливості забезпечувати функціональну тотожність вихідного і перекладного текстів і рівноцінність комунікативних ефектів, вироблених на одержувача переказу та одержувача оригіналу. Від цього підходу інтерпретативно-комунікативний метод відрізняється тим, що включає прийоми, застосування яких призводить до значним відхиленням семантико-синтаксичної структури тексту на приймаючій мові від семантико-синтаксичної структури, представленої в вихідному повідомленні.

Вільний (вільний) переклад характеризується передачею " ключовий інформації без врахування формальних і семантичних компонентів вихідного тексту ". Такий підхід передбачає збереження визначеного відповідності між перекладом і оригіналом в плані інформативного наповнення і включає модифікацію семіотичних або комунікативних категорій. Застосування цього методу може бути обумовлено необхідністю врахування особливостей реципієнта (наприклад, дитячої аудиторії), використанням тексту перекладу у відмінних від тексту оригіналу цілях (наприклад, переклад роману для екранізації), ситуацією, що склалася в приймаючої культурі (наприклад, період-прекрасних невірних перекладів у

Франції в XVII столітті), або бути особистим рішенням перекладача. За ступенем віддалення від вихідного тексту розрізняють адаптацію (синтактико-прагматичне перетворення) і вільне перекладення (семантико-прагматичну трансформацію) [Гарбовский, 2007b, с. 392; Hurtado Albir, 2011 p. 252].

З перерахованих способів для цього дослідження важливі буквальний і інтерпретативний методи, застосовні до перекладу кінофільмів для цілей кінопоказу. Філологічний і вільний типи ми виключаємо з подальшого розгляду, оскільки їх використання пов'язане зі зміною сфери використання перекладу та / або його функції.

Різниця двох досліджуваних перекладацьких установок виявляється головним чином у двох аспектах: референційному (за ступенем відповідності денотатів, позначених знаками вихідної та перекладної мов) і прагматичному (по відношенню різномовних інтерпретаторів до пред'являються їм знакам).

У плані референції застосування буквального методу забезпечує відповідність предметних ситуацій, описаних у вихідному і перекладному висловлюваннях, оскільки перекладач орієнтується на власнелінгвістичний компонент (значення) і прагне до досягнення подібності за допомогою лексико-граматичної підстановки. Інтерпретативно-комунікативний метод спрямований не на паралелізм референтів, а на передачу закладених і / або

віднімаються у вихідному повідомленні смислів (імплікацій) і подолання обмежень, що накладаються видом перекладу, тобто фокусується на герменевтичному аспекті висловлювання (інтерпретації його змісту) і націлений на досягнення функціональної динамічної еквівалентності за допомогою прагматичної реконструкції.

Що стосується прагматичного аспекту, то буквальний переклад не завжди дозволяє надати на одержувачів комунікативний ефект, відповідний тому, який надає на реципієнтів вихідне повідомлення, в силу відмінності лінгвокультурологічних установок і очікувань комунікантів різних країн.

Інтерпретативно-комунікативний же метод з необхідністю передбачає досягнення автентичності висловлювань мовою перекладу за допомогою інтерпретації вихідного тексту і ситуації через призму соціальних практик і культурного контексту приймаючої сторони.

Таким чином, орієнтація перекладача на вихідний текст розглядається як адекватний спосіб наближення іншомовного одержувача до автора оригіналу, а внесення прагматичних змін - як прийнятний спосіб наближення автора до іноземного одержувача.

Ще одна важлива відмінність методів виявляється в аспекті визначення одиниці перекладу і мінімального контексту для її перекладу. Зазначається, що при буквальному перекладі одиниця перекладу прагнути до окремого структурному компоненту (слову або словосполученню), що реалізує своє значення в складі пропозиції, в той час як інтерпретативно-комунікативний переклад часто зачіпає ціле висловлювання або блок висловлювань, які отримують інтерпретацію в рамках деякого уривка або всього тексту . В результаті якщо в перекладі, виконаному за допомогою приємів буквального методу, можуть вгадуватися мовні форми оригіналу, то в разі використання інтерпретативно-

комунікативного методу відтворення оригінального повідомлення, наприклад, за допомогою зворотного перекладу, як правило, не представляється можливим.

Дослідники підкреслюють, що буквальний і комунікативний підходи не слід розглядати ізольовано, оскільки в практичній перекладацької діяльності використовуються як "прямі, або дослівні", так і « недослівні, або змінені " відповідності. Таким чином, будь-який виконаний переклад можна охарактеризувати як більш семантичний або комунікативний.

Буквальний метод перекладу, що розуміється вузько, націлений на максимально близьке відтворення семантико-синтаксичної структури оригіналу вперекладі і, як зазначалося, висуває в якості одиниці перекладу слово.

Провідним примомом передачі лексики в таких випадках є використання еквівалентних і варіантних відповідностей.

Еквівалентом (*precise equivalent*) є постійне рівнозначне іншомовна відповідність, незалежно від контексту має те ж значення, що і вихідна одиниця. З позиції логіки відношення збігаються за обсягом значення одиниць можна визначити як відношення рівнооб'ємності. Кількість міжмовних еквівалентних пар невелика.

Запозичення (*borrowing, direct transfer, loan, transference*) представляють собою інтегровані в перекладний текст слова або вирази іншої мови.

Вони використовуються для передачі лакун, реалій, термінів, назв організація, особистих імен, нових концептів, а також можуть служити стилістичним і риторичним засобом. Запозичені одиниці або включаються в Переклад в оригінальній графіці (*Microsoft Office applications* додатки *Microsoft Office*'), або асимілюються шляхом транслітерації (*NATO НАТО'*, пор.: *Організація країн Північноатлантичного договору*') або Транскрибування (*consulting консалтинг'*) і натуралізуються, тобто включаються в відповідну морфосинтаксичну парадигму.

Лексичне калькування — *calque, through-translation*) - це відтворення комбінаторного складу слова або словосполучення, суперечить в приймаючому мовою узусу або сполучуваності. Подібний фрагменти нерідко полягають в лапки або отримують іншу позначку про перекладі (*translation label*) (*road map "дорожні карти"*, пор.: стратегія розвитку⁶).

Варіантні відповідності (*contextual equivalent, near-synonym*) являють собою міжмовні синоніми, що відбираються в залежності відконтексту і ситуації, виходячи з правил сполучуваності, узусу і/або стилістичних міркувань. Об'єми значень вихідної і перекладної варіантної одиниці збігаються в основному, але не повністю, що дозволяє охарактеризувати відношення цих сумісних понять як відносини перехрещення (перетину) і в цілому розглядати їх як умовно рівнозначний.

