

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

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства
на тему: «Лінгвопрагматичні характеристики психологічного портрету
злочинця та способи їх перекладу (на матеріалі телесеріалу "Мисливець за
розумом"»

Студентки групи Па 56-22
факультету германської філології і
перекладу освітньо-професійної
програми
Перекладознавство: професійно-
орієнтований переклад (англійська
мова і друга іноземна мова) за
спеціальністю 035 Філологія
Капкан Богдани Михайлівни

Допущена до захисту
«_»_ 2023 року

Завідувач кафедри теорії і практики
перекладу з англійської мови

_____ доц. Мелько Х.Б.

(підпис)

(ПБ)

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент Мелько Х.Б.

Національна шкала

Кількість балів:

Оцінка: ЄКТС

Київ – 2023

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY
Department of Theory and Practice of Translation from English

Master Degree Thesis in Translation Studies

under the title: — «Linguopragmatic characteristics of the psychological portrait of a criminal and ways of their translation (based on the material of TV series "Mind Hunter")»

Group Pa 56-22

School of German Philology and Translation

Educational Programme Translation Studies:

Specialized Translation (English and Second Foreign Language)

Majoring 035 Philology

Bohdana M. Kapkan

Research supervisor:

H.B. Melko

Candidate of Philology, Docent

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ ЗЛОЧИНЦЯ У КІНОДИСКУРСІ ТА СПОСОБІВ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ	8
1.1 Проблема вивчення лінгвопрагматичних характеристик психологічного портрету.....	8
1.2. Можливості дослідження психологічних портретів злочинців у текстах девіантного дискурсу (патографіях)	20
1.3 Способи перекладу лінгвопрагматичних характеристик психологічного портрету злочинця у кінодискурсі	26
Висновки до Розділу 1	36
РОЗДІЛ 2	
АНАЛІЗ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ ЗЛОЧИНЦЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕЛЕСЕРІАЛУ «МИСЛИВЕЦЬ ЗА РОЗУМОМ»)	39
2.1. Типи комунікацій адресанта та адресата у девіантному кінодискурсі телесеріалу «Мисливець за розумом».....	39
2.2 Іллокутивні типи мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом»	47
2.3 Портрет злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» в аспекті імплікатур.....	55
Висновки до Розділу 2	57
РОЗДІЛ 3	
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ ЗЛОЧИНЦЯ У ТЕЛЕСЕРІАЛІ «МИСЛИВЕЦЬ ЗА РОЗУМОМ».....	61

3.1 Способи і засоби перекладацького відтворення мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом»	61
3.2 Застосування перекладацьких трансформації для відтворення імплікатур як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом».....	69
Висновки до Розділу 3	72
ВИСНОВКИ.....	74
SUMMARY	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	86
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	86
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	95
ДОДАТОК.....	96

ВСТУП

Актуальність роботи обумовлена зростанням наукового інтересу до прагмалінгвістичного аспекту дослідження психологічних портретів персонажів у літературі, фільмах та телесеріалах для розуміння іншомовної культури. Прагмалінгвістичні засоби створення психологічного портрету цікаві як зразки специфічного прояву культури, вираженого, зокрема, в мовній формі. Телевізійні серіали є самостійним кінематографічним жанром, тож їм притаманні специфічні прагмалінгвістичні засоби, проте, вони відрізняються у залежності від субжанрів. Це стосується і кримінальних телесеріалів, зокрема, такого як «Мисливець за розумом», який містить багато психолінгвістичних характеристик серійних убивць.

Ключові питання прагмалінгвістики ставили та розв'язували такі зарубіжні дослідники, як П. Браун, Х. Грайс, С. Левінсон, Дж. Ліч, Дж. Остін, Дж. Сьорль та ін. В Україні прагмалінгвістику вивчали такі дослідники, як З. Бандурко, Л. Безугла, М. Кузнецова, О. Максимчук, А. Мельник, М. Федіна, Л. Шевелідзе та ін.

Засоби створення лінгвістичного портрету людини досліджували Є. Калинюк, В. Климчук, Я. Мойсієнко, Т. Лисиченко, Ф. Цепенюк, А. Шаповал, З. Шевчукта ін. У тому числі засоби створення психологічного портрету вивчали Д. Аладько, О. Куцик, Т. Мокривська та ін.

Кримінальний художній та кінодискурс вивчали І. Гарбар, К. Кравець, Е. Мінцис, М. Хансен та ін.

Патографічний дискурс, особливості опису злочинців та створення їхніх психологічних портретів був предметом аналізу таких вчених, як В. Андреев, О. Баулін, О. Бойко, Л. Буряк, К. Вейнгартен, С. Вул, Н. Гапон, О. Жеребко, Л. Ільчук, О. Лобко, Н. Нестор, Г. Хорнштайн, А. Хоукінз та ін. У тому числі з переважним використанням лінгвістичних

засобів – С. Вул, О. Доценко, А. Печарський, Л. Присяжнюк, О. Ходаковська, Г. Черненко, С. Шестакова та ін. Мовну особистість персонажа серійного вбивці вивчали В. Ницполь та ін.

Загальні аспекти перекладу аналізували Д. Альзахрані, І. Івен-Зохар, С. Максимов, І. Сіняговська та ін. Особливості перекладу кінодискурсу вивчали Г. Андерман, Й. Гамб'є, Ю. Головачова, Х. Готліб, А. Кулікова, Т. Лукьянова, О. Мазур, І. Софієнко та ін. Переклад мовлення персонажів досліджували М. Бережна, Ф. Цепенюк та ін.

У той самий час, лінгвопрагматичні характеристики психологічного портрету злочинця та способи їх перекладу українською мовою (на матеріалі телесеріалу «Мисливець за розумом») не були предметом спеціального дослідження, що обумовлює актуальність та доцільність обраної теми магістерської роботи.

Об'єкт дослідження – психологічний портрет злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» та його українськомовному перекладі.

Предмет дослідження – Лінгвопрагматичні характеристики психологічного портрету злочинця та способи їх перекладу українською мовою (на матеріалі телесеріалу «Мисливець за розумом»).

Мета дослідження – теоретично дослідити та практично проаналізувати.

Завдання дослідження.

1. Дослідити проблему вивчення лінгвопрагматичних характеристик психологічного портрету
2. Розглянути можливості дослідження психологічних портретів злочинців у текстах девіантного дискурсу (патографіях)
3. Схарактеризувати способи перекладу лінгвопрагматичних характеристик психологічного портрету злочинця у кіно дискурсі.
4. Визначити типи комунікацій адресанта та адресата у девіантному кінодискурсі телесеріалу «Мисливець за розумом».

5. Проаналізувати іллокутивні типи мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом»

6. Здійснити аналіз портрету злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» в аспекті імплікатур.

7. Визначити способи і засоби перекладацького відтворення мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом».

8. Проаналізувати особливості застосування перекладацьких трансформації для відтворення імплікатур як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом».

Матеріалом дослідження слугував серіал «Мисливець за розумом» і його переклад українською мовою.

Методи дослідження – *аналіз* використовувався при вивченні наукової літератури, *лінгвістичний аналіз* використовувався для дослідження прагмалінгвістичних засобів створення психологічного портрету злочинця, *компаративістський аналіз* було використано при порівнянні різних лінгвопрагматичних засобів, стратегій, максим створення психологічного портрету злочинця, *перекладацький аналіз* застосовувався при дослідженні способів відтворення прагмалінгвістичних засобів створення психологічного портрету злочинця українською мовою, *синтез* використовувався для узагальнення висновків вчених та наших власних результатів дослідження, *класифікацією* послуговувалися при класифікації прагмалінгвістичних засобів створення психологічного портрету злочинця, *квантитативний аналіз* було використано для підрахунку одержаних даних, *графічні методи* використовувалися для унаочнення отриманих результатів дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вдосконалено класифікацію перекладацьких трансформацій для відтворення прагмалінгвістичних засобів створення психологічного портрету злочинця у телесеріалах відповідно до матеріалу дослідження.

Теоретична значущість роботи полягає в тому, що проблеми прагмалінгвістичного аспекту перекладу одержали подальший розвиток, і їх вивчення дозволило зробити відповідні наукові висновки.

Практична значущість дослідження – результати магістерської роботи можуть бути застосовані у курсі психолінгвістики, прагмалінгвістики, а також у перекладознавчих студіях.

Апробація результатів дослідження. Участь у міжнародній науково-практичній відеоконференції «AD ORBEM PER LINGUAS. До світу через мови» та публікація.

Структура роботи. Магістерська дисертація складається із вступу, основної частини, висновків, списку використаних джерел, списку довідкової літератури, списку джерел ілюстративного матеріалу, та додатку та резюме англійською мовою (summary).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ ЗЛОЧИНЦЯ У КІНОДИСКУРСІ ТА СПОСОБІВ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ

1.1 Проблема вивчення лінгвопрагматичних характеристик психологічного портрету

Ключовою парадигмою сучасної лінгвістики став принцип антропоцентризму, мовні одиниці при цьому розглядаються та досліджуються як продукт народу-носія, етносоціуму, що породив мовний феномен як ключовий елемент національної культури. Ідея антропоцентричності мовознавства сьогодні є загально визнаною, а людина виступає точкою початкового відліку під час аналізу мовних явищ. Принцип антропоцентризму виявляється в тому, що наукові об'єкти вивчаються передусім за їх роллю для людини, за їх призначенням в її життєдіяльності, за їх функціями для розвитку людської особистості та її удосконалення. Згідно з таким підходом у центрі аналізу мовної комунікації є мовленнєва система прояву діяльності людини. Сфера людини, тобто позначення емоцій, думок, видів діяльності, є головною сферою концептуальної метафори; паремії також структуруються крізь призму антропоморфності.

Різні прояви психологічних характеристик людини знаходять своє відображення у художніх літературних творах та у кінодискурсі. Серед них і психологічні характеристики злочинців. Мовленнєві засоби є важливими для побудови психологічного портрету. Їх доцільно досліджувати з точки зору лінгвістичної прагматики.

Лінгвопрагматика – галузь досліджень у семіотиці та мовознавстві, яка вивчає функціонування у мовленні мовних знаків, спирається на уявлення про мову як систему засобів і правил, робить акцент на

комунікативних процесах та контекстуально залежних засадах використання цієї системи в різноманітних актах мовного спілкування [4: 51].

Більшість висловлювань як комунікативних одиниць мови характеризується насамперед тим, що вони містять повідомлення, висловлене мовцем з певною метою. Підхід дослідників до поняття мовленнєвого акту пов'язаний із розвитком так званого «прагматичного повороту» в лінгвістиці, початок якого пов'язують із працями логіків Кембриджської та Оксфордської шкіл, як-от: Дж. Остін, П.Ф.Стросон, Дж. Сьорль та ін.

Сучасна лінгвістична прагматика, за класифікацією Л. Шевелідзе, має дві течії, орієнтовані на [43: 23]:

а) системне вивчення прагматичного потенціалу мовних одиниць (тексти, речення, слова);

б) вивчення взаємодії комунікантів у мовленнєвому спілкуванні.

Представники першої течії (Н. Спрангер, Д. Лабудд, М. Кузнецова, О. Максимчук та ін.) спрямовують дослідження на вирішення питання встановлення меж між семантикою й прагматикою, а тому мають справу із мовними значеннями [71; 19; 27]. Також є спроби до сфери семантики віднести значення мовних одиниць, незалежні від контексту (а також й умови істинності їхніх пропозицій), а до прагматики – комунікативні функції висловлювань та ситуативну зумовленість пропозицій.

Інша течія лінгвістичної прагматики пов'язана з появою теорії Дж. Остіна щодо мовленнєвих актів. Суть її полягає в тому, що висловлювання є не тільки повідомленнями про стан речей у світі, тож можуть бути кваліфіковані як істинні чи хибні. Вони також дають людям можливість виконувати певні дії. Дж. Остін запропонував називати такі висловлювання перформативними мовленнєвими діями чи перформативами та розробив їхню класифікацію [47].

Прагматичний напрямок сучасної лінгвістики визначає певного мовного феномену, виходячи з його прагматичного потенціалу. Прагматичний

потенціал мовного явища виражається в тому, який ефект воно зможе здійснити на адресата, «а саме до якої дії його спонукати (якщо спонукати взагалі)» [19: 352].

Прагматичний потенціал мовних феноменів найчастіше вивчається у рамках трьох теорій: теорії мовленнєвих актів, теорії стратегій та максим ввічливості та теорії максим кооперацій і конверсаційних імплікатур, які доповнюють одна одну.

Теорія мовленнєвих актів. Теоретичний напрямок, запропонований Дж. Остіном, фактично став альтернативою чинним на той час граматичним дослідженням і чітко виявив деякі суперечності в їхніх положеннях. Запропонована Дж. Остіном трирівнева структура мовленнєвого акту – локуція, іллокуція та перлокуція – стала досить вдалою, оскільки дозволила виділити ключові моменти комунікативної дії. Встановлено, що успіх мовленнєвого акту залежить від того, наскільки слухач ідентифікує іллокуцію мовця. [47].

Водночас це ключове поняття прагматики неоднозначно тлумачилося різними авторами. Найбільш яскраве вираження ці відмінності знайшли в існуючих класифікаціях мовленнєвих актів. Поняття мовленнєвий акт визначається як «цілеспрямована мовленнєва дія, яка здійснюється відповідно до визнаних у суспільстві принципів і правил мовленнєвої поведінки» [2: 412]. Це визначення не відразу сформувалося. Дж. Сьорль також робить спробу проаналізувати окремий іллокутивний акт і називає його іллокутивним актом, мовленнєвим актом і мовним актом, вважаючи його мінімальною одиницею мовленнєвої комунікації. [69: 152], а завданням свого дослідження вважає необхідність класифікації таких актів.

Єдиний мовленнєвий акт (МА) у лінгвопрагматиці представлений як трирівневе утворення. МА по відношенню до мовних засобів, що використовуються в ньому, виступає як локутивний акт; по відношенню до

проявленої мети і ряду умов її реалізації - як іллокутивний акт; по відношенню до власних результатів МА виступає як перлокутивний акт.

Той факт, що оцінку можна інтерпретувати як особливий тип іллокутивних сил, тривалий час не привертав уваги дослідників. Основоположник класифікаційної діяльності в галузі теорії мовленнєвих актів Дж. Остін у своїй таксономії, побудованій на основі аналізу близько 1000 дієслів, здатних до перформативного існування, виділяє: вердиктиви (акти судження, від слово «вердикт» - речення), екзерцисиви (мотиваційні дії), комісії (акти зобов'язань), бехабітиви (акти етикетної поведінки) і експозиції (пояснювальні дії). Ці класи є одночасно класифікацією перформативних дієслів та іллокутивних актів [47: 45].

Дж. Остін визнав, що його класифікація має певні недоліки. Автор піддав сумніву доцільність класифікації МА за преформативними дієсловами та звернув увагу, що межі між класами не завжди очевидні. Дж. Сьорль уточнив межі класифікації Дж. Остіна, заснувавши свою «альтернативну таксономію» на дванадцяти параметрах, значущих з мовозначвої точки зору. Серед них можна виділити три основні: іллокутивна мета висловлювання, виражений психологічний стан та спрямованість адаптації [67: 181].

Грунтуючись на цих і деяких інших критеріях, Дж. Сьорль і Д. Вандерверкен виділяють п'ять базисних типів іллокутивних актів [67: 181-185] (Рис. 1.1):



Рис. 1.1 Базисні типи комунікативних актів за Дж. Сьорлем та Д. Вандерверкеном

Варто зазначити, що неоднорідність і складний характер експресивів, стали причиною низки наукових суперечок. Річ у тім, що Дж. Сьорль, пов'язує специфіку цього класу висловлювань як із вираженням емоцій (а отже, й з емоційним аспектом оцінки), так і з вираженням етичної поведінки.. Він вважає експресиви «мовленнєвими актами з іллокутивною метою вираження психологічного стану» [67: 183]. Основна полеміка розгортається навколо факту, що в номінативному переліку Дж. Сьорля в зв'язку з експресивами згадані оцінні мовленнєві акти. Дж. Ліч додатково виділяє клас «конфліктивів» (*conflictives*) – це висловлення з «конфліктною» іллокуцією, які вступають у протиріччя із соціальними цілями і за своєю природою покликані образити [63: 104].

Отже, будь-який МА може одержати оцінне значення за допомогою використання відповідних лексичних або граматичних засобів.

Максими ввічливості. Ввічливість є одним з обов'язкових елементів спілкування, що забезпечує рівний, успішний і безконфліктний його перебіг. У загальному розумінні, категорія ввічливості – це лінгвопрагматична і лінгвокультурна категорія, яка є одним з об'єктів вивчення мовного етикету, що вивчається в прагматиці, соціолінгвістиці, культурі мовлення. Найбільш поширеним в лінгвістичній теорії є визначення ввічливості як поведінки, спрямованої на запобігання конфліктам і забезпечення успішної комунікації між співрозмовниками. Це визначення виходить з розуміння ввічливості, як набору тактик, що спрямовані на побудову гармонійних відносин між людьми, і тому слугують вираженню основної мети ввічливості – поліпшення процесу комунікації.

Зародження категорії ввічливості в лінгвістиці пов'язується з дослідженнями англо-американського напрямку другої половини ХХ століття. У 60-х і 70-х роках в роботах Е. Гоффмана, а також П. Браун і С. Левінсона були опубліковані основні тези з вивчення форм ввічливої поведінки. У зарубіжній лінгвістичній літературі надається велике значення розробці теорії ввічливості [48; 49], оскільки вважається, що ця категорія відіграє важливу роль в процесі комунікації. Дослідники дійшли висновку, що лінгвістична ввічливість існує для того, щоб «зберегти обличчя слухача» [48: 345]. Під «обличчям» розуміється самоповага, а в процесі спілкування необхідно зберегти, підтримати самооцінку людини. При цьому збереження обличчя – це не мета комунікації, а умова, без виконання якої нормальне спілкування неможливо [38: 159; 48: 61].

Концепція ввічливості як мовних максим (правил) пов'язана, перш за все, з іменами П. Грайса, Р. Лакофф, Дж. Ліча.

П. Грайс допускає максимум ввічливості [57: 47]. Р. Лакофф дотримувалася переважно прагматичного підходу до визначення

класифікації ввічливості. Друге прагматичне правило Р. Лакоффа, в свою чергу, включає в себе такі три правила ввічливої поведінки, що важливі як для вербального, так і для невербального спілкування [62]:

- 1) не будь нав'язливим (don't impose);
- 2) давай можливість вибору (give options);
- 3) будь доброзичливим (make the listener feel good, be friendly).

Передбачається, що кліше ввічливості можна застосовувати в будь-якому контексті; ступінь ввічливості або формула для її вираження в мовній традиції змінюються в залежності від конкретної ситуації спілкування, в якій вони застосовуються.

Ввічливість є гнучкою системою стратегій. Для нашого дослідження становлять інтерес стратегії позитивної і негативної ввічливості.

Аналіз підходів до вивчення категорії ввічливості показав, що теорія П. Браун і С. Левінсона є найбільш повною та несуперечливою. Основним поняттям цієї теорії є поняття «обличчя» (public self-image face), під яким мається на увазі позитивна соціальна цінність, яку має кожен член суспільства. Будь-яка дія відбувається з метою зберегти «обличчя» або уникнути «втрати обличчя». Використовуючи концепти «збереження / втрата обличчя», П. Браун і С. Левінсон розробляють загальну теорію, в якій обґрунтовують передбачуваність в реалізації категорії ввічливості, виходячи з оцінки «вагомості» мовного акту. Ця вагомість визначається такими чинниками: розходженням в соціальній дистанції і дистанції влади між мовцем і слухачем і трудомісткістю виконання дії, пов'язаної із загрозою «втрати обличчя». Основна ідея цієї теорії полягає в положенні, згідно з яким, чим більше мовець створює загрозу втрати обличчя для слухача (Face Threatening Acts), тим ввічливіше він буде говорити.

Максими кооперації і конверсаційні імплікатури. У своїй роботі “Logic and Conversation” П. Грайс вперше спробував сформулювати правила, яких дотримуються співрозмовники в спілкуванні. П. Грайс виходив з того, що співрозмовники зацікавлені в ефективності передачі

інформації. Він висунув ідею про те, що комуніканти в процесі обміну інформацією співпрацюють один з одним, роблячи свій внесок у побудову і перебіг дискурсу.

В основу теорії П. Грайса покладено принцип кооперації, співпраці, що включає 4 постулати [57]:

- максима кількості,
- максима якості,
- максима відношення (або максима релевантності),
- максима манери мовлення (або максима способу вираження).

Кожен з них складається з більш специфічних максим, які регулюють мовну поведінку:

- повідомляй стільки інформації, скільки потрібно для здійснення конкретних цілей спілкування;
- не говори більше, ніж потрібно;
- не говори того, що напевно невірно;
- виражай свої думки ясно;
- уникай неточності висловлення;
- уникай неоднозначності;
- будь лаконічним (уникай непотрібного багатослів'я);
- викладай свої думки чітко.

Ці максими мовного спілкування є керівництвом до раціонального використання мови, їх же порушення (імплікатури) може сприйматися як сигнал про певні наміри мовця. В одній ситуації можливе використання декількох максим. На думку П. Грайса, крім перерахованих максим, можливі й інші, зокрема максима ввічливості [57: 47].

П. Грайс також зазначав, що виділені ним правила спрямовані на ефективність і інформативність та не брав до уваги експресивний аспект мови. Його правила більше підходять для ділового, аніж для повсякденного спілкування. Говорячи про універсальність виділених

максим, П. Грайс відзначав, що вони складають «розумну», «раціональну» поведінку, не уточнюючи при цьому, що мається на увазі.

У такому явищі, як психологічний портрет персонажа, різні висловлювання можуть нести однакову інтенцію і навпаки – у залежності від ситуації комунікації.

Якщо розглядати психологічний портрет персонажа як знак (у термінах семіотики), то в ньому закладено певний потенціал активізації мовного та мовленнєвого досвіду людини. Тож для визначення прагмалінгвального потенціалу психологічного портрета злочинця доцільно, на нашу думку, звернутися до деяких категорій семіотики. Це розуміння виходить з того, що значущою характеристикою людини є розуміння її як культурно-семіотичного об'єкта, особливості якого складаються з індивідуальних та групових фізико-психологічних особливостей, при цьому групові нашаровуються на індивідуальні. Культурна діяльність людини розглядається як знаково-символічна, обумовлена універсальними механізмами реагування на зовнішнє середовище. Комунікація, взаємодія з іншою автономною особистістю розуміється як акт спілкування різних семантичних систем.

