

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ

Пояснювальна записка

до дипломної роботи

другого (магістерського) рівня

ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕКСТ У ЛІНГВОКУЛЬТУРНОМУ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ АСПЕКТАХ

Виконав:

студент VI курсу, групи ГФ-313м

спеціальності 035 – «Філологія»

за ОПП 035.04 – Германські мови та
літератури (переклад включно)

Дієв Юрій Володимирович

Керівник: *к.філол. н., доц. Г.М. Костенко*

Рецензент: *к.філол. н., доц. А.Б. Підгорна*

Запоріжжя – 2018

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Запорізький національний технічний університет
(повне найменування вищого навчального закладу)

Інститут, факультет ЕТІ, гуманітарний факультет
Кафедра теорії та практики перекладу
Ступінь вищої освіти (освітній ступінь) магістр
Спеціальність 035.04 Філологія
(код і назва)
Напрямок підготовки німецькі мови та літератури (переклад включно)
(код і назва)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри А.М. Приховико

"14" листопада 2018 року

З А В Д А Н Н Я
НА ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ (РОБОТУ) СТУДЕНТУ

Дієв Юрій Володимирович
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема проекту (роботи) Візуальний текст лінгвістичного та перекладового аспектах

керівник проекту (роботи) Кашенко Т.М., кандидат філологічних наук, доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом вищого навчального закладу від " " 20 року №

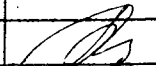
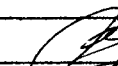
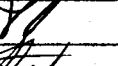
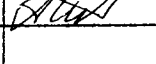
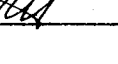
2. Строк подання студентом проекту (роботи)

3. Вихідні дані до проекту (роботи) роман Гарнер Лі "Вбити пересмішника" та екранізація Роберта Маллікана 1962 року; роман Джорджа Орвелла "1984" та екранізація Майкла Редфорда 1984 року; роман Ф.С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" та екранізація База Лурмана 2013 року.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) визначити, що являє собою візуальний текст, та проаналізувати способи його взаємодії з адресатом. 2) дослідити структуру та основні компоненти візуального тексту. 3) визначити, які чинники впливають на зміст екранізації тексту оригіналу. 4) визначити способи, за яких вдаються режисери, аби максимально точно передати зміст тексту оригіналу на екрані, враховуючи усі фактори, які грають роль у екранізації друкованого тексту.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

6. Консультанти розділів проекту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	прийняв виконання завдання
I розділ	Костенко Т. М.		
II розділ	Костенко Т. М.		
III розділ.	Костенко Т. М.		
IV	Муровен С. Н., с. вика		
Кормокоса	Пігорний А. Б., гру.		

7. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

[illegible]

Студент


ПІДПИС

Дієв Ю. В
(прізвище та ініціали)

Керівник проекту (роботи)

(Підпис)

(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

Завдання на роботу

Реферат

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕКСТ ТА ПИТАННЯ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ .	11
1.1. Поняття тексту та його складові.....	11
1.2. Візуальний текст як новий вимір інтерпретації.....	16
1.3. Поняття «кінороман» як одне з центральних понять кінодискурсу	21
1.3.1. Поняття «дискурс» та його складові	21
1.3.2. Кінодискурс та візуальний текст	26
РОЗДІЛ 2. ПІДХОДИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОТЕКСТУ	30
2.1. Перцепція кінотексту: когнітивний аспект	30
2.2. Мультиmodalний підхід до вивчення кінотексту	37
2.3. Перекладацький аспект кінодискурсу.....	45
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТЕКСТІВ ОРИГІНАЛУ ТА ЇХ ЕКРАННИХ ВЕРСІЙ....	49
3.1. Екранізація роману Гарпер Лі «Вбити Пересмішника» очами самої авторки твору.	49
3.2. Найвідоміший роман Джордж Орвелла «1984» очами кінорежисерів..	57
3.3. Осучаснена версія роману Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» очами База Лурмана	68
3.3.1. Оповідач роману як закадровий голос	70
3.3.2. Головні герої роману та їх екранні образи.....	75
РОЗДІЛ 4. ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ	83
4.1. Аналіз потенційних небезпек	83
4.2. Заходи по забезпеченню безпеки	86
4.3. Заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці.....	88
4.4. Заходи з пожежної безпеки.....	93
4.5. Заходи по забезпеченню безпеки у надзвичайних ситуаціях	94
ВИСНОВКИ	101

SUMMARY	105
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	108
ДОДАТКИ	116
Додаток А. Тези доповіді №1	116
Додаток Б. Тези доповіді №2.....	121

ВСТУП

Кінець XX століття ознаменувався підвищенням уваги вчених до поняття «дискурсу» та його ролі у дослідженні текстів. Поглиблений аналіз цього явища виявив, що дискурс є неоднорідним. З часом він може змінюватися, набувати нових форм та якостей. Тому поява кінематографу у XIX столітті спричинила розвиток нової ланки у дослідженні дискурсу, що мала назву кінодискурс. Так, продукт кінодискурсу, візуальний текст, стає центром уваги лінгвістів. Причиною такого інтересу є сама природа візуального тексту, його полікодова структура, способи його репрезентації та безпосередньо кіно як результат колективної творчості. Оскільки кінематограф уже став невід'ємною частиною нашого життя, він і донині викликає інтерес дослідників. Від звичайного чорно-білого зображення, кіно стало дещо більшим, отримавши звукове та голосове супроводження. Якщо колись ці функції виконували таблиці, які пояснювали глядачеві, що відбувається на екрані, а також міміка та жести акторів, то зараз ми маємо більш живу комунікацію між глядачем та картиною.

Саме питання взаємодії глядача і картини, або адресата і адресанта, є основою когнітивного підходу, взятого за основу нашого дослідження. Аналіз когнітивних процесів у свідомості людини допоможе краще зрозуміти феномен візуального тексту і сприяти покращенню його перекладу, оскільки лінгвокультурні чинники грають дуже важливу роль у дослідженні тексту. Розуміння настанов автора, його соціального та культурного підґрунтя сприятиме адекватному перекладу таких візуальних текстів. Теоретичну базу дослідження складають роботи таких вітчизняних і зарубіжних лінгвістів, як Г.Г. Слишкін [54], М.А. Єфремова [23], О.О. Селіванова [53], І.С. Шевченко [64] та інші.

Ми досліджували обрані тексти у рамках когнітивної лінгвістики та мультимодального підходу до вивчення тексту. Мультимодальний підхід був

обраний саме через природу візуального тексту, а саме його полікодову природу, оскільки він включає як вербальні, так і невербальні компоненти. При цьому, невербальні компоненти домінують, оскільки візуальний текст оснований на візуальному та звуковому ряді. Ми також звернулися до когнітивної лінгвістики оскільки нас цікавить фактори, які впливають на перцепцію художнього твору глядачем через кінематографічну версію, що сприяє якісній передачі твору оригіналу на екрані, а що може негативно вплинути на перцепцію візуального тексту.

Актуальність дослідження обумовлена швидким розвитком кінематографу упродовж останніх десятиліть та підвищеним інтересом до екранізації саме письмових творів. На сьогоднішній день простежується тенденція до екранізації робіт сучасних письменників. Наприклад, екранізація романів Толкіна «Володар перстнів» та «Гобіт або туди і звідти», «Той, що біжить лабіринтом» Джеймса Дешнера або відома сага «Гра престолів» Мартіна. Тож на сьогоднішній день більшість кінематографічного контенту складають екранізації. Саме така тенденція викликає підвищений інтерес вчених до дослідження якості екранізацій письмових творів. Вчених цікавить, які саме чинники впливають на якість екранізації, як далеко можна відійти від тексту оригіналу, які похибки під час роботи над екранізацією можуть спричинити хибне сприйняття візуального тексту глядачем та які засоби використовує режисер для занурення глядачів у атмосферу тексту оригіналу.

Для практичного дослідження ми обрали такі твори: «Вбити пересмішника» Гарпер Лі, «1984» Джорджа Орвелла та «Великий Гетсбі» Ф.С. Фіцджеральда. Ці твори представляють для нас науковий інтерес, оскільки як твори, так і екранізації були створені у різні часи, що дозволяє нам дослідити зміни в якості екранізації друкованих творів. Також цікавим є той факт, що під час зйомок «Вбити пересмішника» була присутня сама авторка оригінального твору, що надає нам можливість дослідити, як саме це

вплинуло на якість екранізації. Ще однією напрочуд цікавою деталлю є те, що Баз Лурман, режисер «Великого Гетсбі», навмисно намагався осучаснити екранізацію, що також вплинуло на сприйняття її сучасним глядачем. Саме такі деталі становлять науковий інтерес та привертають увагу до обраних творів.

Метою роботи є дослідження особливостей візуального тексту та способи його відображення в екранізаціях. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні **завдання**:

- визначити, що являє собою візуальний текст, та проаналізувати способи його взаємодії з адресатом;
- дослідити структуру та основні компоненти візуального тексту;
- визначити, які чинники впливають на якість екранізації тексту оригіналу;
- визначити засоби, до яких вдаються режисери, аби максимально точно передати зміст тексту оригіналу на екрані, враховуючи усі фактори, які грають роль у екранізації друкованого тексту.

Об'єкт дослідження – візуальний текст та кінодискурс.

Предметом дослідження є природа візуального тексту та фактори, які впливають на якість екранізації.

У процесі аналізу було застосовано такі **методи дослідження**: *компаративний метод* – для зіставлення оригінального твору та його екранізацію, аби визначити на скільки якісно режисер виконав своє завдання; *метод узагальнення* для підведення певних підсумків щодо проаналізованої інформації; *метод систематизації літератури*, оскільки у ході дослідження ми маємо проаналізувати велику кількість джерел інформації та дібрати інформацію стосовно теми нашого дослідження; *метод аналізу*, оскільки на необхідно проаналізувати текст оригіналу та його екранізацію; *метод перекладацького аналізу* – для визначення якими саме способами перекладають візуальні тексти.

Матеріалом дослідження слугували такі твори та їх екранізації: «Вбити пересмішника», роман Гарпер Лі, екранізований Робертом Малліганом у 1962 році; «1984», роман Джорджа Орвелла, екранізований Майклом Редфордом у 1984 році; «Великий Гетсбі», роман Ф.С. Фіцджеральда, екранізований Базом Лурманом у 2013 році.

Наукова новизна даної роботи визначається глибоким аналізом підходів до дослідження візуальних текстів та особливостей їх функціонування.

Практичне значення дослідження полягає, перш за все, в можливості застосування результатів дослідження на практиці при зіставному аналізі текстів оригіналу та їх екранізацій, щоб з'ясувати, які засоби використовує режисер, аби занурити глядача в атмосферу тексту оригіналу.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дипломну роботу виконано в межах ініціативної наукової теми № 61118 кафедри теорії та практики перекладу ЗНТУ «Система й структура германських мов у когнітивно-комунікативній парадигмі знання». Тему роботи затверджено наказом ректора № 311 від 31.10.2018.

Апробація. Основні положення дипломної роботи викладено у матеріалах Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та аспірантів «Різдвяні читання-2017» (ЗНУ, 2017), а також у матеріалах щорічної науково-практичної конференції «Тиждень науки» на базі ЗНТУ (2018).

Структуру роботи зумовлено її метою та логікою дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (83 найменування). Загальний обсяг роботи – 125 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕКСТ ТА ПИТАННЯ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття тексту та його складові

Протягом тривалого часу для більшості лінгвістів предметом вивчення були речення та висловлювання, що утворюють як письмовий, так і усний тексти. Із другої половини ХХ ст. поняття «текст» було введено до кола синтаксичних спостережень, і лінгвісти у своїх дослідженнях перейшли від речення до цілої послідовності речень. У 70-х роках ХХ ст. вчені дійшли висновків, що основною одиницею мовлення є не речення, а текст. Речення є лише окремим випадком, різновидом тексту. О.О. Леонтьєв зазначає, що лінгвістика на той час «ще не мала достатнього концептуального апарату» для повного дослідження тексту як цілісного утворення [39].

Саме те, що текст почав розглядатися вченими як найбільша одиниця мови, зумовило необхідність дослідження синтаксису тексту, або синтаксису надфразної єдності. Слід відзначити, що до цього часу науковцями не вироблено єдиного всеохоплюючого поняття «текст». На початкових етапах дослідження проблеми О.С. Ахманова розглядає текст як «мовленнєве утворення, зафіксоване на письмі» [5, с. 470]. Пізніше цей термін означає вже не лише акт мовлення, «послідовність вербальних знаків», а й «об'єднану смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність та цілісність» [38, с. 456].

У Короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів за редакцією

С.Я. Єрмоленко поняття «текст» визначається як зв'язна мова, письмове чи усне повідомлення, що характеризується змістовою і структурною завершеністю, орієнтацією автора на певного адресата [38, с. 182]. У термінологічній енциклопедії О.О. Селіванової текст – це «цілісна

семіотична форма лінгвопсихоментальної діяльності мовця, концептуально та структурно інтегрована, що служить прагматичним посередником комунікації й діалогічно вбудована до семіотичного універсалу культури» [53, с. 599-601]. Л.Г. Бабенко визначає текст як реалізацію «всіх мовних одиниць (від фонем до речення)», що є складним мовним знаком [6, с. 12]. Ця ж думка щодо тексту як складного знакового утворення простежується в працях інших мовознавців: М.Л. Брандеса [12], Я. Корженського [33].

Важливим складником означеної проблеми є виявлення та аналіз внутрішньої організації тексту, розгляду яких присвячено численні праці вітчизняних та зарубіжних дослідників. Так, Ю.М. Лотман розглядає текст на синтагматичному рівні як структурне ціле: «Текст не являє собою просту послідовність знаків. Для нього характерним є внутрішня організація». Мовознавець акцентує на «ієрархічності тексту», яка характеризує поняття тексту як складну конструкцію підсистем. Звідси випливає, що «ряд елементів, які належать внутрішній структурі, відносяться до підсистем різного типу (розділи художніх творів, строфи, вірші)» [39]. В. А. Кухаренко, аналізуючи поняття тексту, зазначає, що він не є «хаотичним нагромадженням одиниць різних мовних рівнів», а являє собою «упорядковану систему, в якій усе взаємопов'язано та взаємообумовлено» [35, с 8].

Подібної думки дотримується Н.С. Валгіна, яка вважає текст завершеним структурним цілим та визначає як «об'єднану за смислом послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність і цілісність» [13, с. 7]. З.Я. Тураєва також розуміє текст як «певне впорядковане багатоманіття речень, об'єднаних різними типами лексичного, логічного та граматичного зв'язку, здатне передавати певним чином організовану та направлену інформацію. Текст є складним цілим, яке функціонує як структурно-семантична єдність» [58, с. 11]. В.О. Хендрікс, акцентуючи на проблемах дослідження тексту, зауважує, що граматичні

відношення існують за межами речення, і проводить паралель між поняттями «аналіз дискурсу», «лінгвістика тексту» та «стилістика» [61, с. 172].

Отже, усі науковці сьогодні розглядають текст як смислову і завершену структуру. Відповідно, визначаються такі властивості тексту, як «конструктивна організованість, внутрішня і зовнішня форма», «цілісність, зв'язність і завершеність» [13]. Інші мовознавці, а саме М.Я. Димарський [21], А.А. Леонтьєв [37] та С.Я. Єрмоленко [22], визначають текст з іншого погляду: «акт мовлення», «одиниця мовленнєвої комунікації».

Із поняттям «текст» пов'язане поняття «текстема», яке О.О. Селівановою визначається як «абстрактна інваріантна одиниця текстового рівня мови, що характеризується певним тематичним змістом, композиційною структурою, відбором лексико-фразеологічних, граматичних, стилістичних засобів та інтенційно-прагматичними особливостями» [53, с. 601–602]. Текст як системна та структурна єдність має низку категорій, які науковці поділяють на дві групи: змістові та формально-структурні [19]. Поняття «категорії тексту» визначається О. О. Селівановою як «надпарадигмальна інваріантна ознака, що відображає найбільш суттєві закономірності текстом й актуалізованих текстів» [53, с. 602]. Н.С. Валгіна підкреслює важливість таких структурних категорій тексту, як цілісність та зв'язність [13, с. 26]. Очевидно, що обидві групи категорій взаємозумовлені й не можуть існувати окремо, оскільки характеризують текст із різних боків: перша розглядає його як лінгвістичний об'єкт, а друга – як об'єктивну дійсність. У сучасній лінгвістиці виділяють такі категорії тексту, як зв'язність, або когезія; завершеність; членування; інформативність; інтеграція; предикація; континуум; автосемантия; ретроспекція; проспекція; модальність; антропоцентричність; локально-темпоральна співвіднесеність; концептуальність; прагматична спрямованість; цілісність; лінійність [30].