У плані граматики власне буквальний переклад є структурним калькуванням (*calqued translation*), представленим двома основними різновидами: пословним перекладом (*word-for-word translation, literal transfer*) і перекладом по структурних елементах (*unit-for-unit translation, minimal transfer*) [Nida, 1964, p. 184]. У першому випадку кожен елемент оригіналу послідовно відображається в перекладі: зберігається кількість слів і порядок їх проходження. У другому випадку відзначаються деякі відступи від вихідної схеми, обумовлені типологічними розбіжностями мов і нормами сполучуваність. Так, при перекладі з АМ на РМ до " очевидним (тривіальним) перекладацьким трансформаціям " відносять перестановки» *recasting, structure change*), пов'язані з наступними моментами: фіксованим в АМ / вільним в РМ порядком слів; відсутністю в АМ / наявністю в РМ категорій відмінка, роду і узгодження; відмінностями принципів тема-рематичного членування висловлювання; відсутністю в Рязані засобів для передачі атрибутивних ланцюжків, інфінітивних конструкцій, причетних і герундіальних оборотів, каузативних первинних предикацій, деяких інверсійно-емфатичних структур і т.д..

У широкому сенсі буквальний метод включає в себе і трансформаційно семантичний переклад, в рамках якого вихідна і перекладна одиниці можуть корелювати один з одним не тільки в рамках равнооб'ємності і перехрещення, що відзначаються для мовних і мовних синонімів, але в рамках інших типів логічних відносин: контрарності, контрадикторності, підпорядкування і супідпорядкування (координації). Це робить можливим застосування в перекладі таких логіко-семантичних приємів, як звернення до від'ємного антоніму, генералізація, конкретизація, описовий переклад (перифраз), перенесення і використання аналогів.

Заперечення антоніма (антонімічне перифразування) (negated antonym) є логіко-семантичним способом створення варіантного відповідності шляхом підбору і подальшого заперечення градуального або комплементарного антоніма.

Градуальна антонімія ґрунтується на логічному відношенні контрарності, що зв'язує несумісні поняття, які виражають гранично протилежні ознаки в рамках деякої шкали (large великий' - [medium середній'] - small маленький').

Комплементарна антонімія базується на відношенні контрадикторності, приписуваному несумісним поняттям, що заперечує один одного і в сукупності вичерпним деякий універсальний клас (dead мёртвий' - live живий'). В результаті застосування до одного зі слів з антонімічної пари операції заперечення можна утворити міжмовні контекстуальні синоніми (large — немаленький'; dead — неживий').

Приєм генералізації (generalization) являє собою семантичну трансформацію по розширенню значення вихідної одиниці і визначається як міжмовна Заміна родового поняття видовим (bulldog', пор.: букв. бульдог'), тобто як використання міжмовного гіперонімічного відповідності (hypernym, superordinate). Ця операція, заснована на логічному підпорядкуванні,

призводить до скорочення елементів, що виділяються в змісті поняття, і тому може розглядатися як джерело втрат при перекладі.

Приєм конкретизації (particularization) являє собою семантичну трансформацію по звуженню значення вихідної одиниці і визначається як міжмовна Заміна видового поняття родовим (fruit', пор.: букв. фрукт'), тобто як використання міжмовного гіпонімічного відповідності (hyponym, subordinate). Ця операція, заснована на логічному підпорядкуванні, призводить до збільшення елементів, що виділяються в змісті поняття, і може розглядатися як джерело додавань при перекладі.

Операції узагальнення і подальшого обмеження змісту поняття складають описовий переклад (перифраз, пояснення, тлумачення) (description, paraphrase), який передбачає заміну вихідного слова Його визначенням (killjoy людина, яка отрує іншим задоволення). До цього при цьому можна віднести і передачу вихідного слова Його міжмовним функціональною відповідністю (functional equivalent) (knife ріжучий інструмент', пор.: букв. ножа'). Включення опису в текст перекладу поряд з пояснюваним словом розглядається, з одного боку, як ампліфікація, то є розгортання того, що закладено в тексті, а з іншого, як спосіб додавання нової інформації. Крайньою формою описового перекладу можна вважати перекладацький коментар (translator's note, footnote) - розгорнуте роз'яснення, яке дає перекладач в виносці на сторінці або після тексту.

Приєм метафоричного перенесення (ідіоматизації) характеризується вибором іншомовного образного відповідності, що виражає поняття, пов'язане з вихідним поняттям за подібністю (suddenly як грім серед ясного неба; як сніг на голову'). У разі зняття образності, наприклад, при використанні нейтрального варіантного відповідності або опису говорять про деметафоризації (деидіоматизації, нейтралізації).

Приєм метонімічного переносу (transference) розуміється як використання іншомовної лексеми, що виражає поняття, пов'язане з вихідним поняттям по суміжності.

Використання готового аналога (recognized equivalent, equivalence) характеризує випадки, коли поняття, що виражаються вихідної і перекладної одиницею, не мають у своїх обсягах загальних елементів, проте включені в один клас і співвідносяться з однією предметною областю, тобто знаходяться у відношенні співвідпорядкування (координації). Аналоги фіксуються в словниках і представляють собою готові відповідності. Цей прийом часто використовується при перекладі культурних елементів, ідіом, метафор, стійких виразів з метою їх адаптації для іншомовних реципієнтів.

Згадка деякої реалії або специфічної риси в контексті є недоречним, рекомендується вибирати словниковий аналог без вираженої національної специфіки (carry coals to Newcastle в ліс дрова возити').

З точки зору граматики трансформаційно-семантичний переклад здійснюється за структурними елементами і допускає ряд регулярних перебудов поверхневих граматичних структур, обумовлених узусом або стилістикою, в основі яких лежить морфосинтаксична варіативність.

Крім того, можливість перерозподілу семантичних компонентів в рамках синтагм дозволяє виконувати компресію тексту (condensation, compression, reduction) за рахунок таких засобів, як вирівнювання ієрархії, елімінація повторюваних смислових компонентів, вибір більш компактних структур, або, навпаки, забезпечувати його ампліфікацію (amplification, expansion, dilution, dissolution) шляхом розповсюдження членів пропозиції, розгортання компонентів значення, додавання нерелевантних і фатичних елементів. По семантичних або стилістичних причин можуть застосовуватися прийоми членування пропозиції або об'єднання пропозицій, засновані на експлікації або імплікації смислових зв'язків.

Інтерпретативно-комунікативний метод перекладу, що виявляється в семантичних і граматичних перетвореннях слів і словосполучень, в своєму повному прояві прагне до одиниці перекладу рівній пропозиції і полягає у виборі відмінного від вихідного способу опису предметної ситуації з орієнтацією на реципієнтів перекладу. Звернення до інтерпретативно-комунікативним прийомам перекладу вимагає від перекладача вміння прийняти зважене рішення щодо внесення до тексту приймаючою мовою змін лінгвістичного, культурологічного чи ідеологічного характеру для того, щоб уникнути перетворення тексту перекладу в структурну або металінгвістичну кальку [Vinay, 2005, p. 40]. Через лексико-граматичної комплексності, прагматичної обумовленості, факультативності та евристичного (творчого) характеру інтерпретативно-комунікативні операції неоднозначно оцінюються дослідниками.