Оскільки у центрі сучасної комунікації, яка відбувається за допомогою тієї чи тієї семіотичної системи знаходиться людина, то психологічний портрет персонажа можна вважати явищем антропоцентричним. Активні учасники дискурсу художнього тексту – адресант (автор тексту) та адресат (читач), а ситуація спілкування передбачає певні соціальні ролі, які адресант і адресат виконують в ході комунікативної взаємодії.

Психологічний портрет мовної особистості можливий лише на основі розгляду всіх складових її структури, на вербально-семантичному, лінгво-когнітивному та прагматичному рівнях [44].

У сучасних філологічних науках психологічний портрет персонажа розглядається як конкретна й у той самий час узагальнена картина людського життя, створена за допомогою вимислу і що має естетичне значення.

Психологічний портрет персонажа не може розглядатися поза текстовими зв'язками, тобто поза категорією авторського відношення, що зв'язує й організує текст твору, адже найкраще характер персонажа розкривається у мовленні. Психологічний портрет персонажа народжується на основі сукупності всіх мовностилістичних засобів, які відносяться до нього. Він містить характеристики об'єкта біографії та має свої особливості, як то: динамічність, об'єктивованість, розосередженість, превалювання окремих видів, документальність.

Поняття «портрет» вживається як у широкому, так і у вузькому значеннях. У більшості англійських словників поняття «портрет» визначається широко, як то: 1) малюнок, картина або фотографія із зображенням людини; 2) яскравий опис за допомогою вербальних засобів [75: 478]. У словнику Мерріям-Вебстера тлумачення портрету є вужчим, наближеним до характеристики літературного портрету: «яскравий опис словами когось або чогось» [77: 465]). Український мовознавець О. Калинюк вважає терміни «портрет», «портретний опис» та «опис персонажа» синонімічними [16] та сам портрет розглядає як «різновид композиційно-мовленневої форми «опис», предметом зображення в якому виступає літературний персонаж, його зовнішній вигляд, одяг, манера поведінки, в тому числі мовленневої, психоемоційні реакції на оточуючий світ» [16: 46].

У зарубіжному мовознавстві поняття портрета взагалі не відокремлюється від поняття персонажа. Більш вузько це поняття розглядається у вітчизняних стилістиці, лінгвостилістиці, лінгвістиці тексту і визначається переважно як зображення зовнішності героя: його обличчя, фігури, одягу, манери триматися [40]. Портретний опис включає [21]: 1) зображення зовнішності: обличчя, волосся, статури і т.п.; 2) опис міміки, голосу і динаміки дихання, пантоміміки і манер; 3) одягу і аксесуарів.

Дослідники зазначають, що мовленнєвий портрет персонажної особистості в художньому тексті виконує певні функції [22]. Так, він вказує на приналежність персонажа до певної групи, слугує засобом демонстрацій

того, ким саме є певний персонаж твору. Наприклад, позитивні герої в художньому тексті часто висловлюють ідеї автора, а їхня життєва позиція може бути віддзеркаленням авторської концепції понять добра та зла. Тому, якщо головний герой є позитивним, то його персонажне мовлення має позитивно ж сприйматися і читачем, тобто мовлення це повинно комунікативно відповідати загальнолюдським моральним стандартам. Крім того, таке мовлення слугує провідником авторських уявлень про позитивність як таку. Етико-естетичний ідеал письменника охоплює людське життя в цілому, дає перспективу розвитку особи, взаємин особи і суспільства. Образи-носії позитивних концептів в літературі мають яскраву, могутню індивідуальність, завжди неповторні, своєрідні, завжди різко відрізняються. Ці характеристики, в з'єднанні з відвагою, рішучістю і заповзятливістю створюють чарівливість повноцінної, яскравої людини, через образ якої автор висловлює читачу свій світогляд. Дослідники також підкреслюють, що образ персонажа не може розглядатися поза текстовими зв'язками, тобто поза категорією авторського відношення, що зв'язує й організує текст художнього твору.

У науковій літературі існують різні класифікації психологічних рис людини, в основу яких покладено різні підходи та критерії поділу. М. Мокривська виділяє 4 великі групи:

- 1) інтелектуальні риси;
- 2) емоційні риси;
- 3) вольові риси;
- 4) моральні риси [30: 44].

Д. Аладько зосереджується переважно на таких великих групах [1: 100 – 101]:

- 1) зовнішність людини;
- 2) поведінка людини;
- 3) фізичні характеристики людини;
- 4) соціальні характеристики людини.

Проаналізований матеріал дозволив розробити власну класифікацію психологічних характеристик злочинця.

Отже, ми виділяємо:

1. Когнітивні якості злочинця (охоплюють спектр якостей, пов'язаних із розумом, пам'яттю, набутим життєвим досвідом тощо).

2. Фізичні та фізіологічні якості злочинця (включають, зокрема, такі якості як сила, спритність тощо).

3. Моральні якості злочинця (доброта, щирість або злосність, нещирість тощо).

5. Вольові якості злочинця. Ми відділяємо вольові від моральних, оскільки в нашому випадку під вольовими розуміємо такі, що не обов'язково мають альтруїстичну / неальтруїстичну складову (на відміну від моральних), такі, як сила волі, сміливість тощо.

6. Зовнішні якості злочинця. Сюди входять зовнішні якості, які «ілюструють» психологічний портрет (погляд, форма підборіддя – тобто ті, що вважаються ключовими як у художніх описах, так і у фізіономіці).

Психологічні портрети у трилерах мають свої особливості. Для позначення показаних у фільмі людей у вітчизняному мовознавстві використовують кілька термінів: діюча особа, персонаж, характер, тип, образ. Діюча особа і персонаж – поняття, за допомогою яких позначають показану в фільмі людину безвідносно до того, якою мірою глибоко і вірно вона зображена режисером. У цій роботі ми послуговуватимемося терміном «персонаж».

Отже, ми можемо зробити **висновок**, що характеристики психологічного портрету злочинця у серіалі-трилері доцільно вивчати в рамках трьох лінгвопрагматичних теорій: мовленнєвих актів, максимум ввічливості та кооперацій і конверсаційних імплікатур. Психологічний портрет злочинця з точки зору прагмалінгвістики припускає зображення його мовленнєвих особливостей, вербальних і невербальних, які складають прагмалінгвальний потенціал психологічного портрета.

1.2. Можливості дослідження психологічних портретів злочинців у текстах девіантного дискурсу (патографіях)

Художні тексти, у тому числі і кінотексти, написані у жанрі детектив або трилер, одночасно можуть відноситися до кількох дискурсів, одним з яких є дискурс девіантний. А тексти, продюзовані персонажами-злочинцями у трилерах відносяться до різновиду девіантного дискурсу – дискурсу патографічного.

У класичній праці Е. Дюркгейма девіантність з точки зору соціології розуміється як така, що «виникає в перехідному суспільстві зі слабо вираженими, застарілими або такими, що втратили підтримку більшості моральними і поведінковими нормами)» [51]. Р. Мертон розглядає появу девіантної поведінки як результат неможливості досягнення деякою частиною суспільства прийнятих і заданих цінностей) та ін. [64].

Аналіз девіантності під кутом її соціальної значущості представлений в роботах О. Бойка, який розглядає проблему девіантності під кутом світових процесів глобалізації [13], О.Лобко, яка аналізує девіантну поведінку як стереотип поведінкового реагування, пов'язаного з порушенням відповідних соціальних норм і правил поведінки [23] та ін.

Девіантна поведінка виникає, перш за все, тоді, коли суспільно прийняті і задані цінності не можуть бути досягнуті певною частиною цього суспільства. У контексті теорії соціалізації Р. Мертона, до девіантності схильні люди, соціалізація яких проходила в умовах заохочення або ігнорування окремих елементів їх поведінки (насильство, аморальність) [64].

Девіантна поведінка є соціальним явищем, вираженим в формах людської діяльності, які відхиляються від офіційно встановлених або фактично існуючих в суспільстві норм, стандартів, шаблонів. Відхилення в поведінці називаються девіацією. Виходячи з цього, всі поведінкові відхилення можна розділити на дві полярні групи: позитивні і негативні

девіації. Слід розрізняти ознаки девіантної поведінки, яка має соціально творчий характер і є відображенням соціальної інновації (позитивної девіації), а також уродженої девіантної поведінки або що відкриває шлях до соціальної патології, яка несе при цьому соціально негативний характер (негативної девіації) [23: 45].

Поняття девіантного дискурсу з точки зору критичного дискурс-аналізу можна виокремити в порівнянні з поняттями ідеального дискурсу і нормального дискурсу. Ідеальний дискурс розглядається як неспотворений апріорі. На відміну від нього, в нормальному дискурсі можуть існувати обставини, за яких певні норми можуть не виконуватися. Такий дискурс відповідає комунікації, спрямованій на досягнення консенсусу [36]. У девіантному ж дискурсі відбуваються порушення таких характеристик, як нормативність, суб'єктивність, реальність. Однак теоретично визначити, в чому саме полягає механізм тієї чи іншої девіації, не завжди легко, що відзначається в ряді досліджень на тему девіантності (О. Бойко [13], О.Лобко [23] та ін.).

Концептуальний апарат інтерпретації, який використовує О. Боровицька, включає два важливих розрізнення нормального і девіантного дискурсів. Нормальний дискурс відбувається в рамках безлічі прийнятих конвенцій (установок), в той час як девіантний дискурс трапляється, коли людина, яка не бере до уваги ці установки або просто не знає їх, приєднується до дискурсу [8: 81].

Аналіз девіантного характеру дискурсу можна здійснити з точки зору трьох характеристик: раціональності, логічності та адекватності [8: 81]. Так, наприклад, існують певні конвенції та правила, пов'язані з раціональністю. На підставі цього девіантний дискурс можна оцінити з точки зору раціональності. З точки зору феноменологічного підходу девіантний дискурс можна оцінити як раціональний. З точки зору когнітивного підходу девіантний дискурс можна оцінити як ірраціональний. З точки зору логічності девіантного дискурсу, порушення норм логіки відбувається тоді,

коли застосовуються різні хитрощі в мовленні (наприклад, софізми, брехня і т.п.). У зв'язку з цим девіантний дискурс можна оцінити як алогічний, але при цьому дії мовця є раціональними.

Що стосується адекватності, то одну і ту саму ситуацію, подію, дію можна описати різними способами, за допомогою різних текстів. У зв'язку з цим, можна зробити висновок про те, що застосування варіативних моделей дійсності є характерною ознакою дискурсу але не обов'язково робить його девіантним.

Суттєвою характеристикою девіантного дискурсу є застосування будь-яких відхилень від норм. Це призводить до розгляду поняття «відхилення» не як оцінки, як зазвичай робиться, а як інтеракції, що відбувається в процесі комунікації. Характерним для девіантного дискурсу стає маніпулювання адресатом, введення його в оману. Таким чином, маніпуляція стає індикатором прихованого або явного девіантного характеру дискурсу.

Отже, девіантний дискурс трактуємо як дискурс, спрямований на руйнування соціальних норм (правових, морально-етичних, естетичних, культурних), що передбачає ситуацію скоєння людиною соціальних дій, які відхиляються від домінуючих в соціумі соціокультурних очікувань і норм, загальноприйнятих правил виконання соціальних ролей, що тягнуть за собою стримування темпів розвитку суспільства: руйнування енергетичного потенціалу окремих особистостей і суспільства в цілому.

Будь-який текст або елемент розмовної мови потенційно може бути криміналістичним текстом, якщо він використовується в юридичному або кримінальному контексті. Такі тексти можуть відрізнятися з точки зору їх граматики, формулювання речень та правопису, що залежить від мовних та мовленнєвих навичок автора та цільової аудиторії [71].

Визначити загальні особливості текстів криміналістичного спрямування не просто, адже усі ці ознаки залежать безпосередньо від автора і кожен зразок такого тексту відрізняється від іншого і є унікальним,

як і кожна людина, адже репрезентує її риси характеру, внутрішній світ, психічний стан тощо.

Мовні засоби створення психологічного портрету злочинця у трилерах відносяться до патографічного дискурсу, який, своєю чергою, входить до дискурсу девіантного. Патографія – галузь знання на стику психології, психіатрії, з одного боку, і лінгвістики (психолінгвістики) з іншого. Патографія вивчає тексти осіб, в тому числі й злочинців (але не лише їх) з метою визначення в їхніх особистостях психічних патологій і встановлення зв'язку цих патологій з їх біографією [3: 85]. В. Гапон під патографічним дискурсом розуміє сукупність текстів, організованих ситуацією смерті, хвороби, лікування, що представляють особливий спосіб бачення світу і дозволяють автору зробити хворобу чи смерть темою його тексту [11: 95]. У роботах зарубіжних вчених патографії також часто називаються наративами про хвороби (*illness narratives*).

Наразі у вітчизняній науці як і раніше продовжує панувати цей підхід. Патографія розглядається виключно як біографія людини з урахуванням історії її хвороби та смерті [3], а також як інструмент вивчення того, як особливості психопатології автора відображені в його текстах [17: 33]. А. Х. Хокінз аналізує патографії як ілюстрації культурних міфів про різні аспекти досвіду хвороби та смерті в Америці – власне хвороба, терапія, одужання або смерть тощо [59: 3].

При ширшому підході, особлива увага дослідниками приділяється унікальності структур знань, представлених в патографії, адже не існує текстів, які б не фіксували будь-який фрагмент людського досвіду і його осмислення.

Н. Гапон під терміном «патографія» розуміє не «діагностування» тих чи тих осіб щодо їх фізичного та психічного здоров'я, а суму певних контекстів, що демонструють суспільні уявлення про смерть [11].

В.Климчук, Я.Мойсієнко розробили критерії, що дають змогу створити психоісторичний опис процесу написання текстів про смерть або хворобу з

використанням психоаналітичної парадигми [17]. А. Печарський торкається фрейдівської теорії психосексуального розвитку людини і супутніх їй психоаналітичних понять (Едипів комплекс та ін.), патографічних категорій (істерія, садизм, мазохізм і інші). У своїй роботі вчений пропонує синтез психоаналізу, логіки та історії культури, підставою для якого слугує загальний для цих дисциплін принцип – принцип заміщення [33: 17]. Н. Гапон розглядає психізм як заміщення реально існуючого світу уявним, а тексти – як свого роду віддзеркалення суб'єктивно бажаного світу автора, витісненого в область несвідомого [12]. У роботах Н. Гапон також декларується і частково використовується психоаналітичний підхід до вивчення текстів [12]. Дослідницею розглядаються психічні особливості авторів в метапсихологічному аспекті з використанням методу патографій, тобто вивчення того, як особливості психопатології відображені в тексті [11: 97]. Концепція Н. Гапон полягає в тому, що між особистістю, що має певний психічний склад (циклоїдний, епілептоїдний, істеричний, психастенічний, ананкастичний, шизоїдний), і реальністю вибудовується механізм захисту (витіснення, ізоляція, заперечення, інтроєкція, проєкція і ідентифікація), який спотворює сприйняту дійсність, але в результаті цього адаптує особистість до життєвих обставин. Вивчення таких механізмів як феноменів, представлених в текстах, – основна дослідницька задача. Шість механізмів захисту можуть трансформуватися згідно певних установок. Кожен тип душевного розладу вибудовує свою модель світу. З цієї точки зору протиставляються два типи психічних розладів, в першому з яких – параної – світ постає як підвищено знаковий, повний таємних смислів, у другому – депресії – світ, навпаки, втрачає знаковість і втрачає будь-який сенс [12]. Творчий процес, таким чином, вивчається не так психоаналітично, як в психіатричному ракурсі. Може скластися враження, що художні тексти слугують лише для ілюстрації для вивчення психіатричних діагнозів.

Саме наративи про психічні захворювання, що призвели до вбивств, як зазначає К. Вайнгартен, становлять найбільший інтерес для вивчення,

особливо з точки зору когнітивної лінгвістики [74: 72]. Сенс і значення кожної з подій, що відбуваються, невідомі, тому вбивство часто здається стороннім особам несподіваним. Кожен тип душевного розладу вибудовує свою модель світу, яка природно реалізується через знаки і знакові системи [12]. Мовленнєвий портрет вбивці є надзвичайно цікавим об'єктом дослідження і для психологів, і для лінгвістів.

Г. Хорнштейн підкреслює: вбивства через психічні розлади є дуже персоналізованими, не слід приходити до спільних висновків про них. При вивченні мовлення злочинців, «перше, що кидається в очі, – це різноманіття» [61]. Їхні тексти рясніють різними стилями і прийомами. Кожний злочинець в інтерв'ю розповідає свою історію в тій формі, яка відповідає його переживанням, відображає складність і унікальність його власного досвіду. Часом злочинці навіть використовують свою, вигадану мову чи окремі слова або вживають звичну мову, але внутрішній зв'язок слів (їх синтаксис), значення цих слів (їх семантика) та співвіднесеність з позамовною реальністю (їх прагматика) будуть абсолютно індивідуальними. Тому комплексні психолого-лінгвістичні дослідження охоплюють експертні ситуації, пов'язані із встановленням змістових характеристик тексту та психологічних характеристик мовленнєвої поведінки учасників комунікативної взаємодії задля з'ясування особливостей спрямованості повідомлюваної інформації. Процес підготовки до вбивства часто супроводжується бажанням особистості мотивувати свій вчинок.

Таким чином, ми можемо зробити **висновок**, що ознаки мовлення злочинців у трилерах обумовлені тим, що таке мовлення пов'язане із девіантною поведінкою. Сукупність мовних засобів, що використовують злочинці, як патографічні тексти є матеріалом досліджень авторів різних областей знання – психіатрів, психологів, соціологів, лінгвістів тощо. Суб'єктивно зумовлений характер таких текстів, де відтворюване минуле відноситься до області особисто пережитого мовним суб'єктом, представляє особливу цінність, що відзначається низкою вчених. Злочинці розповідають

свої історії як експерти на підставі унікального досвіду, привертаючи увагу до внутрішньої картини їх життя.

1.3 Способи перекладу лінгвопрагматичних характеристик психологічного портрету злочинця у кінодискурсі

За словами британського мовознавця Джона Р. Сьорля, автор художньої літератури робить вигляд, що здійснює серію ілюктивних актів, «вдаючи, що дає нам звіт про певну кількість подій» [68]. Ця особливість художнього дискурсу виражається у використанні різноманітних мовних засобів у художньому тексті. Це насамперед тропи та лексика, що використовуються автором у художньому тексті та слугують засобом вираження ставлення автора до предмета висловлювання.

Окремим видом художнього дискурсу і художнього тексту є кінодискурс і, відповідно, кінотекст.

У зв'язку з перерозподілом у мові та мовленні функцій вербальних і невербальних компонентів з'являються семіотично ускладнені тексти, організовані комбінацією природної мови з елементами інших знакових систем. Для таких текстів використовується метафоричний термін «креолізовані тексти», тобто тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин (вербальної мовної (мовленнєвої) і невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природна мова)).

Основними компонентами креолізованого тексту є вербальна частина (напис / підпис, вербальний текст) і іконічна частина (малюнок, кадр, фотографія, таблиця). У різних типах текстів вони зустрічаються в різних комбінаціях. Причому найважливішим компонентом креолізованого тексту є зображення.

Кінофільм є синтетичним аудіовізуальним засобом, що має певні особливості, які є наслідком динамізму кінозображення (здатності передавати дійсність в русі, розвитку), велику інформативність зорово-

слухового ряду, яскравість і достовірність. Його неможливо однозначно віднести до числа мовних або немовних процесів, і його сутності відповідає поняття креолізованого тексту, в структурі якого поряд з вербальними засобами задіяні і іконічні. При цьому зображення мислиться як невід'ємна частина тексту.

Кінематограф, безсумнівно, зайняв домінуючі позиції за ступенем впливу на аудиторію, відтіснивши літературу. Сучасній людині, що пристосовується до швидкого темпу урбаністичного життя, простіше сприйняти півтора-двогодинний аудіовізуальний ряд, ніж витратити зусилля і час на читання книги. Таким чином, передача художньої інформації, яка раніше здійснювалася через друкований текст, все частіше і частіше знаходить кінематографічну форму. Відповідно, твори кіномистецтва стають об'єктом вивчення цілого ряду наук, в тому числі і лінгвістики. [20; 24; 37].

З позицій когнітивного підходу емоції є поєднанням почуттів, психологічних змін у свідомості людини в ході її пізнавальної діяльності. Найчастіше вони є виразом психосоматичних станів особи, а не власне її дій [70: 103], тобто тільки впливають на ментальні і тілесні реакції людини, але не втілюють їх.

Дослідження естетичного впливу кінематографічних текстів на глядачів підтверджує, що емоційний вимір цих текстів можна реконструювати за певними текстовими ключами [52: 97]. Емотивність в художніх текстах розглядається через мовне відображення емоцій або емоціогенні компоненти значення в семантичній структурі одиниць текстів. До того ж емоційні навантаження великого плану є фундаментальною властивістю художніх текстів, яке корелює з емоціогенними знаннями.

У кінематографічних текстах емотивність реалізується через мультимодальні засоби репрезентації емоціогенного знання, тобто множинність застосовуваних семіотичних кодів [58: 208], які передають емоційне навантаження в кадрі шляхом інтеграції різних режимів вираження однакового подібного змісту.

Аналіз проявів художньої емпатії як результату ментальної симуляції глядача [72: 99] підтверджує, що емоції відносяться до комунікативно-орієнтованих психокогнітивних феноменів і мають чітко виражений оціночний характер. Так, в процесі пізнання людина суб'єктивно оцінює об'єкти дійсності, щоб визначити їх значимість, приписує їм певні характеристики, і ця оцінка призводить до виникнення певних емоцій.

Отже, все емоції розглядаються з позицій їх залежності від оцінки (appraisal) [65: 174] подій або явищ як сприятливих або несприятливих для людини. При цьому, така оцінка є «чутливим судженням» (ense judgements) [65: 177], тобто прямою, безпосередньою, підсвідомою і автоматичною реакцією людини на об'єкти і явища навколишньої дійсності. Кожна емоція асоціюється з певним оцінним еталоном, тому зі зміною оцінки змінюється і емоція, викликана певними стимулами і викликає певні респонсивні дії на ці стимули. Оцінка супроводжується тілесними реакціями (вербальними і / або невербальними), тобто частиною прояву емоцій [66] і, власне, маніфестує в крупних планах кінематографічних творів.