Незважаючи на те, що текстові категорії активно досліджуються вченими, багато з них ще не отримали повного й несуттєвого

висвітлення. Це, як і визначення змісту поняття «текст», залишається основною проблемою лінгвістики тексту. Очевидним є той факт, що текст за своєю природою є багатоплановою структурою, тому це поняття має численні класифікації, що характеризують його з різних сторін.

За формою мовленнєвої презентації тексти поділяють на усні та письмові. Зокрема, Д.Е. Розенталь [51, с. 553] та О.С. Ахманова [5, с. 470] дотримуються погляду на поняття «текст» як письмове утворення. С.Я. Єрмоленко [24, с. 182] та Я. Корженський [33] визнають наявність як письмового, так і усного текстів. І.Р. Гальперин стверджує, що текст – це «породження письмового варіанту мови» [19, с. 5]. Залежно від стилю мовлення виділяють два типи текстів: художній та нехудожній. Кожен різновид тексту потребує особливого аналізу.

Художній текст будується відповідно до образного мислення і спрямований на емоційну сферу читача, має комунікативно-естетичну функцію впливу на особистість. Звідси – текст маніфестує ідіостиль автора, має підтекстний, інтерпретаційний функціональний плани, конструює вторинну дійсність [6].

Кожен художній твір є оригінальним, неповторним та індивідуальним витвором мистецтва автора і становить внутрішній, окремий світ, створений письменником шляхом передання свого внутрішнього стану та стану персонажів. Так створюється вторинна дійсність. Внутрішній образний план часто передається через зовнішній предметний план. Таким чином виникає двоплановість та багатоплановість тексту, що не властиво для нехудожнього тексту. На цьому також свого часу наголошував Р. Барт, який стверджував те, що множинність є однією з провідних властивостей тексту, в якому наявна багатоманітність смислів [9, с. 417].

Відповідно до форми спілкування виділяють тексти монологічні та діалогічні. У цьому вбачається ще одна особливість художнього твору. Наявність діалогу або монологу передбачає насиченість тексту численними

синтаксичними засобами та стилістичними прийомами, притаманними власному стилю автора. Текст як монолог, діалог або полілог досліджують М.Л. Брандес [12], З.В. Валюсинська [14] та ін.

Основні властивості тексту – ознаки, які дозволяють відрізнити текст від випадкового збігання речень (або інших одиниць) в тому чи іншому акті комунікації. У більшості сучасних концепцій тексти визначаються як мовні утворення, що складаються з будь-якої кількості (але не менше двох) пропозицій або інших текстових одиниць (текст, мовних дій). Текст – ланцюжки пропозицій (або інших одиниць), пов'язаних між собою за допомогою спеціальних засобів. Будь-який текст, що виходить від мовця і спрямований слухачеві, завжди співвідноситься з певним відрізком дійсності, реальним або уявним, що відбувається зараз, або відбувався у минулому або майбутньому.

Концепція Р.А. де Богранда і В. Дресслера виокремлює сім критеріїв текстуальності: 1) когезія, 2) когерентність, 3) інтенціональність, 4) перцептивність, 5) інформативність, 6) ситуативність, 7) інтертекстуальність. Текст - це комунікативна подія, що задовольняє семи критеріям текстуально. Якщо хоча б один з критеріїв не виконано, то текст не може бути визнаний комунікативним і його слід розглядати як «не-текст».

1. Когезія – спосіб утворення поверхневої структури тексту, спосіб співвідношення між собою компонентів тексту при сприйнятті усного тексту або письмового тексту. В основі когезії лежать граматичні залежності;

2. Когерентність – охоплює змістовні (когнітивні) взаємозв'язки в тексті. Виробник тексту і реципієнт намагаються встановити взаємозв'язок між окремими компонентами тексту навіть в тому випадку, коли зв'язок не маркований звичайними (когезивними) засобами;

3. Інтенціональність – намір виробника тексту побудувати зв'язний і змістовний текст. Текст служить визначеній мети (наприклад, повідомити кому-небудь знання або досягти будь-якої конкретної мети);

4. Перцептивність – очікування реципієнта отримати зв'язний і змістовний текст, який є для нього потрібним або значущим;

5. Інформативність – ступінь новизни або несподіванки для реципієнта представлених текстових елементів. Більш інформативні - більш ефективні;

6. Ситуативність – фактори, які роблять текст релевантним для актуальною або реконструюється комунікативної ситуації;

7. Інтертекстуальність: 1) співвіднесеність конкретного екземпляра тексту з певним типом тексту; 2) його співвіднесеність з іншим текстом [19, с. 5].

Тобто текст є певною послідовністю знаків, що пов'язані між собою певним змістом, несуть у собі певну інформацію, мають прагматичну настанову та спрямованість. За класичним розумінням текст обмежений лише усною та письмовою формами. Проте, на сьогодні текст є більш складним та комплексним явищем, і у наступному пункті ми розглянемо один з видів такого тексту.

1.2. Візуальний текст як новий вимір інтерпретації

Полікодовий текст, полімодальний вербально-візуальний текст; мультимедіальний, полімедіальний, бімедіальний текст; супертекст, гібридний текст, креолізований текст – це терміни, які ввійшли в науку, підкреслюючи, що текст як комунікативна одиниця не обмежується лише мовними елементами. Текст включає різноманітні елементи, які впливають на сприйняття тексту в цілому. Не лише особливості поєднання мовних знаків у текстову тканину, але й графічне, шрифтове, візуальне оформлення – текстовий дизайн – впливає на текстові смисли. Проблема текстової гетерогенності охоплює широкий спектр явищ та виходить за рамки

лінгвістичних уявлень про текстуальність як сукупність характеристик, які роблять текст текстом.

Текст є предметом розгляду у семіотиці, науці про будову та функціонування різних знакових систем, які зберігають та передають інформацію. З загальносеміотичної позиції, текст – складно організований знак, сукупність всіх комунікативних сигналів будь-якої форми, тим чи іншим чином задіяних в інтерактивному процесі. Текстом вважається пов'язана за змістом послідовність будь-яких знаків. В такому розумінні з позиції культурології та семіотики текстом є танець, обряд, архітектурний або музичний твір, всі ті артефакти, які закодовані, функціональні та є результатом інтенціональної дії суб'єкта. Їх розглядають як мовні тексти, що мають змістову єдність. Текст як культурно-семіотичний феномен повинен відповідати трьом умовам:

- явище, яке ідентифікується як текст, повинно бути артефактом, тобто результатом цілеспрямованої дії (суб'єкта);
- мати інструментальний характер, призначення в рамках певної культури;
- мати кодувальний характер, тобто в рамках певної культури має існувати код, який надає йому (цьому явищу) певне значення [55].

Широкий семіотичний підхід до тексту додає питань щодо проблеми делімітації тексту, тобто встановити межі тексту або відрізнити текст від нетексту. Тому, щоб уникнути такої проблеми, виділяють три різновиди тексту: лінгвістичні (вербальні) тексти; екстралінгвістичні або невербальні (музичні твори, танець); змішані тексти з домінуванням або вербальних, або невербальних компонентів (комікси, рекламні тексти). Саме у співвідношенні лінгвістичного та семіотичного розглядають «креолізований текст» – це особливий вид тексту, фактура якого складається з двох негомогенних частин: вербальної та невербальної, що створюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, яке забезпечує прагматичний

вплив на адресата: афіші, транспаранти, листівки, комікси, рекламні тексти, карикатури, плакати, візуальний текст.

Погляд на текст як полікодову структуру є наслідком та відображенням полікодового характеру людської комунікації на сучасному етапі. Спостерігається естетизація комунікації, яка проявляється у візуалізації комунікативного повідомлення. Увага до форми, гра з формою тексту, забезпечують максимальну концентрацію на своєму об'єкті, тобто текст вказує на самого себе, через підкреслювання власної форми. Вербальне та візуальне поєднуються в когерентне ціле у полікодовому тексті, наприклад, зображення задоволених покупців, які посміхаються, в комерційній рекламі, або знедолених дітей чи людей літнього віку в соціальній рекламі є засобом додаткової експресивності повідомлення, яке сприймається як вербально-візуальний текст. Використання різних типів шрифту є певним лінгвістичним сигналом [1].

Вивчення взаємодії та взаємопроникнення засобу вербалізації та засобів візуалізації повідомлення, тобто вивчення полікодових текстів, відповідає новим тенденціям розвитку лінгвістичної науки в її культурно – семіотичних та мультимедійних координатах (розширення сфери впливу інтертекстуальності на явища інтермедіальності та інтеріконічності).

Змістова гетерогенність є функціонально-стилістичною, що породжується контрастом смислових систем, «свого» і «чужого» слова, які існують в текстовому просторі – явища стилізації, пародіювання, репродукції, травесті, центона, колажу, інших видів інтертекстуальності.

Тексти, що становлять комплекс елементів з різних семіотичних систем, переважно отримали в лінгвістиці таку термінологічну назву, як креолізовані (О. Анісімова, А. Бернацька, Н. Валгіна, Д. Удод). М. Ворошилова наводить перелік термінів на позначення поєднання в одному тексті елементів різних знакових систем: полікодові тексти (Г. Сйгер, В. Юхт), лінгвовізуальний комплекс (Л. Большиянова), ізовербальний

комплекс (Е. Бернацька), изоверб (А. Михеев), семіотично ускладнені тексти (О. Протченко), відеовербальні тексти (О. Пойманова). Однак найпоширенішим і загальноновживаним терміном є «креолізований текст», уперше вжитий Ю. Сорокіним і Є. Тарасовим на позначення текстів, «фактура яких складається з двох негомогенних частин (вербальної (мовленнєвої) та невербальної (належної до інших знакових систем)». Це особливий вид тексту, фактура якого складається з двох негомогенних частин: вербальної та невербальної. Сама назва пов'язана з креольськими мовами (мали змішану граматику). Зміст креолізованого тексту кодується в різних знаках – вербальних і образотворчих, при цьому створюється особливий лінгвовізуальний феномен, в якому вербальний та образотворчий елемент створює одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, яке забезпечує його комплексний прагматичний вплив на адресата [57].

Текст в даний час не обмежується лише мовною складовою, але також і графічне, шрифтове, візуальне, кольорове оформлення потрапляє в сферу інтересів лінгвістів. В.Є. Чернявська констатує, що «багатовимірний погляд на текст як полікодове явище є наслідком і відображенням полікодового характеру людської комунікації на сучасному етапі. Як її очевидною тенденції слід назвати естетизацію комунікації, яка виявляється в посиленій візуалізації комунікативного повідомлення», і «текст у багатьох своїх формах існування сприймається як єдність мовної складової і супроводжує картинки. Вербальне і візуальне з'єднуються в когерентне ціле» [63, с. 89]. Полікодовий текст аналізується як особливий різновид тексту, «фактура якого складається з двох негомогенних частин: вербальної та невербальної, що належить до інших знакових систем, а не природної мови». До такого роду полікодових текстів відносять афіші, транспаранти, листівки, комікси, карикатури, плакати, візуальний текст. Традиційно засобами естетизації вважаються мовні, а саме стилістичні, риторичні аспекти «красномовства». Значна увага приділяється формі тексту, що виконує функцію додаткового засобу

виділення тексту в загальному інформаційному просторі. Інтергративні відносини виникають у полікодовому тексті тоді, коли неможливо відділити вербальну складову частину від візуальної [11].

Мультимодальним називається текст, зміст якого розкривається за допомогою двох і більше семіотичних систем. Всі семіотичні системи розуміються завдяки органам чуття (зору, слуху, нюху, дотику, смаку), однак вони переплітаються та можуть сприйматися різними способами. Семіотичні системи, і мультимодальний текст зокрема, виконують принаймні 3 основні функції: 1) формування понять (ideational); 2) створення інтеракції між комунікантами (interpersonal); 3) організація та структурування тексту (textual). Мультимодальний текст в першу чергу впливає на органи чуття швидко і в цілому, тоді як друковане слово запускає механізми декодування сенсу більш повільно і звертає увагу до деталей [16, с. 34].

Поняття (мульти) модальності у вузькому сенсі слова відноситься до розмежування між людськими органами чуття, в першу чергу зоровим і слуховим каналами. Проте в рамках кожного з цих каналів є подальші, дрібніші відмінності, які також охоплюються поняттям мультимодальних. Так, в мовленні присутній сегментний (вербальний) компонент і безліч несегментних (просодичних) параметрів. Візуальний канал включає жестикуляцію, погляд, міміку і інші аспекти «мови тіла». Письмовий дискурс, також сприймається візуально і, окрім вербального компонента, включає цілий набір графічних параметрів, таких як шрифт, кольори, формат тощо. Сучасне поняття мультимодальності включає все це різноманіття.

Самим базовим прикладом мультимодального тексту можуть бути використовувані в дружньому листуванні картинки-смайли, які іноді повністю змінюють зміст вербального компонента. Приклади: карти, таблиці, рекламні плакати, газетні шпальти, сторінки журналів, твори мистецтва тощо. Найяскравішим прикладом реалізації мультимодальності тексту є веб-сайт, в межах якого можлива інтеграція кількох абсолютно різних

семіотичних систем, оскільки він органічно поєднує в собі слова і тексти, пікторальні образи, засоби графічно-абстрактного характеру, звук та анімацію [16].

Таким чином, візуальний текст представляє собою сукупність декількох семіотичних рівнів, а саме візуального, аудіального та, безпосередньо, текстового, якщо мова йде про субтитри та титри наприкінці фільму. У нашій роботі ми розглядаємо текст саме під таким кутом, оскільки на відміну від письмового тексту, візуальний текст є більш складнішою системою, яка потребує особливої уваги до деталей. Нам необхідно дослідити кожен з цих семіотичних рівнів в їх взаємодії, та єдності усіх рівнів.

1.3. Поняття «кінороман» як одне з центральних понять кінодискурсу

1.3.1. Поняття «дискурс» та його складові

Кінець XX – початок XXI століття у лінгвістиці відзначені проголошенням в якості основного положення, що вивчення мови може вважатися адекватним лише при описі його функціонування в процесі комунікації. Якщо колишня (статична по своїй суті) лінгвістика у пізнанні мови базувалася на таких мовних об'єктах, як текст, речення, слово або його граматична форма, то діяльнісна лінгвістика (уособлена, насамперед, прагматикою в найширшому розумінні цього слова) є антропоцентричною, тобто залежить від потреб, мотивів, цілей, намірів та очікувань людини, від її практичних і комунікативних дій, від комунікативних ситуацій, в яких вона бере участь або як ініціатор і лідер, або як виконавець «другої ролі» [3]. Один з найважливіших елементів людської діяльності і одночасно один з

найцінніших її продуктів – мова – стала об'єктом таких дисциплін, як аналіз дискурсу, конверсаційний аналіз та розвинутий всередині нього аналіз діалогу.

Поняття дискурс (фр. discours, англ. discourse, нім. diskurs від лат. discursus – бесіда, розмова, мова, процес мовної діяльності) використовується у ряді гуманітарних наук, предмет яких прямо і опосередковано передбачає вивчення функціонування мови. Слід зазначити, що усною мовною продукцією, зокрема, формами мови або диспутів, більше в нормативних, ніж в дескриптивних цілях, спочатку займалася риторика. Джерелами аналізу дискурсу в сучасній лінгвістиці вважаються роботи З. Херріса, який працював в рамках проекту університету Пенсильванії. У 1952 році в статті «Discourse Analysis» З. Херріс ввів поняття дискурс-аналізу як методу вивчення руху інформації в дискурсі [69, с. 34].