У перекладі і. Лаврова КПС концепту життя складена з наступних позицій: суб'єкт предикат об'єкт атрибутивна характеристика, тобто додана предикатна позиція, але не передана позиція місця дії, наявна в романі-джерелі. У суб'єктній позиції акцентується, з одного боку, граничність людського життя, з іншого боку, її циклічність-пор.: життя триває; ця распроклятая життя сумна і безрадісна; коли життя здавалася нескінченною; життя почнеться восени; життя проходить. Суб'єктна позиція в обох перекладах розширюється за рахунок репрезентації концепту VITALITY: в ній приваблювала б'є через край життєва енергія, немов у всьому її єстві тлів незгасимий вогонь; б'є через край життєва енергія, так вразила мене в гаражі, трансформувалася в гордовитість салонної левиці. У даних контекстах життя персоніфікується, актуалізується як водний потік, що підкріплює інтенцію Ф.Фіцджеральда, однак слід визнати, що в перекладах втрачається приріст сенсу, яке створюється репрезентацією периферійних концептів в одному контексті з мрією.

Найбільш адекватно Н. Лавровим передана об'єктна позиція КПС, в якій акцентуються різноманітні прояви життя як організованого людського існування, що вимірюється часом, ритмом, ставленням оточуючих, пор.: [ці події] становили головний зміст мого тодішнього життя; проходять кращі миті і години не тільки цього вечора, але і всього життя; пульс живе звичайним метушливим життям міста; мати справу в цьому житті; суспільство складалося із золотої молоді - нероб і марнотратників життя; ритм щасливого і безтурботного життя задавав модний джаз-банд; Діти теж має право на щось велике і чисте в своєму житті; [та розмова] цілком міг стати поворотним пунктом всього мого життя і т. д. життя в перекладі і. Лаврова актуалізується як орган пор.: потужні хутра землі роздували вічний орган життя; вмістилище таємниць, моральних і матеріальних цінностей-пор.: [Дейзі] повернулася до своєї багатої, повної таємниць життя; я розумний і багато спіткав в цьому житті; вони без докорів сумління калічили життя і долі; розсіяний спосіб життя робив її практично недосяжною; дивні бувають в житті збіги; незворотна низка миттєвостей пор.: в останні миті свого життя він не міг не зрозуміти; він намагався встигнути взяти від життя якомога більше.

В атрибутивної позиції акцентуються швидкоплинність (лінійність) і різнобічність життя, що має різних суб'єктів — від окремого індивіда до цілого міста, що повністю відповідає авторській прагматиці пор.: ця распроклятая, моя тодішня, на жаль, така швидкотемна; інша, невідома йому; своя власна; звичайна, повсякденна; вся залишилася; багата, повна таємниць; щаслива і безтурботне життя; пульс живе звичайним метушливим життям міста. У перекладі Н. Лаврова реалізуються деривати імені досліджуваного концепту, зокрема: один з тих життєвих парадоксів; в неживому саду; з багатим життєвим досвідом. У них акцентуються парадоксальність і циклічність життя, саме ж життя актуалізується як загадка, присутність людини і процес пізнання світу.

Як показав аналіз, в репрезентації концепту життя виявилися помітні розбіжності перекладів з оригіналом. У перекладі Е. Калашникової структурування концепту збігається з вихідним, в перекладі і.Лаврова зміщені дві позиції предиката і місця дії. Обидва перекладачі передали інші концептуальні ознаки, ніж в оригіналі. Якщо Ф.Фіцджеральд представляє життя об'єктом дій людини, то перекладачі бачать її швидше суб'єктом, тим самим звільняючи людину від відповідальності за свої вчинки, що характерно для російського культурного архетипу. У перекладах "загубилося" і гірко-іронічне ставлення автора і до героя, і до самого життя, створене прийомами контрасту та іронії.

Антонім концепту життя СМЕРТЬ в лексикографічних джерелах інтерпретується як 1) припинення життєдіяльності організму: клінічна смерть, біологічна смерть, насильницька смерть, раптова смерть; загинути смертю героя; бути при смерті; смерті в очі дивитися; блідий як смерть. 2) перен. кінець, повне припинення якої-небудь діяльності: політична смерть; творча смерть [225, 735]. У дослідженні Л. О. Чернейко і Хо Сон те відзначається, що смерть в російській мовній свідомості оцінюється позитивно, приймається як даність, але з деякою насмішкою над нею [177, 58].

У перекладі Е. Калашникової концепт об'єктивується в шести висловлюваннях, в позиції суб'єкта, об'єкта і атрибута, що в цілому відповідає оригіналу. Розбіжності виявляються в двох контекстах-пор.: I tried very hard to die, but I seemed to bear an enchanted life (букв, я дуже намагався загинути, але, здавалося, мав Зачароване життя) — мене, немов зачарованого, смерть не брала (суб'єктна позиція) і якщо людина вмирає не своєю смертю (об'єктна позиція). У даних позиціях перекладу СМЕРТЬ, на відміну від оригіналу, персоніфікується і репрезентується як непідвладна людині сила, тобто набуває відмінний від вихідного концептуальний ознака. Таким чином, у передачі екзистенціально-значущих концептів перекладачка відійшла від авторської прагматики.

У перекладі Н. Лаврова СМЕРТЬ реалізується в двох позиціях: об'єкта і атрибута. Суб'єктна позиція, на відміну від оригіналу, не представлена, об'єктна ж позиція структурована більш об'ємно: вирішив прийняти смерть на полі бою; упивалися до напівсмерті; з блідим як сама смерть особою; примушуючи пройти хресним шляхом з небуття в небуття; ми мчали вперед — назустріч смерті; на попередньому слуханні обставин насильницької смерті Міртл Вільсон; «машина смерті», як її потім прозвали газетярі; особистість якого була абсолютно нецікава оточували його за життя, а вже після смерті - і поготів; коли люди звикаються з думкою про неминучість смерті. У даній позиції, як і в оригіналі, СМЕРТЬ актуалізується як якийсь неминучий рубіж (поріг) життя людини, до якого, як конкретизує перекладач, наближаються різними шляхами.

Зустрічаються два контексту, в яких реалізуються деривати імені смерть-пор.: *Perhaps Daisy never went in for amour at all and yet there's something in that voice of hers...* - А може бути, Дезі і не цікавили романи — - хоча є у неї в голосі щось таке-пер. Е. Калашникової.

А може, вона взагалі ніколи не розводила амури, хоча було, було щось в її голосі, що дозволяло запідозрити її у всіх смертних гріхах — пер. Н.Лаврова. У вихідному тексті письменник прямо не говорить про те, які асоціації повинен викликати голос Дейзі, а залишає три крапки, яке Е. Калашникова адекватно передає синтаксичною конструкцією, а Н. Лавров конкретизує додаванням у всіх смертних гріхах, яке якщо не спотворює авторську установку, то явно стає зайвим.

В іншому контексті перекладач також використовував прийом додавання і конкретизації пор.: */ turned tu head as though / had been warned of something behind* (букв. Я озирнувся, як ніби мене попередили про щось знаходиться за спиною) я злякано озирнувся, немов інтуїтивно відчув щось загрозливе і смертельно небезпечно за спиною. У даних прикладах СМЕРТЬ

репрезентується перекладачем як сукупність гріхів і небезпека, несумісна з життям.