Художній фільм має широкий комунікативно-функціональний спектр, куди входять такі функції, які з урахуванням розглянутих концепцій можна назвати прагматичними:

- розважальна функція, яка полягає в прагненні розважити адресата;
- фатична, регулятивна функція, метою якої є встановлення контакту або його підтримання;
- перемикальна функція, яка полягає в переході в процесі комунікації від однієї теми до іншої;
- атрактивна функція, що слугує привертанню уваги до адресата;
- мовотвірна функція – виникнення цікавих неповторних мовних шедеврів;
- критична функція – за допомогою критики виражається емоційне ставлення до факту, що повідомляється;

- орнаментально-ілюстративна функція ілюструє і передає думку, висловлену одним із комунікантів;
- функція детабуїзації, що надає можливість комунікантам висловлювати свої думки і почуття більш розкуто;
- маскувальна функція, що торкається відносин між адресантом та адресатом;
 - прагнення самоствердитися;
 - соціальна функція;
 - функція впливу;
 - дидактична, повчальна функція, яка надає можливість зробити висновок і набути досвіду.

Впливаючи на адресата, художній фільм у певній комунікативній ситуації виконує одну чи більше функцій і слугує дієвим засобом прагматичного впливу.

Тема цього дослідження орієнтує на вивчення специфічного кінематографічного жанру – жанр, у якому знято серіал «Мисливець за розумом», прийнято визначати як трилер. Жанровими ознаками трилера, як і всіх інших складних жанрів, є змістовні, формальні і функційні ознаки [13]. Формальні ознаки – динамічність і напруженість, так само як і функційна ознака – розважальність є загальнородовими парадигматичними ознаками авантюрних фільмів, а тому вони не будуть диференціальними. Змістовні ж ознаки, пов'язані зі злочинами, із поведінкою злочинця, є жанроутворюючими, які задають вибір специфічних прийомів виразності і відсилають до певного словника дійсності [32: 120].

Проблемами перекладу фільмів та серіалів займалося багато вітчизняних та зарубіжних вчених. В працях дослідників для номінації перекладу кінодискурсу використовуються такі поняття, як «аудіовізуальний переклад», «переклад фільму», «екранний переклад», «мультимедійний переклад» [55: xi]. Залежно від замовлення, аудіовізуальний переклад об'єднує в собі функції синхронного, послідовного та письмового

(художнього) перекладу: екранний переклад, переклад для подальшого дубляжу, субтитрування (підготовка субтитрів). На відміну від всіх інших видів перекладу, аудіовізуальний переклад ґрунтується на відеопослідовності та грі артиста [46].

Дослідники виділяють виділяє п'ять видів перекладів такої продукції:

- 1) робота синхроніста, який вперше дивиться фільм разом з аудиторією і повинний передавати зміст, який вловлює на слух;
- 2) один актор або перекладач сам озвучує весь фільм (перекладений раніше);
- 3) фільм, перекладений раніше, озвучується двома акторами – чоловіком і жінкою, і в той же час чути текст оригіналу;
- 4) дублювання, коли фільм озвучується акторами за ролями, і необхідно при перекладі змінити мову так, щоб «потрапити» в артикуляцію;
- 5) субтитри, які зазвичай передбачають певну компресію тексту, тому що глядач повинен мати час для їх читання [37; 24; 20].

Дж. Манді описує сім видів аудіовізуального перекладу:

- 1) субтитри іншою мовою (інтерлінгвальне субтитрування), які спеціально готуються до фільмів, відео та DVD-дисків;
- 2) субтитри одночасно на двох мовах (двомовне субтитрування) для таких двомовних країн, як Бельгія;
- 3) субтитри на тій самій мові (внутрішньою мовою субтитрування) для людей з вадами слуху;
- 4) дубляж, коли важливо синхронізувати переклад з артикуляцією акторів (синхронізація губ);
- 5) озвучення, переважно при перекладі документальних фільмів та інтерв'ю;
- 6) сутитліфікація – субтитри, які глядачі бачать над сценою або на спині передніх сидінь у театрі;
- 7) аудіоопис того, що відбувається на сцені для людей з вадами зору [24: 184-185].

Кожний з видів перекладу має певні труднощі реалізації.

Дубляж припускає попередній переклад сценарію. Переклад сценарію завжди пов'язаний з певними складнощами не тільки лінгвістичного, але й технічного характеру, що прямо впливає на ступінь адекватності перекладу оригіналу, а також його технічному втіленню на екрані (наприклад, синхронність артикуляції акторів та реплік дублерів).

Субтитрування особливо цінується не тільки людьми з вадами слуху, але й тими, хто вивчає іноземну мову. Субтитри перекладу повинні ідеально збігатися з озвученим варіантом фільму. Проте насправді компресія тексту становить 20-40%, тому що глядачеві потрібно мати достатньо часу для читання субтитрів [24: 87]. У таких двомовних країнах, як Бельгія, на екрані відображаються дві лінії субтитрів (фламандською та французькою мовами). Традиції субтитрування в різних країнах можуть відрізнятися. Наприклад, у Франції субтитри, як правило, є більш повними та здійснені переважно правильною письмовою мовою [56: 93].

Переклад для двовимірних субтитрів складає безліч зовнішніх обмежень, а саме:

1. Необхідність перекладу в обмежене число рядків і символів, обумовлених міжнародними стандартами, для швидкості читання та відображення субтитрів на екранах;

2. Зв'язок зміни субтитрів із зміною планів в рамках, це технологічно скорочує час і простір перекладу, які вже обмежені.

Дослідники зазначають у зв'язку з цим, що, як показує практика перекладу роботи з субтитрування в різних країнах світу, субтитри компресуються в часі і просторі до такої міри, що перекладач змушений підпорядковувати формування остаточного тексту до цілого ряду зовнішніх параметрів [24] .

Субтитри класифікують за різними характеристиками. За такими самим характеристиками класифікують і способи їх перекладу. Їх можна класифікувати за програмами, за характером субтитрів як форм подання, за

текстовими та паратекстовими особливостями аудіовізуальних творів (міміка, інтонація, жести символів). Сьогодні можна додати до цих факторів зовнішній вигляд пристрою відображення, оскільки субтитрування фільмів для гаджетів з відносно невеликими екранами (ігрові пристрої, планшети, смартфони) вимагає «налаштування» перекладу та можливості читання з маленького екрана.

Найбільш поширеними прийомами та способами компресії тексту при перекладі субтитрів є наступні:

- згортання словосполучення у слово,
- опущення,
- спрощення синтаксичної структури словосполучення,
- вилучення плеоназмів,
- заміна складного речення простим або простими,
- вживання більш економних конструкцій,
- спрощення синтаксичної структури словосполучення тощо.

Важливо також визначити, як саме змінюється або не змінюється смисл тексту при перекладі в результаті впливу мовної компресії.

Як правило, відбуваються такі зміни:

- не змінюється смисл,
- змінюється смисл в цілому,
- змінюється образність,
- змінюється експресія,
- відбувається семантичний зсув.

Це свідчить про те, що засоби мовної компресії при перекладі художніх фільмів слід використовувати з обережністю і намагатися допускати якнайменше втрат.

Дослідження показали, що при перекладі тривимірних субтитрів перекладач стикається з тим, що семантичні компоненти мови та зображення злиті нерозривно, оскільки всі елементи кінематичної мови (включаючи тривимірні субтитри) однаково відповідають за створення ілюзії тривимірної

реалістичної аудіовізуальної роботи чи гри. Переклад для тривимірного субтитрування можна назвати вищою формою семантичного синтезу в контексті аудіовізуального перекладу. Аудіовізуальний переклад має специфіку, яку автори не завжди відзначають у своїх творах [24: 14-25].

Недоліки субтитрів полягають в неповній передачі вихідного тексту. Субтитри також відволікають від картинки. Перевага субтитрів полягає в тому, що субтитри значно дешевші, ніж дублювання та навіть передача голосу. Наявність субтитрів дає глядачеві можливість почути оригінальну мову акторів та допомагає вивчати іноземну мову.

Наразі увага дослідників зосереджена на соціальній та культурологічній функції перекладу. У роботі Г. Турі [73] переклад розглядається як інтертекстуальне явище, особливість якого полягає в тому, що певні фрази та речення оцінюються не з точки зору еквівалентності, а з точки зору інтертекстуальних зв'язків з мовною / культурною системою. Перенесення акценту з «оригінального тексту / перекладеного тексту» на культуру реципієнта також згадується в дослідженні І. Евен-Зохар [54].

Мова – найбільша за обсягом структура будь-якої культурної цивілізації [73]. Її функції реалізуються в процесі спілкування, при цьому яскравим прикладом міжкультурної комунікації може бути переклад художнього твору на іноземну мову, коли прототекст належить одній літературній мові, а метатекст (переклад) – іншій мові. Відповідно, завдяки перекладу художній твір стає здобутком не лише національної літератури, а шедевром літератури світової. У цьому випадку відбувається не тільки міжмовна взаємодія, але відбувається повномасштабна міжкультурна комунікація. Говорячи про характерні особливості міжкультурної комунікації на рівні художнього тексту, варто зазначити, що в цьому випадку ми маємо справу з цілим комплексом комунікативних проблем та з проблемами переходу не тільки від одного мовного коду до іншого, але і з більш глибокими та складна проблема переходу від одного національно-культурного коду до іншого.

Перекладачу доцільно звернути увагу на такі особливості перекладу в кінотекстах як різновиді художнього тексту.

1. Стилiстичнi особливостi. Рiзнi типи елементiв у кiнотекстi виконують стилiстичну функцiю, наприклад, це лексика, iдiоми, тропи тощо.

2. Композицiйнi особливостi. Будучи елементом будь-якого рiвня структури кiнотексту, деякi його елементи беруть участь в органiзацiї контексту. У кiнотекстi композицiйнi елементи можуть бути такими:

- заголовки-назви сезонiв, серiй (епiзодiв) тощо;
- епiграфи серiй;
- титри тощо

3. Прагматичнi риси, якi стають актуальними завдяки:

1) Предмету мовлення – через бачення сценариста та режисера елементи текстового вимислу набувають прагматичного значення.

2) Адресат мови – глядач за допомогою впливу тексту на адресата (перлокуцiйний ефект, за Дж. Остiном [47]) може підвищувати власну культурну обiзнанiсть, вiдчувати змiни емоцiйного стану, суджень та поглядiв, естетичний ефект. Виконуючи стилiстичну, композицiйну та прагматичну функцiї у кiнотекстi, такi елементи характеризуються неявним сенсом, можуть бути неоднозначно зрозумiлими глядачевi та орiєнтованi на демонстрацiю вигаданих фактiв та подiй. Прагматичнi елементи у кiнотекстi функцiонують як одиницi, якi допомагають передавати iнформацiю про текст, розкриваючи його буквальне значення. Можна сказати, що використання прагматичних елементiв «сприяє загальнiй iлокуцiйнiй силi мовленнєвого акту як частини цього акту» [47: 35].

Отже, стилiстичнi, композицiйнi та прагматичнi елементи кiнотексту є елементами зовнiшнього рiвня тексту, оскiльки дозволяючи зберiгати стилiстичний та композицiйний порядок тексту, вони передають iнформацiю про пiдтекстовий смисл тексту, актуалiзуючи тим самим основну функцiю художнього тексту – естетичну.

Тож збереження стилістичних, композиційних та прагматичних елементів у перекладеному тексті та їх еквівалентний переклад роблять можливим зберігання тієї самої функції елемента в перекладеному тексті. Крім того, формування сюжетної лінії мовою перекладу залежатиме від еквівалентного перекладу усіх зазначених особливостей.

У межах **трансформаційної теорії** процес перекладу розглядається як процес трансформації та перетворення одиниць і структур з мови оригіналу на мову перекладу. Під час здійснення трансформаційних процедур диференціюють власне трансформації та еквіваленти

Український дослідник С. Максимов надає широку характеристику перекладацьких трансформацій, зокрема [26: 92]:

I. Лексичні трансформації.

1.1. Формальні лексичні трансформації: практична транскрипція, транслітерація, калькування.

1.2. Лексико-семантичні трансформації: диференціація значення, конкретизація значення, генералізація, модуляція.

II. Граматичні трансформації.

2.1. Дослівне відтворення синтаксичної структури («нульова трансформація»).

2. Транспозиція (заміна порядку слів у реченні).

3. Перестановки.

3.1. Морфологічні заміни (заміна частин мови).

3.2. Синтаксичні заміни (заміни синтаксичних конструкцій).

4. Додавання.

5. Опущення.

III. Лексико-граматичні трансформації.

3.1. Антонімічний переклад.

3.2. Цілісне перетворення.

3.3. Компенсація втрат при перекладі.

Саме класифікація С. Максимова буде взята за основу в нашому дослідженні, але з певними змінами та уточненнями, відповідно до наявного фактичного матеріалу.

Обговорюючи можливості та методи перекладу на іншу мову / культуру, слід припустити, що переклад (у широкому визначенні цього терміна) є постійною ознакою зв'язку між різними текстами в межах однієї культури та міжкультурної комунікації.

Перекладений кінотекст – це текст, який, з одного боку, відповідає естетичним критеріям оцінки літератури мовою перекладеного тексту (тобто оцінюється за тією самою аксіологічною шкалою, що і оригінальні кінотексти), з іншого боку – включає в перекладеному тексті знаки, коди культури та «маркери», що відрізняють національне від іноземного.

Отже, можемо зробити **висновок**, що для відтворення психологічного портрету злочинця у трилері доцільно використовувати трансформаційний підхід з поєднанням денотативного як допоміжного. При виборі методу перекладу кінотекстів перекладацькі труднощі полягають у виявленні стилістичних, композиційних та прагматичних елементів кінотексту та віднесенні його до певного типу. Дотримання цієї процедури вважається необхідною умовою збереження стилістичних, композиційних та прагматичних елементів у перекладеному тексті.

Висновки за Розділом 1

1. Лінгвопрагматичні характеристики психологічного портрету доцільно вивчати в рамках трьох теорій: теорії мовленнєвих актів, теорії стратегій та максим ввічливості та теорії максим кооперацій і конверсаційних імплікатур. Психологічний портрет злочинця у трилері припускає опис особистості злочинця, вираженої у мові і через мову, реконструйованої в основних своїх рисах на базі мовних засобів. Психологічний портрет злочинця припускає, у першу чергу, зображення його мовленнєвих особливостей персонажа, як

вербальних так і невербальних (лексика, синтаксис, опис міміки, голосу і динаміки дихання, пантоміміки і манер). Портрети злочинців у трилерах мають свої особливості. Лінгвістичні засоби та ресурси, що можуть бути мобілізовані для певних прагматичних цілей у мовленні персонажа-злочинця складають прагмалінгвальний потенціал його психологічного портрета. Тож психологічний портрет злочинця – важливий елемент композиції трилера, який увиразнює його структуру, дозволяє краще зорієнтуватися у змісті, допомагає зрозуміти внутрішню суть персонажа.

2. Загальні ознаки мовлення злочинців у трилерах обумовлені тим, що таке мовлення пов'язані із девіантною поведінкою. Тому такі тексти належать до девіантного дискурсу, що має такі параметри оцінки: раціональності, логічності та адекватності. Застосування варіативних моделей дійсності є характерною ознакою дискурсу. Суттєвою характеристикою текстів девіантного і, вужче, патографічного дискурсу є застосування будь-яких відхилень від норм. Маніпуляція стає індикатором прихованого або явного девіантного характеру дискурсу. Мовлення злочинців як патографічні тексти є матеріалом досліджень авторів різних областей знання – психіатрів, психологів, соціологів, лінгвістів тощо. Суб'єктивно обумовлений характер таких текстів, де відтворюване минуле відноситься до області особисто пережитого мовним суб'єктом, представляє особливу цінність. Злочинці у трилерах, таким чином, розповідають свої історії на підставі унікального досвіду, привертаючи увагу до внутрішньої картини свого життя.

3. Кінофільм є креолізованим текстом, синтетичним аудіовізуальним засобом, що має певні особливості, які є наслідком динамізму кіно зображення. Основними видами перекладу кінопродукції є робота перекладача-синхроніста; озвучення всього фільму, перекладеного раніше, одним актором або перекладачем; озвучення фільму двома акторами – чоловіком і жінкою, (чутно водночас й оригінал); дублювання; субтитри. При перекладі кінотексту перекладачу доцільно звертати увагу на

стилістичні, композиційні та прагматичні елементи кіно тексту, що є елементами зовнішнього рівня тексту, оскільки вони передають інформацію про підтекстовий смисл. Перекладацькі способи відтворення психологічного портрету злочинця у трилері розглянуто у рамках трансформаційного і денотативного підходів. Найбільш доцільним видається використання, в першу чергу, трансформаційного підходу з поєднанням денотативного як допоміжного.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ ЗЛОЧИНЦЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕЛЕСЕРІАЛУ «МИСЛИВЕЦЬ ЗА РОЗУМОМ»)

2.1. Типи комунікацій адресанта та адресата у девіантному кінодискурсі телесеріалу «Мисливець за розумом»

Текст телесеріалу як художній текст є принципово адресованим. Він створюється авторами з розрахунку на потенційне глядацьке сприйняття. Цей тип комунікативної організації є зовнішнім (зовнішньо текстовим), оскільки хоча тут і наявний фактор адресації, але не може слугувати предметом художнього зображення. У той самий час, з прагматичної точки зору твір може бути потрактований як повідомлення, автори як відправники повідомлення й глядач як адресата повідомлення. Тож можна розрізняти точку зору авторів (відправників), точку зору глядача (адресата) і точку зору тих осіб, про яких ідеться у серіалі (того чи того персонажа) [4: 78]. Також у комунікації одночасно можуть брати участь різні коди й субкоди, повідомлення може з'являтися та сприйматися в різних соціокультурних обставинах [53: 16-17]. Л. Безугла, у художньому тексті виокремлює три типи комунікації [5: 28], які у кінодискурсі можуть бути виділені як такі: 1) естетична; 2) змістова «автор – глядач» (вертикальна, зовнішня); 3) змістова «персонаж 1 – персонаж 2» (горизонтальна, внутрішня).

З. Бандурко розглядає три типи художньої комунікації, які здійснюються одночасно: 1) естетична; 2) художня комунікація I типу (вертикальна); 3) художня комунікація II типу (горизонтальна) [4:79].

У цій роботі ми зупинимося на конкретних типах комунікацій у межах девіантного дискурсу телесеріалу «Мисливець за розумом». Оскільки ми досліджуємо портрети злочинців, то ми зосередимося на мовленнєвих актах, де саме злочинець є адресантом. Безпосереднім адресатом, як правило, в

такому випадку є спецагент ФБР. У той самий час, через функціонування в тексті серіалу інших типів мовлення, у тому числі й неособистісно-прямої мови, можна виділити й інших адресантів і адресатів.

Зокрема, дослідження дозволило нам виділити такі групи комунікацій.

1. Безпосередній адресант – злочинець → безпосередній адресат – спецагент. Така комунікація здійснюється у ході сцен бесід, допитів, коли злочинець відповідає на питання спецагента, розповідає, задає йому свої питання тощо.

2. Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – глядач. Цей тип комунікації формально здійснюється в тих самих умовах, що й попередній, але злочинець, звертаючись до спецагента, декларує, постулює тощо певні думки, які, на його думку, він має донести до світу.

3. Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – жертва. Цей тип комунікації трапляється, коли злочинець переказує спецагенту свої розмови із жертвою. Це може бути пряма, непряма чи особистісно-пряма мова.

4. Опосередкований адресант – жертва → опосередкований адресат – злочинець. Цей тип комунікації так само трапляється, коли злочинець переказує спецагенту свої розмови із жертвою, але говорить від імені жертви. Так само це може бути пряма, непряма чи особистісно-пряма мова.

5. Опосередкований адресант – третя особа (не жертва) → опосередкований адресат – злочинець. Як і в двох попередніх випадках, цей тип комунікації трапляється, коли злочинець переказує спецагенту свої розмови, але говорить від імені третьої особи, як правило, референтної для нього. І так само, як і в попередніх випадках це може бути пряма, непряма чи особистісно-пряма мова.

6. Опосередкований адресант – злочинець → безпосередній адресат – злочинець. Цей тип комунікації трапляється у випадках, коли мовець-злочинець сам задає собі питання і сам відповідає на них.

Тож розглянемо ці типи комунікацій докладніше на прикладі серіалу «Мисливці за розумом»

1. Безпосередній адресант – злочинець → безпосередній адресат – спецагент (78%). Як вже зазначалося, ця комунікація здійснюється під час сцен бесід та допитів.

Це можуть бути, зокрема:

1) відповіді на питання, наприклад:

(1) *Holden Ford: You don't think you could benefit from psychiatry?*

Edmund Kemper: I already did all that in the institution. It didn't take. For me, I think surgery might give me the best chance (МН: URL).

2) питання, у тому числі:

- відповідь питанням на питання:

(2) *Holden Ford: And if surgery doesn't take, in this modern society, what do we do with the Ed Kempers of the world?*

Edmund Kemper: Well, isn't that your department? (МН: URL)

- питання з метою одержати інформацію: (16) *Edmund Kemper: What are you writing down?* (МН: URL)

- запитання-уточнення:

(23) *Bill Tench: We're from the Federal Bureau of Investigation's Behavioral Science Unit.*

Montie Rissell: Scientists? (МН: URL)

- запитання-перепитування:

(24) *Bill Tench: We're from the Behavioral Science Unit. We're doing research. Interviewing men like you.*

Montie Rissell: Men like me? (МН: URL)

- запитання для встановлення «зворотного зв'язку» або контакту, наприклад: (78) *Montie Rissell: It's like... the idea of doing it pops in your head like a...[exhales] Like a sneeze, you know what I mean?* (МН: URL)

- питання-підказки для співрозмовника:

(91) *Holden Ford: Do you think-- Pardon me. Do you think it would've ended differently if she hadn't...-Like, if she wasn't--*

Montie Rissell: Wasn't what? A fucking prostitute? (MH: URL)

3) оповідні речення: (6) *Edmund Kemper: She went out to a party, she got soused, she came home alone (MH: URL);*

4) спонукальні речення: (18) *Edmund Kemper: Look at the consequences (MH: URL).*

Звертаючись до адресата-спецагента злочинець використовує власні імена, займенники другої особи: (5) *Edmund Kemper: You see, Bill, I knew a week before she died I was gonna kill her (MH: URL);* колоквіалізми: (27) *Montie Rissell: Cancer. It's, uh... It's a bitch, man (MH: URL);* гоноративи: (57) *Montie Rissell: Not free, no, sir (MH: URL);* фрази, що допомагають встановити контакт або зворотній зв'язок: (84) *Montie Rissell: You know, she's stronger than me, but I'm fast (MH: URL).*

Треба звернути увагу, що риторичні питання в цьому типі комунікації не використовуються, на відміну від наступного.

2. Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – глядач (10%). Як вже зазначалося, цей тип комунікації формально здійснюється в тих самих умовах, що й попередній, але злочинець, звертаючись до спецагента, декларує, постулює тощо певні думки, які, на його думку, він має донести до світу.