Чіткого і загальноприйнятого визначення поняття «дискурс», що охоплює усі випадки його вживання, не існує. Про це свідчить ще й досі не усталений наголос у ньому: частіше він припадає на другий склад, проте і на першому складі наголос не є рідкістю. Семантична неоднозначність даного терміна простежується з моменту його використання з метою мовознавчого аналізу [8, с. 179]. Так, у французькій мові слово «discours» означає динамічна мова. Словник німецької мови Якоба і Вільгельма Грімма «Deutsches Wörterbuch» 1860 р. дає таке тлумачення даного слова: 1) діалог, бесіда; 2) мова, лекція [44, с. 9].

Здебільшого в лінгвістичних словниках дискурс розглядають як «зв'язний текст сукупно з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими чинниками; текст, який взято у подієвому аспекті; мовлення, що розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості (когнітивних процесах). Дискурс – це мовлення, «занурене у життя» [4, с. 136–137].

Існує певна закономірність існування дискурсів. Можливим постає визначення таких концепцій:

1) дискурси з часом можуть поділятися на два і більше дискурсів. Так, те, що у середньовіччі називали натурфілософією, з часом розчленувалось на власне філософію, фізику, хімію та інші науки;

2) два і більше дискурсів можуть з часом поєднатися в один. Раніше у США усі вуличні банди поділялися за етнічною ознакою. Після виходу на екран фільму «Colors» («Кольорові»), наслідуючи героїв фільму, з'явилися банди змішаного типу;

3) протягом часу дискурс може зберегти назву, але змінитися змістовно: сучасна медицина уже багато в чому відрізняється від середньовічної;

4) нові дискурси виникають, а старі зникають безперервно: поява комп'ютерів сприяла появі програмістського дискурсу, дискурсу інтернету та інших;

5) усі наявні дискурси певною мірою пов'язані: зникнення старих і поява нових відображається на усіх наявних дискурсах;

6) усі дискурси досить складні: дискурси не обов'язково являють собою щось величне і масштабне, наприклад, депутати верховної ради теж утворюють певний дискурс;

7) дискурс може бути гібридом інших дискурсів. Так, майже біля кожної школи є спортивний майданчик. На ньому у неурочний час часто збираються підлітки. З одного боку, вони школярі і репрезентують шкільний дискурс. З іншого боку, вони різної статі, віку і, відповідно, з різних класів, причому не тільки з однієї школи або району. Знаходячись на одній території, вони утворюють один дискурс, але водночас репрезентують й інші дискурси;

8) кількість дискурсів безмежна;

9) дискурси ніколи не мають чітких меж: межі дискурсів постійно змінюються у процесі взаємодії з іншими дискурсами, вони ніколи не бувають застиглими. У силу зміни меж дискурсів відбувається і зміна змісту самих дискурсів [44, с. 10].

Така концепція існування дискурсу та велика варіативність текстів обумовлює велике різноманіття його типології. Певні вчені пропонують більш детальні класифікації, а інші віддають перевагу більш загальним. Наприклад, особливу зацікавленість викликають деякі положення українських лінгвістів І.С. Шевченко та О.І. Морозової, які запропонували детальні критерії розрізнення типів і підтипів дискурсу:

- 1) за формою: усний і письмовий;
- 2) за видом мовлення: монологічний або діалогічний;
- 3) за адресатним спрямуванням: інституційний і персональний (буттєвий);
- 4) за умов різних настанов і комунікативних принципів: аргументативний, конфліктний та гармонійний дискурси;
- 5) за соціально-ситуативним параметром: політичний, адміністративний, юридичний, військовий, релігійний, медичний, діловий, рекламний, педагогічний, спортивний, науковий, електронний (інтернет-дискурс), медійний дискурс (засобів масової інформації) тощо;
- 6) за різноманітними характеристиками адресанта й адресата: соціально-демографічний критерій (дитячий, підлітковий дискурси та дискурс людей похилого віку, дискурс жіночий і чоловічий, дискурс мешканців міста й села); соціально-професійний критерій: дискурс моряків, будівельників, шахтарів; соціально-політичний критерій (дискурс комуністів, демократів);
- 7) за функціональною та інформативною складовими: спілкування інформативне (емотивний, оцінний, директивний дискурси) та фатичне;

8) за критерієм формальності та змістовності у функціонально-стильовому аспекті відповідно до жанрів і реєстрів мовлення: художній, публіцистичний, науковий та інші, офіційний та неофіційний [64, с. 233–236].

На відміну від І.С. Шевченко та О.І. Морозової, представник критичного дискурсивного аналізу Т. ван Дейк виділяє такі різновиди дискурсу: політичний, медичний, судовий, освітній та науковий, медіа-дискурс, корпоративний текст і мовлення [15]. В.В. Красних статус типу дискурсу надає лише національним дискурсам, тобто узагальнює свою типологію: російському, англійському, іспанському та ін. На думку науковця, вищенаведені різновиди «не є окремими типами (у точному значенні) дискурсу, а лише деякими модифікаціями останнього, певним чином «адаптовані» відповідно до тієї сфери, в якій він функціонує» [34, с. 114].

Запропонована А.Н. Кожиним, О.А. Крыловою та В.В. Одинцовим типологія дискурсу практично збігається з функціонально-стильовою моделлю. Ураховуючи екстралінгвальні умови і цілі спілкування в тій або іншій сфері суспільної діяльності, а також мовні характеристики тексту, вчені виокремлюють науковий, офіційно-діловий, газетно-публіцистичний і розмовно-повсякденний дискурси. На їх думку, функціональний стиль і дискурс є еквівалентними поняттями [34, с. 125–129].

Однією з найповніших вважають типологію дискурсу, запропоновану Г.Г. Почепцовим, на яку нам слід звернути особливу увагу, оскільки вона включає об'єкт нашого дослідження. Ця класифікація будується на основі різних типів семіотичних знаків (літературний, фольклорний, міфологічний, ритуальний, театральний, неофіційний (позацензурний), неправдивий, лайливий, етикетний дискурси та ін.). Дослідник виділяє також газетний, театральний, теле- і радіодискурси, кінодискурс, дискурс у сфері паблік рилейшнз (ПР), рекламний, політичний, релігійний (фідеїстичний) дискурси [48, с. 75–90]. Сучасний підхід до типологізації дискурсу і викликав такий

інтерес саме до цієї класифікації, оскільки вона включає такі дискурси, як кіно- та радіодискурс, які на сьогоднішній день набули дуже широкого розповсюдження.

1.3.2. Кінодискурс та візуальний текст

Кінодискурс, який вперше ввели в мовну термінологічну систему французькі семіолінгвісти, зокрема Р. Одін, Ш. Метц, зовсім не обов'язково ототожнювати з використанням виключно кінематографічних кодів. Науковий інтерес з точки зору лінгвістики представляє сам факт схрещення двох кодів: кінематографічного (монтаж, ракурс, світло, композиція кадру) та некінематографічного, тобто мовного коду. Проте розмежування кінематографічної та некінематографічної частин дискурсу обов'язково приводить до руйнації суті фільму та кіно як такого, до якісної втрати його інформаційної та емоційної складової. Співіснування в одному утворенні двох паралельних кодів утворює інформаційно-емоційне ядро, яке несе в собі відношення автора до самого тексту, і, врешті-решт, розшифровується реципієнтом. Вивчення наративу на основі літературних текстів передбачає аналіз структури повідомлення, у першу чергу, з точки зору часу, виду та способу комунікації. Наратив візуального тексту, спираючись на схрещення двох кодів, має особливу структуру. Ось чому введення у мовознавство нового терміну візуальний текст є цілком виправданим і доцільним [27, с. 2].

Термін «візуальний текст» зустрічається у літературі досить часто. Про текст як про витвір мистецтва писали Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цив'ян, Ю.Н. Усов, О.В. Федоров, Є.Б. Іванова та інші. Ю.Г. Цив'ян пише: «У певному сенсі будь-який фільм можна визначити як дискретну послідовність безперервних ділянок тексту. Назвемо цю послідовність візуальним текстом, а безперервні сегменти візуального тексту назвемо кадрами. Візуальний

текст — це ланцюжок ядерних кадрів. Таким чином, певне повідомлення, властиве візуальному тексту, можна виявити лише після розгляду як мінімум двох ядерних кадрів і з'ясування, який з типів приєднання їм властивий. Тобто, одиницею візуального тексту завжди є пара ядерних кадрів. Назвемо її базовою синтагмою тексту» [62, с. 109–111]. На думку Є.Б. Іванової, «кінофільм — це текст, тобто чіткий семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці або іншому матеріальному носії послідовність кадрів, що представляють собою фотографічне або намальоване зображення, та зазвичай супроводжується звуковим рядом (промовою, музикою, шумами)» [28, с. 153].

Дехто з мовознавців вважає, що фільм як організований аудіовізуальний текст можна вважати повноцінною мовою зі своїми композиційно-синтаксичними законами. Опоненти цієї теорії стверджують, що фільм є, у першу чергу, мовленням, а не мовою. Аргументи такої теорії цілком переконливі: фільм не можна вважати мовою, оскільки, на відміну від мови, він не володіє подвійною артикуляцією. Тобто у фільмі неможливо визначити одиниці, які були би аналогічними фонемам у мовленні; фільм як певний аудіовізуальний текст не має морфем, граматичне значення яких здатне змінювати темпоральність висловлювання або ж формулювати граматичне заперечення [69, с. 24]. Фільм має можливість прямого зображення, але свої слабкі місця у зображенні, у порівнянні із мовою, він може цілком успішно компенсувати «псевдоморфемними» засобами, такими як монтаж. Отож фільм, на відміну від мови, не має подвійної артикуляції, але натомість має велику кількість засобів, які надають йому можливість передавати інформацію не лише виключно лінгвістичними шляхами. Так само, як і мова, фільм об'єднує знаки до семантичних груп на основі синтагматичних та парадигматичних зв'язків.

У сучасному мовознавстві термін «візуальний текст» розглядається як складний текст, який має як вербальну, так і невербальну структуру.

Російський мовознавець М.О. Єфремова розглядає візуальний текст у прагматичному аспекті і подає наступну, досить розгорнуту дефініцію терміну: «візуальний текст представляє собою особливий вид тексту, який слід визначати як цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних, індексальних) знаків, організоване у відповідності із задумом колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксованих на матеріальному носії для подальшого аудіовізуального сприйняття глядачами» [54, с. 18]. Специфіка більшості загальнотекстових категорій визначається дворівневою структурою візуального тексту і перевагою невербального компоненту. Вчені Г.Г. Слишкин, М.О. Єфремова, представники Волгоградської наукової школи, пропонують наступні характерні риси візуального тексту як вербального тексту:

1. Візуальний текст може вважатися дискретною одиницею, оскільки його структура дозволяє членування.
2. Зв'язність візуального тексту, тому що змістовна самостійність епізодів відносна, оскільки потребує логічних та змістовних зв'язок на текст у цілому.
3. Для візуального тексту характерна наративність, яка може бути лінійною або ретроспективною. Такі характеристики створюють багатоплановість візуального тексту.
4. Антропоцентризм. В основі більшості візуальних текстів є людина, незалежно від теми або жанру фільму.
5. Для візуального тексту характерні локальні та темпоральні риси. Простір у візуальному тексті залежить від присутності героя, але невід'ємний і від часу дії.
6. Візуальний текст характеризується багатоканальною інформативністю. У цій категорії виділяємо спосіб сприйняття інформації (зоровий або слуховий), а також сам тип інформації.

7. Системність. Усі елементи візуального тексту, як вербальні так і невербальні, підпорядковані головній меті – передачі емоційно-інформативного компонента глядачу.

8. Специфіка категорії цілісності у візуальному тексті виражається в наступному: а) тісна інтеграція лінгвістичних та нелінгвістичних компонентів; б) присутність чітких часових і просторових обмежень; в) присутність чітких сигналів, що позначають початок і кінець фільму.

9. Візуальний текст можна вважати продуктом суб'єктивного осмислення автором реальності.

10. Прагматична направленість візуального тексту, що передбачає реакцію реципієнта на побачене та почуте, зміни відчуттів або ж досягнення катарсису [54, с. 21].

Принципом побудови будь-якого візуального тексту є співставлення двох головних елементів – вербального тексту та візуального тексту. При зіткненні двох основних планів відбувається зародження так званого «третього елементу», який стає головним змістом кінематографічного твору [69, с. 25]. Така систематизація процесу створення фільму дає нам можливість розглядати фільм як певну знакову систему, яка функціонує за принципом вербальної мови. Аналіз дискурсу візуального тексту може відбуватись лише з огляду на специфічність його мовної та жанрової природи. Саме жанр кінотексту є визначальним фактором у його дослідженні. Організація інформації та структура ігрового та документального кінотексту суттєво відрізняються. Тому подальше дослідження функцій та властивостей візуального тексту та його дискурсу слід проводити враховуючи жанр фільму.

РОЗДІЛ 2

ПІДХОДИ ДО ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОТЕКСТУ

2.1. Перцепція кінотексту: когнітивний аспект

Когнітивна лінгвістика виникла у 70-ті роки ХХ ст. (у 1975 р. в назві статті американських мовознавців Дж. Лакоффа та Х. Томпсона з'явився термін когнітивна граматика). Деякі вчені часом виникнення когнітивної лінгвістики вважають організований у 1989 р. Р. Дірвеном у Німеччині симпозіум, на якому було засновано журнал «Когнітивна лінгвістика».

Когнітивна лінгвістика (від англ. «знання», «пізнавальна здатність») – мовознавчий напрям, який функціонування мови розглядає як різновид когнітивної, тобто пізнавальної діяльності, а когнітивні механізми та структури людської свідомості досліджує через мовні явища [49, с. 175].

Когнітивна лінгвістика є складовою частиною когнітології – інтегральної науки про когнітивні процеси у свідомості людини, що забезпечують оперативне мислення та пізнання світу. Когнітологія досліджує моделі свідомості, пов'язані з процесами пізнання, з набуттям, виробленням, зберіганням, використанням, передаванням людиною знань, з репрезентацією знань та обробкою інформації, яка надходить до людини різними каналами, з переробкою знань, розумінням людської мови, логічним виведенням, аргументацією та з іншими видами пізнавальної діяльності. Когнітивна парадигма може перерости в креативну, тобто творчу парадигму, яка використовуватиме когнітивні структури для вироблення нових знань, розв'язання важливих прикладних проблем [10, с. 8-10].

Когнітологія є комплексною наукою. Значення мови для когнітивної науки є надзвичайно великим, бо саме через мову можна об'єктивізувати розумову (ментальну, мисленнєву) діяльність, тобто вербалізувати її. З

іншого боку, вивчення мови – це опосередкований шлях дослідження пізнання, бо когнітивні й мовні структури перебувають у певних співвідношеннях. Саме тому когнітивна лінгвістика стала провідною науковою дисципліною у межах когнітології. Вона досліджує, як пов'язані мовні форми зі структурами людських знань, а також те, як вони представлені у мозку людини. Предмет когнітивної лінгвістики – визначення ролі мови у процесах пізнання й осмислення світу, реалізації процесів його концептуалізації й категоризації (підведення явища, об'єкта, процесу тощо під певну категорію; утворення й виділення самих категорій, тобто членування зовнішнього і внутрішнього світу людини), проблема співвідношення концептуальних систем з мовними, співвідношення наукової та повсякденно-побутової картин світу.

Варте уваги й загальне спрямування когнітивістів на дослідження мови у зв'язку з людиною, яка думає і пізнає. Переваги когнітивної лінгвістики й когнітивного підходу до мови в тому, що вони відкривають широкі перспективи бачення мови в усіх її різноманітних зв'язках з людиною, з її інтелектом і розумом, з усіма мисленнєвими й пізнавальними процесами, нею здійснюваними, і, нарешті, з тими механізмами та структурами, які лежать у їх основі.

Кожен новий напрям у мовознавстві пов'язаний з новим методом дослідження мови [29, с. 45]. Не виникає сумнівів щодо наявності у когнітивної лінгвістики методу дослідження, що стала б причиною заперечення когнітивної лінгвістики як окремої парадигми у мовознавстві, як це здалося В.Б. Касевич, яка стверджує, що «хоча внесок когнітивістів у сферу, наприклад, семантики виразно позитивний, вони все ж не створюють ні нового об'єкта (точніше, предмета) дослідження, ні навіть мовного методу» [29, с. 46]. Насправді таким методом став нині активно використовуваний концептуальний аналіз. О.С. Кубрякова вважає, що когнітивна лінгвістика опрацювала свій метод, який передбачає «постійне

співвіднесення мовних даних з іншими досвідними сенсомоторними даними на широкому культурологічному, соціологічному, біологічному, а особливо на психологічному тлі», що «метод когнітивної науки полягає передусім у спробі поєднати дані різних наук, гармонізувати ці дані й знайти смисл у їх кореляціях та співвідношеннях» [36, с. 41].