Висновки до 3 розділу

У цьому розділі ми розглядали концепти життя, смерть і безсмертя на матеріалі американської телеанталогії «Американська історія жахів» в оригінальній версії. Вибір цього матеріалу був зроблений в силу його тематики, що охоплює проблеми смерті, життя і безсмертя. Перевагою роману є незвичайність сюжету-можливість подивитися на звичайну, звичну реальність життя очима безсмертного мертвого з досвідом життя простого смертного. А також він написаний англійською сучасною мовою з загальноживаною лексикою.

У процесі дослідження ми визначили ключові слова для даних концептів-life, death, immortality. Розглянули їх в словникових словниках. Простежили їх використання в стилістичних прийомах, таких як епітети, порівняння, метафори та ін. виявили, що атрибутивні словосполучення в романі мають ключові слова life, death, в свою чергу номінація immortality не реалізувалася в даному Ключі. В якійсь мірі в значенні безсмертя була використана номінація life, так як є її компонентною сьомою за аналогією зі словосполученням закріпленим в сучасному англійському словнику eternal life (вічне життя).

Виявлено частотні лексеми, так в концепті життя, найбільш частотною виявилася life, в концепті смерть vampire і death, в концепті безсмертя - immortality.

Також виявили, що ціннісні складові всіх трьох концептів негативні з точки зору автора книги. Автор виявляє, що, незважаючи на цінність життя і безцінного дару безсмертя, мало хто з людей і вампірів можуть оцінити їх в повному обсязі. Тому автор дає аксіологічну оцінку життя як selfish existence (егоїстичне існування), vanity(суєта), self-serving (користь), а безсмертя -

conformist's club (клуб конформістів), club of fads and cheap conformity (клуб примхи і підлого конформізм). І передає страждання, які зазнає безсмертний герой, називаючи метафорами безсмертя як detachment (ізолюваність), loneliness (самотність), isolation (ізолюваність), burden (ноша), penitential sentence in a madhouse (довічне ув'язнення в Божевільному будинку), curse (прокляття).

Також була зроблена спроба розглянути семантичні поля концептів життя, смерть і безсмертя актуалізованих в телеанталогії. Було виявлено, що поля життя, смерть і безсмертя мають взаємодії, так як герої книги проходять три стадії від життя, смерті до безсмертя. Виявлено суттєву відмінність із загальноприйнятим підходом у розумінні семантичних полів життя і смерть, так як в силу специфіки жанру роману, поле смерті, можна сказати, дублює поле життя.

Таким чином, світ мертвих і світ живих мало, чим відрізняється в телеанталогії «Американська історія жахів» , що відображено в концептах життя, смерть і безсмертя даного тексту.

ВИСНОВКИ

Метою цієї роботи був аналіз номінацій репрезентуючі концепти життя, смерть і безсмертя, на прикладі твору американської телеанталогії «Американська історія жахів». В процесі роботи в першому розділі були проаналізовані базові поняття лінгвокультурології в основі, якою стоїть концепт і його дослідження.

Третій розділ складається з комплексного аналізу номінацій репрезентуючі концепти життя, смерть і безсмертя. Розглянуто їх ключі – слова *life*, *death*, *immortality*. Більшість номінацій репрезентуючі концепти життя, смерть і безсмертя виділені в стилістичних приймання. Виявлено частотність лексем. Найбільш частотною в концепті життя виявилася лексема *life*, в концепті смерть лексеми *vampire* і *death*, в концепті безсмертя лексема *immortality*.

Автор дає негативну оцінку життя, смерті і безсмертя через поведінки і пристрастей людей і вампірів. Тому лексико-семантичні поля життя і смерті мають подібні структури. В обох виявляється наявність істот, в обох полях виявляється зв'язок зі словосполученням *conscious life* (свідоме життя), розвиваючи думку, що в романі індивіди, втрачаючи життєвість тіла, стаючи вампірами, залишаються тими ж особистостями і також безцільно витрачають свою безсмертну життя виходячи з досвіду смертного життя.

Проведений аналіз матеріалу цікавий тим, що специфічні особливості бачення автора світу живих і безсмертних дозволили істотно розсунути мовні рамки з точки зору використання номінацій репрезентуючі концепти життя, смерть і безсмертя, що дозволяють виявити приховані і часом невидимі ознаки концептів життя, смерть і безсмертя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма [Текст] / Н. А. Агафонова. — Минск : Тесей, 2008. — 392 с.
2. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение [Текст] / И. С. Алексеева. — СПб. : Филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та ; М. : Академия, 2004. — 352 с.
3. Антропова, А. В. Названия американских, английских и российских кинофильмов: сопоставительная характеристика и проблемы перевода [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Антропова Анастасия Викторовна. — Екатеринбург, 2008. — 217 с.
4. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика : синонимические средства языка [Текст] / Ю. Д. Апресян. — М. : Наука, 1974. — 368 с.
5. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. [Текст] / Н. Д. Арутюнова. — М. : Наука, 1988. — 341 с.
6. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека [Текст] / Н. Д. Арутюнова. — 2-е изд., испр. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 896 с.
7. Баранов, А. Н. Намёк как способ косвенной передачи смысла [Электронный ресурс] / А. Н. Баранов // Междунар. конф. по компьютерной лингвистике «Диалог-2006». — 2006. — URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2006/materials/html/Baranov.htm>
8. Бархударов, Л. С. Язык и перевод : Вопросы общей и частной теории перевода [Текст] / Л. С. Бархударов. — М. : Междунар. отн-я, 1975. — 240 с.
9. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986а. — С. 9–191.
10. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986б. — С. 381–393.

11. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986с. — С. 250–296.
12. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст./ М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986д. — С. 297–325.
13. Беляева, Е. И. Грамматика и прагматика побуждения. Английский язык [Текст] / Е. И. Беляева. — Воронеж: Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 1992. — 168 с.
14. Беньямин, В. Задача переводчика [Электронный ресурс] = Benjamin, W. Die Aufgabe des Übersetzers / В. Беньямин ; пер. с нем. Е. Павлова. — 1923. URL: <http://dironweb.com/klinamen/fila10.html>
15. Болокова, Н. К. Лингвокультурологический анализ концепта «врач/медик» : на материале рус. и англ. яз. [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Болокова Нуриета Кадырбечевна. — Краснодар, 2009. — 163 с.
16. Бочарникова, Н. В. Перевод названий текстов массовой культуры как инструмент лингвистического маркетинга [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Бочарникова Наталья Викторовна. — Волгоград, 2014. — 233 с.
17. Бреус, Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский [Текст] / Е. В. Бреус. — 3-е изд. — М. : УРАО, 2002. — 208 с.
18. Бурлакова, В. В. Синтаксические структуры современного английского языка [Текст] / В. В. Бурлакова. — М. : Просвещение, 1984. — 112 с.
19. Вакурова, Н. В. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс] / Н. В. Вакурова, Л. И. Московкин. — М., 1997. — URL: http://leo-mosk.narod.ru/works/GANRE_I.htm