Характеристика мовленнєвих актів буде досліджуватися у наступних параграфах, але зараз зауважимо, що при типі комунікації «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – глядач» часто вживаються декларативи (констативи). Переконаність свою актор підкреслює за допомогою різних лексико-граматичних та стилістичних засобів, зокрема:

- лексеми *period* 'крапка', що утворює еліпсоване речення: (4) *Edmund Kemper: If a woman humiliates her little boy, he will become hostile, and violent, and debased. Period (MH: URL).*

- словосполучення з високим ступенем суб'єктивізації *my point is*: (20) *Edmund Kemper: No. My point is, in reality it doesn't work the way you expect* (МН: URL).

- інверсованого звороту, що підкреслює емпатичність, значущість того, що каже мовець: (13) *If there's one thing I know, it's this: A mother should not scorn her own son* (МН: URL).

Умовного глядача злочинець може називати у третій особі, але зрозуміло, що звертається він в такому разі до нього: (14) *Edmund Kemper: Butchering people is hard work. Physically and mentally. I don't think people realize* (МН: URL).

Те, що злочинець звертається саме до глядачів, а не до спецагента, навіть використовуючи займенник *you*, очевидно з того, що він надає інформацію, яка певно має бути відома агенту, тож він цю інформації. Насправді адресує не йому, а необізнаним людям: *Edmund Kemper: When you stab somebody they're supposed to fall dead. They go, "Oh," and they fall dead, right?* (МН: URL). Щодо питання наприкінці висловлення, то саме воно може бути адресоване і умовним глядачам, щоб вони погодилися з його точкою зору та «пригадали», що так само вони думають, так і «обізнаному» спецагенту, але в такому випадку він має підтвердити, що дійсно він також вважає, що більшість людей поведуться так само, як описав злочинець. Насправді це дуже цікавий та важливий зворот для створення психологічного портрету злочинця, бо він демонструє, як злочинець хоче себе поставити в один ряд із спецагентом. Диференціювати себе та його – «обізнаних» щодо смерті та вбивств від решти «необізнаних» людей. На нашу думку, це може свідчити про зарозумілість злочинця, його завищеної самооцінки, прагнення до прихильності, визнання з боку спецагентів, а також прагнення до визнання його видатних (на його думку) здібностей з боку інших людей.

Також до цього типу комунікації відносимо риторичні питання: *Montie Rissell: What am I supposed to do with that? Montie Rissell: What can you do?* (МН: URL)

Щодо останнього питання, то воно утворює синтаксичний каламбур, оскільки спершу виглядає як риторичне, але потім злочинець на нього сам відповідає: *Montie Rissell: I'll tell you what you can fucking do* (МН: URL).

3. Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – жертва (5%), тип комунікації, що використовується, коли злочинець переказує спецагенту свої розмови із жертвою. У тому числі його фрази, адресовані мертвій жертві. Синтаксично він виявляється так:

- непряма мова, наприклад: *Edmund Kemper: I asked her how her evening went* (МН: URL);

- пряма мова, наприклад: *Edmund Kemper: And I said, "There, now you've had sex* (МН: URL).

- неособистісто-пряма мова: *Montie Rissell: Oh, yeah, give it to me, baby!* (МН: URL)

4. Опосередкований адресант – жертва → опосередкований адресат – злочинець (2%). Цей тип комунікації трапляється, коли злочинець переказує спецагенту свої розмови із жертвою, але говорить від імені жертви. У наявному матеріалі цей тип комунікації реалізувався через пряму мову. Злочинець прямою мовою передавав слова жертви: *Edmund Kemper: She said, "For seven years." She said, "I haven't had sex with a man because of you, my murderous son."* (МН: URL) Наведемо ще приклад: *Montie Rissell: I have her driving at gunpoint, and she's like, "Why are you doing this? Don't you have a girlfriend? What are you planning to do? Why me?"* (МН: URL)

5. Опосередкований адресант – третя особа (не жертва) → опосередкований адресат – злочинець (3%). Цей тип комунікації трапляється, коли злочинець переказує спецагенту свої розмови, але говорить від імені третьої особи, як правило, референтної для нього. В аналізованому матеріалі цей тип комунікації реалізується за допомогою непрямої мови. *Montie Rissell: Tells me, shocker, there's all these guys up at school, you know* (МН: URL). Ще приклад: *Montie Rissell: She tells me, in so many words, she wants to ball other guys* (МН: URL).

6. Опосередкований адресант – злочинець → безпосередній адресат – злочинець (2%). Цей тип комунікації трапляється у випадках, коли мовець-злочинець сам задає собі питання і сам відповідає на них.

Зокрема, у наступному прикладі злочинець задає собі питання від імені спецагента і сам відповідає на нього: *Edmund Kemper : Well, what would you call it? A hobby? I'd say it's more than that* (МН: URL). На нашу думку, цей тип комунікації у цьому випадку злочинець використовує через те, що йому потрібна формальна «причина» висловити свою думку.

Наведемо ще приклад: *Montie Rissell: Um How do I put it?... Showing mercy* (МН: URL).

Було здійснено квантитативний аналіз для визначення частотності різних типів комунікацій, що реалізується у девіантному дискурсі телесеріалу «Мисливці за розумом». Результати квантитативного аналізу наведено на діаграмі на Рис. 2.1.

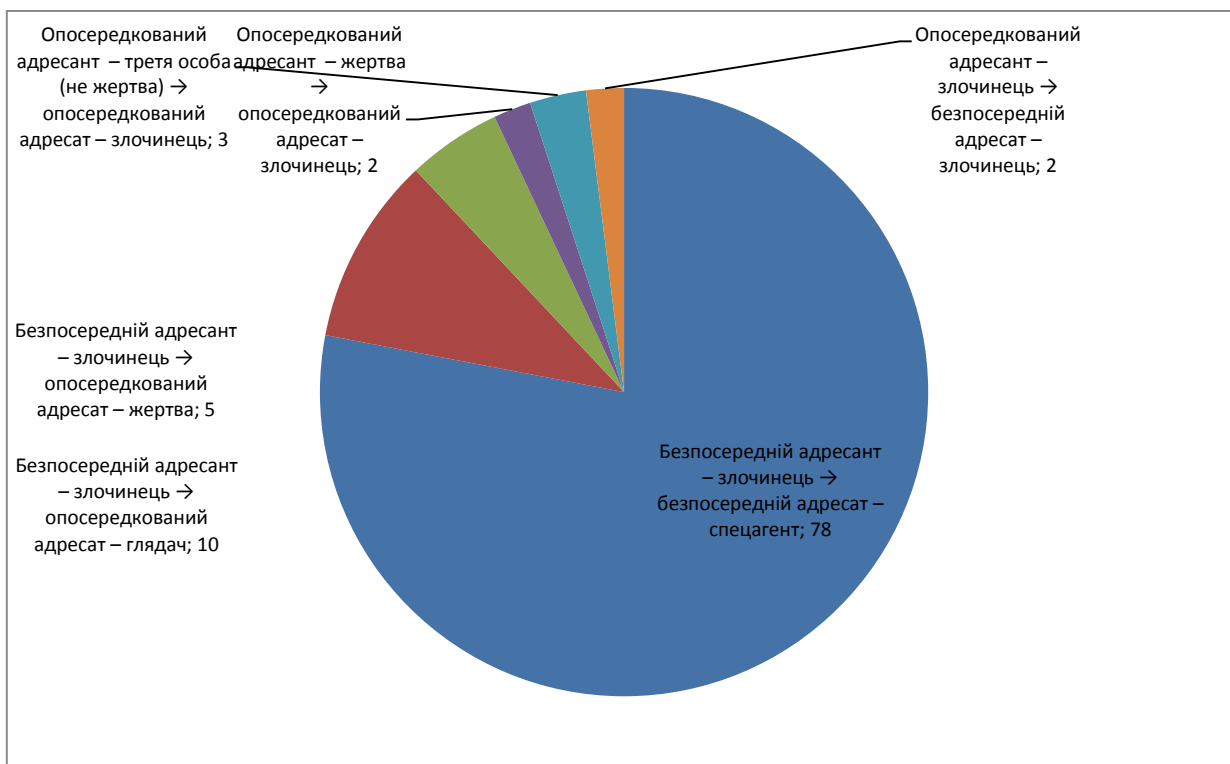


Рис. 2.1. Частотність різних типів комунікацій, що реалізується у девіантному дискурсі телесеріалу «Мисливці за розумом» (розподіл у відсотках)

Отже, ми можемо зробити висновок, що в досліджуваному серіалі абсолютно переважає такий тип комунікації, як «Безпосередній адресант – злочинець → безпосередній адресат – спецагент». Кількість таких випадків склала понад двох третин (78%) від усіх досліджуваних одиниць. Цей тип комунікації було реалізовано через відповіді на питання; питання (відповідь питанням на питання; питання з метою одержати інформацію; запитання-уточнення; перепитування; запитання для встановлення «зворотного зв'язку» або контакту; питання-підказки для співрозмовника); оповідні речення та спонукальні речення. У звертаннях використовувалися власні імена, займенники другої особи, гоноративи та фрази, що допомагають встановити контакт або зворотній зв'язок.

Відносно частотним виявився тип комунікації «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – глядач» (10%). Він був реалізований за допомогою різних лексико-граматичних та стилістичних засобів, зокрема, лексем із семантикою переконаності; словосполучень з високим ступенем суб'єктивізації; еліпсованих речень; інверсії; каламбуру; риторичних запитань.

Рідко трапляються такі типи комунікації, як «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – жертва» (5%, реалізується за допомогою прямої мови, непрямої мови та особистісно-непрямої мови), «Опосередкований адресант – третя особа (не жертва) → опосередкований адресат – злочинець» (3%, реалізується за допомогою непрямої мови), «Опосередкований адресант – жертва → опосередкований адресат – злочинець» (2%, реалізується за допомогою прямої мови) та «Опосередкований адресант – злочинець → безпосередній адресат – злочинець» (2%, трапляється у випадках, коли мовець-злочинець сам задає собі питання і сам відповідає на них).

Типи комунікацій, де безпосереднім адресантом є злочинець, є найбільш змістовими, оскільки ґрунтуються на референції та на змістовій інтенції мовця, й утворюються референтивними мовленнєвими актами. Це

демонструє, що для злочинця в телесеріалі найважливішим є зміст висловлюваної думки та її зрозумілість адресату. Мовець-злочинець намагається не лише донести адресату свою думку, але і здійснити певний перлокутивний ефект завдяки актуалізації імплікатур, реалізації іллокутивних типів мовленнєвих актів, використанню особливих лінгвостилістичних засобів. Мовець визначає водночас мету, зміст та емоційність кожного свого висловлення, які й інтерпретує адресат, зазнаючи перлокутивного ефекту.

2.2 Іллокутивні типи мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом»

У роботі аналізувалися мовленнєві акти двох злочинців, персонажів серіалу «Мисливець за розумом» – Едмунда Кемпера (Edmund Kemper) та Монті Рісселя (Montie Rissell). Класифікація мовленнєвих актів здійснювалася на основі узагальнення більшості популярних класифікацій МА та адаптації їх до наявного ілюстративного матеріалу. У результаті було виділено такі типи мовленнєвих актів:

1. Директиви – мовленнєві акти із семантикою наказу.
2. Експресиви – мовленнєві акти із експресивною конотацією.
3. Квеситиви – мовленнєві акти питання.
4. Констативи (декларативи) – мовленнєві акти, що фіксують певний порядок речей.
5. Менасиви – мовленнєві акти із семантикою попередження або погрози.

Тож розглянемо їх докладніше.

1. Директиви виявилися нечастотними у досліджуваному матеріалі (4%), що може бути обумовлено сюжетом серіалу, у якому злочинці мали підлегле становище стосовно спецагентів, які вели з ними бесіди. Переважно

директивни належали мовленню Едмунда Кемпера (3%), який, зокрема, вживав їх із такою семантикою:

- поради: *You need to vent* (МН: URL);
- пропозиції: (18) *Look at the consequences* (МН: URL);
- вказівки: *You have to remain casual* (МН: URL).

У мовленні Монті Рісселя директиви траплялися в поодиноких випадках, зокрема, із семантикою непрямой поради: *Taking notes helps with transcription* (МН: URL).

2. Експресиви (15%) в аналізованому матеріалі належали переважно Монті Рісселю (14%) і лише в поодиноких випадках – Едмонду Кемперу (1%). Експресивність мовленнєвих актів реалізувалася за допомогою таких вербальних та паравербальних засобів:

1) Лексичні засоби, зокрема:

- лайлива лексика, наприклад: *Edmund Kemper: They tried everything to trick me, I'm too savvy, I don't fucking talk period* (МН: URL); (27) *Montie Rissell: Cancer. It's, uh... It's a bitch, man* (МН: URL); *Montie Rissell: I had to. Shut her the fuck up* (МН: URL).

- лексеми-колоквіалізми, наприклад: *Montie Rissell: You know chicks* (МН: URL).

- сталі словосполучення-колоквіалізми, наприклад: *Montie Rissell: I first got into trouble at 14* (МН: URL); *Montie Rissell: She tells me, in so many words, she wants to ball other guys* (МН: URL);

- вигуки, наприклад: *Montie Rissell: There's all this, uh...* (МН: URL)

2) граматичні засоби, у тому числі й засоби експресивного синтаксису, зокрема:

- полісиндентон, наприклад:

Montie Rissell: I get some beer, because I'm fucking angry, I have some weed, and I'm smoking, and thinking, and driving, and drinking, and then... (МН: URL)

- окличні речення, наприклад: *Montie Rissell: Oh, yeah, give it to me, baby!* (МН: URL)

3) паравербальні засоби, зокрема:

- сміх, наприклад: *Montie Rissell: This, uh... [laughs] ..."juvenile facility."* (МН: URL)

- інтонація, наприклад: *Montie Rissell: Yeah. I stabbed her so many times. Yeesh...* (МН: URL)

3. Квеситиви (18%), що містять інтенцію запитання, переважали у мовленні Монті Рісселя (10%), рідше траплялися у мовленні Едмонда Кемпера (8%).

Велика кількість квеситивів наближають їх до директивів за інтенцією. Нагромаджуючи питальні речення, персонаж вимагає відповіді:

Edmund Kemper : Well, what would you call it? A hobby? (МН: URL)

Montie Rissell: What do you want to know? Why I raped those girls in Florida? (МН: URL)

(91) *Montie Rissell: Wasn't what? A fucking prostitute?* (МН: URL)

Перепитування актуалізують конотацію незадоволеності, зокрема, це видно з таких діалогів:

(24) *Bill Tench: We're from the Behavioral Science Unit. We're doing research. Interviewing men like you.*

Montie Rissell: Men like me? (МН: URL)

Наведемо ще приклад:

Holden Ford: But you got yourself a girlfriend...

Montie Rissell: Do I, though? (МН: URL)

Квеситиви у мовленні злочинців у досліджуваному серіалі можуть також містити конотацію докору, наприклад: (2) *Edmund Kemper: Well, isn't that your department?* (МН: URL).

Трапляються питання, що задаються з метою дізнатися інформацію або уточнити її, наприклад: (16) *Edmund Kemper: What are you writing down?* (МН: URL)

Відносна невелика кількість квеситивів із їхньою основною інтенцією одержання інформації у мовленні злочинців у телесеріалі може бути обумовлена тим, що не вони була ініціатором бесіди, вона лише відповідають на питання спецагентів, отже, безпосередньо їм майже не потрібна жодна нова інформація. Окрім того, вони не можуть керувати поведінкою спецагентів (як то намагалися робити відносно жертв), тож і для цього їм не потрібна додаткова інформація. Також питання злочинці задають із метою переконатися, що спецагенти розуміють предмет розмови, яка йде та використовуються питання, наближені до перепитувань з метою одержати підтвердження інформації: *Montie Rissell: Really?* (МН: URL)

У наступному уривку діалогу злочинець використовує риторичне питання з метою зняти з себе відповідальність *Montie Rissell: What can you do?* (МН: URL)

Також використовуються підтвердуючі питання.

Наприклад: *Edmund Kemper: They go, "Oh," and they fall dead, right?* (МН: URL)

Тут квеситив є так званім підтвердуючим питанням і функцією його є переважно функція отримання згоди або узгодження.

Про те, що злочинці насправді зацікавлені предметом розмови, свідчить відсутність фатичних безмістовних запитань.

4. Констативи (54%) переважають у мовленні Монте Рісселя (35%) і рідше трапляється у мовленні Едмунда Кемпера (19%). Констативи повідомляють про певне положення речей і припускають відповідальність мовцем за істинність судження: *Edmund Kemper: Butchering people is hard*

work (MH: URL). У деяких випадках мовець вербально підтверджує таку відповідальність, наприклад:

(4) *Edmund Kemper: If a woman humiliates her little boy, he will become hostile, and violent, and debased. Period* (MH: URL);

(13) *Edmund Kemper: If there's one thing I know, it's this: A mother should not scorn her own son* (MH: URL).

У наведених вище прикладах мовець цілком переконаний у своїх судженнях і дає зрозуміти, що ніякі заперечення його не переконують.

. Наведемо ще приклад: *Edmund Kemper: For me, I think surgery might give me the best chance* (MH: URL). Тут мовець обмежує свою відповідальність, підкреслюючи те, що говорить лише відносно себе. Також мовець може зауважити, що висловлює лише свою думку, тож може погодитися, що існує і інша: (20) *Edmund Kemper: No. My point is, in reality it doesn't work the way you expect* (MH: URL).

Констативи також можуть поєднуватися зі звертаннями, що виконують фатичну функцію ((5) *Edmund Kemper: You see, Bill, I knew a week before she died I was gonna kill her* (MH: URL)) або функцію апеляції до співрозмовника: *Montie Rissell: Tells me, shocker, there's all these guys up at school, you know* (MH: URL).

Інколи констатив використовується із відтінком сумніву. Тобто мовець декларує певну річ, але з інтенцією допустовості, наприклад:

Montie Rissell: Yeah, could be. Could be (MH: URL),

Montie Rissell: Your science buddy might have something there (MH: URL).

Досліджуючи психологічні портрети злочинців у серіалі, слід звернути увагу на те, що, розповідаючи про свої злочини, серійні вбивці переважно використовують констативи, і лише зрідка – експреси ви. Тобто вони розповідають про злочині як про щось буденне, це не надто турбує їх емоційно, наприклад: *Montie Rissell: I smash her head against a rock, hold her underwater... and that's that* (MH: URL). У наступному прикладі стилістично

«буденність» того, про що йдеться, підкреслена повторами: *Montie Rissell: I catch up to her. I get her in a headlock. I choke her* (МН: URL).

Також злочинці при описі злочинів вдаються до іронії: *Montie Rissell: No more drama* (МН: URL).

Отже, особливості використання констативів у досліджуваному серіалі залежить від інтенції мовця.

5. Менасиви (3%) властиві мовленню Монті Рісселя. Менасиви – мовленнєві акти, що містять попередження, у тому числі і з семантикою погрози. У досліджуваному матеріалі МА менасиви переважно виділялися семантично, ніж граматично. За формою вони більш схожі на констативи (не мають умовного способу тощо), але за інтенцією – саме менасиви.

Зокрема, це такі МА:

Montie Rissell. That doesn't sound good (МН: URL).

Тут мовець дає зрозуміти (попереджає), що не буде більше вести бесіду, через те, що йому не подобається тема, яку озвучив спецагент.

Так само і в наступному прикладі: *Montie Rissell: I don't think I'm interested* (МН: URL).

У наступному прикладі семантика попередження вербалізується у словосполученні *second time*, зокрема: *Montie Rissell: Second time, this blonde chick, she will not stop with the questions* (МН: URL).

6. Комбіновані мовленнєві акти (6%) переважали в мовленні Монті Рісселя (5%), а в мовленні Едмунда Кемпера траплялися в поодиноких випадках.

1) експресив + квеситив, наприклад:

Edmund Kemper: You think they want to talk about this shit? (МН: URL)

За формою цей мовленнєвий акт є квеситивом, але через вживання експресивно забарвленої лексики, зокрема, лексеми *shit*, одночасно він також є експресивом.

Montie Rissell: How many other... "men like me" are you talking to? (МН: URL)

Тут також МА за формою квеситив, але додавання «цитації» (злочинець повторює слова спецагента, які йому не сподобалися), він також має інтенцію експресива.

2) констатив + квеситив.

Використовується при прямому мовленні, наприклад:

Montie Rissell: I have her driving at gunpoint, and she's like, "Why are you doing this? Don't you have a girlfriend? What are you planning to do? Why me?" (МН: URL)

Також використовується, коли мовець декларує певне твердження, але він хоче знайти підтвердження у співрозмовника своїм словам:

(78) *Montie Rissell: It's like... the idea of doing it pops in your head like a...[exhales] Like a sneeze, you know what I mean?* (МН: URL)

У прикладі нижче такої МА має також інтенцію експресивна через емоційно забарвлену лексику:

(21) *Montie Rissell: What a dumbshit, right?* (МН: URL)

3) експресив + констатив. У такому випадку також експресивна інтенція актуалізується через використання субстандартної лексики, зокрема:

(79) *Montie Rissell: I hop out the car, tap on the window, pull the gun, drag her into the woods, rip her fucking panties off, hike up her skirt* (МН: URL).

Було здійснено квантитативний для визначення частотності функціонування різних іллокутивних типів мовленнєвих актів у серіалі «Мисливець за розумом». Результати квантитативного аналізу наведено на діаграмі на Рис. 2.2.