Для когнітивної лінгвістики характерні такі загальні принципові настанови: експансіонізм (виходи в інші науки), антропоцентризм (вивчення мови з метою пізнання її носія), функціоналізм (вивчення всього різноманіття функцій мови), експланаторність (пояснення мовних явищ).

Диференціація різних структур знань, визначення загальних принципів їх формування, виявлення ролі мови в їх репрезентації, розумінні та інтерпретації становить предмет когнітивної семантики – найбільш важливого і найбільш опрацьованого розділу когнітивної лінгвістики. Усе те реалізується за допомогою концептуального аналізу.

Преставниками когнітивного підходу в семантиці є переважно американські вчені Дж. Лакофф, Р. Лангаккер, Р. Джекендофф, Ч. Філлмор, Л. Талмі, А. Гольдберг, Дж. Тейлор, А. Ченкі та ін. Відомою є праця Р. Джекендоффа «Семантика і когнітивна діяльність», у якій обґрунтовується зв'язок семантики з психологією. Це реалізує український мовознавець А.С. Зеленько.

Репрезентанти когнітивної семантики вважають, що їх головне завдання – виявити й пояснити, як організоване знання про світ у свідомості людини і як формуються і фіксуються образи й поняття про світ. Тому вони розглядають семантику і мовні проблеми загалом через призму пов'язаних з лінгвістикою наук – герменевтикою (мистецтво тлумачення текстів, вчення про принципи їх інтерпретації); гештальтпсихологією (одна з основних шкіл зарубіжної, переважно німецької, психології першої половини XX ст., яка висунула принцип цілісності (гештальт) як основу дослідження складних психічних явищ), когнітивною психологією (один з напрямків переважно

американської психології, що розглядає всі психічні процеси як опосередковані мовою-мовленням процеси взаємодії людини з природним середовищем). Такий симбіоз різних наук дослідження мовних явищ, сприяючи всебічному їх вивченню, стає причиною втрати автономності лінгвістики як науки [36, с. 34].

Когнітивісти обґрунтували кілька теорій і запровадили у науковий обіг нові поняття й терміни. Новою є когнітивна теорія категоризації – теорія систематизації значень слів у свідомості людини, яка здійснюється у межах сформованої повсякденно-побутової й художньої картин світу. В їх основу покладено ідею Б. Уорфа про членування світу на категорії за допомогою звукової мови. Когнітивний погляд на категоризацію ґрунтується на припущенні, що здатність людини до категоризації пов'язана з її досвідом та уявою, особливостями сприйняття, культурою, а також зі здатністю створювати образи їх за допомогою метафори, метонімії тощо [75, с. 246–270].

Метою категоризації є пояснення нового через уже відоме та структурування світу за допомогою категорій концепту, фрейма, моделі світу тощо. Об'єкти категоризації не є рівноправними всередині кожної категорії: одні є психологічно більш значущими, ніж інші. Людина сприймає будь-яку семантичну категорію як таку, що має центр і периферію, «більш прототипних» і «менш прототипних» представників. Прототип – це такий центральний член категорії, який є її найкращим, найяскравішим представником, головним репрезентантом.

З теорією категоризації пов'язане поняття ментальних репрезентацій, під якими розуміють умовні функціонально визначені структури свідомості людини, що відтворюють реальний світ, втілюють знання про нього і почуття, які він викликає. Процеси свідомості розглядаються як оперування репрезентаціями.

На думку американського мовознавця А. Пайвіо, ментальні процеси у свідомості опосередковані не тільки мовою (словесними формами), але й образами й поняттями. Порівняльний аналіз категорій мови й засобів репрезентації показує, що хоча вони в багатьох випадках виконують різні функції, однак гармонійно доповнюють одна одну [73]

Основним семантичним поняттям у когнітивній лінгвістиці є концепт; саме цим когнітивна лінгвістика найбільшою мірою відрізняється від інших напрямів дослідження семантики. Під поняттям концепт розуміють парадигматично нерозчленоване образне уявлення про об'єкт. Він має двоїсту сутність – психічну та мовну. З одного боку, це ідеальний образ, чи прообраз, щоо уособлює культурно зумовлені уявлення мовця про світ, з іншого – він має певне ім'я у повсякденно-побутовій і художній моделях світу [50, с. 372].

Кожен концепт пов'язаний з деякими іншими концептами, і разом вони утворюють домени у художній моделі світу. Упорядковане поєднання концептів у свідомості людини становить її концептуальну систему. Ці концепти можуть бути більш чи менш ментальні. Концептосистема не є стабільною. Навпаки, вона динамічна, весь час змінюється під впливом постійного процесу пізнання. Слід зазначити: концептосистеми у різних людей не збігаються, що залежить не тільки від їхнього інтелектуального рівня, а й від життєвої практики.

Можливість виділення концептів у моделі світу й структуралізації моделей світу цілком узгоджується з приписуваною мові Жаком Лаканом структуруючою здатністю. Уже відзначені нами звернення до принципів Вюрцбурзької психологічної школи дають підстави стверджувати, що ускладнюваний мозок людини формує потенційну здатність до появи у неї складніших форм ментальної діяльності [32, с. 77].

Саме тому у розгляді кінодискурсу як процесу, аналіз візуального тексту повинен бути доповнений вивченням соціокультурних факторів, які

обумовили його продукування, ролі автора і адресату кінотексту, а також когнітивних процесі продукування і сприйняття візуального тексту.

Кінодискурс є діалогічним за своєю природою, де під діалогічністю розуміється адресованість дискурсу, діалогічний характер мислення [44, с. 303]. Автор візуального тексту передає адресату певним чином закодовані за допомогою гри акторів думки, ідеї і сподівається, що адресат вірно розпізнає їх і розкодує із залученням екстралінгвальних знань. Діалогічність кінодискурсу відрізняється від повсякденної діалогічної комунікації, адже прямої взаємодії між безпосереднім автором і адресатом кінодискурсу не відбувається.

Кінодискурс має колективного автора – режисера, сценариста, тобто команду творців фільму і характеризується двома планами адресатності. Перший план відбувається між самими акторами, які обмінюються репліками в кінодіалозі, демонструючи емоційно-оцінне відношення до певних подій з позицій автора. Другий план існує між автором і глядачем, адже автор створює кінофільм для адресата, в той час як актори виступають посередниками і передають інтенцію автора, безпосередньо здійснюючи вплив на глядача. Кінодискурс має специфічну адресованість, за відсутності адресату продукування кінодискурсу втрачає сенс. Адресати кінодискурсу є взаємопов'язаними і накладаються один на одного в процесі сприйняття кінофільму.

Кінодискурс є соціально обумовленим, адже дискурс – це вираження певної соціальної практики, яка упорядкована та систематизована особливим використанням мови, а розуміння дискурсу можливе лише за умови його розгляду на тлі широкого соціального контексту і вимагає прийняття до уваги наступних чинників: «контексту, соціальних умов продукування і умов інтерпретації, взаємодії, процесів продукування і процесів інтерпретації, таксу як результату» [64, с. 152]. Кінофільм може переглядати велика кількість людей, різна за своїми соціальними, гендерними та національними

характеристиками, і це може відбуватися в різний час. Тож кінодискурс можна розглядати як актуальний зріз сприйняття реальності, тривалий соціальний діалог, в якому інтерпретуються такі категорії сприйняття, як час, простір, минуле, майбутнє, свобода, право, чоловіче, жіноче, влада, любов тощо [56, с. 2–3].

Фактично має місце конструювання смислів певною аудиторією (або групою/глядачем) за певних умов. Мова не тільки канал передачі інформації про прості явища, факти або поведінку людей, а «механізм», який відтворює і в результаті створює соціальний світ. Шляхом приписування значення в дискурсі «формується соціальна ідентичність і соціальні відносини» [59, с. 26]. Кінодискурс є джерелом соціального знання і існує одночасно з іншими формами знання, допомагає людині об'єктувати соціальні знання [56, с. 2].

Таким чином, кінодискурс володіє як загальними рисами мовного дискурсу так і специфічними, характерними тільки для цього типу. Кінодискурс містить лінгвальну та екстралінгвальну складові. До лінгвальної складової відносимо текст кіносценарію, репліки персонажів або титри. До екстралінгвальної відносимо кінематографічні коди (монтаж, освітлення, зображувальні засоби декорацій, костюмів, сценічного руху тощо). Кінодискурс є складним цілісним соціально і культурно обумовленим мисленнєво-комунікативним медійним феноменом, який характеризується експресивністю, діалогічністю, сполученням лінгвальних та екстралінгвальних кодів у своїй структурі та є символіко-метафоричним за своєю природою. Саме ця природа кінотексту забезпечує двоплановий вплив на глядача.

2.2. Мультимодальний підхід до вивчення кінотексту

Кінодискурс – це семіотична система, яка має знаковою неоднорідністю. Знакова система кінодискурсу розділяється на лінгвістичні та нелінгвістичні. Кожна група також розділяється ікони, індекси та символи. Така класифікація була висунута Ч. Пірсом у межах логічної концепції, в якій відношення знаку до об'єкта відіграє диференціальну роль. Ікони – це знаки, ставлення до об'єкта яких засновано на тотожності певних характеристик цього об'єкта, відношення до об'єкта знаків-індексів характеризується відповідностями фактів; символи ж мають характер припису [47, с. 57–60]. Вербальна складова кінодискурсу, являє собою знаки-символи, що можуть бути письмовими (титри, написи, плакати, тощо) та усними (голос акторів, закадрові голоси, мелодії, тощо) [54, с. 18]. Індексів і іконічних знаків у мові небагато, проте усі вони використовуються у кінематографі. До знаків-індексів природної мови відноситься інтонація, вигуки і шіфтери, до іконічних знаків – звуконаслідування та ін. [42, с. 140].

Невербальна складова кінодискурсу включає іконічні та індексальні знаки, які також можуть бути візуальними та звуковими. Звукова частина (усе що створює атмосферу кінокартини, наприклад, музика, звуки природи), а також документальні кадри, що також мають місце у кінокартині, відносять до індексальних знаків. Візуальна частина представлена відеорядом, який включає головних дійових осіб, які виконують певні дії, рухаються, жестикулюють [54, с. 19]. Також у кінематографі присутні знаки-символи, які придбали символічний характер у ході розвитку кінематографу (календар – символ часу та ін.) [26].

Кінодискурс являє собою синтез двох знакових систем. Подібна неоднорідність знакових систем також була характерна для німого кіно, якому були притаманні субтитри та усний супровід спеціальних коментаторів [42]. Також у німому кіно використовувалася жестикуляція та

міміка героя, що виражали свої емоції невербально. З появою звуку, кіно не одразу стало таким, яким ми бачимо його зараз через неузгодженість зображення та звуку. У більш сучасних кінокартинах вербальні та невербальні компоненти мають однакове значення: текст несе в собі зображення, а зображення перетворюється в текст [41].

Кінодискурс також можна охарактеризувати враховуючи його функції, як семіотичної системи. Кінодискурс відповідає за передачу актуальної інформації, передачу минулого досвіду, участь у продукуванні нового знання, та виконує регулятивну, емотивну, естетичну, а також метамовну і фатичну функції. Особливу увагу слід приділити естетичній функції, яка пов'язана з «повідомленням заради самого повідомлення», тобто саме спосіб вираження змісту, а не зміст відіграє найважливішу роль. Естетичний компонент проявляється в емоційно-почуттєвій оцінці повідомлення з точки зору його «краси». Найсильніші естетичні переживання ми відчуваємо під час перегляду кіно або дивлячись на картину [42, с. 231].

Можна виділити такі характеристики кінодискурсу як знакової системи:

- 1) належність до зорових та аудіальних знакових систем;
- 2) небіологічна (культурна) природна семіотика, несплановане або неорганізоване виникнення;
- 3) належність до складних багаторівневих відкритих семіотик, яка має здатність взаємодіяти з навколишнім середовищем;
- 4) використання підсистем знаків, які утворюють певну ієрархію та в такій семіотиці комбінуються по певним правилам, де зміна порядку розташування одного знака тягне за собою зміну значення всієї комбінації знаків;
- 5) належність до семіотичних функцій кінодискурсу таких, як передача актуальної інформації, передача минулого досвіду, участь у

продукуванні нового знання, регулятивна функція, емотивна функція, естетична функція, метамовна і фатична функції [54].

Термін «мультимодальний», використаний у даному дослідженні, базується на розумінні модальності, прийнятому в психології, нейрофізіології та інформатиці: модальність (від лат. *modus* – спосіб) – це певний аспект стимулу, сприйманого певною сенсорною системою; якісність визначеності відчуттів [46, с. 107]. Модальність зумовлена будовою органів чуття і особливостями середовища, впливаючого на них. Тип сенсорного рецептору, активований стимулом, грає основну роль у кодуванні модальності стимулу. Тому основним поняттям модальності є модус, тобто ресурс, який уможливорює реалізацію певного значення [46, с. 104].

Фокалізація конкретного модусу, який і несе в собі дану інформацію, визначається інтенцією мовця. Поєднання модусів для повного осмислення висловлювання, тексту вважають мультимодальністю [70, с. 8]. Мультимодальність є тісною взаємодією різних семіотичних систем [70, с. 15]. Відповідно до мультимодального підходу комунікацію розглядають, як складне утворення, що визначається не лише мовними, а й позамовними чинниками [69, с. 10]. Цей підхід розроблено у минулому десятилітті, щоб систематично звертатися до обговорюваних питань про зміни в суспільстві, наприклад стосовно нових ЗМІ і технологій. Мультимодальний підхід забезпечує розробку концептів, методів і структур для аналізу візуального, слухового, і просторового аспекту взаємодії мови і довкілля [70, с. 59].

Гюнтер Кресс виділяє такі основні теоретичні положення мультимодальності:

- 1) Мультимодальність допускає, що репрезентація та зміст висловлювання завжди базуються на взаємодії модусів, основі для утворення значення. Це конструюється за допомогою аналізу і опису повного спектру засобів для створення значень, якими люди користуються (візуальний,

розмовний, жестикуляційний, письмовий, тривимірний, і інші, залежно від області застосування) в різних контекстах.

2) Мультимодальність припускає, що існують певні екстралінгвальні, семіотично-неоднорідні ресурси для досягнення певної мети.

3) Мультимодальність допускає, що саме норми та правила, які діють у момент створення значення і є базисом під час відбору та конфігурації модусів для створення цього значення [70, с. 77].

Вчений виділив чотири основні категорії мультимодальності:

а) Модус – як результат культурного формування матеріалу через його використання в щоденній соціальній взаємодії людей.

б) Семіотичний ресурс – показує взаємодію між репрезентаційними ресурсами та їх реалізацією.

в) Модальна допустимість – це концепт, який пов'язаний з матеріальним, культурним, історичним аспектом використання модусу. Саме ця категорія відповідає за адекватне використання модусу.

г) Інтерсеміотичність модусів – сполучуваність модусів у певному контексті [70, с. 14].

Отже, говорячи про мультимодальність у лінгвістиці, можна сказати, що це достатньо новий напрям дослідження. У вузькому розумінні у компетенцію мультимодальної лінгвістики входить стилістичний аналіз способів конструювання значення і породження смислів зі словесними і іншими семіотичними кодами – візуальними, аудіальними тощо, які є єдиним цілим. Ось тому, у сферу мультимодальної лінгвістики і входять різні дискурсивні утворення – комікси, кінофільми, театральні постанови, власне художній дискурс в комплексі його вербальних графічних, поліграфічних, включаючи, наприклад, дизайн обкладинки і текстуру паперу, гіпертекстових параметрів [25, с. 47]. У такому ключі будь який текст можна вважати мультимодальним [66, с. 30-31]. У широкому розумінні слова можна говорити про приховану або вбудовану мультимодальність відеовербального

тексту в його акцентованій іконічності та екстрафатичних мотивах [66, с. 47–48].