20. Виссон, Л. Синхронный перевод в ООН, или школа жизни [Текст] / Л. Виссон // Вестник Моск. ун-та. Серия 22, Теория перевода. — 2008. — No 3, июль-сент. — С. 85–99.
21. Влахов, С. Непере译имое в переводе [Текст] / С. И. Влахов, С. П. Флорин ; под ред. В. М. Россельса. — М. : Междунар. отн-я, 1980. — 343 с.
22. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод : основы философской герменевтики [Текст] = Gadamer, H.-G. Wahrheit und Methode : Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / Г.-Х. Гадамер ; пер. с нем. Б. Н. Бессонова. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
23. Гак, В. Г. Высказывание и ситуация [Текст] / В. Г. Гак // Проблемы структурной лингвистики 1972 : сб. ст. / отв. ред. С. К. Шаумян. — М. : Наука, 1973. — С. 349–372.
24. Гак, В. Г. О моделях языкового синтеза [Текст] / В. Г. Гак // Языковые преобразования / В. Г. Гак. — М. : Языки русской культуры, 1998. — С. 298–309.
25. Гак, В. Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания [Текст] / В. Г. Гак // Семантическая структура слова : Психолингвистические исследования : сб. ст. / отв. ред. А. А. Леонтьев. — М. : Наука, 1971. — С. 78–96.
26. Гак, В. Г. Теория и практика перевода : фр. яз. [Текст] / В. Г. Гак, Б. Б. Григорьев. — М. : Интердиалект+, 2000. — 459 с.
27. Галеева, Н. Л. Основы деятельностной теории перевода [Текст] / Н. Л. Галеева. — Тверь, 1997. — 80 с.
28. Гарбовский, Н. К. Логические основания переводческих трансформаций [Текст] / Н. К. Гарбовский // Язык и действительность : памяти проф. В. Г. Гака : сб. ст. — М. : ЛЕНАНД, 2007а. — С. 304–323.
29. Гарбовский, Н. К. Теория перевода [Текст] / Н. К. Гарбовский. — 2-е изд. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007б. — 544 с.

30. Гончарова, Е. А. Интерпретация текста : немецкий язык [Текст] / Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина. — М. : Выс. шк., 2005. — 368 с.
31. Горшкова, В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога : на материале совр. фр. кино [Текст] : дис. ... д-ра. филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Горшкова Вера Евгеньевна. — Иркутск, 2006. — 367 с.
32. Гринев-Гриневиц, С. В. Основы семиотики [Текст] / С. В. Гринев-Гриневиц, Э. А. Сорокина. — М. : Флинта : Наука, 2012. — 256 с.
33. Давыдова, М. М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Давыдова Марина Михайловна. — Самара, 2005. — 208 с.
34. Дементьев, В. В. Изучение речевых жанров : обзор работ в современной русистике [Текст] / В. В. Дементьев // Вопр. языкознания. — 1997. — No 1. — С. 109–121.
35. Демьянков, В. З. «Текст» и «дискурс» как термины и как слова обыденного языка [Текст] / В. З. Демьянков // IV Междунар. науч. конф. «Язык, культура, общество» (Москва, 27–30 сент. 2007 г.) : пленар. докл. — М. : Моск. ин-т ин. яз. ; Рос. акад. лингв. наук ; Ин-т языкознания РАН ; Науч. журн. «Вопр.филологии», 2007. — С. 86–95.
36. Деррида, Ж. Вокруг Вавилонских башен [Текст] = Derrida, J. Des tours de Babel / Ж. Деррида ; пер. с фр. В. Лапицкого. — СПб. : Академ. Проект, 2002. — 111 с.
37. Ефремова, М. А. Концепт кинотекста : структура и лингвокультурная специфика : на материале кинотекстов советской культуры [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Ефремова Марина Алексеевна. — Волгоград, 2004. — 185 с.
38. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] : ис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Зарецкая Анна Николаевна. — Челябинск, 2010. — 180 с.

39. Зельвенский, С. А. Mockumentary : история вопроса [Текст] / С. А. Зельвенский // Сеанс. — 2007. — No 32.
40. Зернецкий, П. В. Лингвистические аспекты теории речевой деятельности [Текст] / П. В. Зернецкий // Языковое общение : процессы и единицы : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. П. Сусов. — Калининград : Калинингр. гос. ун-т, 1988. — С. 36–41.
41. Зиборова, О. П. Российское кино 2000-х : проблемы и перспективы развития [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 17.00.03. / Зиборова Ольга Петровна. — М., 2010. — 220 с.
42. Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах [Текст] : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Иванова Екатерина Борисовна. — Волгоград, 2001. — 178 с.
43. Иванова, И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка [Текст] / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. — М. : Выс. шк., 1981. — 285 с.
44. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту : языковые трансформации и авторский стиль : на англоязычном материале [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Игнатов Кирилл Юрьевич. — М., 2007. — 196 с.
45. Каде, О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации [Текст] = Kade, O. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation / О. Каде ; пер. с нем. А. Батрака // Вопр. теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / ред. В. Н. Комиссаров. — М., 1978. — С. 69–90.

46. Казакова, Т. А. Практические основы перевода : English — Russian [Текст] / Т. А. Казакова. — СПб. : Союз, 2001. — 320 с.

47. Кибрик, А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук в форме науч. докл. : 10.02.19 / Кибрик Андрей Александрович. — М., 2003. — 90 с.

48. Кибрик, А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст] / А. А. Кибрик // Вопр. языкознания. — 2009. — No 2, март-апрель. — С. 3–21.

49. Клюканов, И. Э. Единицы речевой деятельности и единицы языкового общения [Текст] / И. Э. Клюканов // Языковое общение : Процессы и единицы : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. П. Сусов. — Калининград : Калинингр. гос. унт, 1988. — С. 41–47.

50. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика [Текст] / И. М. Кобозева. — 6-е изд. — М. : ЛЕНАНД, 2015. — 352 с.

51. Козуляев, А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности : Обучение данному виду перевода [Текст] / А. В. Козуляев // XVII Царскосельские чтения : Материалы : Т. I (Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, СПб., 23–24 апр. 2013 г.). — СПб., 2013. — С. 374–381.

52. Козуляев, А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках Школы аудиовизуального перевода [Текст] / А. В. Козуляев // Вестник Пермского нац. исслед. политех. ун-та. Проблемы языкознания и педагогики. — 2015. — No 3. — С. 3–24.

53. Комина, Н. А. Коммуникативно-прагматический аспект английской диалогической речи [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Комина Наталья Анатольевна. — Калининград, 1984. — 195 с.

54. Комиссаров, В. Н. Вклад Я. И. Рецкера в лингвистическую теорию перевода [Текст] // Лингвистическое переводоведение в России / В. Н. Комиссаров. — М. : ЭТС, 2002а. — 192 с.

55. Комиссаров, В. Н. Лингвистика перевода [Текст] / В. Н. Комиссаров. — 4-е изд. — М. : ЛИБРОКОМ, 2013. — 176 с.

56. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода [Текст] / В. Н. Комиссаров. — 2000. — 136 с.

57. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение [Текст] / В. Н. Комиссаров. — М. : ЭТС, 2002б. — 424 с.