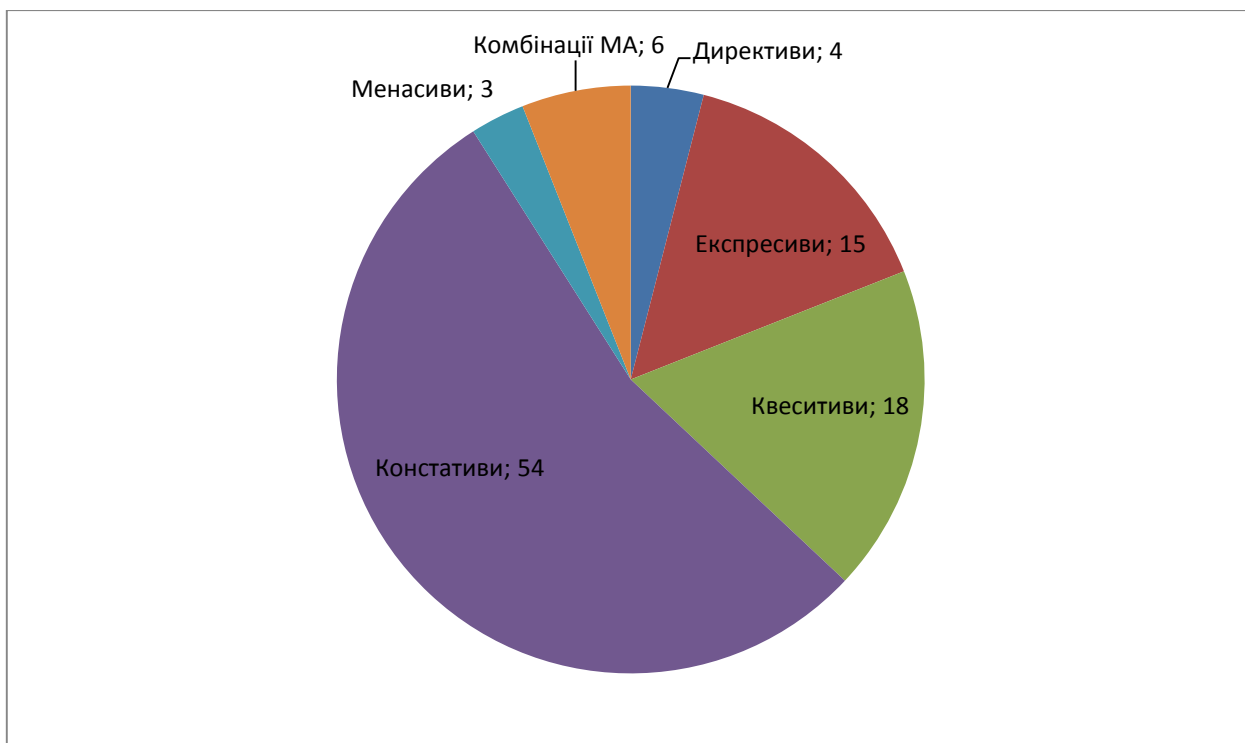


Рис. 2.2. Частотність функціонування різних іллокутивних типів мовленнєвих актів у серіалі «Мисливець за розумом»

Із Рис. 2.2 можемо зробити висновок, що найчастіше у досліджуваному матеріалі трапляються констативи. Їхня кількість склала понад половину (54%) від усіх досліджуваних мовленнєвих актів. Якісний аналіз демонструє, що специфікою констативів у мовленні злочинців в аналізованому серіалі є те, що мовець вербально підтверджує власну відповідальність за те, що він констатує, у той самий час, може і обмежувати її або використовувати констативи із відтінком сумніву; часто мовець буває цілком переконаний у своїх судженнях; поєднує констативи зі звертаннями, що виконують фатичну функцію; використання іронії у констативах. Головною особливістю є перевага у використанні злочинцями констативів (а не експресивів) при описі власних жорстоких злочинів, що дозволяє їм розповідати про злочині як про щось буденне, що не надто турбує їх емоційно.

Середню частотність продемонстрували квеситиви (18%) та експресиви (15%). специфікою квеситивів в аналізованому матеріалі було нагромадження питань в одній репліці; перепитування, що актуалізують конотацію незадоволеності або докору; невелика кількість «звичайних» питань з метою одержати інформацію або уточнити (обумовлено сюжетом та композицією серіалу про злочинців); питання, що задають з метою переконатися, що співрозмовник розуміє предмет розмови; питання з метою одержати підтвердження; риторичні питання; відсутність фатичних безмістовних запитань. Експресиви вербалізуються за допомогою лексичних засобів (лайлива лексика, колоквіалізми, вигуки); граматичних засобів (полісиндентон, окличні речення) та пара вербальних засобів (сміх, інтонація).

Рідко трапляються директиви (4%), менасиви (3%), а також комбінації мовленнєвих актів (6%). Нечастотність директивів та менасивів обумовлена сюжетом серіалу, де злочинці знаходяться у залежних від інших людей обставинах. Директиви використовувалися із семантикою поради, у тому числі непрямой, пропозиції та оцінки. Менасиви переважно виділялися семантично, ніж граматично. Щодо комбінації МА, то траплялися такі сполуки, як експресив + квеситив, констатив + квеситив та експресив + констатив.

2.3 Портрет злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» в аспекті імплікатур

Максіми та імплікатури для аналізу розглядаються за П. Грайсом.

Повідомляй стільки інформації, скільки потрібно для здійснення конкретних цілей спілкування.

Наведемо приклад:

(98) *Bill Tench: You stabbed her, too?*

Montie Rissell: Yeah. I stabbed her so many times. Yeesh.. (МН: URL)

Тут максимуму порушено. Імплікатура пов'язана із тим, що Монті Рассел пишається своїм вбивством, хоче похвалитися ним, і тому не просто відповідає на питання інтерв'юєра, але й додає жорстокі подробиці.

Далі у діалозі Монті Рассел вже намагається дотримуватися максими:

Montie Rissell: (64) What do you want to know? Why I raped those girls in Florida? (МН: URL)

Він дізнається що саме від нього хочуть почути так, щоби нібито дати конкретні відповіді.

Виражай свої думки ясно.

Ця максима порушується з боку Едмунда Карпентера в наступному прикладі:

(17) Edmund Kemper : Well, what would you call it? A hobby? I'd say it's more than that (МН: URL).

Він не дає точну назву того, про що йдеться, не може її сформулювати.

Неясність думок виражається також у перепитуванні, вигуках тощо:

(30) Montie Rissell: It's, uh... It's a weird feeling, man (МН: URL).

Наведемо ще приклад:

(31) Holden Ford: What's a weird feeling, Monte?

Montie Rissell: Um How do I put it?... Showing mercy (МН: URL).

Уникай неточності висловлювання.

У наведеному нижче уривку ця максима порушується з боку Монті Рассела:

(25) Bill Tench: Murderers with multiple victims. To better understand why you do what you do.

Montie Rissell: I'd like to know, too (МН: URL).

Імплікатура пов'язана із тим, що Монті Рассел розуміє, про що його питає Білл. Він хоче висловити думку, що не може керувати своєю

хворобою і не знає її причини, але говорить про це не прямо, а відповідає питанням на питання психолога. Він робить вигляд, що не розуміє, що психолог має на увазі.

Уникай неоднозначності.

У наступному прикладі злочинець намагається висловитися максимально однозначно, зокрема:

(13) *Edmund Kemper: If there's one thing I know, it's this: A mother should not scorn her own son* (МН: URL).

Тож його прагнення до однозначності підкреслюється словами *one thing* у складі фрази.

Будь лаконічним.

Едмунд Кемпер прагне показати, що більше не має що додати. Зокрема:

(4) *Edmund Kemper: If a woman humiliates her little boy, he will become hostile, and violent, and debased. Period* (МН: URL).

З лаконічної відповіді злощинця можна дізнатися багато інформації. Зокрема, те, що він вважає винною у своїй хворобі, а тож і в злочинах власну матір.

Висновки за Розділом 2

У досліджуваному серіалі абсолютно переважає такий тип комунікації, як «Безпосередній адресант – злочинець → безпосередній адресат – спецагент» Кількість таких випадків склала понад двох третин (78%) від усіх досліджуваних одиниць. Цей тип комунікації було реалізовано через відповіді на питання; питання (відповідь питанням на питання; питання з метою одержати інформацію; запитання-уточнення; перепитування; запитання для встановлення «зворотного зв'язку» або контакту; питання-підказки для співрозмовника); оповідні речення та спонукальні речення. У

звертаннях використовувалися власні імена, займенники другої особи, гоноративи та фрази, що допомагають встановити контакт або зворотній зв'язок.

Відносно частотним виявився тип комунікації «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – глядач» (10%). Він був реалізований за допомогою різних лексико-граматичних та стилістичних засобів, зокрема, лексем із семантикою переконаності; словосполучень з високим ступенем суб'єктивізації; еліпсованих речень; інверсії; каламбуру; риторичних запитань.

Рідко трапляються такі типи комунікації, як «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – жертва» (5%, реалізується за допомогою прямої мови, непрямої мови та особистісно-непрямої мови), «Опосередкований адресант – третя особа (не жертва) → опосередкований адресат – злочинець» (3%, реалізується за допомогою непрямої мови), «Опосередкований адресант – жертва → опосередкований адресат – злочинець» (2%, реалізується за допомогою прямої мови) та «Опосередкований адресант – злочинець → безпосередній адресат – злочинець» (2%, трапляється у випадках, коли мовець-злочинець сам задає собі питання і сам відповідає на них).

Типи комунікацій, де безпосереднім адресантом є злочинець, є найбільш змістовими, оскільки ґрунтуються на референції та на змістовій інтенції мовця, й утворюються референтивними мовленнєвими актами. Це демонструє, що для злочинця в телесеріалі найважливішим є зміст висловлюваної думки та її зрозумілість адресату. Мовець-злочинець намагається не лише донести адресату свою думку, але і здійснити певний перлокутивний ефект завдяки актуалізації імплікатур, реалізації іллокутивних типів мовленнєвих актів, використанню особливих лінгвостилістичних засобів. Мовець визначає водночас мету, зміст та емоційність кожного свого висловлення, які й інтерпретує адресат, зазнаючи перлокутивного ефекту.

Аналіз мовленнєвих актів показав, що найчастіше у досліджуваному матеріалі трапляються констативи. Їхня кількість склала понад половину (54%) від усіх досліджуваних мовленнєвих актів. Якісний аналіз демонструє, що специфікою констативів у мовленні злочинців в аналізованому серіалі є те, що мовець вербально підтверджує власну відповідальність за те, що він констатує, у той самий час, може і обмежувати її або використовувати констативи із відтінком сумніву; часто мовець буває цілком переконаний у своїх судженнях; поєднує констативи зі звертаннями, що виконують фатичну функцію; використання іронії у констативах. Головною особливістю є перевага у використанні злочинцями констативів (а не експресивів) при описі власних жорстоких злочинів, що дозволяє їм розповідати про злочині як про щось буденне, що не надто турбує їх емоційно.

Середню частотність продемонстрували квеситиви (18%) та експресиви (15%). специфікою квеситивів в аналізованому матеріалі було нагромадження питань в одній репліці; перепитування, що актуалізують конотацію незадоволеності або докору; невелика кількість «звичайних» питань з метою одержати інформацію або уточнити (обумовлено сюжетом та композицією серіалу про злочинців); питання, що задають з метою переконатися, що співрозмовник розуміє предмет розмови; питання з метою одержати підтвердження; риторичні питання; відсутність фатичних безмістовних запитань. Експресиви вербалізуються за допомогою лексичних засобів (лайлива лексика, колоквіалізми, вигуки); граматичних засобів (полісиндетон, окличні речення) та пара вербальних засобів (сміх, інтонація).

Рідко трапляються директиви (4%), менасиви (3%), а також комбінації мовленнєвих актів (6%). Нечастотність директивів та менасивів обумовлена сюжетом серіалу, де злочинці знаходяться у залежних від інших людей обставинах. Директиви використовувалися із семантикою поради, у тому

числі непрямой, пропозиції та оцінки. Менасиви переважно виділялися семантично, ніж граматично. Щодо комбінації МА, то траплялися такі сполуки, як експресив + квеситив, констатив + квеситив та експресив + констатив.

Щодо максим кооперації та імплікатур, то можна зробити висновок, що у злочинців у серіалі є свої уявлення про кількість, якість, релевантність та ясність мови. Саме тому в багатьох діалогах ці максими регулярно використовуються без порушень або ж навпаки порушуються з певною лінгвопрагматичною метою. Це, зокрема, такі максими, як повідомляй стільки інформації, скільки потрібно для здійснення конкретних цілей спілкування, виражай свої думки ясно, уникай неточності висловлювання, уникай неоднозначності, будь лаконічним.

РОЗДІЛ 3
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИХ
ХАРАКТЕРИСТИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ
ЗЛОЧИНЦЯ У ТЕЛЕСЕРІАЛІ «МИСЛИВЕЦЬ ЗА РОЗУМОМ»

3.1 Способи і засоби перекладацького відтворення мовленнєвих
актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом»

При аналізі використовується трансформаційний підхід та виділено лексичні, граматичні та лексико-граматичні трансформації за С. Максимовим з певними змінами та уточненнями відповідно до наявного мовного матеріалу.

I. Лексичні трансформації.

1.1 Диференціація значення припускає вибір найкращого відповідника в українській мові.

(40) <i>Edmund Kemper: It's like if you worked at a <u>slaughterhouse</u> with livestock (МН: URL).</i>	<i>Едмунд Кемпер: Це як якщо б ви працювали на <u>бійні</u> з худобою (МЗР: URL).</i>
---	---

І в оригіналі, і в перекладі мовленнєвий акт є директивом. Але через це що до слова *slaughterhouse* з буквального значенням ‘пункт забою тварин’ добрано еквівалент із більшою експресивністю *бійня*, в українській мові директив за інтенцією наближається до експресиву.

1.2. Конкретизація припускає заміну поняття із вузьким значенням поняттям із ширшим значенням

Наприклад:

(22) <i>Edmund Kemper: In reality, when you stab somebody, they lose</i>	<i>Едмунд Кемпер: Насправді, коли ви когось раните, у них знижується</i>
--	--

<i>blood pressure and they <u>leak to death</u>, very slowly (МН: URL).</i>	<i>кров'яний тиск і вони <u>стікають кров'ю до смерті</u>, вмирають дуже повільно (МЗР: URL).</i>
---	---

Тут слово з ширшим значенням *leak* ‘стікають’ конкретизовано за допомогою додавання *стікають кров'ю*. Іntenція констативу при цьому залишилася незмінною.

II. Граматичні трансформації.

2.1 Буквальний переклад припускає буквальне відтворення граматичної структури. Наприклад:

<i>(3) Holden Ford: From your perspective... Edmund Kemper: <u>Death by torture?</u> (МН: URL)</i>	<i>Холден Форд: З вашої точки зору... Едмунд Кемпер: <u>Смерть від тортур?</u> (МЗР: URL)</i>
--	---

При цьому інтенцію квеситиву збережено у перекладі.

Так само і в наступному прикладі:

<i>(33) Jerry Brudos: <u>What'd she do?</u> (МН: URL)</i>	<i>Джеррі Брудос: <u>Що вона зробила?</u> (МЗР: URL)</i>
---	--

Наведемо ще приклад:

<i>(81) Montie Rissell: <u>I want it, I'm so horny</u> (МН: URL).</i>	<i>Монті Рісселл: <u>Я хочу цього, я такий збуджений</u> (МЗР: URL)</i>
---	---

Наведене речення є констативом: Монті Ріссел констатує та декларує своє бажання. Але у непрямому сенсі це є само директив: Монті Ріссел демонструє, що він вимагає від жертви підкоритися. У перекладі і пряма, і непряма конотації збережено.

Експресиви також можуть відтворюватися буквальню, наприклад:

(80) <i>Montie Rissell: Oh, yeah, give it to me, <u>baby!</u></i> (МН: URL)	<i>Монті Рісселл: О, так, дай це мені, <u>крихітко!</u></i> (МЗР: URL)
---	--

2.2. Перестановки та заміни.

2.2.1. Синтаксична заміна припускає заміну однієї синтаксичної структури іншою.

Наприклад, переклад словосполучення словом (лексичне згортання), наприклад:

(28) <i>Montie Rissell: Yeah, it's hard on a <u>human being</u></i> (МН: URL).	<i>Монті Рісселл: Так, важко <u>людині</u></i> (МЗР: URL).
--	--

У наступному прикладі – навпаки слово відтворено словосполученням, зокрема:

(15) <i>Edmund Kemper: You need to <u>vent</u></i> (МН: URL).	<i>Edmund Kemper: Вам потрібно <u>вийти на повітря</u></i> (МЗР: URL).
---	--

Директив при цьому відтворено так само директивом з інтенцією поради.

Згортання спостерігається і в наступному прикладі:

(27) <i>Montie Rissell: Cancer. It's, uh... It's a <u>bitch</u>, man</i> (МН: URL).	<i>Монті Рісселл: Рак. Це, е-е... Це <u>клята хвороба</u>, чувак</i> (МЗР: URL).
---	--

У перекладі при цьому залишається мовленнєвий акт констативу так само, як і в оригіналі.

2.2.2. Морфологічна заміна припускає заміну частини мови.

Наприклад:

(50) <i>Montie Rissell: Doctors <u>watching over me all the time</u></i> (МН: URL).	<i>Монті Рісселл: За мною весь час <u>спостерігали</u> лікарі</i> (МЗР: URL).
---	---

URL)	
------	--

В оригінальному тексті вжито констатив, де лексема *watching* є імеєнником. Її відтворено дієсловом (морфологічна заміна) *спостерігали..*

2.3. Додавання.

Додаватися можуть як знаменні частини мови, так і граматикалізовані одиниці.

Наведемо приклад додавання в квеситиві:

(24) <i>Bill Tench: We're from the Behavioral Science Unit. We're doing research. Interviewing men like you.</i> <i>Montie Rissell: <u>Men like me?</u> (МН: URL)</i>	<i>Білл Тенч: Ми з відділу поведінкових досліджень. Ми проводимо дослідження. Беремо інтерв'ю у таких чоловіків, як ви.</i> <i>Монті Рісселл: <u>У таких чоловіків, як я?</u> (МЗР: URL)</i>
--	---

Попри те, що квеситив відтворено квеситивом інтенція відтворена частково. В оригіналі речення еліпсоване, тож емфатичне. В українському перекладі воно так само еліпсовано, але не таке лаконічне: додавання словосполучення *у таких* зменшує вимогливий тон, який відчувається в оригінальному питанні.

2.4. Опущення є трансформацією зворотною додаванню, зокрема:

(26) <i>Montie Rissell: <u>You know what?</u> I don't think I'm interested (МН: URL).</i>	<i>Монті Рісселл: <u>Знаєте що?</u> Я не думаю, що мені це цікаво (МЗР: URL).</i>
---	---

У наведеному прикладі у перекладі опущено займенник *you*, але це не вплинуло на зміст та інтенція залишилася незмінною. У перекладі, так само як і в оригіналі, два висловлення формують синтаксичне ціле, яке комбінує квеситив та констатив. Речення *I don't think I'm interested* в

англійському реченні і *Я не думаю, що мені це цікаво* в українському містить конотацію директива, а речення *You know what? → ти говорила з Знаєте що?* – власне квеситив.

Наведемо ще приклад:

(10) <i>Edmund Kemper: So I got a claw hammer and I beat her to death</i> (МН: URL).	<i>Едмунд Кемпер: Тому я узяв молоток і забив її до смерті</i> (МЗР: URL).
--	--

У наведеному прикладі констатив відтворено констативом. В оригіналі плеоназм, повторення займенника *I* є стилістично виправданим. Опущення його у перекладі знижує емфазу.

III. Лексико-граматичні трансформації.

3.1. Цілісне перетворення.

Такі трансформації можуть бути обумовлені відмінністю етикетних чи інших мовленнєвих формул в обох мовах, як, наприклад, при перекладі констативу нижче:

(41) <i>Edmund Kemper: <u>Real conversation stopper</u></i> (МН: URL)	<i>Едмунд Кемпер: <u>Це заважає розмовляти</u></i> (МЗР: URL).
---	--

Констатив так само відтворено констативом, інтенція не змінилася.

Так само інтенція залишається незмінною і у наступному прикладі перекладу констативу, хоч дещо змінюється експресивність в українському перекладі через вживання розмовної лексики:

(100) <i>Montie Rissell: All of a sudden she starts crying, <u>out of nowhere</u></i> (МН: URL).	<i>Монті Рісселл: Раптом вона починає плакати, <u>незрозуміло, з якого дива</u></i> (МЗР: URL).
--	---

Менасиви також у досліджуваному матеріалі відтворено цілісним перетворенням:

(20) <i>Edmund Kemper: No. <u>My point is, in reality it doesn't work the way you expect</u></i> (MH: URL).	<i>Едмунд Кемпер: Ні. <u>Я хочу сказати, що насправді це працює не так, як ви очікуєте</u></i> (МЗР: URL).
---	--

3.2. Компенсація перекладацьких втрат.

(82) <i>Montie Rissell: I'm trying to rape her, but she <u>won't shut up</u></i> (MH: URL).	<i>Монті Рісселл: Я намагаюся її звалтувати, але вона, <u>курва, не переставє кричати</u></i> (МЗР: URL).
---	---

У наведеному прикладі експресив відтворено експресивом. Але слово *shut up* 'заткнутись' відтворено українським словом із меншою експресією 'кричати'. Тож для компенсації використано лайку *курва*.

3.3. Антонімічний переклад припускає відтворення негативної форми стверджувальною та навпаки, наприклад:

(21) <i>Edmund Kemper: When you stab somebody they're supposed to fall dead. They go, "Oh," and they fall dead, <u>right?</u></i> (MH: URL)	<i>Едмунд Кемпер: Ви думаєте, що коли ви вдарите когось ножем, вони повинні впасти мертвими. Вони кажуть О! і падають мертвими, <u>чи не так?</u></i> (МЗР: URL)
(44) <i>Montie Rissell. <u>That doesn't sound good</u></i> (MH: URL).	<i>Монті Рісселл: <u>Звучить погано</u></i> (МЗР: URL).
(89) <i>Montie Rissell: <u>No more drama</u></i> (MH: URL).	<i>Монті Рісселл: <u>Кінець драмі</u></i> (МЗР: URL).

В оригіналі квеситив *They go, "Oh," and they fall dead, right?* є підтверджуючим питанням і функцією його є не тільки функція отримання згоди або узгодження, але й надання можливості співрозмовнику озвучити його власну думку, демонстрація поважного ставлення до нього з боку

злочинця. Попри зміну форми з позитивної на негативну ці функції і у цілому інтенцію квеситиву збережено.

Було здійснено квантитативний аналіз для визначення частотності використання тих чи тих перекладацьких трансформацій при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом». Результати дослідження наведено на діаграмі на Рис. 3.1.



Рис. 3.1. Частотність функціонування різних перекладацьких трансформацій при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом», %

З рис. 3.1 ми можемо зробити висновок, що при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» найчастіше використовуються така граматична трансформація, як буквальний переклад, та така лексико-граматична трансформація, як цілісне перетворення (по 20% у кожному випадку).

Середню частотність продемонстрували такі граматичні трансформації як опущення (15%), додавання та синтаксична заміна (по 10%).

Рідко трапляються такі лексичні трансформації, як диференціація значення, конкретизація, така граматична трансформація, як морфологічна заміна та такі лексико-граматичні трансформації, як антонімічний переклад та компенсація перекладацьких втрат (по 5% у кожному випадку).

Також було визначено частотність збереження інтенцій мовленнєвих актів при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом». Результати аналізу наведено на діаграмі на Рис. 3.2.