Основним із ключових понять мультимодальної лінгвістики є мультимодальний / креолізований текст та один з його різновидів – відеовербальний текст. Вперше термін «мультимодальний / креолізований текст» був розроблений вченими Г. Крессом та Т. ван Ліуvenом у спільній статті «Multimodal Discourse». Під цим поняттям вони розуміють текст, який поєднує у собі різні семіотичні системи для того, щоб отримати більш детальну інформацію. Ці знакові системи спрямовані на утворення неподільної системи (комплексу) і не можуть бути зведені лише до окремих складових частин [70, с. 18].

У свою чергу вітчизняні науковці розуміють під креолізованим текстом складне текстове утворення, в якому вербальні та невербальні елементи утворюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле [2, с. 46]. Широко відомий метафоричний термін креолізований текст, розроблений лінгвістами Ю.А. Сорокіним і Е.Ф. Тарасовим. Креолізовані тексти є текстами, фактура яких складається з двох і більше негомогенних частин (вербальної (мовної) і невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природна мова) [56, с. 181].

Креолізовані тексти являють собою складні семіотичні об'єднання, утворені знаковою системою людської мови (включаючи усну, письмову і друковану форми) і будь-якої іншої знакової системи (малюнків, фотографій, музики, танцю тощо). Креолізований текст є результатом процесу креолізації, комбінуванням засобів різних семіотичних систем в комплексі, що відповідає умові текстуальності [17, с. 124]. Креолізовані тексти можуть бути текстами з частковою креолізацією і текстами з повною креолізацією. У першій групі вербальні та іконічні компоненти вступають в автосемантичні відносини, коли вербальна частина порівняно автономна і образотворчі елементи тексту виявляються факультативними [7, с. 123].

Таке поєднання знаходимо часто в газетних, науково-популярних і художніх текстах. Велика спаяність, злиття компонентів виявляється в текстах з повною креолізацією, в якому між вербальним і іконічними компонентами встановлюються семантичні відносини: вербальний текст повністю залежить від образотворчого ряду, і саме зображення виступає облігаторним (обов'язковим) елементом тексту. Така залежність зазвичай спостерігається у рекламі (плакат, карикатура, оголошення та ін.), а також у наукових і особливо науково-технічних текстах. Іконічний компонент тексту може бути представлений ілюстраціями (фотографіями, малюнками), схемами, таблицями, символічними зображеннями, формулами тощо. Вербальні та образотворчі компоненти пов'язані на змістовному, змістовно-композиційному і змістовно-мовному рівні. Перевага того чи іншого типу зв'язку визначається комунікативним завданням і функціональним призначенням креолізованого тексту в цілому [7, с. 150].

Найбільш автономними по відношенню до вербального тексту виявляються художньо-образні ілюстрації до художнього тексту. Автор вербального тексту і художник-ілюстратор мають одну спільну мету, вони пов'язані єдиною темою, сюжетом, проте художник як творча особистість, зі своїм поглядом на речі, хоча формально і услід за сюжетно-композиційною лінією тексту, відображає в ілюстраціях своє бачення предмета зображення. Оскільки образотворчий ряд сильно впливає на сприйняття, сприймається як щось цілісне з меншою напругою, ніж вербальний текст, то може статися, що ілюстрації, особливо якщо вони виконані талановитим художником, «затмарять» намальовані словесно образи і будуть існувати вже самі по собі і через них піде сприйняття вербального тексту, адже вони не просто супроводжують літературний текст, а образно, наочно тлумачать його.

Щоб уникнути цього багато письменників принципово заперечують ілюстрування своїх творів. У текстах наукових, образотворчий ряд має пізнавальне призначення. Це такий елемент тексту, без якого текст втрачає

свою пізнавальну сутність, тобто в кінцевому рахунку свою текстуальність. Наприклад, у фізико-математичних, хімічних текстах, в текстах, присвячених технічним розробкам, формули, символічні зображення, графіки, таблиці, технічні рисунки, геометричні фігури та інші образотворчі елементи є смисловими компонентами тексту, які передають основний зміст тексту. Більше того, вербальний текст в таких випадках стає лише сполучною і вступною ланкою, становить своєрідну рамку, «пакувальний матеріал» [7, с. 168].

Для позначення семіотично неоднорідних текстів у більш вузькому трактуванні пропонується використовувати термін «відеовербальний текст», текст, що складається з об'єднаної смисловим зв'язком послідовності знаків, які відносяться до знакових систем двоякого роду: природної мови та іконічної, яка сприймається зоровими рецепторами» [73, с. 6]. У даному визначенні акцентуються лише дві складові: мовна й образотворча. Залежно від характеру останньої відеовербальний текст далі можна тлумачити в широкому і вузькому сенсах.

Відеовербальними текстами в широкому сенсі є такі, що мають властивості зв'язного тексту, поєднання образотворчих та мовних знаків, наприклад, кадри з кінофільмів, сцени з вистави тощо. У таких текстах можлива одночасність сприйняття образотворчих і вербальних знаків, що відрізняє їх від відеовербальних текстів у вузькому сенсі, в яких друковано зафіксований словесний компонент супроводжується статичним відеорядом [73, с. 7]. За ступенем гетерогенності відеовербальні тексти поділяться на тексти з нульовим (чисто вербальний або чисто іконічний текст) і ненульовий ступенем (поєднання вербальних і образотворчих компонентів). Залежно від характеру іконічного компонента виділяють тексти зі статичним (наприклад, реклама в журналі, плакат тощо) або динамічним (реklamний ролик по телевізору, фільм тощо), двомірним (відеовербальний текст у книзі, кіно тощо) або тривимірним

(відеовербальний текст в театральній п'єсі) зображенням. Вербальна частина може бути усною (що включає а) живу мову і б) запис цієї мови за допомогою спеціальних технічних засобів), письмовою (представленої а) рукописним і б) друкованим варіантами (статичним або динамічним, наприклад, рядок, що біжить в рекламному тексті), а також може включати знаки одного або декількох природних мов [73, с. 9–10].

Візуальний текст є типовою формою креолізованого тексту, який поєднує у собі вербальний та невербальний компоненти [18, с. 106]. Візуальний текст також розглядають як зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, що виражаються за допомогою вербальних та невербальних кодів, які організовані за задумом колективного функціонально-диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, і яке зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані й аудіовізуального сприйняття глядачами. Візуальний текст, зокрема кінематограф характеризується колективною роботою режисера, акторів, знімальної команди та декораторів [54, с. 25].

Візуальний текст є результатом суб'єктивного осмислення дійсності колективним автором. Для візуального тексту характерні універсальні текстові категорії, що на думку дослідників є обов'язковим атрибутом художнього тексту. Візуальний текст виконує наступні функції: комунікативну функцію при взаємодії двох різних семіотичних систем (у даному випадку взаємодії вербального та невербального кодів), тобто візуальний текст – це особлива форма креолізованого тексту, що зафіксований на певному матеріальному або цифровому носії та призначений для відтворення його на екрані та аудіовізуального сприйняття цього тексту глядачами. [54, с. 37]. Візуальний текст є художнім тільки за умови, що в ньому іконічні знаки та стилізоване розмовне мовлення домінують. В той час як нехудожній візуальний текст характеризується переважно індексальними знаками та науковою або публіцистичною мовою [54].

Враховуючи вище сказане, полікодова природа кінотексту зумовлює необхідність його дослідження в рамках мультимодального підходу, оскільки ми маємо справу не тільки безпосередньо з мовною складовою, але й аудіо- та відеовербальними параметрами, які вирізняють кінотекст серед інших типів тексту. Вони становлять особливий інтерес у сучасній лінгвістиці, оскільки передбачають дослідження кінотексту як багаторівневої системи кодів.

2.3. Перекладацький аспект кінодискурсу

Процес перекладу охоплює дві мовні та культурні традиції. Саме тому перекладач постійно має вирішувати проблему відтворення культурного аспекту, імпліцитно закладеному у тексті оригіналу. Культурне підґрунтя у перекладі має різні форми у дуже широкому діапазоні: від лексики та синтаксису, до ідеології та способу життя представників певною культури, їх традиції та менталітет [45, с. 14].

Саме через культурний аспект перекладу, існують безліч проблем з якими стикається перекладач. Основні проблеми перекладу художнього письмового тексту включають вилучення дослівного перекладу, або калькування; переклад ідіом та фразеологізмів; переклад жартів; збереження стилю та культурних особливостей певної епохи, збереження індивідуальності та адаптація під певну культуру [40].

Для адаптації художніх фільмів необхідно відмінно знати рідну мову. При перекладі, необхідно враховувати вік і культурний рівень, того, хто говорить, образність складу і контекстуальне значення фраз. Перекладач також має підкреслити культурні особливості мови оригіналу, які проявляються у гуморі, грі слів, сленгу, інтонації, які є віддзеркаленням ідей режисера та сценариста кінокартини.

На відміну від перекладу художніх творів, переклад кінокартин надає перекладачеві більшу свободу та має певні особливості. Переклад художніх фільмів супроводжується певними лінгвістичними, а також технічними труднощами, які серйозно впливають на адекватність та еквівалентність. Наприклад, артикуляція реплік акторів та дублерів повинна бути синхронною [40, с. 13].

Виділяють 10 видів аудіовізуального перекладу (як міжмовного, так і внутрішньомовного), які укладаються в 2 стратегії: переозвучування (re-voicing) і субтитрування (subtitling). До переозвучення відносять: закадровий переклад (voice-over, half-dubbing), адаптацію, або вільний коментар (free commentary), синхронний переклад (simultaneous interpreting), дубляж (dubbing) [40].

Субтитри можуть бути: внутрішньомовними (intralingual), яких ще називають вертикальними і в яких змінюється модальність сприйняття (усне мовлення перетворюється на письмовий текст), але не мова; міжмовними (interlingual), так званий діагональний тип субтитрів, при якому змінюється і модальність сприйняття, і мова; відкритими (open), тобто неопціональними, які є невід'ємною фізичною частиною фільму або телепрограми; прихованими (closed), тобто опціональними, представляються у вигляді телетексту, який можна увімкнути або вимкнути використовуючи відповідну опцію. Основними видами перекладу візуального тексту є дубляж а закадровий голос та субтитри.

Усі вище зазначені перекладацькі техніки мають свої особливості та правила, яких повинен дотримуватися перекладач. Наприклад, субтитри, орієнтовані на візуальне сприйняття тексту глядачем. Головним завданням перекладача, це зробити текст максимально зручним для читання та сприйняття, а також необхідно враховувати тривалість кожної репліки та час, за який один відрізок тексту зміниться на інший. Максимальний обсяг, який

мають займати субтитри на екрані, становить 20% від розміру екрану, а також від розміру персонажів та їх розміщення на екрані [66, с. 22].

Субтитри, як правило, займають 2 рядки тексту у нижній частині екрана та є трансформацією усного тексту у письмовий. На відміну від субтитрів, дубляж – це вид переозвучення, при якому відбувається повна заміна реплік іншомовних акторів на репліки дублерів. В.Є. Горшкова справедливо зауважує, що дубляжем називають «як особливу техніку запису, що дозволяє замінювати звукову доріжку фільму із записом оригінального діалогу звуковою дорізкою із записом діалогу на мові перекладу, так і один з видів перекладу» [20, с. 27].

Під час дубляжу кінокартини створюється текст, який спрямований на усне сприйняття реципієнтом. Це є одним з найважливіших та найскладніших завдань для перекладача, оскільки кінцевий продукт тобто кінокартина, має виглядати так, ніби вона початково була створена мовою перекладу. Саме тому цей процес іноді називають доместикацією. Дубляж складається з декількох етапів: детекція (тобто виявлення особливостей мовного малюнка і шумових ефектів оригінальної звукової доріжки), літературний переклад монологів або діалогів, укладку тексту (синхронізацію, мовне тонування, озвучування). Найважливішим етапом дубляжу є синхронізація реплік мови перекладу та мови оригіналу Будь-який переклад повинен бути зручним для процесу синхронізації [52].

Обраний спосіб перекладу кінокартини безпосередньо впливає на сприйняття візуального тексту цільовою аудиторією. Універсального способу перекладу, який задовольняв би будь-які вимоги перекладача, нажаль, не існує. Способи перекладу, які обирає перекладач залежать від багатьох чинників, таких як культура, традиції перекладу, історія, різноманітні фактори, пов'язані з реципієнтом, жанром фільму та фінансовими ресурсами.

Ще одним фактором, який серйозно впливає на процес перекладу, є культурні розбіжності між носіями мови оригіналу та мови перекладу. Таким чином, перекладач має звертатися до усіх можливих способів перекладу, за допомогою яких можна досягти правильного та адекватного перекладу. Адаптація та стилістична візуального тексту повинна відбуватися з урахуванням культурних та релігійних традицій країни мови оригіналу [40, с. 15].

Отже, кінодискурс є важливим видом дискурсу, засобом ідеологічного впливу, пропаганди. Вивчення його засобами лінгвістики можливо, так як кінодискурс являє собою особливий тип тексту. Особливості кінодискурсу розглядаються в лінгвістичному аспекті, в лінгвістичних дослідженнях. Чимало науковців обирають кінотвір як модель природного мовлення. Адже по-перше, використовуючи персонажне мовлення як модель природного діалогу, виходять з того, що цей матеріал є адекватним для дослідження. По-друге, достовірність використаного матеріалу значною мірою залежить від його позитивного сприйняття носіями англomовного менталітету та популярності досліджених творів в англomовному світі.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ТЕКСТІВ ОРИГІНАЛУ ТА ЇХ ЕКРАННИХ ВЕРСІЙ

3.1. Екранізація роману Гарпер Лі «Вбити Пересмішника» очами самої авторки твору

Роман «Вбити Пересмішника» був опублікований у 1960 році. За нього авторка одразу отримала Пулітцерівську премію й стала класиком Американської літератури. Головний оповідач роману – це маленька дівчинка Джин-Луїза, під призмою якої оцінюються усі події, які відбуваються у романі. Велику цікавість зі сторони читачів ця книга викликала перш за все подіями, які відбувалися під час Великої депресії 1933-1935 роки, а також тим, що маленька дівчинка виступає у екранізації в ролі оповідача.

Існує єдина екранізація цього роману, яка побачила світ у 1962 році під режисурою Роберта Маллігана і навіть сьогодні вважається класикою Американського кіно та однією з найкращих кінокартин світового кіно. Також варто відзначити вісім номінацій на премію Оскар, три з яких були переможними: краща чоловіча роль першого плану – Грегорі Пек, сценарій Гортон Фута та найкращі декорації. Проте підвищений інтерес до цього роману, а саме спосіб реалізації його на екрані, пов'язаний з процесом зйомок, оскільки це одна з небагатьох кінокартин, у створенні якої приймала участь сама письменниця.

Нам необхідно визначити, чи вдалося усій команді, що працювала над створенням кінокартини (ми звертаємо увагу на роботу усіх членів команди, оскільки кожен з них зробив свій внесок під час зйомки кінокартини) відтворити атмосферу роману, його головних героїв та передати ідею роману у цілому. Звичайно, коли справа стосується кіно, неможливо уникнути

певних упущень та неточностей, та слід з'ясувати, які фактори впливають на їх появу у кінокартині.

На початку фільму лунає закадровий голос, який від імені Джин Луїзи розповідає про місто Мейкомб та його жителів. Проте, судячи з голосу героїні, розповідь веде доросла Джин Луїза, в той час як у романі саме маленька Джин Луїза описує події роману. Таким чином, режисер перетворює історію, яка на даний момент відбувається на події, про які розповідають пост фактум, тобто щось на кшталт спогадів головної героїні. Ця несуттєва деталь, яку режисер вирішив включити до кінокартини, позбавляє необхідності використовувати закадровий голос для надання коментарів, оскільки фільм представляє собою відображення того, що вже відбулося з героїнею у минулому.

Цікавим також є образ самої Джин-Луїзи відтворений на екрані. Історія, описана письменницею у романі, є автобіографічною, оскільки батько письменниці також був адвокатом і вона стала свідком судового процесу, який розглядав справу про зґвалтування білих дівчат чорношкірими хлопцями. Саме тому деякі деталі були відтворені досить точно. Наприклад, акторка Мері Бедхем, яка зіграла Джин-Луїзу, схожа на саму Харпер Лі зовнішнім виглядом і навіть зачіскою.