58. Комиссаров, В. Н. Теория перевода : лингвистические аспекты [Текст] / В. Н. Комиссаров. — М. : Выс. шк., 1990. — 253 с.

59. Корячкина, А. В. К вопросу о преобразовании англоязычного кинодискурса при переводе [Текст] / А. В. Корячкина // Вестник С.-Петербур. ун-та. Серия 9, Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2013а. — Вып. 1 (март). — С. 129–135.

60. Корячкина, А. В. К понятию «девербализация» в теории перевода [Текст] / А. В. Корячкина // Актуал. проб. переводоведения : Материалы XL Междунар. филол. конф. (С.-Петербур. гос. ун-т, СПб., 14–19 марта 2011 г.). — СПб., 2011а. — С. 75–77.

61. Корячкина, А. В. К проблеме классификации методов и приёмов перевода

[Текст] / А. В. Корячкина // Актуал. проб. переводоведения : Материалы 44 Междунар. филол. конф. (С.-Петербур. гос. ун-т, СПб., 10–15 марта 2015 г.). — СПб., 2015а. — С. 66–81.

62. Корячкина, А. В. Киновидеоперевод : аспекты теории и лингводидактики

[Текст] / А. В. Корячкина // X Междунар. науч.-практ. конф. «Актуал. пробл. экономики и новые технологии преподавания» («Смирновские чтения») (Междунар. банк. ин-т, СПб., 01 апреля 2011 г.) : Материалы : Т. I. — СПб., 2011б. — С. 97–100.

63. Корячкина, А. В. О подходах к анализу и переводу киновидеодискурса [Электронный ресурс] / А. В. Корячкина // XLI Междунар. филол. конф. (С.-Петербур. гос. ун-т, СПб., 26–30 марта 2012 г.) : Тезисы. — СПб., 2012. — С. 24–26. — URL: http://phil.spbu.ru/rabochaya/XLI_Conf_.pdf

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

64. Корячкина, А. В. О формировании корпуса для исследования кинодискурса и киноперевода [Текст] / А. В. Корячкина // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013в. — No 5 (23): в 2 ч. — Ч. II. — С. 115–120.

65. Корячкина, А. В. Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс [Текст] / А. В. Корячкина // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2015в. — No 3 (45): в 3 ч. — Ч. III. — С. 91–97.

66. Косинова, М. И. Институт кинопродюсирования в России как феномен отечественной культуры [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Косинова Марина Ивановна. — М., 2005. — 209 с.

67. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика [Текст] / Г. Е. Крейдлин. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 581 с.

68. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. — 2-е изд., перераб. — М. : Просвещение, 1988. — 192 с.

69. Ланчиков, В. К. Монолог о диалоге [Электронный ресурс] / В. К. Ланчиков. — 2003. — URL: http://www.lingvoda.ru/transforum/articles/lanchikov_a1.asp

70. Лапшина, М. Н. Стилистика современного английского языка [Текст] = English Stylistics / М. Н. Лапшина. — СПб. : Академия, 2013. — 272 с.

71. Латышев, Л. К. Перевод : теория, практика и методика преподавания [Текст] / Л. К. Латышев, А. Л. Семенов. — М. : Академия, 2003. — 192 с.

72. Латышев, Л. К. Технология перевода [Текст] / Л. К. Латышев. — М. : НВИ-Тезаурус, 2000. — 280 с.

73. Лебедева, О. Н. Русская кинематографическая лексика : структурно-семантический анализ [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Лебедева Ольга Николаевна. — Днепропетровск, 1984. — 206 с.

74. Левый, И. Искусство перевода [Текст] = Levý, J. Umění překladu / Иржи Левый ; пер. с чеш. В. М. Россельса. — М. : Прогресс, 1974. — 398 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

75. <http://dictionary.cambridge.org>

76. <http://www.etymonline.com>

77. <http://www.macmillandictionary.com>

ДОДАТОК А

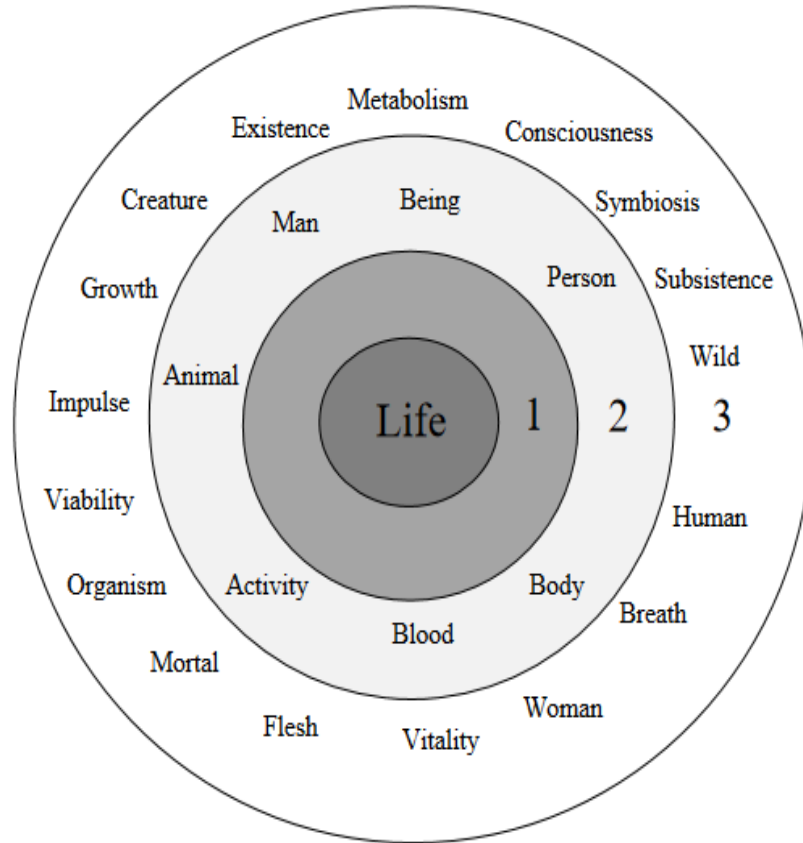
Вербалізація концептуальної дихотомії та їх відтворення в українськомовному перекладі

№	Український переклад	Оригінал
1	Те місце, де протікає життя	<i>Streets</i>
2	Голосні бесіди, які свідчать про активність людей, їх жаги до життя	<i>Loud talks</i>
3	Балакачу і кричащі люди – посилення на життя міста, його жителі активні, повні емоцій і вражень	<i>Emerging, chattering, yelling</i>
4	Сміх і посмішки можна розглядати як показник бажання, існування	<i>Laughing, giggling, smiling</i>
5	Натовп – репрезент скупчення людей, активних і настроєних на дії	<i>Crowd</i>
6	Машина й вантажівка свідчать про рух, який розглядається як рух	<i>Trucks and cars</i>
7	Дані лексеми свідчать про швидкий хід життя, енергічності людей	<i>Hurry up, rushing</i>
8	Щастя в даному випадку включається в концепт «ЖИТТЯ»	<i>Happy</i>
9	Як компонент щастя також включений в даний концепт за стринципом бажання жити, отримати нові емоції	<i>Cheer up</i>
10	Насолоджуватися атмосферою, життя, про яке давно мріяли	<i>Enjoying (myself)</i>
11	Сонячний день – символ успіху, радості, щастя	<i>Bright day</i>