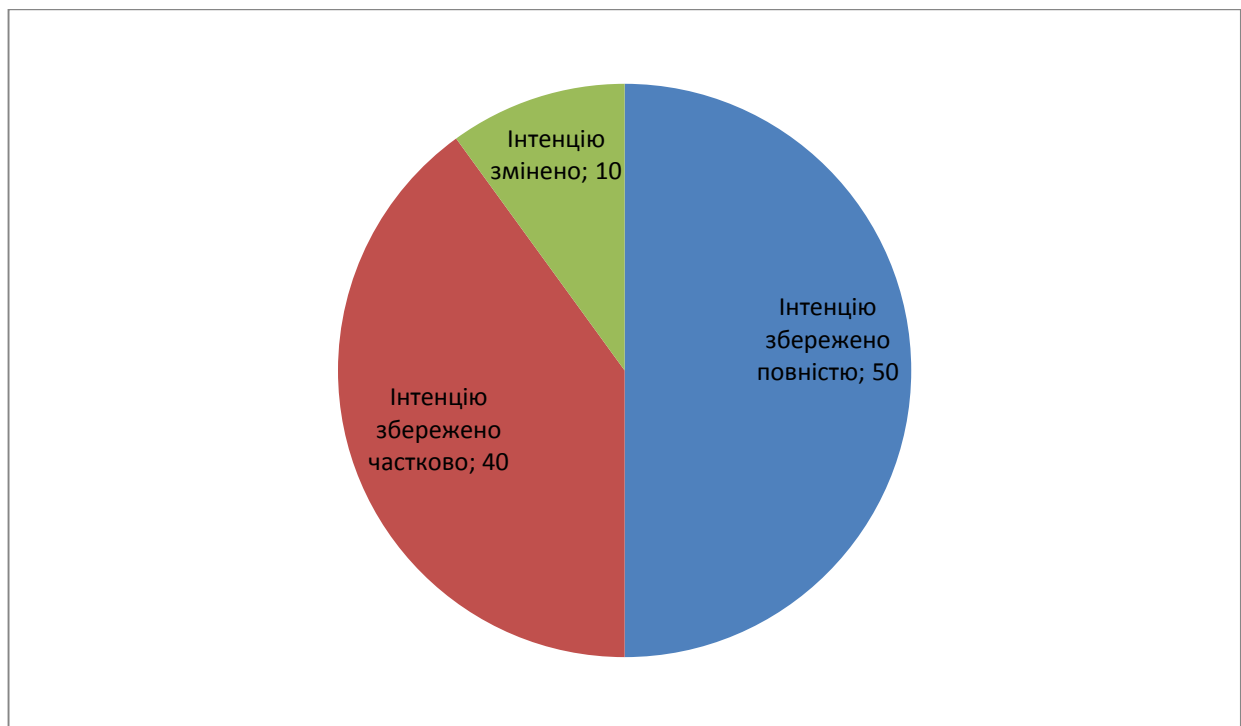


Рис. 3.2. Частотність збереження інтенцій мовленнєвих актів при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом», %

З Рис. 3.2 можемо зробити висновок, що у половині випадків (50%) перекладачеві вдалося повністю зберегти інтенцію при перекладі. Це

означає, що той чи той мовленнєвий акт було відтворено таким самим мовленнєвим актом зі збереженням усіх семантичних особливостей, прямої та непрямої конотації тощо.

Дещо рідше (40%) перекладачеві вдалося зберегти інтенцію частково. У такому випадку мовленнєвий акт був відтворений таким самим мовленнєвим актом, але зі зміною конотації, імпліцитного змісту тощо.

Найрідше (10%) перекладач вдавався до повної зміни інтенції, у такому випадку один мовленнєвий акт було відтворено іншим мовленнєвим актом (наприклад, констатив експресивом та под.).

3.2 Застосування перекладацьких трансформації для відтворення імплікатур як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом»

При аналізі відтворення імплікатур як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом» ми застосовуємо трансформаційний підхід.

<p>(98) <i>Bill Tench: You stabbed her, too?</i></p> <p><i>Montie Rissell: Yeah. I stabbed her so many times. Yeesh... (MH: URL)</i></p>	<p><i>Білл Тенч: Ви теж її зарізали?</i></p> <p><i>Монті Рісселл: Так. Я вдарив її стільки разів.... Йой...</i></p>
--	---

У прикладі вище перекладач повністю відтворив конверсаційну імплікатуру щодо максими «Повідомляй стільки інформації, скільки потрібно для здійснення конкретних цілей спілкування», для чого йому довелося вдатися до лексичної трансформації диференціація значення: *Yeah* → *Так*; *Yeesh* – *Йой* та до граматичної трансформації – синтаксичної заміни: *so many* → *стільки*.

Наведемо ще приклад:

(42) <i>Montie Rissell: <u>What do you want to know? Why I raped those girls in Florida?</u> (MH: URL)</i>	<i>Монті Рісселл: <u>Що ти хочеш знати? Чому я звалтував тих дівчат у Флориді?</u></i>
--	--

Тут максимум «Повідомляй стільки інформації, скільки потрібно для здійснення конкретних цілей спілкування» дотримано в оригіналі, і це відтворено в перекладі, для чого застосовано опущення граматикалізованої одиниці – допоміжного дієслова *do*.

Наведемо ще приклад:

(17) <i>Edmund Kemper : Well, what would you call it? <u>A hobby? I'd say it's more than that</u> (MH: URL).</i>	<i>Едмунд Кемпер: Ну, як би ви це назвали? <u>хобі? Я б сказав, що це більше, ніж хобі.</u></i>
--	---

В оригіналі Едмунд Кемпер використовує конверсаційну імплікатуру щодо максими «Виражай свої думки ясно». У перекладі порушення максими помітно не настільки явно. Зокрема, використано морфологічну заміну: займенник *that* відтворено іменником *хобі*. Займенник *that* передає семантику неясності, він більше підкреслює те, що мовець сам точно не знає, про що йдеться, тож каже про це ухильно. Іменник *хобі* має більш конкретне значення.

Наведемо ще приклад:

(25) <i>Bill Tench: Murderers with multiple victims. To better understand why you do what you do.</i> <i>Montie Rissell: <u>I'd like to know, too</u> (MH: URL).</i>	<i>Біл Тенч: Серійних вбивць. Щоб краще зрозуміти, чому ви робите те, що ви робите.</i> <i>Монті Рісселл: <u>Я теж хотів би це знати.</u></i>
---	--

У прикладі вище в оригіналі Монті Рассел використовує конверсаційну імплікатуру щодо максими «Уникай неточності

висловлювання» через те, що він не хоче брати на себе відповідальність за свої злочини та робить вигляд, що не розуміє, що психолог має на увазі. При цьому він використовує частку *too*. Це має довести, що Монті Рассел багато в уому вважає себе «нормальною» людиною, що має думки, притаманні «нормальним» людям. При перекладі першого речення вжито синтаксичну транспозицію: *I'd like to know, too* → *Я теж хотів би це знати*. Вжито також додавання – додатку немає в оригіналі, проте він міститься у перекладі: *це знати*. В результаті частину експресивності у перекладі втрачено, що послаблює конwersаційну імплікатуру.

Було здійснено квантитативний аналіз для визначення частотності збереження коопераційних максимум або конwersаційних імплікатур при їхньому відтворенні як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом». Результати аналізу наведено на діаграмі на Рис. 3.3.

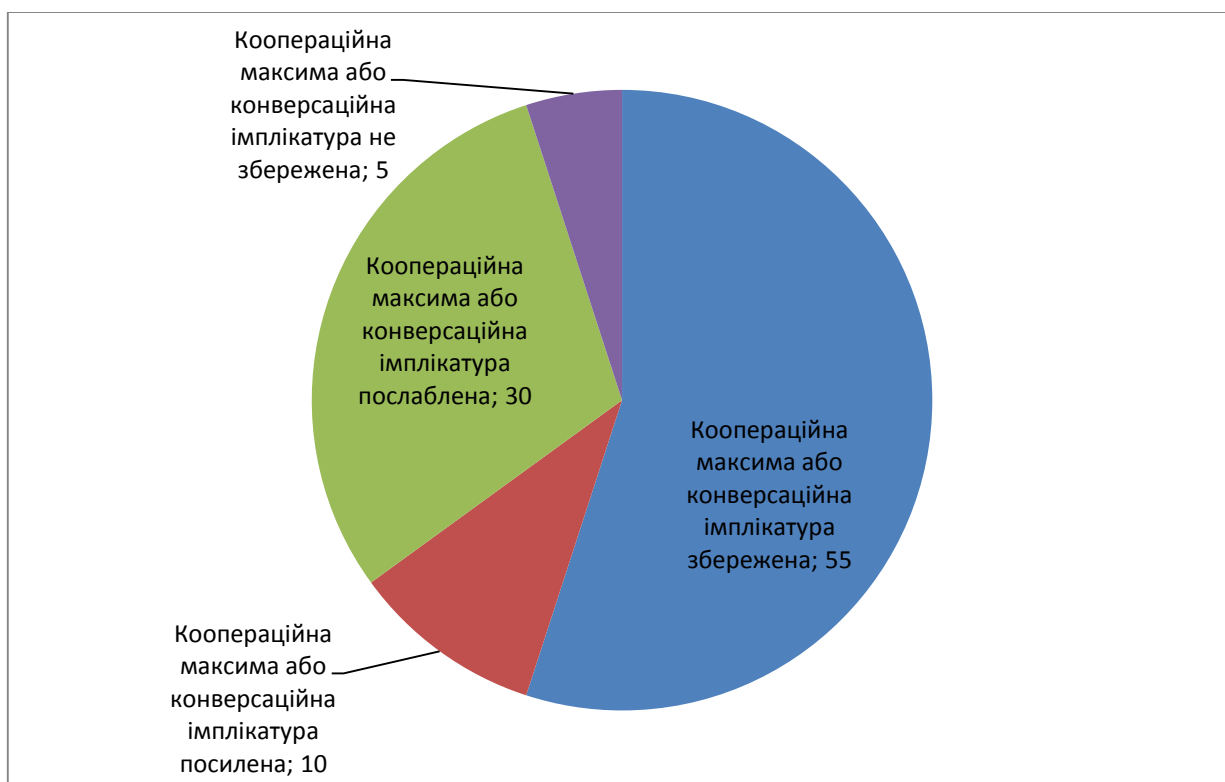


Рис. 3.3. Частотність збереження коопераційних максимум або конwersаційних імплікатур при їхньому відтворенні як характеристик

психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом»,
%

З рис. 3.3 ми можемо зробити висновок, що у 55% випадків перекладачеві вдавалося зберегти коопераційні максими або конверсаційні імплікатури при їхньому відтворенні як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом».

Майже у третині випадків (30%) коопераційна максима або її коверсаційна імплікатура були послаблені через вибір перекладачем тих чи тих мовних засобів для відтворення.

У 10% випадків коопераційна максима або її коверсаційна імплікатура, навпаки, були посилені через застосування перекладачем різних стилістичних прийомів.

Тільки у 5% прикладів коопераційна максима або конверсаційна імплікатура не були збережені у перекладі.

Висновки за Розділом 3

Перекладацький аналіз показав, що при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» найчастіше використовуються така граматична трансформація, як буквальний переклад, та така лексико-граматична трансформація, як цілісне перетворення (по 20% у кожному випадку). Середню частотність продемонстрували такі граматичні трансформації як опущення (15%), додавання та синтаксична заміна (по 10%). Рідко трапляються такі лексичні трансформації, як диференціація значення, конкретизація, така граматична трансформація, як морфологічна заміна та такі лексико-граматичні трансформації, як антонімічний переклад та компенсація перекладацьких втрат (по 5% у кожному випадку). При цьому у половині

випадків (50%) перекладачеві вдалося повністю зберегти інтенцію при перекладі. Це означає, що той чи той мовленнєвий акт було відтворено таким самим мовленнєвим актом зі збереженням усіх семантичних особливостей, прямої та непрямої конотації тощо. Дещо рідше (40%) перекладачеві вдалося зберегти інтенцію частково. У такому випадку мовленнєвий акт був відтворений таким самим мовленнєвим актом, але зі зміною конотації, імпліцитного змісту тощо. Найрідше (10%) перекладач вдавався до повної зміни інтенції, у такому випадку один мовленнєвий акт було відтворено іншим мовленнєвим актом (наприклад, констатив експресивом та под.).

Аналіз також показав, що у 55% випадків перекладачеві вдавалося зберегти коопераційні максими або конверсаційні імплікатури при їхньому відтворенні як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом». Майже у третині випадків (30%) коопераційна максима або її коверсаційна імплікатура були послаблені через вибір перекладачем тих чи тих мовних засобів для відтворення. У 10% випадків коопераційна максима або її коверсаційна імплікатура, навпаки, були посилені через застосування перекладачем різних стилістичних прийомів. Тільки у 5% прикладів коопераційна максима або конверсаційна імплікатура не були збережені у перекладі.

ВИСНОВКИ

1. Лінгвопрагматичні характеристики психологічного портрету доцільно вивчати в рамках трьох теорій: теорії мовленнєвих актів, теорії стратегій та максім ввічливості та теорії максим кооперацій і конверсаційних імплікатур. Психологічний портрет злочинця у трилері припускає опис особистості злочинця, вираженої у мові і через мову, реконструйованої в основних своїх рисах на базі мовних засобів. Психологічний портрет злочинця припускає, у першу чергу, зображення його мовленнєвих особливостей персонажа, як вербальних так і невербальних (лексика, синтаксис, опис міміки, голосу і динаміки дихання, пантоміміки і манер). Портрети злочинців у трилерах мають свої особливості. Лінгвістичні засоби та ресурси, що можуть бути мобілізовані для певних прагматичних цілей у мовленні персонажа-злочинця складають прагмалінгвальний потенціал його психологічного портрета. Тож психологічний портрет злочинця – важливий елемент композиції трилера, який увиразнює його структуру, дозволяє краще зорієнтуватися у змісті, допомагає зрозуміти внутрішню суть персонажа.

2. Загальні ознаки мовлення злочинців у трилерах обумовлені тим, що таке мовлення пов'язані із девіантною поведінкою. Тому такі тексти належать до девіантного дискурсу, що має такі параметри оцінки: раціональності, логічності та адекватності. Застосування варіативних моделей дійсності є характерною ознакою дискурсу. Суттєвою характеристикою текстів девіантного і, вужче, патографічного дискурсу є застосування будь-яких відхилень від норм. Маніпуляція стає індикатором прихованого або явного девіантного характеру дискурсу. Мовлення злочинців як патографічні тексти є матеріалом досліджень авторів різних областей знання – психіатрів, психологів, соціологів, лінгвістів тощо. Суб'єктивно обумовлений характер таких текстів, де відтворюване минуле відноситься до області особисто пережитого мовним суб'єктом, представляє особливу цінність. Злочинці у трилерах, таким чином, розповідають свої

історії на підставі унікального досвіду, привертаючи увагу до внутрішньої картини свого життя.

3. Перекладацькі способи відтворення психологічного портрету злочинця у трилері розглянуто у рамках трансформаційного і денотативного підходів. Найбільш доцільним видається використання, в першу чергу, трансформаційного підходу з поєднанням денотативного як допоміжного.

4. У серіалі «Мисливець за розумом» абсолютно переважає такий тип комунікації, як «Безпосередній адресант – злочинець → безпосередній адресат – спецагент» Кількість таких випадків склала понад двох третин (78%) від усіх досліджуваних одиниць. Цей тип комунікації було реалізовано через відповіді на питання; питання (відповідь питанням на питання; питання з метою одержати інформацію; запитання-уточнення; перепитування; запитання для встановлення «зворотного зв'язку» або контакту; питання-підказки для співрозмовника); оповідні речення та спонукальні речення. У звертаннях використовувалися власні імена, займенники другої особи, гоноративи та фрази, що допомагають встановити контакт або зворотній зв'язок. Відносно частотним виявився тип комунікації «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – глядач» (10%). Він був реалізований за допомогою різних лексико-граматичних та стилістичних засобів, зокрема, лексем із семантикою переконаності; словосполучень з високим ступенем суб'єктивізації; еліпсованих речень; інверсії; каламбуру; риторичних запитань. Рідко трапляються такі типи комунікації, як «Безпосередній адресант – злочинець → опосередкований адресат – жертва» (5%, реалізується за допомогою прямої мови, непрямой мови та особистісно-непрямой мови), «Опосередкований адресант – третя особа (не жертва) → опосередкований адресат – злочинець» (3%, реалізується за допомогою непрямой мови), «Опосередкований адресант – жертва → опосередкований адресат – злочинець» (2%, реалізується за допомогою прямої мови) та «Опосередкований адресант – злочинець →

безпосередній адресат – злочинець» (2%, трапляється у випадках, коли мовець-злочинець сам задає собі питання і сам відповідає на них).

Типи комунікацій, де безпосереднім адресантом є злочинець, є найбільш змістовими, оскільки ґрунтуються на референції та на змістовій інтенції мовця, й утворюються референтивними мовленнєвими актами. Це демонструє, що для злочинця в телесеріалі найважливішим є зміст висловлюваної думки та її зрозумілість адресату. Мовець-злочинець намагається не лише донести адресату свою думку, але і здійснити певний перлокутивний ефект завдяки актуалізації імплікатур, реалізації іллокутивних типів мовленнєвих актів, використанню особливих лінгвостилістичних засобів. Мовець визначає водночас мету, зміст та емоційність кожного свого висловлення, які й інтерпретує адресат, зазнаючи перлокутивного ефекту.

5. Аналіз мовленнєвих актів показав, що найчастіше у досліджуваному матеріалі трапляються констативи. Їхня кількість склала понад половину (54%) від усіх досліджуваних мовленнєвих актів. Якісний аналіз демонструє, що специфікою констативів у мовленні злочинців в аналізованому серіалі є те, що мовець вербально підтверджує власну відповідальність за те, що він констатує, у той самий час, може і обмежувати її або використовувати констативи із відтінком сумніву; часто мовець буває цілком переконаний у своїх судженнях; поєднує констативи зі звертаннями, що виконують фатичну функцію; використання іронії у констативах. Головною особливістю є перевага у використанні злочинцями констативів (а не експресивів) при описі власних жорстоких злочинів, що дозволяє їм розповідати про злочині як про щось буденне, що не надто турбує їх емоційно. Середню частотність продемонстрували квеситиви (18%) та експресиви (15%). специфікою квеситивів в аналізованому матеріалі було нагромадження питань в одній репліці; перепитування, що актуалізують конотацію незадоволеності або докору; невелика кількість «звичайних»

питань з метою одержати інформацію або уточнити (обумовлено сюжетом та композицією серіалу про злочинців); питання, що задають з метою переконатися, що співрозмовник розуміє предмет розмови; питання з метою одержати підтвердження; риторичні питання; відсутність фатичних безмістовних запитань. Експресиви вербалізуються за допомогою лексичних засобів (лайлива лексика, колоквіалізми, вигуки); граматичних засобів (полісиндетон, окличні речення) та пара вербальних засобів (сміх, інтонація). Рідко трапляються директиви (4%), менасиви (3%), а також комбінації мовленнєвих актів (6%). Нечастотність директивів та менасивів обумовлена сюжетом серіалу, де злочинці знаходяться у залежних від інших людей обставинах. Директиви використовувалися із семантикою поради, у тому числі непрямой, пропозиції та оцінки. Менасиви переважно виділялися семантично, ніж граматично. Щодо комбінації МА, то траплялися такі сполуки, як експресив + квеситив, констатив + квеситив та експресив + констатив.

6. Щодо максим кооперації та імплікатур, то можна зробити висновок, що у злочинців у серіалі є свої уявлення про кількість, якість, релевантність та ясність мови. Саме тому в багатьох діалогах ці максими регулярно використовуються без порушень або ж навпаки порушуються з певною лінгвопрагматичною метою. Це, зокрема, такі максими, як повідомляй стільки інформації, скільки потрібно для здійснення конкретних цілей спілкування, виражай свої думки ясно, уникай неточності висловлювання, уникай неоднозначності, будь лаконічним.

7. Перекладацький аналіз показав, що при відтворенні мовленнєвих актів злочинця у серіалі «Мисливець за розумом» найчастіше використовуються така граматична трансформація, як буквальный переклад, та така лексико-граматична трансформація, як цілісне перетворення (по 20% у кожному випадку). Середню частотність продемонстрували такі граматичні трансформації як опущення (15%),

додавання та синтаксична заміна (по 10%). Рідко трапляються такі лексичні трансформації, як диференціація значення, конкретизація, така граматична трансформація, як морфологічна заміна та такі лексико-граматичні трансформації, як антонімічний переклад та компенсація перекладацьких втрат (по 5% у кожному випадку). При цьому у половині випадків (50%) перекладачеві вдалося повністю зберегти інтенцію при перекладі. Це означає, що той чи той мовленнєвий акт було відтворено таким самим мовленнєвим актом зі збереженням усіх семантичних особливостей, прямої та непрямой конотації тощо. Дещо рідше (40%) перекладачеві вдалося зберегти інтенцію частково. У такому випадку мовленнєвий акт був відтворений таким самим мовленнєвим актом, але зі зміною конотації, імпліцитного змісту тощо. Найрідше (10%) перекладач вдавався до повної зміни інтенції, у такому випадку один мовленнєвий акт було відтворено іншим мовленнєвим актом (наприклад, констатив експресивом та под.).

8. Аналіз також показав, що у 55% випадків перекладачеві вдалося зберегти коопераційні максими або конверсаційні імплікатури при їхньому відтворенні як характеристик психологічного портрету злочинця у телесеріалі «Мисливець за розумом». Майже у третині випадків (30%) коопераційна максима або її коверсаційна імплікатура були послаблені через вибір перекладачем тих чи тих мовних засобів для відтворення. У 10% випадків коопераційна максима або її коверсаційна імплікатура, навпаки, були посилені через застосування перекладачем різних стилістичних прийомів. Тільки у 5% прикладів коопераційна максима або конверсаційна імплікатура не були збережені у перекладі.

SUMMARY

The relevance of the work is due to the growing scientific interest in the pragmalinguistic aspect of the study of psychological portraits of characters in literature, films and TV series for understanding foreign culture. Pragmalinguistic means of creating a psychological portrait are interesting as examples of a specific manifestation of culture, expressed, in particular, in linguistic form. Television series are an independent cinematographic genre, so they have specific pragmalinguistic means, however, they differ depending on subgenres. This also applies to crime TV series, in particular, such as “Mind Hunter”, which contains many psycholinguistic characteristics of serial killers.

The object of the research is the psychological portrait of the criminal in the series “Mind Hunter” and its Ukrainian translation.