Як уже було згадано, деякі персонажі і місця, згадані у романі, пов'язані з життям письменниці, як праобраз її батька у романі. Так, наприклад команда, яка працювала при створенні картини, поїхали до міста Монревіль, штат Алабама, в якому виросла письменниця, аби відтворити будівлю суду, яку описала письменниця у своєму романі. Очевидно, що це місто стало праобразом вигаданого Мейкомба, в якому відбуваються події роману.

Перш за все, слід відмітити гру Грегорі Пека, якому довелося відтворити образ Атикуса Фінча на екрані, і як зазначала сама письменниця, йому це блискуче вдалося. «Ця книга подарувала йому можливість зіграти

самого себе», зазначила письменниця. Перш за все, слід зазначити, що прообразом Аттікуса став батько письменниці, з яким у неї були дуже теплі відносини. Більше того, батько письменниці також був адвокатом, а сюжет роману є прототипом справжньої судової справи, свідком якої стала письменниця. Вибір на користь Грегорі Пека був зроблений через те, що він схожий на батька письменниці. Ця деталь є дуже важливою для відтворення роману, оскільки це дозволяє глядачеві побачити такий образ персонажа, яким його уявляла письменниця.

Більше того, на час підготовки до зйомок фільму, Грегорі Пек вже був доволі відомим та, безумовно, талановитим актором. Саме тому вибір його на роль Аттікуса Фінча був також на користь якісній екранізації, оскільки відомий актор у головній ролі є запорукою успішного прокату. Сам Пек вважав створений ним образ найкращим за усю його кар'єру.

Оскільки у кожного читача формується певний унікальний образ героїв через певні психологічні та когнітивні фактори, дуже важко відповісти вимогам усіх глядачів, проте, на нашу думку, Атикус Фінч був відтворений на доволі високому рівні. Перш за все, це зовнішній вигляд актора, який включав окуляри, сірий костюм, обличчя, що виражає спокій і рівновагу та низький тембр голосу. Проте, головний критерій, що говорить сам за себе, це повага, з якою діти відносились до свого батька, називаючи його по імені:

- «<i>Are we poor, Atticus?</i>» - <i>Atticus nodded. «We are indeed».</i> - <i>Jem's nose wrinkled. «Are we as poor as the Cunninghams?»</i> - «<i>Not exactly. The Cunninghams are country folks, farmers, and the crash hit them</i>	- «<i>А ми бідні, Атикусе?</i>» - <i>Атикус кивнув:</i> - «<i>Такі ж бідні, як Каннінгемі?</i>» – наморщив Джеймі носа. - «<i>Не зовсім. Каннінгемі – селяни, фермери і криза вдарила по них найбільшійше</i>» [76].
--	---

<i>hardest» [79].</i>	
-----------------------	--

Цей діалог також був точно відтворений на екрані, без певних видимих змін. Незважаючи на те, що початкова сцена книги відрізняється від своєї кінематографічної версії, ця сцена якнайкраще підходить для початку, оскільки вона зображує майже усіх головних сюжетних персонажів та є однією з деталей, яка допомагає розкрити образи головних героїв та їх взаємовідносини.

Такий прийом дуже характерний для цього фільму, оскільки, як вже було зазначено, письменниця приймала участь у зйомках фільму і її бажанням було відтворити роман як найточніше, а одним з найкращих способів є відтворення точних діалогів, аби занурити читача в атмосферу роману. Прикладом такого точного відтворення є наступний діалог, який також доповнює серйозний образ Атикуса, розкриваючи його як люблячого й розуміючого батька:

- « <i>Do you know what a compromise is?</i> » he asked.	- «Тобі відомо, що таке компроміс? – спитав він
- « <i>Bending the law?</i> »	- «Обхід закону?»
- « <i>No, an agreement reached by mutual concessions. It works this way,</i> » he said. « <i>If you'll concede the necessity of going to school, we'll go on reading every night just as we always have. Is it a bargain?</i> »	- «Ні, це угода, досягнута взаємними поступками. Компроміс працює так: якщо ти визнаєш необхідність ходити до школи,, ми читатимемо щовечора, як і раніше. Домовились?»
- « <i>Yes sir!</i> » [79]	- «Домовились!» [76]

Цей фрагмент також відіграє важливу роль для відтворення образу Атикуса Фінча та його взаємин з маленькою Джин-Луїзою. Також він зображує напружені відносини між Джин-Луїзою та її вчителькою після того, яка вона зізналася, що вони з Атикусом читають книжки щовечора. За сюжетом книги, Атикус зізнається, що ніколи не ходив до школи, тому, вчителі дуже обурені їх вечірніми читаннями. Оскільки, у кінокартині дуже малу увагу приділили її навчанню у школі, залишивши лише епізоди конфліктів між нею та однокласниками, ця сцена є маленькою деталлю із сюжету про шкільне життя героїні. Ця лінія не відіграє важливою ролі для основного сюжету, а саме справи Тома Робінсона, тож цієї сцени достатньо, або передати сутність конфлікту. Хоча він може здатися дещо незрозумілим, оскільки ключовий факт з біографії Атикуса був опущений. Скоріш за все, причина в тому, що це викликало б необхідність у більш точній деталізації цієї сюжетної лінії і могло б призвести до втрати важливих деталей основного сюжету.

Ми вважаємо, що у фільмі недостатньо уваги приділили знущанням і ганьбі, яку довелося відчувати на собі Джин-Луїзі через її однокласників та навіть членів сім'ї. Після першої зустрічі Боба Юела, зрозуміло, що місто дуже негативно сприйме його вчинок. Хотілось би звернути особливу увагу на приїзд тітки Александри, який не включили до основного сюжету картини та вечерея у дядька Джека. Оскільки місто маленьке, плітки розповсюджувались дуже швидко, і Атикусу навіть придумали прізвисько, яке Френсис, син Джека, використовував аби образити Джин-Луїзу, проте воно все ж таки не було присутнє у кінокартині:

- «If Uncly Atticus lets you run around with stray dogs, that's his own business, like Grandma says, so it ain't your fault. I guess it ain't your fault if Uncle Atticus is a nigger-lover	- «Якщо дядько Атикус дозволяє тобі ганяти бездомних собак, це його справа, як говорить бабуся, тут ти не винна. Я гадаю, що нема твоєї вини і в тому, що
---	---

<i>besides, but I'm here to tell you it certainly does mortify the rest of the family».</i> - «Francis, what the hell do you mean?» - «Just what I said. Grandma says it's bad enough he lets you all run wild, but now he's turned out a nigger-lover we'll never be able to walk the streets of Maycomb agin. He's ruinin' the family, that's what he's doin'» [79].	дядько Атикус – чорнолюбець, але мушу сказати, щоб ти знала, - це ганьбить усю нашу родину». - «Френсисе, що ти в дідька верзеш?» - «Те, що чула. Бабуся каже, те, що він дозволяє тобі без догляду гасати усюди, все саме по собі погано, та коли він став чорнолюбцем, нам уже і на вулицях Мейкомба більше не можна буде показатися. Він знеславлює всю нашу родину, ось що!» [76]
---	--

На початку кінокартини, закадровий голос Скаут розповідає невелику історію міста Мейкомб, його розпорядок дня та події, що трапляються кожен день, аби глядач зрозумів, де відбуваються події, що відбуватимуться далі, навіть не зважаючи на той факт, що місто вигадане. Згодом, закадровий голос чітко вказує рік, 1932, в якому, начебто, відбуваються події. Після перегляду стає зрозуміло, що сюжет книги вмістився приблизно в один рік, проте це невелика неточність. За сюжетом роману Скаут встигла довчитися до третього класу, тобто, головні події книги тривали не менш ніж три роки. Також, на сторінках роману не має 1932 року як часового маркера. Єдиним згадуванням дати, яка вказує на рік, є наступна цитата:

<i>«One more thing, gentlemen, before I quit. Thomas Jefferson once said that all men are created equal, a phrase that the Yankees and the distiff</i>	<i>«І ще одне, джентльмени, перш ніж я закінчу. Томас Джефферсон якось сказав, що всі люди народжуються рівними, – цією</i>
---	--

<i>side of the Executive branch in Washington are fond of hurling at us. There is a tendency in this year of grace, 1935, for certain people to use this phrase out of context, to satisfy all conditions...» [81].</i>	<i>фразою нас люблять під'юджувати янки та жінки з виконавчої гілки влади у Вашингтоні. Деякі люди нині, у 1935 році від Різдва Христового, полюбляють вживати цю фразу поза контекстом, на будь-яку потребу» [81].</i>
---	---

Певні часові маркери необхідні, перш за все, для вираження однієї з провідних ідей роману, а саме расової дискримінації як продукту рабовласницького ладу. Як відомо, рабство зникло у США після закінчення Громадянської війни у 1865 році з перемогою північних штатів, які були проти рабства. Таким чином, режисер навмисно робить акцент на тому, що 67 років по закінченню війни люди все ще мають упереджене ставлення до чорношкірої касті населення.

Також одним з часових маркерів роману, який не було включено до кінокартини є зустріч Атикуса з Айком Фінчем, ветераном армії конфедератів. Вірогідно, цей момент не став частиною кінокартини, оскільки він не грає особливої ролі для сюжету та характеристики персонажів, і таким чином становитиме лише невиправдану витрату хронометражу. Під час цієї зустрічі Аїк згадує генералів конфедератів, які не дожили до його днів, а саме Джона Белла Гуда (1831 – 1879) та Томаса Джонатана Джексона (1824-1868). Таким чином, можна дійти до висновку, що основні події роману відбуваються приблизно через 60-70 років після Громадянської Війни у США:

<i>«Cousin Ike Finch was Maycomb County's sole surviving Confederate veteran. He wore a</i>	<i>«Кузен Аїк Фінч був єдиним на весь округ Мейкомб досі живим ветераном армії конфедератів.</i>
---	--

<i>General Hood type beard of which he as inordinately vain. At least once a year Atticus, Jem and I called on him, and I would have to kiss him. It was horrible. Jem and I would listen respectfully to Atticus and Cousin Ike rehash the war. «Tell you, Atticus,» Cousin Ike would say, «the Missouri Compromise was what licked us, but if I had to go through it agin I'd walk every step of the way there an' every step back just like I did before an' furthermore we'd whip 'em this time... now in 1864, when Stonewall Jackson came around by—I beg your pardon, young folks. Ol' Blue Light was in heaven then, God rest his saintly brow...» [79].</i>	<i>Борода в нього була, як у генерала Гуда, і він нею дуже пишався. Принаймні раз на рік Атикус брав нас із Джеймі до нього в гості, й мені дозволялось його цілувати. Це було дуже брудко. Ми з Джеймі ввічливо слухали, як Атикус і кузен Айк обговорювали Війну. «Ось що я скажу тобі, Атикусе, – нас доконав Міссурійський компроміс, але якби мені треба було знову пройти через оте все, повторив би увесь шлях крок за кроком, нічого не міняючи, і повір, тут ми б уже не схибили... а у 1864-му, коли припхався Джексон Кам'яна Стіна ... хоча ні, перепрошую, юнацтво, наш старий Синій Вогонь на той час уже віддав Богу душу, царство йому небесне...» [76].</i>
---	---

Хоча, згідно з цією цитатою, ми також можемо дійти висновку, що Мейкомб, хоча і вигадане місто, знаходиться на території одного з південних штатів Конфедерації. Це могло б пояснити негативне ставлення до чорної касті населення міста навіть після стількох років після закінчення війни. Проте, і без цієї сцени зрозуміло, що навіть після відміни рабства на території США, люде все ще негативно ставляться до чорношкірих людей.

Підпиваючи підсумки, слід сказати, що загалом, роман відтворено на достатньо високому рівні, по перше, завдяки плідній роботі усієї команди, яка приймала участь при створенні картини, а також свою роль зіграла участь

самої Гарпер Лі під час зйомок, яка змогла утримати команду від усіх можливих серйозних неточностей та упущень, які, вірогідно, мали б бути. Під час нашого аналізу не було виявлено серйозних упущень, які могли б стати на перешкоді сприйняттю кінокартини глядачем. Тож, картину можна вважати, якщо не еквівалентом, то дуже точним відтворенням оригінального твору.

3.2. Найвідоміший роман Джордж Орвелла «1984» очима кінорежисерів

Одна з найвідоміших робіт англійського письменника Джорджа Орвелла, або Еріка Артура Блера, «1984» вже стала класикою світової літератури. Наряду з такими романами, як «Ми» Замятіна, «451 градус за Фаренгейтом» Бредбері та «О дивний новий світ» Гакслі цей роман є представником жанру «антиутопія», основною ідеєю якого є висміювання або критика Тоталітарного Режиму. Для порівняльного аналізу була взята екранізація 1984 року, створена Майклом Редфордом. Це друга екранізація роману. Перша була зроблена ще у 1956 році, проте ми вирішили взяти саме другу, оскільки перша важче для сприйняття реципієнта. До того ж вона створена саме у 1984, коли, на задум письменника, відбуваються події роману. Більш того, у другому фільмі роль Вінстона Сміта взяв на себе знаменитий англійський актор Джон Херд, якого також зіграв містера Олівандера в екранізації Гаррі Поттера.

Картина побачила світ саме 1984 року, з певних комерційних та рекламних причин. Сам роман був опублікований у 1949 році, і протягом цих років вже став одним з найсуперечніших романів свого часу. Також важливу роль для популяризації роману стало те, що сам письменник помер від туберкульозу через рік після публікації, у 1950 році. Роман Оруела – це

попередження, або навіть пророцтво. Будучи прихильником соціал-демократії, він ненавидів тоталітаризм і усе, що ним створене, і, таким чином, хотів попередити людство, про неминучу загрозу, оскільки у той час такі тоталітарні держави, як Німеччина, СРСР, Італія та інші, мали чималий вплив на світовій арені. Такий хід є дуже символічним і цікавим також через те, що попри гротескний фасад, роман відображає жорстокість тоталітарної влади стосовно інакодумців, яка мала місце у реальному житті. Іншими словами, не могло бути кращого часу, для того, щоб світ побачив екранізацію роману, ніж 1984 рік.

Фільм розпочинається з так званого тижня ненависті, як називав його в романі Оруел. Згідно з оригіналом, тиждень ненависті повинен був лише розпочатися. Проте автор відразу демонструє глядачам, як працює апарат партії під час пропаганди війни та насилля. На екранах з'являються картини кровопролитної битви та лице усіма ненависного Голдстейна, який очолює бунтарів, чим викликає сильне обурення у натовпу:

<i>«As usual, the face of Emmanuel Goldstein, the Enemy of the People, had flashed on to the screen. There were hisses here and there among the audience. The little sandy-haired woman gave a squeak of mingled fear and disgust. Goldstein was the renegade and backslider who once, long ago (how long ago, nobody quite remembered), had been one of the leading figures of the Party, almost on a level with Big Brother himself, and then had engaged in counter-revolutionary activities, had been</i>	<i>«Як завжди, обличчя Еммануеля Гольдштейна, Ворога Народу, спалахнуло на екрані. Було чутно шипіння, сичання та свистіння повсюди від аудиторії. Маленька рудувата жіночка видала писк зі змішаними страхом та огидою у ньому. Гольдштейн був зрадником та віровідступником хто колись, дуже давно (проте наскільки давно ніхто не міг достеменно пригадати), був однією з визначних фігур Партії, майже на одному рівні зі Старшим Братом особисто, а згодом був</i>
--	--

<i>condemned to death, and had mysteriously escaped and disappeared » [83].</i>	<i>викритий у контрреволюційній діяльності, і був засуджений на смерть, та містичним чином втік і випарувався» [83].</i>
---	--

Ця сцена була відтворена майже точно, за винятком певних хронологічних змін. Проте це пояснюється тим, що спочатку автор описує дорогу Вінстона до роботи та деякі деталі щодо робочого місця та зовнішності головного героя, які також будуть згодом продемонстровані на екрані. Скоріш за все, режисер ходів розпочати картину з екшн-сцени, оскільки вона викликає інтерес у глядача і змушує його задавати питання, які згодом будуть розкриті у кінокартині.