12	Рослина розглядається як символ життя, місто	<i>Flaming bougainvillea</i>
13	Вечірка, як місце, де протікає життя	<i>Joining the party</i>
14	Символічний початок нового життя	<i>At twelve noon</i>
15	Сонце і тепло – символи життя	<i>Sun, warmth</i>
16	Дана лексема номінує концепт «СМЕРТЬ»	<i>Gone</i>
17	Повернення в майбутнє невідворотно, тортура і відправлення назад	<i>Torture</i>
18	Удар може стати причиною смерті	<i>Hit</i>
19	Кров – знак пошкодження, поранення, символ смерті	<i>Blood</i>
20	Боротьба за життя – останній шанс на життя	<i>Struggle</i>
21	Дані лексеми свідчать про периривання життя шляхом вбивства	<i>Gun out, fire</i>
22	Зламаний руль – алюзія до втрати контролю над життям	<i>Wheel broken</i>
23	Люди, які рятуються втечею від смерті	<i>Running people</i>
24	Лексема зникнення відображає компонент безвихідності, життя висить на волоску, точніше , вже покидає тіло	<i>Vanish</i>

ДОДАТОК Б

Семантична класифікація вербалізації концептуальної дихотомії у телеантології «Американська історія жахів»



ДОДАТОК В

Структурні моделі Вербалізація концептуальної дихотомії у телеантології «Американська історія жахів»

Ядро – life;

Приядерна зона – в дану зону не потрапила жодна;

Ближня периферія – creature, organism, blood, breath, body, animal, man, being, wild, woman, person;

Далека периферія – viability, mortal, flesh, vitality, human, impulse, growth, existence, metabolism, growth, symbiosis.

Таким чином, можна зробити висновок, що якщо трактувати концепт «життя» як «особливий спосіб буття організмів, що характеризується здатністю до дихання, розмноження, росту, розвитку, обміну речовин і дратівливості, який відрізняє живі організми від неживих об'єктів», то він асоціюється з біологічним проявом життя. Крім людини і тварин, біологія також вважає живими істотами рослини, так як, незважаючи на зовнішні відмінності, між ними існує багато спільного, наприклад: здатність до харчування, дихання, обміну речовин, розмноження, зростання і розвитку. Всі ці функції, що відрізняють живі істоти від неживих об'єктів, були представлені нами у визначенні ЛСВ-1.

Ми бачимо, що жоден з синонімів не потрапив у приядерну зону.

У ближній периферії зосереджені такі іменники, як being, person, man, blood, body, animal, activity. Тут ми можемо виділити різні форми життя, а саме людську (being, person, man) і тваринну (animal). До того ж ми можемо відзначити найбільш важливі поняття, що стосуються будови людського, тваринного і рослинного організму (blood, body), так як «body» позначає не тільки фізичну структуру людини або тварини, а й основну частину будь-якого об'єкта, а «blood» – це звертається в організмі червона рідина або ж сік рослин. Це доводить, що життєві ознаки притаманні як людям і тваринам, так і рослинам. Синонім «activity» в свою чергу можна віднести біологічній

характеристиці людини, оскільки одне з визначень даного слова, представлених в англomовних тлумачних словниках, звучить як «нормальне функціонування тіла і свідомості людини».

Область далекої периферії займають такі синоніми: *vitality, creature, viability, breath, survival, woman, organism, subsistence, growth, impulse, wildlife, consciousness, flesh, metabolism, symbiosis, human, mortal*. Серед них зустрічаються такі іменники, як *human, woman, creature, organism*, які, як і слова з області ближньої периферії, відображають людську, тваринну і рослинну форму життя. Однак, виходячи з нашого дослідження, ми можемо зробити висновок, що дані синоніми зустрічаються рідше. Поняття «*human*» є загальним для ЛЕ «*man*» і «*woman*», які відрізняються один від одного за гендерною приналежністю. Ці поняття розділені, так як гендерний аспект є дуже важливим аспектом в розумінні життя носіями англійської мови.

Термін «*organism*» теж є обощаючим, тому як включає в себе всі живі істоти. У свою чергу, ЛЕ «*creature*» може ставитися до будь-яких живих істот за винятком рослин. На відміну від попередніх термінів, ЛЕ «*flesh*» навпаки є лише частиною поняття «*body*», яке розмістилося на ближній периферії. Англomовні джерела трактують «*flesh*» як м'яку матерію людського або тваринного тіла, розташовану між шкірою і кістками. Також англomовні словники пропонують ЛЕ «*growth*», «*impulse*», «*metabolism*», в якості синонімів до аналізованого нами ЛСВ-1. Дані синоніми розкривають процеси, що відбуваються в організмі людини і тварин.

Іменник «*consciousness*» трактується англomовними словниками як «стан людини при здоровому глузді, здатність віддавати собі звіт у своїх почуттях і в тому, що відбувається навколо». Саме свідомість відрізняє живе від неживого. Синоніми «*existence*», «*vitality*», «*viability*», «*subsistence*», позначають саме існування, здатність або силу для того, щоб існувати і жити. Такі поняття як «*survival*», «*wildlife*», «*symbiosis*», можна віднести до умов життя, наприклад термін «*survival*» несе в собі значення «здатність

продовжувати існування, незважаючи на важкі обставини», життя тут представляється як боротьба, термін «wildlife» позначає «рослин і тварин, які ростуть в природних умовах, найчастіше незалежно від людей», а термін «symbiosis» являє собою «відносини між двома живими істотами, які живуть близько один до одного, деяким чином залежать один від одного і отримують при цьому вигода». І, нарешті, англomовні словники відзначають, що поняття «mortal» застосовується до тільки живих істот, а саме до людей і позначає, що люди не можуть жити вічно і повинні померти.

SUMMARY

The relevance of the research is due to the interest of Modern Language Sciences in studying the relationship between language and thinking, to understanding the language picture of the world and its constituent concepts, and to reflecting the specifics of the national mentality in the language.

The relevance of modern linguoconceptological and linguoculturological researches is due to the interest in the problem of displaying concepts of different epochs by means of the national language, as well as the manifestation of chronotopic specifics of the conceptospheres of different linguistic cultures. Deepening knowledge about basic Ukrainian cultural concepts in synchronous and diachronic aspects implies returning to the origins of its culture, which has always actively produced axiologically significant ones structures of consciousness. The basis for further description of the concepts of the Ukrainian worldview in the dynamics of its development was laid, first of all, by the study of axiological phenomena of Kievan Rus (see the works of V. Adrianova-Perets, V. Vinogradov, G. Vinokur, A. Demin, V. Kolesov, D. Likhachev, V. Nimchuk, G. Poltorak, M. Popovich, etc.).

The topicality of the research from the need to reveal the relationship between language and thinking, to understand the language picture of the world and its constituent concepts, to reflect the specifics of the national mentality in the language.