The subject of the study is the linguistic and pragmatic characteristics of the psychological portrait of a criminal and ways of translating them into Ukrainian (based on the material of the TV series “Mind Hunter”).

The purpose of the research is to theoretically investigate and practically analyze.

Objectives of the study.

1. Investigate the problem of studying the linguistic and pragmatic characteristics of a psychological portrait
2. Consider the possibilities of researching psychological portraits of criminals in the texts of deviant discourse (pathographies)
3. To characterize the ways of translating the linguo-pragmatic characteristics of the criminal’s psychological portrait in cinema discourse.
4. To determine the types of communication of the addresser and the addressee in the deviant film discourse of the television series “Mind Hunter”.
5. To analyze the illocutionary types of speech acts of the criminal in the series “Mind Hunter”.

6. To analyze the portrait of the criminal in the TV series “Mind Hunter” in terms of implicature.

7. To determine the ways and means of translating the speech acts of the criminal in the TV series “Mind Hunter”.

8. To analyze the peculiarities of the application of translation transformations for the reproduction of implicatures as characteristics of the psychological portrait of the criminal in the television series “Mind Hunter”.

The material of the study was the TV series “Mind Hunter” and its translation into Ukrainian.

Research methods – *analysis* was used in the study of scientific literature, *linguistic analysis* was used to study pragmalinguistic means of creating a psychological portrait of a criminal, *comparativist analysis* was used when comparing various linguopragmatic means, strategies, maxims of creating a psychological portrait of a criminal, *translation analysis* was used in the study of methods of reproduction of pragmalinguistic means of creating a psychological portrait of a criminal in Ukrainian, *synthesis* was used to summarize the conclusions of scientists and our own research results, *classification* was used in the classification of pragmalinguistic means of creating a psychological portrait of a criminal, *quantitative analysis* was used to calculate the obtained data, *graphic methods* were used to visualize the obtained research results.

The scientific novelty of the study is that the classification of translation transformations has been improved for the reproduction of pragmalinguistic means of creating a psychological portrait of a criminal in television series in accordance with the material of the study.

The theoretical value of the work lies in the fact that the problems of the pragmalinguistic aspect of translation were further developed, and their study made it possible to draw appropriate scientific conclusions.

The practical value of the research – the results of the master’s thesis can be applied in the course of psycholinguistics, pragmalinguistics, as well as in translation studies.

Linguopragmatic characteristics of a psychological portrait should be studied within the framework of three theories: the theory of speech acts, the theory of strategies and maxims of politeness, and the theory of maxims of cooperation and conversational implicatures. The psychological portrait of the criminal in the thriller assumes a description of the personality of the criminal, expressed in language and through language, reconstructed in its main features on the basis of linguistic means. The psychological portrait of the criminal presupposes, first of all, the depiction of his character's speech characteristics, both verbal and non-verbal (vocabulary, syntax, description of facial expressions, voice and breathing dynamics, pantomime and mannerisms). Portraits of criminals in thrillers have their own characteristics. Linguistic means and resources that can be mobilized for certain pragmatic purposes in the speech of a criminal character make up the pragmalinguistic potential of his psychological portrait. Therefore, the psychological portrait of the criminal is an important element of the composition of the thriller, which emphasizes its structure, allows better orientation in the content, helps to understand the inner essence of the character.

The general features of the speech of criminals in thrillers are due to the fact that such speech is associated with deviant behavior. Therefore, such texts belong to deviant discourse, which has the following evaluation parameters: rationality, logic, and adequacy. The use of variable models of reality is a characteristic feature of discourse. An essential characteristic of deviant and, more narrowly, pathographic discourse texts is the use of any deviations from norms. Manipulation becomes an indicator of the hidden or overt deviant character of the discourse. The speech of criminals as pathographic texts is the material of research by authors of various fields of knowledge – psychiatrists, psychologists, sociologists, linguists, etc. The subjectively determined character of such texts, where the reproduced past refers to the area of personal experience of the language subject, is of particular value. Criminals in thrillers thus tell their stories based on unique experiences, drawing attention to the inner picture of their lives.

The translational methods of reproducing the psychological portrait of the criminal in the thriller are considered within the framework of transformational and denotative approaches. It seems most expedient to use, first of all, a transformational approach with a combination of the denotative as an auxiliary one.

In the TV series "Mind Hunter" such type of communication as "Direct addressee – criminal → direct addressee – special agent" absolutely prevails. The number of such cases was more than two-thirds (78%) of all studied units. This type of communication was implemented through answers to questions; questions (answering questions with questions; questions with the aim of obtaining information; clarifying questions; questioning; questions to establish "feedback" or contact; questions-hints for the interlocutor); narrative sentences and persuasive sentences. Addresses used proper names, second person pronouns, honorifics, and phrases that help establish contact or feedback. The type of communication "Direct addressee – criminal → indirect addressee – spectator" turned out to be relatively frequent (10%). It was implemented with the help of various lexical-grammatical and stylistic means, in particular, lexemes with the semantics of conviction; phrases with a high degree of subjectivization; ellipsis sentences; inversions; pun; rhetorical questions. Rare types of communication such as "Direct addressee – criminal → indirect addressee – victim" (5%, implemented using direct speech, indirect speech and personal indirect speech), "Indirect addressee – third person (not victim) → indirect addressee – criminal" (3%, implemented using indirect language), "Indirect addressee – victim → indirect addressee – criminal" (2%, implemented using direct language) and "Indirect addressee – criminal → direct addressee – criminal" (2% , occurs in cases where the criminal speaker asks himself questions and answers them himself).

The types of communications where the criminal is the direct addressee are the most meaningful, as they are based on the reference and on the meaningful intention of the speaker, and are formed by referential speech acts. This demonstrates that the most important thing for a criminal in a TV series is the

content of the expressed opinion and its comprehensibility to the addressee. The criminal speaker tries not only to convey his opinion to the addressee, but also to achieve a certain perlocutionary effect thanks to the actualization of implicatures, the implementation of illocutionary types of speech acts, and the use of special linguistic stylistic means. The speaker determines at the same time the purpose, content and emotionality of each of his utterances, which the addressee interprets, undergoing a perlocutionary effect.

The analysis of speech acts showed that most often in the researched material there are constatives. Their number was more than half (54%) of all studied speech acts. Qualitative analysis shows that the specificity of the statements in the speech of criminals in the analyzed series is that the speaker verbally confirms his own responsibility for what he states, at the same time, he can limit it or use statements with a tinge of doubt; often the speaker is completely convinced of his judgments; combines constatives with appeals that perform a phatic function; use of irony in statements. The main feature is the advantage in criminals' use of affirmatives (rather than expressives) when describing their own violent crimes, which allows them to talk about the crime as something mundane, which does not bother them too much emotionally. Quasitives (18%) and expressives (15%) demonstrated an average frequency. The specifics of the quasitives in the analyzed material was the accumulation of questions in one replica; questioning that actualizes the connotation of dissatisfaction or reproach; a small number of "ordinary" questions in order to obtain information or clarify (due to the plot and composition of the series about criminals); questions asked in order to make sure that the interlocutor understands the subject of the conversation; questions for the purpose of obtaining confirmation; rhetorical questions; absence of phatic meaningless questions. Expressive expressions are verbalized using lexical means (swear words, colloquialisms, exclamations); grammatical means (polysyndeton, exclamatory sentences) and a couple of verbal means (laughter, intonation). Rarely occur directives (4%), menasives (3%), as well as combinations of speech acts (6%). The infrequency of directives and menasives is due to the plot

of the series, where criminals are in circumstances dependent on other people. Directives were used with the semantics of advice, including indirect, suggestion, and evaluation. Menasivas were mostly distinguished semantically than grammatically. As for the SA combination, there were such compounds as expressive + quesitive, constative + quesitive, and expressive + constative.

Regarding maxims of cooperation and implicatures, it can be concluded that the criminals in the series have their own ideas about the quantity, quality, relevance and clarity of language. That is why in many dialogues these maxims are regularly used without violations or, on the contrary, are violated with a certain linguopragmatic purpose. These are, in particular, such maxims as communicate as much information as is necessary for the implementation of specific communication goals, express your thoughts clearly, avoid inaccuracy of expression, avoid ambiguity, be concise.

The translation analysis showed that when reproducing the speech acts of the criminal in the series “Mind Hunter”, such a grammatical transformation as a literal translation and such a lexical-grammatical transformation as a complete transformation are most often used (20% in each case). Grammatical transformations such as omission (15%), addition and syntactic replacement (10% each) showed an average frequency. Such lexical transformations as differentiation of meaning, concretization, such grammatical transformation as morphological replacement and such lexical and grammatical transformations as antonymic translation and compensation of translational losses occur rarely (5% in each case). At the same time, in half of the cases (50%), the translator managed to completely preserve the intention during the translation. This means that this or that speech act was reproduced by the same speech act with preservation of all semantic features, direct and indirect connotation, etc. Somewhat less often (40%), the translator managed to preserve the intention partially. In such a case, the speech act was reproduced by the same speech act, but with a change in connotation, implicit content, etc. Most rarely (10%) the translator resorted to a complete change of intention, in which case one speech

act was reproduced by another speech act (for example, stated with an expressive, etc.).

The analysis also showed that in 55% of cases the translator was able to preserve cooperative maxims or conversational implicatures when reproducing them as characteristics of the psychological portrait of the criminal in the television series “Mind Hunter”. In almost a third of cases (30%), the cooperative maxim or its conversational implicature was weakened due to the translator’s choice of certain linguistic means for reproduction. In 10% of cases, the cooperative maxim or its conversative implicature, on the contrary, were strengthened due to the translator’s use of various stylistic techniques. In only 5% of the examples, the cooperative maxim or the conversational implicature were not preserved in the translation.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Список використаних теоретичних джерел

1. Аладько, Д. О. (2016). Характеристика людини засобами фразеологізмів з компонентом-зоонімом в англійській та українській мовах. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія філологія* № 23, 100—102.
2. Альзахрані, Д. О. (2018). Інтерпретація та переклад у дослідженнях Джорджа Сейнера. *Молодий вчений. Випуск 8*, 45—50.
3. Андреев, В. С. (2015). Патографія як жанр біографічного дослідження. *Ейдос*, 8, 85—94.
4. Бандурко, З. В. (2019) *Лінгвопрагматичні властивості німецькомовного лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості»* (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук). Харків, Херсон.
5. Безугла, Л. Р. (2018). Рівні комунікації у лірико-поетичному дискурсі. *Вісник Харківського університету імені В.Н. Каразіна. Серія філологічна*, 87, 27—34.
6. Бережна, М.В. (2017). Відтворення мовленнєвої характеристики персонажів (на матеріалі англомовних художніх текстів та їх перекладів українською мовою). *Science and Education a New Dimension. Philology*, V(34), 11—15.
7. Бойко, О. П. (2011). *Глобалізація згубних звичок і девіантних форм поведінки у сфері дозвілля*. Харків: Вісник ХНПУ ім. Г.С. Сковороди

8. Боровицька, О. С. (2009). Дискурс як об'єкт дослідження соціальної стилістики. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 46, 79—85.
9. Буряк, Л. І. (2015). Психологізація як стратегія біографічних досліджень в українській історіографії першої третини ХХ століття. *Ейдос* 8, 95—105.
10. Вул, С. М. (2005). Авторознавча і лінгвістична експертизи письмового мовлення. *Теорія та практика судової експертизи і криміналістики : науково-практичні матеріали*, 5, 161—166.
11. Гапон, Н. П. (2003). Патографічний дискурс: перспективи гендерного діалогу. *Науковий вісник Чернівецького університету. Серія філософія*, 148–149, 94—99.
12. Гапон, Н.П. (1999). *Особистість в психотерапії: конфігурації професійного досвіду* [монографія]. Львів: Основа.
13. Гарбар, І. О. (2012). Метафоричне дзеркало: дослідження спортивної та ігрової метафор у тексті американського юридичного трилера. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія філологічна*, 26, 60 —62.
14. Доценко, О. Л. (2021). *Лінгвістична експертологія в системі підготовки студентів-філологів*. Відновлено з https://www.researchgate.net/publication/349966975_LINGVISTICNA_EKSPERTOLOGIA_V_SISTEMI_PIDGOTOVKI_STUDENTIV-FILOLOGIV
15. Ільчук, Л. В. (2013). Патографія як дослідницький прийом: напрацювання другої половини ХХ ст. *Nvkkarogo*, 12 (17), 199—202.
16. Калинюк, Є. А. (1999). *Композиційно-мовленнєва форма «опис» у научно-фантастичному тексті* (Дисертація кандидата філологічних наук). Одеський державний університет імені І. І. Мечникова. Одеса.
17. Климчук, В. О., Мойсієнко, Я. В. (2007). Життєвий шлях творчої особистості: принципи біографічного дослідження. *Соціальна психологія. Серія філологічна*, 6, 32—44.

18. Кравець, К. Ю (2020). Аналіз англійських юридичних термінів у романі «Розплата» Джона Грішема. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія філологічна*, 30, 250—254
19. Кузнецова, М. О. (2018). *Прагматичний потенціал засобів текстової комунікації у соціальній мережі TWITTER*. Кропивницький: КОД. Відновлено 3
<https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/701360.pdf>
20. Кулікова, А. Є., Головачова, Ю. О. (2013). Перекладацька компресія міжмовних субтитрів художніх фільмів. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Серія філологічна*, 9 (268), 53—58.
21. Куцик, О. С. (2011). Портретний опис як засіб осягнення характеру літературного героя. *Молодь і ринок. Серія філологічна* 7 (78), 88 —92.
22. Лисиченко, Т.Ю. (2017). Мовленнєвий паспорт особистості як основа творення художнього образу: граматики та поетика помилок. *Лінгвістичні дослідження: збірник наукових праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Серія філологічна*, 46, 107—118.
23. Лобко, О. П. Соціологічні, психологічні, юридичні аспекти девіантної поведінки. *Девіантна поведінка: соціологічний, психологічний та юридичний аспекти*. Науково-практична конференція, Харків, квітень 10, 2015 (с. 44 —49).
24. Лукьянова, Т. Г. (2011). Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов*, 973.68, 183—187.
25. Мазур, О. В. (2011). Відтворення комізму явищ культури в українському перекладі анімаційного серіалу «Сімпсони». *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія філологічна*, 6, 74—78.
26. Максимов, С. Є. (2016). *Практичний курс перекладу*. Київ : КНЛУ.

27. Максимчук, О. Л. (2013). Прагматичний потенціал публіцистичного тексту. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія філологічна*, 72, 285—289.

28. Мельник, А. П. (2013). Прагматична адаптація як засіб подолання культурної асиметрії у перекладі анімаційного серіалу «Сімпсони». *Вісник Житомирського державного університету*, 4 (70), 22 —25.

29. Мінцис, Е. Є. (2016). *Лінгвостилістичні особливості юридичного трилера (на матеріалі роману Джона Грішема «The Client»)*. Житомир: ЖДУ.

Відновлено

3

<http://eprints.zu.edu.ua/20416/1/%D0%9C%D1%96%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%81%20%D0%95..pdf>

30. Мокривська, М. Т. (2018). Прикметники на позначення рис характеру в давньогрецькому романі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*, 1(69), 43—46.

31. Нестор, Н. В., Баулін, О. В., Жеребко, О. І. *Актуальні питання судової експертології, криміналістики та кримінального процесу*. V Міжнародна науково-практична конференція, Київ, грудень 16, 2022 (с. 526).

32. Ницполь, В. І. (2018). *Мовна особистість персонажа серійного вбивці (на матеріалі американської прози ХХ століття)* (Дисертація кандидата юридичних наук). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ. Національний університет імені Івана Франка. Львів.

33. Печарський, А. (2011). У літературознавчих лабіринтах психоаналітичного методу дослідження. *Слово і Час*, 13 —24.

34. Присяжнюк, Л.Ф. (2011). Змінені стани свідомості: лінгвістичний вимір. *Науковий вісник КНЛУ. Серія «Філологія. Педагогіка. Психологія»*, 22, 59—64.

35. Сіняговська, І. Ю. (2018). Визначення та класифікація перекладацьких трансформацій у процесі художнього перекладу. *Наукові праці. Серія Філологія. Мовознавство*, 209, 89—93.

36. Скворцова, Т. Г. (2004). *Логіко-філософський аналіз еристичного дискурсу*. (Автореферат кандидата філософських наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.
37. Софієнко, І. В. (2014). Становлення кіноперекладу в Україні. *Мовні і концептуальні картини світу*, 50.2, 401 —405.
38. Федіна, М. Р. (2015). Інтерпретація поняття «обличчя» як методологічного підґрунтя в дослідженнях теорії лінгвістичної ввічливості П. Браун і С. Левінсона та моделей неввічливості Дж. Калпепера й Д. Баусфілда. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*, 15, 157 —160.
39. Ходаковська, О. О. (2020) *Юридична лінгвістика: особливості розвитку та функціонування*. Відновлено з https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/7642/1/Khodakovska_149-150.pdf
40. Цепенюк, Ф. О. (2021). Мовленнєвий портрет персонажа художнього твору в оригіналі і перекладі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*, 49, 178 —182.
41. Черненко, Г. А. (2012) Сфери застосування лінгвістичної експертизи. *Studia-linguistica*. 6/1, 220—223.
42. Шаповал, А. С. (2015). *Лінгвокультурологічна характеристика мовної особистості персонажа художнього твору (на матеріалі романів Перл Бак «Імператриця» та Павла Загребельного «Роксолана»)* (Дисертація кандидата філологічних наук). Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського. Одеса.
43. Шевелідзе, Л. Д. (2021). *Мовні засоби реалізації комунікативних стратегій у дискурсі соціальних мереж (на матеріалі української й англійської мов)* (Дисертація кандидата філологічних наук). Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця.
44. Шевчук, З. С. (2018). Понятійно-термінологічне поле дослідження ієрархії «мовна особистість – мовний портрет». *Одеський лінгвістичний вісник. Серія Філологія*, 4, 305—308.

45. Шестакова, С. О. (2015). *Судова лінгвістична експертиза: статус і завдання. Актуальні питання сучасної юридичної науки*. Друга Всеукраїнська науково-практична конференція, Суми, квітень 16-17, 2015 (с. 35—38).
46. Anderman, G. (2009). *Audiovisual translation: language transfer on screen*. Benjamins Translation Library.
47. Austin, G. L. (2012). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
48. Brown, P., Levinson, S. (1987). *Politeness: Some universal in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
49. Brown, P., Levinson, S. (1978). *Universal in language usage: Politeness phenomena. Questions and politeness: Strategies in social interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
50. Dijk, T. A. (1980). *The pragmatics of literary communication. On text and context*. Rio Piedras: Editorial Universitaria.
51. Durkheim, E. *Suicide: A Study in Sociology*. Retrieved from https://archive.org/details/suicide0000unse_x5o7.
52. Eitzen, D. (1993) Attending to the Fiction: a Cognitive Account of Cinematic Illusion. *Post Script*. 13 (1), 46—60.
53. Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts (Advances in Semiotics)*. Indiana University Press.
54. Even-Zohar, I. (1978). James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (Eds). *The Position of the Translated Literature within the Literary Polysystem*. (pp. 117-127). Duke University Press.
55. Gambier, Y., Gottlieb, H. (2001). *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges Y.Gambier and H.Gottlieb. (Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research. Ed. by Y.Gambier and H.Gottlieb*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
56. Gibbs, R. W. (2013). *Process and Products in Making Sense of Tropes. Metaphor and Thought* (pp. 252-276). Cambridge: Cambridge University Press.

57. Grice, H. P. (1975). *Logic and conversation. Syntax and Semantics.* (pp. 117—121) N.Y.: Academic Press.
58. Hansen, M. (2003). Affect as medium, or «the digital facial image» / Mark Hansen. *Journal of Visual Culture.* 2, 205—228.
59. Hawkins, A. H. (1999). *Reconstructing Illness: Studies in Pathography.* Purdue: Purdue University Press.
60. Hornstein, G. A. (2002). *Narratives of Madness, as Told From Within.* Chronicle of Higher Education.
61. Hornstein, G. A. (2010). Practice Sharing: Teaching Mental Health Using First-Person Accounts of Madness. *The Higher Education Academy Psychology Network Newsletter.* 57, 12.
62. Lakoff, R. (1975). Language and Women's Place. *New York: Harper & Row.* 45—79.
63. Leech, G.N. (2013). *Principles of Pragmatics.* London: New York.
64. Merton, R. K. (1973). *The Sociology of Science.* N.Y.
65. Reeve, J. (2009). *Understanding motivation and emotion.* Hoboken, NJ: Wiley.
66. Roseman, I. (2014). *Cognitive Appraisal Theory.* Retrieved from <http://www.iep.utm.edu/emotion>
67. Searle, J. R. *Classification of illocutionary acts.* Retrieved from https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle_Illocutionary-Acts.pdf.
68. Searle J. R. *The logical status of fictional discourse.* Retrieved from http://www.typtoken.com/100B/Searle_Fiction.pdf
69. Searle J. *What is a speech act?* Retrieved from <http://faculty.unlv.edu/jwood/unlv/Articles/SearleWhatIsASpeechAct.pdf&ved=2ahUKEwjViu6euvn7AhUoq5UCHSEOD1UQFnoECAoQAg&usg=AOvVaw2KWWXRerbI8HYr90SOtVqq>.
70. Smith, G.M. (2009). Local emotions, global moods and film structure / *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion.* (pp. 103-126). Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

71. Spranger, M., Labudde, D. *Semantic Tools for Forensics: Approaches in Forensic Text Analysis and University of Applied Sciences*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/261145608_Semantic_Tools_for_Forensics_Approaches_in_Forensic_Text_Analysis
72. Stockwell, P. (2012) *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York : Routledge. 96—99.
73. Toury, G. (1995). Comunicazione e tradizione. Un approccio semiotico. *Teorie contemporanee della tradizione* (pp. 103—119). Milano: Bompiani.
74. Weingarten, K. (2001). Making sense of illness narratives: Braiding theory, practice and the embodied life. *Stories of Women's Lives*. (pp. 61—78). Dulwich: Dulwich Centre Publications.

Список довідкової літератури

75. Бацевич Ф.С. Словник термінів міжкультурної комунікації. К.: Академія, 2012. 222 с.
76. Brown K. *Encyclopedia of language and linguistics*. Elsevier : Elsevier Science, 2015. 9000 p.
77. The Merriam-Webster Thesaurus. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, Incorporated. 2012. 669 p.
78. CCEOTEL Crystal D. *Cambridge Encyclopedia of the English language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 491 p.
79. EOLAL *Encyclopedia of language and linguistics*. Elsevier : Elsevier Science, 2015. 9000 p.
80. *Oxford Wordpower Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 746 p.
81. *Longman Dictionary of English Language and culture*. Harlow: Addison Wesley Longmans Limited, 1992. 1528 p.