Оскільки роман є розповіддю від третьої особи, автор приділяє велику увагу опису подій, які відбуваються в книзі, точній характеристиці декорацій та місць, де відбуваються події, емоційному та психологічному стану головних героїв. З одного боку, це, свого роду, інструкція для режисера, за яким можна чітко відтворити події, описані у книзі, не звертаючись до власної фантазії; проте це також і проблема, оскільки будь-яке відхилення від версії, запропонованої автором оригіналу, буде помітне та, можливо, розкритиковане глядачами. Саме тому сцени, взяті з книги, були відтворені дуже точно, не вносячи певних змін. Наприклад, сцена з щоденними вправами, яка відіграє для сюжету особливу роль та демонструє, як глибоко партія проникла у життя звичайних людей:

<i>«Smith!» screamed the shrewish voice from the telescreen. '6079 Smith W.! Yes, you! Bend lower, please! You can do better than that. You're not trying. Lower, please! That's better,</i>	<i>«Сміт!» – прогорлав пронизливо буравлячи голос з телезахисту – “6079 В.Сміт!Так, ВІІ! Згинайтеся нижче, будь ласка! Ви здатні робити краще ніж це. Ви</i>
--	--

comrade. Now stand at ease, the whole squad, and watch me».

«There, comrades! That's how I want to see you doing it. Watch me again. I'm thirty-nine and I've had four children. Now look.' She bent over again. 'You see my knees aren't bent. You can all do it if you want to,' she added as she straightened herself up. 'Anyone under forty-five is perfectly capable of touching his toes. We don't all have the privilege of fighting in the front line, but at least we can all keep fit. Remember our boys on the Malabar front! And the sailors in the Floating Fortresses! Just think what they have to put up with. Now try again. That's better, comrade, that's much better...» [83].

не намагаєтесь. Нижче, будь ласка! ОСЬ ТАК краще, товаришу. Тепер вільно, уся група, і дивіться на мене».

«ОСЬ, товариші! САМЕ ЦЕ я хочу побачити як ви робите. Ще раз подивіться на мене. Мені тридцять дев'ять років і я маю чотирьох дітей. А зараз спостерігайте.» – вона знову зігнулася. «Як ви бачите мої коліна при цьому зовсім не згинаються. Ви усі зможете так зробити якщо дійсно цього забажаєте.» – додала вона випрямляючись. «Будь-хто не старший сорока п'яти років ідеально підходить для вправи з доторку до пальців ніг. Не кожен з нас має привілей битися на лінії фронту, але принаймні ми усі здатні зберігати гарну фізичну форму. Згадайте наших хлопців на Малабарському фронті! Та моряків на Плавучій Фортеці! Тільки поміркуйте з чим ВОНИ стикаються там. А зараз спробуйте ще раз. Ось так краще, товаришу, ось так НАБАГАТО краще...» [83].

Проте, не зважаючи на те, що режисеру вдалося відтворити багато важливих для сюжету та сприйняття роману деталей, були допущенні певні неточності та навіть помилки під час створення кінокартини, які вплинули на сприйняття головних героїв та так званої альтернативної реальності, створеної Оруелом у романі. Причиною цих помилок може слугувати проблема з авторськими правами на екранізацію роману. Коли у 1983 році Майкл Редфорд почав цікавитися авторськими правами у свого продюсера Марвіна Розенбаума, виявилось, що вони належать якомусь чикагському юристу, який згодом погодився продати права за умови, що він буде виконавчим продюсером. Робота над зйомками фільму розпочалася 19 березня 1984 року, а закінчилася вже у жовтні того ж року. Як ми вже згадували, реліз очікувався на 1984 рік, тож Редфорд мав обмаль часу аби завершити зйомки фільму. Таки чином, через те, що фільм було знято достатньо швидко, певні помилки або упущення цілком закономірні.

Перш за все, ми хотіли б звернути увагу на одну із записів у щоденнику Уїнстона, а саме про його зустріч з повією. Усі події, які описує автор, також зображені в екранізації, проте є декілька зауважень, перш за все, стосовно відтворення образу повії. Текстова складова сцени була відтворена майже точно, за деяких незначних змін:

<i>«It was three years ago. It was on a dark evening, in a narrow side-street near one of the big railway stations. She was standing near a doorway in the wall, under a street lamp that hardly gave any light. She had a young face, painted very thick. It was really the paint that appealed to me, the whiteness of it, like a mask, and the bright red lips. Party women</i>	<i>«Це сталося три роки тому. Був темний вечір у вузькому провулку неподалік однієї великої залізничної станції. Вона стояла поблизу дверної пройми біля стіни, вуличний ліхтар заледве світив. Вона мала молоде обличчя, дуже рясно нафарбоване. Насправді ж це ніби її фарбування приналежувало мене та закликало до мене, своєю білизою та</i>
---	--

<i>never paint their faces. There was nobody else in the street, and no telescreens. She said two dollars. I... » [82].</i>	<i>незаплямованістю, наче маска, з яскраво червоними губами. Партиїні жінки ніколи не фарбували своє обличчя. У цьому провулку нікого більше не було та навіть жодного телезахисту. Вона сказала два долари. Я ...» [77].</i>
--	--

<i>«It was three years ago, on a dark evening, easy to slip the patrols and I'd gone into the proletarian areas. There was no one else in the street and no telescreens. She said: «two dollars». So I went with her. She had a young face, painted very thick. It was really the paint that appealed to me, the whiteness of it, like a mask, and bright red lips» [83].</i>	<i>«Це було три роки тому, темного вечора, коли найлегше уникнути зайвої уваги патрулю. Тож я пішов до кварталу злиднів. Не було ні людей, ні телеекранів. Вона сказала: «два долари» і я пішов за нею. Лице у неї було молоде, проте забагато макіяжу. Саме колір обличчя вразив мене найбільше, цей білий колір, немов маска, та яскраві червоні губи» [83].</i>
--	---

На вигляд акторка, яка грає повію, має років зо тридцять або навіть більше, оскільки коли камера наблизилась до її обличчя, було видно зморшки, які повністю вкривали її лице. Через те, що у кімнаті було настільки темно, що картина нагадувала чорно-білий фільм, важко було зрозуміти, чи дійсно її макіяж був настільки білим, як розповідає нам головний герой, та чи дійсно відблискували її губи червоним кольором, оскільки він більше нагадував слід стертої помади.

Ця сцена демонструє, що в альтернативному Лондоні, та на території усієї Британії (або як її називають у книзі – Океанія), прелюбодіяння

вважається за страшний злочин, який несе за собою певне покарання. Проте, у романі, у наступному монолозі оповідача згадується дружина:

<i>«His teeth were set on edge. He would have liked to spit. Simultaneously with the woman in the basement kitchen he thought of Katharine, his wife. Winston was married — had been married, at any rate: probably he still was married, so far as he knew his wife was not dead » [82].</i>	<i>«Він скреготав зубами. Йому кортіло плюватися. Одночасно з цією жінкою на кухні цокольного поверху він думав і про Катерину, його дружину. Уїнстон був одружений — мав би бути одруженим, у будь-якому разі: ймовірно він все ще був одружений, доки він знав що його дружина не померла» [77].</i>
--	---

Очевидно, що шлюби не заборонені, оскільки Уїнстон мав дружину, та ведуча ранкової програми, цитата якої була приведена вище, згадала про своїх чотирьох дітей. У кінокартині згадується шлюб лише в одній зі сцен, проте лише коротким телевізійним повідомленням:

<i>«A triumph of willpower over the orgasm. At a rally of the Anti-Sex League in Victory Square held to celebrate a 50% decrease in civil marriages, over 10 000 of party women took a vow of celibacy and pledged themselves as vessels...» [83]</i>	<i>«Тріумф сили волі над жіночим задоволенням. Сьогодні на площі перемоги пройшов мітинг Анти-Сексуальної ліги присвячений відзначенню скорочення громадянських шлюбів на 50%. 10 000 жінок, членів партії, прийняли безшлюб'я...» [83]</i>
--	--

Тож складається враження, що інституту шлюбу в кіно-версії Британії Оруела не існує і не надано жодних пояснень, чому і як проходить процес зачаття дітей, на відміну від книжної версії, в якій автор пояснює, що жінки

найсильніше піддалися впливу партії та перестали сприймати секс та будь-які відносини між чоловіком та жінкою як єдиний обов'язок виношувати та народжувати дітей, а саме майбутніх солдатів:

<i>«He disliked nearly all women, and especially the young and pretty ones. It was always the women, and above all the young ones, who were the most bigoted adherents of the Party, the swallows of slogans, the amateur spies and nosers-out of unorthodoxy» [83].</i>	<i>«Йому не подобалися майже всі жінки, особливо молоді та гарненькі. Це завжди жінки, в першу чергу молоді, хто був найфанатичнішими прихильниками Партії, поглиначами гасел, добровільними шпигунами самоучками і винюхувачами неортодоксів» [83].</i>
---	---

Саме ця сцена пояснює, чому Уїнстон відчув таку неприязнь до Джулії з першої хвилини їх зустрічі. Оскільки, за відсутністю цієї інформації, глядач може сприйняти таку неприязнь немотивованою, та можуть виникнути певні питання, на які режисер не дає відповіді протягом усього фільму. А також змінилися умови того, як глядачі дізнаються про його ставлення до Джулії, оскільки згідно з романом, Уїнстон повідомляє їй про це під час наступної зустрічі, після того, як вона передала йому записку. Проте на екранах ми бачимо, як Уїнстон записує свої враження від зустрічі з Джулією у свій щоденник:

<i>«I hate her. I should kill her before she denounces me. I have disliked her from the first moment of seeing her » [83].</i>	<i>«Я ненавиджу її. Мені слід вбити її поки вона не викрила мене. Вона мені не сподобалась відразу, як я її побачив» [83].</i>
---	---

Сцена, після того як Уїнстона упіймали й посадили до білої кімнати з мармуровими стінами, була відтворена дуже точно, оскільки автор описав локацію дуже чітко. Проте, у кінокартині ми бачимо, як до кімнати заходить однопартієць Уїнстона, Парсонс, якого також звинуватили у думкозлочині. Проте, у романі до Парсонса, у камері побував ще один вагомий персонаж на ім'я Амплефорт, поет, який займався публікацією віршів класиків англійської літератури. Згодом, він розповідає головному герою, як він потрапив у в'язницю:

<i>«These things happen,' he began vaguely. 'I have been able to recall one instance — a possible instance. It was an indiscretion, undoubtedly. We were producing a definitive edition of the poems of Kipling. I allowed the word "God" to remain at the end of a line. I could not help it!' he added almost indignantly, raising his face to look at Winston. 'It was impossible to change the line. The rhyme was «rod». Do you realize that there are only twelve rhymes to «rod» in the entire language? For days I had racked my brains. There was no other rhyme» [82].</i>	<i>«Такі речі трапляються,» – почав він нерішуче – «Я здатен пригадати один випадок – можливий випадок. Це була необачність, безсумнівно. Ми здійснювали остаточну редакцію поем Кіплінга. Я дозволив слову «Бог» лишитися у кінці віршованого рядку. Я не міг нічим зарадити цьому!» – додав він майже обурено, підіймаючи своє обличчя аби поглянути на Уїнстона. «Це було неможливо змінити цей рядок. Рима була на «Батог». Чи ти усвідомлюєш те, що є лише дванадцять рим до «батог» у цілковито усій цій мові? Цілими днями я катував вивертаючи на виворіт свої мізки. Там не було жодної іншої рими» [77].</i>
---	---

Таким чином автор демонструє читачу ставлення влади до релігії та ще раз підтверджує, що вони контролюють життя на усіх його рівнях. Навіть така незбагненна та волелюбна річ як поезія не пройшла стороною. Будь який натяк на Бога або релігію, що передбачає віру у будь-яке інше створіння, могутніше за Великого Брата, суворо карається. Так і сталося з поетом Амплфортом.

Дуже малу увагу у кінокартині було приділено міністерствам, завдяки яким влада втілює свої плани. У кінематографічній версії роману лише декілька разів були згадані міністерства правди та кохання, проте існують два інших міністерства, які тісно зв'язані між собою, та виконують певні функції у романі:

1. Міністерство правди, де працює головний герой роману, займається фальсифікацією та знищенням інформації та історичних даних майже на усіх рівнях, таких як ЗМІ, книгах і так далі.

2. Міністерство кохання займається перевихованням, програмуванням або знищенням можливих думкозлочинців завдяки фізичним та психологічним катуванням, які довелося відчувати на сові Уїнстону, коли його упіймали.

3. Міністерство миру відповідальне за проведення бойових дій та розповсюдження інформації щодо війни Океанії з іншими державами.

4. Міністерство достатку контролює щоденні норми їжі, предметів побуту та інших товарів та їх поставки в усі коточки Океанії. Вони також публікують фальсифіковані дані щодо збільшення норми того чи іншого продукту на одного жителя і міністерство правди допомагає їм розповсюджувати цю інформацію.

За допомогою цієї сатири, автор ще раз намагається висміяти Тоталітарний режим через іронію. Міністерство, яке має таку, здавалось би, добру назву, виконує абсолютно протилежну функцію. Перш за все, через те, що цим міністерствам було приділено так мало уваги, глядачу може здатися

незрозумілим те, чим займається Уїнстон на початку картини, і чому місце, де його катують, називається Міністерством кохання. Автор надавав цим міністерствам дуже великого значення і детально характеризує кожне з них і його певні функції, яка контролюється центральною владою. Тому ми вважаємо, що дуже серйозною помилкою режисера було не приділити достатньо уваги цим міністерствам.

Також слід звернути особливу увагу на вибір локацій під час створення екранізації. Перш за все, зйомки картини відбувалися на території Англії. Кадри з Міністерством Правди, в якому працював Уїнстон, були зняті на вугільній електростанції Баттерсі, яка вийшла з експлуатації у 1975 році. Саме тому, локація виглядає доволі темною і моторошною, відповідно до того, що описує автор оригіналу. Підставою для вибору локації, що зображує пролетарські райони та квартали, став роман «Фунти лиха у Лондоні та Парижі» написаний Оруелом у 1933 році. Наприклад Чеширська вулиця, що знаходиться в Іст-Енді, яка описана автором у романі, стала місцем зустрічі Уїнстона та повії.

Ще один цікавий факт стосується кімнати 101, якої боялися усі жителі Океанії. Ця кімната знаходилася у Міністерстві Кохання та втілювала найбільший жах будь-кого, хто увійде туди. Достеменно відомо, що прототипом цієї кімнати стала однойменна кімната у будівлі ББС, у якій працював сам письменник. Проте, нажаль цей кабінет було знищено до початку зйомок картини, а відтворено лише в 2003 році. Тому ця кімната не має рис оригінальної кімнати 101, що не є сильною завадою для сприйняття кінокартини.

Також цікавою деталлю є відтворення одного з Міністерств. Прототипом для Міністерства Кохання слугує будівля колишнього Міністерства Інформації, яке існувало з 1939 року та після початку Другої Світової Війни слугувало для національної пропаганди як на території

Великобританії так і за кордоном. Більше того, сам письменник був причетний до цієї пропаганди. Тому такий вибір є більш ніж доречним.

За музичний супровід був відповідальний гурт «Eurythmics», який присвятив стрічці цілий альбом, який називається 1984 (В ім'я Старшого Брата). Кожен трек цього альбому відповідав сцені, яку глядачі бачили на екрані, наприклад, він включає такі пісні, як «Щоденник Уїнстона», «Джулія», «Кімната 101» і так далі. Звісно, цей гурт родом з Великобританії. Тож команда, що працювала над створенням кіно дуже серйозно підійшла до звукового супроводу картини, який був на достатньо високому рівні, оскільки відтворює емоційну забарвленість сцен фільму.

Загалом, екранізація роману заслуговує на увагу глядачів, оскільки основні деталі та ключові ідеї концепту Тоталітарного режиму Оруела були передані на високому рівні. Нажаль, були допущені декілька помилок, які ми вважаємо дуже вагомими, оскільки вони розкривають альтернативну Англію Оруела такою, якою автор її створив. Також певні технічні моменти, як у ситуації зі сценою з повією, призвели до певного непорозуміння, оскільки образ, створений на екрані, не відповідав навіть характеристиці, наданій закадровим голосом. Останні сторінки книги Оруела присвячені детальній інструкції та поясненню новомови, про яку у кінематографічній версії майже нічого не сказали. Проте, сам автор виділив їй особливе місце у своїй книзі, не включаючи її до основного сюжету. Тож можна зробити висновок, що вона не грає особливої ролі як для сюжету, так і для розкриття персонажів.