The aim of the study is to describe ways to verbalize the conceptual dichotomy "LIFE-AFTERLIFE" in the teleontology "American Horror Story" and their reproduction in the Ukrainian language.

The research pursues the following **objectives** :

1.study the basic concepts of cognitive linguistics: "linguistic picture of the world", "scientific picture of the world", "discursive picture of the world", "concept", "metaphor".

2. Identify and analyze the main ways to verbalize the conceptual dichotomy "LIFE-AFTERLIFE" in Ukrainian and English.

3. Consider metaphorical models that actualize the specifics of the semantic field of the conceptual dichotomy "LIFE-AFTERLIFE" in Ukrainian and English.

4. to identify the main ways and features of verbalization of the conceptual dichotomy "LIFE-AFTERLIFE" in the teleontology "American Horror Story" and their reproduction in the Ukrainian language.

5. Analyze the results and conclusions obtained.

The object of research is the conceptual dichotomy "LIFE-AFTERLIFE".

The subject of the research is ways to verbalize the conceptual dichotomy "LIFE-AFTERLIFE" in the teleontology "American Horror Story".

The material of the study is selected fragments from the teleontology "American Horror Story", which represent the conceptual dichotomy of "LIFE – AFTERLIFE".

The practical value: the results of the study can be used for further scientific research in the field of the conceptsphere of scientific discourse, in lectures and seminars on lexicology, translation theory and cross-cultural communication, as well as in practical translation classes or in special courses on cognitive linguistics.

The research paper structure. The diploma paper consists of an Introduction, three Chapters, Conclusions, Bibliography, List of Reference Sources, List of Data Sources, Annex and Summary in English.

Chapter One deals with the peculiarities of film translation as a type of literary translation. The translation introduces the film to a different cultural and historical environment, and the addressee changes in a work created by the director on the basis of the culture of which he is the carrier. Inaccuracies are inevitable in his perception of the "alien" phenomenon. The translator can only influence the language level of the film, and the information contained in the soundtrack and visual series remains unchanged. Meanwhile, both the image and sound design contain many social and cultural allusions and metaphors that are understandable to

the viewer of the original version and are not perceived by the audience of the film. The translator can only partially restore this information, for example, when translating songs and captions, as well as when entering short explanations into the dialog itself.

As V. P. Haiduk notes, the translator "deals with the spoken language, that is, with the manifestations of speech consciousness of a particular people."

Therefore, when translating, it is important to take into account the difference between the cultures and worldviews of the filmmakers and the generalized viewer of the translated version.

Chapter Two deals with concept as it can also be considered as a result of the collision of the dictionary meaning of a word with the personal and/or popular experience of a person. At the same time, it can denote " a clot of culture in the consciousness of a person; what culture enters into the mental world of a person "and" what a person himself enters into culture, and in some cases affects it."

Philology is more interested in studying various concepts as a source of information about the linguistic personality of each particular nation and as a way to express the linguistic diversity of forms and types.

Each concept represents the resulting event, which was formed and continues to be formed in specific historical conditions, such as the peculiarities of the mentality, the specifics of the people and their morals. So, in turn, there are differences in the following elements of culture: traditions, customs, customs, superstitions, signs, floorboards and sayings, and so on.

At the same time, the image is a general category of artistic creativity, a form of interpretation and development of the world from the point of view of a certain aesthetic ideal by creating aesthetically influencing objects.

The tool of thinking is the universal subject code, and the units of the universal subject code are the subject sensory images that encode knowledge. Knowledge is represented in the human mind by concepts, and the sensory images that encode the concept image are included in the concept as its component part. Thus, the sensory

component of the concept encodes the rational information contained in it, ensuring its functioning as a mental unit. In the thought process, a person operates with images that carry rational knowledge" attached " to them.

Chapter Three reviewed the concepts of life, death, and immortality based on the American TV anthology "American Horror Story" in the original version. The choice of this material was made because of its theme, covering the problems of death, life and immortality. The advantage of the novel is the unusual plot-the opportunity to look at the usual, familiar reality of life through the eyes of an immortal dead person with the experience of the life of a mere mortal. It is also written in modern English with common vocabulary.

In the course of our research, we identified the keywords for these concepts- life, death, and immortality. We reviewed them in dictionary dictionaries. We traced their use in stylistic techniques, such as epithets, comparisons, metaphors, etc. we found that attribute phrases in the novel have the keywords life, death, in turn, the category immortality was not realized in this key. To some extent, the life category was used in the sense of immortality, since it is its component seventh by analogy with the phrase fixed in the modern English Dictionary eternal life (eternal life).

Frequency tokens were identified, so in the concept of life, the most frequent was life, in the concept of death vampire and death, in the concept of immortality - immortality.

We also found that the value components of all three concepts are negative from the point of view of the author of the book. The author discovers that, despite the value of life and the priceless gift of immortality, few people and vampires can fully appreciate them. Therefore, the author gives an axiological assessment of life as selfish existence, vanity, self-serving, and immortality - conformist's club, Club of fades and cheap conformity. And conveys the suffering that the immortal hero experiences, calling metaphors of immortality as separation (isolation), loneliness (loneliness), isolation (isolation), burden (burden), penitentiary sentence in a madhouse (life imprisonment in a madhouse), curse (curse).

An attempt was also made to consider the semantic fields of the concepts of life, death and immortality actualized in teleontology. It was found that the fields of life, death and immortality have interactions, as the characters of the book go through three stages from Life, Death to immortality. A significant difference is revealed with the generally accepted approach in understanding the semantic fields of life and death, since due to the specifics of the novel genre, the field of death can be said to duplicate the field of life.

Thus, the world of the dead and the world of the living are not much different in the TV anthology "American Horror Story", which is reflected in the concepts of life, death and immortality of this text.

In **Conclusion** an analysis of the categories representing the concepts of life, death and immortality was carried out, using the example of the work of the American TV anthology "American Horror Story". In the course of the work, the first chapter analyzed the basic concepts of linguoculturology, which is based on the concept and its research.

The third section consists of a comprehensive analysis of the categories representing the concepts of life, death and immortality. Their keys are considered - the words life, death, immortality. Most of the categories representing the concepts of life, death and immortality are highlighted in stylistic techniques. The frequency of tokens was detected. The most frequent in the concept of life was the token life, in the concept of death the tokens vampire and death, in the concept of immortality the token immortality.

The author gives a negative assessment of life, death and immortality due to the behavior and passions of humans and vampires. Therefore, the lexical-semantic fields of life and death have similar structures. In both cases, the presence of beings is revealed, in both areas there is a connection with the phrase conscious life (conscious life), developing the idea that in the novel individuals, losing the vitality of the body, becoming vampires, remain the same individuals and also aimlessly spend their immortal life based on the experience of mortal life.

The analysis of the material is interesting because the specific features of the author's vision of the world of the living and the immortal made it possible to significantly expand the language framework in terms of using the categories representing the concepts of life, death and immortality, which allow us to identify hidden and sometimes invisible signs of the concepts of life, death and immortality.

Keywords: discourse, film discourse, cinema, teleontology, Concept, Life, Death, conceptual dichotomy