82. The Merriam-Webster Thesaurus. Springfield, Massachusetts:
Merriam-Webster, Incorporated. 2012. 669 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- МН – Mind Hunter. URL
<https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DLR3G11WbnUU&ved=2ahUKEwiunKb065T9AhXuh4sKHeGJDPoQtwJ6BAgBEAE&usg=AOvVaw0bDptWuPz5nRp4kELJ6yNc>
- МЗР – Мисливець за розумом. URL:
https://uakino.club/filmy/genre_detective/3575-mislivc-za-rozumom.html&ved=2ahUKEwjF85is6pT9AhXJpYsKHehqAxQQFnoECAUQAg&usg=AOvVaw03UtC0pvCiQgNgjVc3usZW

ДОДАТОК

№	Текст оригіналу	Текст перекладу
1.	<p><i>Holden Ford: You don't think you could benefit from psychiatry?</i></p> <p><i>Edmund Kemper: I already did all that in the institution. It didn't take. <u>For me, I think surgery might give me the best chance.</u></i></p>	<p><i>Холден Форд: Ви не думаєте, що вам може допомогти психіатрія?</i></p> <p><i>Едмунд Кемпер: Я вже проходив її у закладі. Не допомогло. <u>Щодо мене, особисто я</u> думаю, що мені допоможе лише операція.</i></p>
2.	<p><i>Holden Ford: And if surgery doesn't take, in this modern society, what do we do with the Ed Kempers of the world?</i></p> <p><i>Edmund Kemper: <u>Well, isn't that your department?</u></i></p>	<p><i>Холден Форд: І якщо операції не потрібні у цьому сучасному суспільстві, що ми унемо робити із світовим Едом Кемпером?</i></p> <p><i>Едмунд Кемпер: <u>Ну, хіба це не ваша епархія?</u></i></p>
3.	<p><i>Holden Ford: From your perspective...</i></p> <p><i>Edmund Kemper: <u>Death by torture?</u></i></p>	<p><i>Холден Форд: З вашої точки зору...</i></p> <p><i>Едмунд Кемпер: <u>Смерть від тортур?</u></i></p>
4.	<p><i>Edmund Kemper: If a woman humiliates her little boy, he will become hostile, and violent, and debased. <u>Period.</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: Якщо жінка принижує свого маленького хлопчика, він виросте ворожим, жорстоким і приниженим. <u>Крапка.</u></i></p>
5.	<p><i>Edmund Kemper: <u>You see, Bill, I knew a week before she died I was gonna kill her.</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: <u>Розумієш, Білле, я знав за тиждень до її смерті, що збираюся її вбити.</u></i></p>
6.	<p><i>Edmund Kemper: <u>She</u> went out to a party, <u>she</u> got soused, <u>she</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: Вийшла на вечірку, просохла, прийшла додому</i></p>

	<i>came home alone.</i>	<i>сама.</i>
7.	<i>Edmund Kemper: <u>I asked her how her evening went.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Я запитав її, як пройшов її вечір.</u></i>
8.	<i>Edmund Kemper: She just looked at me.</i>	<i>Едмунд Кемпер: Вона просто подивилася на мене.</i>
9.	<i>Edmund Kemper: <u>She said, "For seven years." She said, "I haven't had sex with a man because of you, my murderous son."</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Вона сказала: «Протягом семи років я не займалася сексом через тебе, мій сину-вбивцю».</u></i>
10.	<i>Edmund Kemper: <u>So I got a claw hammer and I beat her to death.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: Тому я узяв молоток і <u>забив її до смерті.</u></i>
11.	<i>Edmund Kemper: <u>Then I cut her head off, and I humiliated her.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Тоді я відрубав її голову і принижав її.</u></i>
12.	<i>Edmund Kemper: <u>And I said, "There, now you've had sex."</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>І я сказав: "Тепер ти займалася сексом".</u></i>
13.	<i>Edmund Kemper: <u>If there's one thing I know, it's this: A mother should not scorn her own son.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Я твердо знаю тільки одне: мати не повинна зневажати власного сина.</u></i>
14.	<i>Edmund Kemper: <u>Butchering people is hard work. Physically and mentally. I don't think people realize.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Різати людей – важка робота. Фізично і психічно. Я не думаю, що люди це усвідомлюють.</u></i>
15.	<i>Edmund Kemper: <u>You need to vent.</u></i>	<i>Edmund Kemper: <u>Вам потрібно вийти на повітря.</u></i>
16.	<i>Edmund Kemper: <u>What are you writing down?</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Що ви записуєте?</u></i>

17.	<p><i>Holden Ford : Oh, I just think it's an interesting choice of words, "vocation."</i></p> <p><i>Edmund Kemper : Well, what would you call it? <u>A hobby?</u> I'd say it's more than that.</i></p>	<p><i>Холден Форд: О, я просто думаю, що це цікавий вибір слів, «покликання».</i></p> <p><i>Едмунд Кемпер: Ну, як би ви це назвали? <u>хобі?</u> Я б сказав, що це більше, ніж хобі.</i></p>
18.	<p><i>Edmund Kemper: <u>Look at the consequences.</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: <u>Подивіться на наслідки.</u></i></p>
19.	<p><i>Edmund Kemper: <u>The stakes are very high.</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: <u>Ставки дуже високі.</u></i></p>
20.	<p><i>Bill Tench: I'm sorry, Ed, do you mean that violence in the movies drove you to kill those women?</i></p> <p><i>Edmund Kemper: No. <u>My point is, in reality it doesn't work the way you expect.</u></i></p>	<p><i>Білл Тенч: Вибачте, Еде, ви маєте на увазі, що насильство у фільмах спонукало вас убивати тих жінок?</i></p> <p><i>Едмунд Кемпер: Ні. <u>Я хочу сказати, що насправді це працює не так, як ви очікуєте.</u></i></p>
21.	<p><i>Edmund Kemper: When you stab somebody they're supposed to fall dead. They go, "Oh," and they fall dead, <u>right?</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: Ви думаєте, що коли ви вдарите когось ножем, вони повинні впасти мертвими. Вони кажуть О! і падають мертвими, <u>чи не так?</u></i></p>
22.	<p><i>Edmund Kemper: In reality, when you stab somebody, they lose blood pressure and they <u>leak to death, very slowly.</u></i></p>	<p><i>Едмунд Кемпер: Насправді, коли ви когось раните, у них знижується кров'яний тиск і вони <u>стікають кров'ю до смерті, вмирають дуже повільно.</u></i></p>
23.	<p><i>Bill Tench: We're from the Federal Bureau of Investigation's</i></p>	<p><i>Білл Тенч: Ми з відділу поведінкових досліджень</i></p>

	<i>Behavioral Science Unit.</i> <i>Montie Rissell: <u>Scientists?</u></i>	<i>Федерального бюро розслідувань.</i> <i>Монті Рісселл: <u>Вчені?</u></i>
24.	<i>Bill Tench: We're from the Behavioral Science Unit. We're doing research. Interviewing men like you.</i> <i>Montie Rissell: <u>Men like me?</u></i>	<i>Білл Тенч: Ми з відділу поведінкових досліджень. Ми проводимо дослідження. Беремо інтерв'ю у таких чоловіків, як ви.</i> <i>Монті Рісселл: <u>У таких чоловіків, як я?</u></i>
25.	<i>Bill Tench: Murderers with multiple victims. To better understand why you do what you do.</i> <i>Montie Rissell: <u>I'd like to know, too.</u></i>	<i>Білл Тенч: Серійних вбивць. Щоб краще зрозуміти, чому ви робите те, що ви робите.</i> <i>Монті Рісселл: <u>Я теж хотів би це знати.</u></i>
26.	<i>Montie Rissell: <u>You know what?</u> I don't think I'm interested.</i>	<i>Монті Рісселл: <u>Знаєте що?</u> Я не думаю, що мені це цікаво.</i>
27.	<i>Montie Rissell: Cancer. It's, uh... It's a <u>bitch</u>, man.</i>	<i>Монті Рісселл: Рак. Це, е-е... Це <u>клята хвороба</u>, чувак.</i>
28.	<i>Montie Rissell: Yeah, it's hard on a <u>human being</u>.</i>	<i>Монті Рісселл: Так, важко <u>людині</u>.</i>
29.	<i>Montie Rissell: So I <u>let her go</u>.</i>	<i>Монті Рісселл: Тому я <u>відпустив її</u>.</i>
30.	<i>Montie Rissell: It's, uh... It's a weird feeling, man.</i>	<i>Монті Рісселл: Це, е-е... Це дивне відчуття, чувак.</i>
31.	<i>Holden Ford: What's a weird feeling, Monte?</i> <i>Montie Rissell: Um How do I put it?... <u>Showing mercy</u>.</i>	<i>Холден Форд: Що за дивне відчуття, Монте?</i> <i>Монті Рісселл: Гм, як це сказати?... <u>Милосердя</u>.</i>
32.	<i>Jerry Brudos: <u>Really?</u></i>	<i>Джеррі Брудос: <u>Справді?</u></i>

33.	<i>Jerry Brudos: <u>What'd she do?</u></i>	<i>Джеррі Брудос: <u>Що вона зробила?</u></i>
34.	<i>Jerry Brudos: <u>She offered to help?</u></i>	<i>Джеррі Брудос: <u>Вона запропонувала допомогу?</u></i>
35.	<i>Edmund Kemper: The classic is talking too much about the <u>crimes.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: Класик занадто багато говорить про <u>злочини.</u></i>
36.	<i>Edmund Kemper: <u>Over interest.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Занадто.</u></i>
37.	<i>Edmund Kemper: <u>You have to remain casual.</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Треба поводитися природно.</u></i>
38.	<i>Edmund Kemper: They tried everything to trick me, I'm too savvy, <u>I don't fucking talk period</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: Вони пробували все, щоб обдурити мене, <u>але</u> я надто кмітливий.</i>
39.	<i>Edmund Kemper: <u>You think they want to talk about this shit?</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Ви думаєте, вони хочуть поговорити про це лайно?</u></i>
40.	<i>Edmund Kemper: It's like if you worked at a <u>slaughterhouse</u> with livestock.</i>	<i>Едмунд Кемпер: Це як якщо б ви працювали на <u>бійні</u> з худобою..</i>
41.	<i>Edmund Kemper: <u>Real conversation stopper</u></i>	<i>Едмунд Кемпер: <u>Це заважає розмовляти.</u></i>
42.	<i>Montie Rissell: <u>What do you want to know? Why I raped those girls in Florida?</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Що ти хочеш знати? Чому я звалтував тих дівчат у Флориді?</u></i>
43.	<i>Holden Ford: For starters, how did you choose your victims? Montie Rissell: <u>Victims? That doesn't sound good..</u></i>	<i>Холден Форд: Для початку скажіть, як ви обирали своїх жертв? Монті Рісселл: <u>Жертв? Звучить погано..</u></i>
44.	<i>Montie Rissell. <u>That doesn't sound good..</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Звучить погано..</u></i>
45.	<i>Montie Rissell: How many other... "<u>men like me</u>" are you</i>	<i>Монті Рісселл: Зі скількома іншими... "<u>такими чоловіками, як я</u>"</i>

	<i>talking to?</i>	<i>ти розмовляєш?</i>
46.	<i>Montie Rissell: <u>They all talk to you?</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Вони всі з тобою розмовляють?</u></i>
47.	<i>Montie Rissell: <u>I first got into trouble at 14.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Вперше я потрапив у халепу в 14 років.</u></i>
48.	<i>Montie Rissell: <u>They sent me to Florida</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Вони відправили мене до Флориди</u></i>
49.	<i>Montie Rissell: This, uh... [laughs] ... "<u>juvenile facility.</u>"</i>	<i>Монті Рісселл: Це, е... [сміється]... "<u>в'язниця для неповнолітніх</u>"</i>
50.	<i>Montie Rissell: <u>Doctors watching over me all the time</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>За мною весь час спостерігали лікарі.</u></i>
51.	<i>Montie Rissell: <u>I had four girls while I was under observation</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Поки я був під наглядом, я згвалтував чотирьох дівчинок.</u></i>
52.	<i>Montie Rissell: <u>They let me out.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Мене випустили.</u></i>
53.	<i>Montie Rissell: <u>I come back up here, get myself a job, a girlfriend.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Я повернувся сюди, влаштувався на роботу, знайшов дівчину.</u></i>
54.	<i>Montie Rissell: <u>Girlfriend's a year ahead, she goes off to state college, but, you know, we keep in touch, we write.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Дівчина через рік вступає до державного коледжу, але, знаєте, ми підтримуємо зв'язок, листуємося.</u></i>
55.	<i>Montie Rissell: <u>You're taping it, man</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Ти записуєш це, чувак</u></i>
56.	<i>Montie Rissell: <u>Taking notes helps with transcription</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Конспектування допомагає з розумінням</u></i>
57.	<i>Holden Ford: <u>You were saying? Back in school, a free man...</u></i> <i>Montie Rissell: <u>Not free, no, sir.</u></i>	<i>Холден Форд: <u>Так що ви казали? Повертаєтесь до школи, стаєте вільною людиною...</u></i> <i>Монті Рісселл: <u>Ні, сер, не вільною..</u></i>
58.	<i>Montie Rissell: <u>Probation, counseling, therapy.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Випробування, консультування, терапія</u></i>
59.	<i>Montie Rissell: <u>I gotta keep checking in or they send me back.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Мені потрібно стояти на обліку, інакше вони відправлять мене назад.</u></i>
60.	<i>Holden Ford: <u>But you got yourself a girlfriend...</u></i>	<i>Холден Форд: <u>Але ти знайшов собі дівчину...</u></i>

	<i>Montie Rissell: <u>Do I, though?</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Хто, я?</u></i>
61.	<i>Montie Rissell: You know chicks.</i>	<i>Монті Рісселл: Ти ж знаєш <u>цих</u> ципочок.</i>
62.	<i>Montie Rissell: She <u>sends me a letter.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Вона <u>мені пише.</u></i>
63.	<i>Montie Rissell: <u>Tells me, shocker, there's all these guys up at school, you know.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Заявляє мені, що усі хлопці у школі... ну, ви знаєте.</u></i>
64.	<i>Montie Rissell: Tells me, shocker, there's all these guys up at school, <u>you know.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Заявляє мені, що усі хлопці у школі... <u>ну, ви знаєте.</u></i>
65.	<i>Montie Rissell: There's all this, <u>uh...</u></i>	<i>Монті Рісселл: Там все це, <u>еге...</u></i>
66.	<i>Montie Rissell: She tells me, in so many words, she <u>wants to ball other guys.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Вона докладно мені розказує, як вона <u>хоче</u> інших хлопців.</i>
67.	<i>Montie Rissell: What am I <u>supposed to do with that?</u></i>	<i>Монті Рісселл: І що я маю із цим робити?</i>
68.	<i>Montie Rissell: I hop in the car, gotta see it for myself, and <u>what do you know, there she is, making out with some dork.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Я сідаю в машину, щоб побачити це на власні очі, і <u>що ви думаєте</u> – ось вона, гуляє з якимось бовдуром.</i>
69.	<i>Montie Rissell: What a <u>dumbshit, right?</u></i>	<i>Монті Рісселл: Яка дурня, <u>правда?</u></i>
70.	<i>Montie Rissell: <u>What can you do?</u></i>	<i>Монті Рісселл: Що тут поробиш?</i>
71.	<i>Montie Rissell: <u>You can't live with them.</u></i>	<i>Монті Рісселл: З ними жити <u>не можна.</u></i>
72.	<i>Montie Rissell: I'll tell you what you can <u>fucking do.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Я скажу тобі, що ти, <u>в біса</u>, можеш зробити.</i>
73.	<i>Montie Rissell: I get some beer, because I'm fucking angry, I have some weed, and I'm smoking, <u>and thinking, and driving, and drinking, and then...</u></i>	<i>Монті Рісселл: Я надираюсь пивом, тому що я до біса злий, беру траву, і курю, і думаю, і їду, і п'ю, а потім...</i>
74.	<i>Montie Rissell: Then I'm back at my apartment, in the parking lot, no idea how I got there.</i>	<i>Монті Рісселл: Потім я повернувся на паркінг, не знаю, як я туди потрапив.</i>
75.	<i>Montie Rissell: A car pulls <u>into the lot.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Туди</u> заїжджає машина.</i>
76.	<i>Montie Rissell: Girl on her own, maybe 20, 25.</i>	<i>Монті Рісселл: Дівчина сама в <u>автівці</u>, років 20-25.</i>

77.	<i>Montie Rissell: <u>It's got to be four in the morning.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Десь</u> четверта ранку.</i>
78.	<i>Montie Rissell: It's like... the idea of doing it pops in your head like a...[exhales] Like a sneeze, you know what I mean?</i>	<i>Монті Рісселл: Це ніби... ідея зробити це з'являється у твоїй голові, як... [видихає] Як чих, розумієте, що я маю на увазі?</i>
79.	<i>Montie Rissell: I hop out the car, tap on the window, pull the gun, drag her into the woods, rip her fucking panties off, hike up her skirt.</i>	<i>Монті Рісселл: Я вискакую з машини, стукаю у вікно, дістаю пушку, тягну її в ліс, зриваю з неї довбані трусики, піднімаю спідницю.</i>
80.	<i>Montie Rissell: Oh, yeah, give it to me, <u>baby!</u></i>	<i>Монті Рісселл: О, так, дай це мені, <u>крихітко!</u></i>
81.	<i>Montie Rissell: I want it, I'm so <u>horny.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Я хочу цього, я такий <u>збуджений</u></i>
82.	<i>Montie Rissell: I'm trying to rape her, but she <u>won't shut up.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Я намагаюся її звалтувати, але вона, <u>курво, не перестане кричати.</u></i>
83.	<i>Montie Rissell: She takes off <u>screaming</u>, runs through the parking lot, down a ravine.</i>	<i>Монті Рісселл: Вона <u>виривається</u> та з <u>криком</u> біжить через стоянку, вниз по яру.</i>
84.	<i>Montie Rissell: <u>You know</u>, she's stronger than me, but I'm <u>fast.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Знаєш</u>, вона сильніша за мене, але я <u>спритніший.</u></i>
85.	<i>Montie Rissell: <u>I</u> catch up to her. <u>I</u> get her in a headlock. <u>I</u> choke her.</i>	<i>Монті Рісселл: <u>Я</u> наздоганяю її. <u>Я</u> б'ю її по голові. <u>Я</u> душу її.</i>
86.	<i>Montie Rissell: <u>We</u> go rolling down the hill into a stream.</i>	<i>Монті Рісселл: <u>Котимося</u> з гірки в струмок.</i>
87.	<i>Montie Rissell: The whole thing is <u>fucking chaos.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Довбаний хаос.</u></i>
88.	<i>Montie Rissell: I smash her head against a rock, hold her <u>underwater...</u> and that's that</i>	<i>Монті Рісселл: Я розбиваю її голову об камінь, тримаю <u>під водою...</u> і все.</i>
89.	<i>Montie Rissell: <u>No more drama.</u></i>	<i>Монті Рісселл: <u>Кінець драмі.</u></i>
90.	<i>Holden Ford: You had a gun, why not use it? Montie Rissell: I wanted <u>to cool her off.</u></i>	<i>Холден Форд: У вас була пушка, чому ви нею не скористалися? Монті Рісселл: Я хотів її охолодити.</i>

91.	<p><i>Holden Ford: Do you think-- Pardon me. Do you think it would've ended differently if she hadn't...-Like, if she wasn't--</i></p> <p><i>Montie Rissell: Wasn't <u>what?</u> A fucking prostitute?</i></p>	<p><i>Холден Форд: Ви думаєте... Вибачте. Як ви думаєте, чи все б закінчилося інакше, якби вона не...- Якби вона не була</i></p> <p><i>Монті Рісселл: Не була <u>ким?</u> Довбаною повією?</i></p>
92.	<p><i>Montie Rissell: <u>Yeah, could be. Could be.</u></i></p>	<p><i>Монті Рісселл: <u>Так, може бути. Може бути.</u></i></p>
93.	<p><i>Montie Rissell: Your science buddy <u>might have something there.</u></i></p>	<p><i>Монті Рісселл: Можливо, ваш приятель з науки <u>має рацію.</u></i></p>
94.	<p><i>Montie Rissell: Second time, this blonde <u>chick</u>, she will not stop with the questions.</i></p>	<p><i>Монті Рісселл: Іншого разу ця білява <u>курочка</u> не обмежиться питаннями.</i></p>
95.	<p><i>Montie Rissell: I have her driving at gunpoint, <u>and she's like</u>, "Why are you doing this? Don't you have a girlfriend? What are you planning to do? Why me?"</i></p>	<p><i>Монті Рісселл: Я приставив до її башки пушку, <u>а вона така</u>: «Чому ти це робиш? У тебе немає дівчини? Що ти збираєшся робити? Чому я?»</i></p>
96.	<p><i>Holden Ford: Is that why you stabbed her?</i></p> <p><i>Montie Rissell: I had to. Shut her the <u>fuck up.</u></i></p>	<p><i>Холден Форд: Саме тому ти її зарівав?</i></p> <p><i>Монті Рісселл: Мені довелося. Треба було заткнути її до біса.</i></p>
97.	<p><i>Bill Tench: Then you drove around for hours in her car.</i></p> <p><i>Montie Rissell: Yeah. By the third girl, you could say I had, uh... perfected the <u>routine.</u></i></p>	<p><i>Біл Тенч: Потім ти годинами їздив у її машині.</i></p> <p><i>Монті Рісселл: Так. До третьої дівчини, можна сказати, я, е-е... вдосконалив <u>розпорядок дня.</u></i></p>
98.	<p><i>Bill Tench: You stabbed her, too?</i></p> <p><i>Montie Rissell: Yeah. I stabbed her so many times. <u>Yeesh...</u></i></p>	<p><i>Біл Тенч: Ви теж її зарівали?</i></p> <p><i>Монті Рісселл: Так. Я вдарив її стільки разів.... <u>Йой...</u></i></p>
99.	<p><i>Montie Rissell: We're in the car, I'm getting ready, she <u>has no</u></i></p>	<p><i>Монті Рісселл: Ми в машині, я готуюся, вона <u>нічого не підозрює.</u></i></p>

	<i>idea.</i>	
100.	<i>Montie Rissell: All of a sudden she starts crying, <u>out of nowhere.</u></i>	<i>Монті Рісселл: Раптом вона починає плакати, <u>незрозуміло, з якого дива.</u></i>