3.3. Осучаснена версія роману Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» очами База Лурмана

По-перше, крім екранізації База Лурмана, існує ще чотири кіноінтерпретації «Великого Гетсбі». Перша інтерпретація вийшла через рік

після виходу роману, у 1926 році, її режисером був Герберт Бренон. Проте нажаль фільм вважається втраченим, оскільки жодної копії не було знайдено. Єдиним доказом існування фільму є трейлер, тривалість якого складає одну хвилину. Друга інтерпретація побачила світ у 1949 році, режисер Елліотт Наджент. Характерною рисою цієї інтерпретації, не враховуючи те, що вони чорно-біла, це відсутність закадрового голосу для опису того, що відбувається. В результаті переглядаючи картину важко зорієнтуватися серед персонажів та подій. Інтерпретації 1974 року, режисер Джек Клейтон, та 2000 року, режисер Роберт Марковіц, були найвдалішими, отримавши безліч нагород як за акторську гру, так і за роботу художнього колективу та робочого персоналу. Проте інтерпретація Марковіца вирізняється серед інших тим, що початком його інтерпретації є кінець роману, тобто з перших хвилин фільму він зображує смерть Гетсбі. Також на відміну від Лурмана, Клейтон та Марковіц вирішили не вирізати сцену зустрічі батька Гетсбі та Ніка.

Вперше Баз Лурман прочитав «Великого Гетсбі», навчаючись у школі. Після виходу кіноінтерпретації цього роману у 1974 році, будучи фанатом Роберта Редфорда і покладаючи великі надії, він пішов до кінотеатру в його рідному містечку Херонс Крік. Проте, за словами самого Лурмана, він не зрозумів цю інтерпретацію, не зрозумів образ Гетсбі. Пізніше, досліджуючи це питання, він поспілкувався з Робертом Евансом, який тоді був керівником «Paramount Pictures», та Френсісом Фордом Копполою, який написав сценарій для однойменного фільму 1974 року, і дізнався про тонкощі екранізації новел Фіцджеральда.

Починаючи роботу над фільмом, Баз Лурман дослідив усе, пов'язане з «Великим Гетсбі» та Фіцджеральдом. Перш за все, він відвідав Лонг Айленд та повністю його дослідив. Також він ознайомився з усією літературною спадщиною Фіцджеральда, включаючи його біографії та зв'язані з ним наукові роботи та дослідження. Більше того, організація «The Lower East Side

History Project» погодилась прочитати лекцію щодо бандитизму Нижнього Іст-Сайду у 1920-х роках йому та усій знімальній групі. Вони з дружиною навіть спробували відтворити стиль життя Фіцджеральда та Зельди, оскільки, за його словами, це є найцікавішою частиною його роботи.

3.3.1. Оповідач роману як закадровий голос

Логічним початком для нашого аналізу мав би бути саме Гетсбі, проте Нік Карравей є не тільки одним з головних героїв, а так званим героєм «за кулісами», оповідачем твору. Тому саме з нього почнеться аналіз героїв роману та екранізації.

Роман Фіцджеральда побудований у формі спогадів Ніка Карравея, він виступає як наратором так і одним з головних героїв роману. Баз Лурман повністю змінив наративну форму роману. В його екранізації Нік виступає не просто наратором, а письменником. Саме він пише роман про трагічну історію «Великого» Гетсбі. Лурман був впевнений, що саме Ніку Фіцджеральд віддав найбільшу частину себе самого. Тож Нік Карравей виступає письменником сам приймаючи участь у цій історії, що свідчить про постмодерністську орієнтацію інтерпретації База Лурмана, оскільки втілення імпліцитного автора в романі як одного з головних героїв є характерною рисою постмодерністської літератури.

Саме його монолог є початком як роману, так і фільму. Його знаменита цитата, яку режисер також використав у своєму фільмі, була найкращим початком для занурення глядачів у атмосферу «Великого Гетсбі», але він зробив певні зміни без втрати смислового значення:

<i>«In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since.</i> <i>“Whenever you feel like criticizing anyone”, he told me, “just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had» [78].</i>	<i>«Замолоду, коли я був більш вразливим, мій батько дав мені пораду, яку я прокручую у себе в голові з того самого дня».</i> <i>Він сказав, що коли тобі захочеться засудити когось, просто пам'ятай, що не всі люди мають ті якості, які маєш ти»¹.</i>
---	--

<i>«In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice.</i> <i>«Always try to see best in people”, he would say. As a consequence I inclined to reserve all judgments but even I have a limit» [80].</i>	<i>«Замолоду, коли я був більш вразливим, мій батько дав мені пораду.</i> <i>Він сказав: «Завжди намагайся бачити найкраще в людях». Тому я завжди стримував себе від зайвих суджень у адрес інших, але навіть у мене може урватися терпець».</i>
---	---

На перший погляд цитата виглядає майже повністю зміненою, але якщо проаналізувати подані цитати на смисловому рівні, видно, що Баз Лурман зберіг головне повідомлення поради – треба утримуватися від упереджених суджень щодо інших людей.

Також однією з характерних рис постмодерністської літератури, яку також використав Лурман, було зображення подій після основного сюжету, оскільки, читаючи будь-який роман, виникає питання: «А що сталося потім?». Баз Лурман відповів на це питання, зобразивши, що, на його думку,

¹ Тут і надалі переклад, зроблений автором.

могло статися з Ніком після смерті Гетсбі. Під час фільму, об'єктив камери потрапляє на медичну картку Ніка, в якій зазначено, що він *знаходиться у стані алкогольної залежності, страждає від безсоння, депресії та неврозу*.

У своєму романі Фіцджеральд наголошував на тому, що Нік ніколи не відчував особливої приязні до Гетсбі, проте він вважав його особливою людиною, яка наділена даром надії. Саме це намагався підкреслити Лурман. Нік втратив надію, яку символізував Гетсбі, тому його смерть так вплинула на нього. Тож кінець фільму відзначений монологом Ніка, який міркує про те, що всі остогидлі йому, сумуючи через страшну долю Гетсбі.

Нік є одним з провідних персонажів роману, якого зіграв Тобі Магвайр. Нік родом з почесного сімейства, випускник Єльського Університету та загартований війною солдат. Він одинак, який увесь свій час витрачає на навчання та роботу, саме таким Баз Лурман зобразив Ніка у своєму фільмі:

<i>«I bought a dozen volumes on banking and credit and investment securities, and they stood on my shelf in red and gold like a new money from the mint, promising to unfold the shining secrets that only Midas and Morgan and Maecenas knew» [80].</i>	<i>«Я купив з десяток посібників з економіки капіталовкладень, банківської та кредитної справи, і стоячи на полиці вони відблискували червоними та золотими кольорами, точно як нові монети, пророкуючи відкрити блискучі секрети, підвладні тільки Мідасу, Моргану та Меценату».</i>
---	--

<i>«To get started I bought a dozen volumes on credit, banking and investments, all new to me» [78].</i>	<i>«Для початку я купив з десяток посібників з кредитування, банківської справи та інвестування, тобто того, що було новим для мене».</i>
---	--

Переглядаючи картину, досвідчений глядач, який знайомий з романом, одразу зверне увагу на подану цитату, оскільки за Лурманом Нік не має уявлення про фінанси та кредити, і глядач мимоволі питає себе, що Нік взагалі робив в Єльському університеті та як він отримав роботу на «Уолл Стріт».

Баз Лурман вирішив, що не слід акцентувати увагу на його бажанні стати письменником, що є серйозним упущенням, оскільки за його сценарієм Нік сам пише історію про Гетсбі. У його екранізації Том навіть називає його Шекспіром. Нік мріє про письменництво і, можливо, вивчав літературу в Єйлі, хоча його сім'я наполягає на більш стабільній роботі, тому він розуміє Гетсбі, як ніхто:

<i>«And I had the high intention of reading many other books besides. I was rather literary in college – one year I wrote a series of very solemn and obvious editorials for the Yale News – and now I was going to bring back all such things into my life and become again that most limited of all specialist, the «well-rounded man». This isn't just an epigram – life is much more successfully looked at from a single window, after all» [80].</i>	<i>«Але я не мав наміру зупинятися тільки на цих книгах. У коледжі я мав письменницькі здібності – я написав декілька глибоких та переконливих статей для «Єльського вісника» – і зараз збирався відновити колишній досвід і стати одним з тих вузьких спеціалістів – так званих всесторонньо обізнаних людей. Це не просто епіграма, адже життя сприймається краще дивлячись тільки через одне вікно».</i>
---	--

<i>«In Yale I dreamed of being a writer, but I gave all that up» [78].</i>	<i>«За часу мого навчання у Єльському університеті я мріяв стати письменником, але я відмовився від цього».</i>
---	--

Також одним із серйозних упущень в інтерпретації Лурмана був той факт, що він повністю прибрав любовну лінію Ніка та Джордан Бейкер, перетворивши її на другорядного персонажа. Лурман створює власне перше враження від зустрічі з міс Бейкер з невмотивованим використанням тексту роману, оскільки речення, яке він вживає, було просто вирвано з контексту. З першого знайомства з нею Лурман дає глядачам зрозуміти, що вона не цікавить Ніка:

<i>«She was the most frightening person I'd ever seen. But I enjoyed looking at her» [80].</i>	<i>«Уперше в житті я побачив настільки лякаючу жінку. Але мені подобалося дивитися на неї».</i>
---	--

<i>«I looked at Miss Baker, wondering what it was she «got done». I enjoyed looking at her. She was a slender, small-breasted girl, with an erect carriage, which she accentuated by throwing her body backward at the shoulders like a young cadet. Her gray sun-strained eyes looked back at me with polite reciprocal curiosity out of a wan, charming, discontented face. It occurred to me now that I had seen her, or a picture of her, somewhere before» [78].</i>	<i>«Я дивився на неї намагаючись вгадати що саме їй «вдається». Мені було приємно дивитися на неї. Вона була стрункою, з маленьким бюстом, дуже прямою спиною, що виділялась її манерою поведінки – плечі відведені назад, як у хлопчика-кадета. Її сірі очі з відповідною зацікавленістю дивилися на мене з гарненького, блілого та вередливого обличчя. Мені здалося що я десь вже бачив її, мабуть на фотографії</i>
--	--

Таким чином, Баз Лурман зображує Ніка дуже обмеженим, сфокусованим тільки на постаті Гетсбі, в той час як у Фіцджеральда він є не тільки посередником між читачем та Гетсбі, а самостійним персонажем, який

має власну сюжетну лінію, свої захоплення та роль у загальній картині. Зважаючи на вищезазначені приклади, можна сказати, що Базу Лурману не вдалося повністю відтворити образ Ніка Карравея, якого змалював у своєму романі Фіцджеральд.

3.3.2. Головні герої роману та їх екранні образи

Гетсбі (Джеймс Гетс) є одним з головних героїв роману, ім'ям якого він названий. У версії База Лурмана його зіграв Леонардо Ді Капріо. Гетсбі є одним з найзагадковіших персонажів літератури XX століття, якого порівнюють з Клайдом Гріффітсом з «Американської трагедії» Драйзера. Це завдання можна вважати найголовнішим та найскладнішим для режисера, оскільки, по-перше, література XX століття не мала за мету створювати візуальний образ героїв в уяві читачів, вона давала їм змогу зробити це самостійно, а по-друге, необхідно зобразити іронію, яку вкладав Фіцджеральд у назву свого роману «Великий Гетсбі».

Першим кроком до відтворення персонажу, не враховуючи першої зустрічі, була недовіра, яку викликав Гетсбі через його манеру розповідати про своє життя начебто за заздалегідь підготовленою промовою. Лурман вирішив не відходити від оригіналу, а Ді Капріо чудово впорався зі своїм завданням:

«I'll tell you God's truth." His right hand suddenly ordered divine retribution to stand by. «I am son of some wealthy people in the Middle West – all dead now. I was brought up in Amerca but educated at Oxford,	<i>«Я розповім Вам чисту правду про себе». Рантово його рука ніби наказала божественній долоні правосуддя бути наготові. «Я народився на Середньому Заході у дуже заможній сім'ї, нажаль усі члени</i>
--	---

because all my ancestors have been educated there for many years. It is family tradition» [80].	<i>моєї сім'ї вже померли. Я ріс у Америці, але навчався в Оксфорді тому, що усі мої предки там навчались. Це сімейна традиція».</i>
---	--

Аналізуючи вчинки Гетсбі, є бажання знайти хоч якесь логічне пояснення, але єдине, що спадає на думку, це – схибленість на минулому. Він хотів повернути минуле, нібито стерти усе, що відбулося за останні п'ять років. Лурман зміг передати те відчуття, яке з легкої руки Фіцджеральда з'явилося на сторінках книги, і підсилити його за допомогою блискучої гри Ді Капріо:

«You wouldn't ask too much of her?» – I ventured. – «You can't repeat the past». «Can't repeat the past? – He cried incredulously. – «Why of course you can!» He looked around him wildly, as if the past were lurking here in the shadow of his house, just out of reach of his hand» [80].	<i>«Вам не здається що ви просите забагато?» - наважився я – «Не можна повернути минуле».</i> <i>«Не можна повернути минуле?» - недовірливо заперечив він – «Звичайно можна!»</i> <i>Від подивився навколо зі страхом в очах, ніби минуле ховалося десь тут, у затінках будинку, на відстані витягнутої руки».</i>
---	---

Випускаючи фільм у прокат, Лурман вирішив вирізати сцену появи батька Гетсбі, бо за його словами вона могла спантеличити глядача, оскільки після зустрічі з батьком Гетсбі, Нік почав переосмислювати образ з появою нових фактів, які розповів йому Генрі Гетс. Найважливішим фактором був той самий список, який написав маленький Джиммі, з його власним розпорядком дня. Його батько сказав, що саме такі люди, як його син,

піднімуть Америку з колін. Гетсбі завжди мав план, він завжди дивився у майбутнє і досягав своєї мети. Саме тому він «Великий» Гетсбі.

Проаналізувавши фільм та роман, слід зазначити, що образ Гетсбі був переданий режисером на достатньому рівні. Використавши найяскравіші цитати та монологи героя, Лурман відчув неоднозначність та загадковість персонажа і зміг зобразити це на екрані. Проте, з огляду на важливу роль тієї самої зустрічі з батьком Гетсбі, він втратив ту ідею, яку вкладав в цей образ Фіцджеральд, а саме чому він надав своєму персонажу такої характеристики.

Дейзі Б'юкенен

Дейзі також є однією з провідних персонажів роману, яку зіграла Кері Малліган. Це образ дівчини, яка народилася у заможній сім'ї та вдало вийшла заміж за перспективного чоловіка, але вона приховує таємницю. Любов до хлопця-військового, якого вона зустріла багато років тому все ще горить в її серці. Найкраще її філософію відображає цитата, яку Лурман також використав у своєму фільмі та залишив без змін:

<i>«It'll show you how I've gotten to feel about — things. Well, she was less than an hour old and Tom was God knows where. I woke up out of the ether with an utterly abandoned feeling, and asked the nurse right away if it was a boy or a girl. She told me it was a girl, and so I turned my head away and wept. 'all right,' I said, 'I'm glad it's a girl. And I hope she'll be a fool — that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool» [80].</i>	<i>«Ти зрозумієш причину мого ставлення до цього. Моя донька лише годину як народилася на світ, а Том був хтосьна де. Я прокинулася з сильним відчуттям самотності і запитала у покоївки, хто це хлопчик чи дівчинка? Вона сказала, що це дівчинка, я повернула голову і заплакала. Я сказала, що це добре, я навіть рада що це дівчинка. І я сподіваюсь вона буде дурепою – це найкраще, чим може бути дівчина у цьому світі, маленькою гарненькою дурепою».</i>
--	--

У своєму романі Фіцджеральд підкреслює роль жінки у суспільстві ХХ століття, і Лурман підтримує цю ідею, переносячи її на екран. Ця концепція полягає у тому, що жінки того часу були слабші за сучасних, вони приймали свою долю вважаючи, що краса є рішенням усіх проблем. Хоча ,на сьогоднішній день навряд чи цей стереотип зник.

Дейзі розгублена дівчина. Чоловік, якого вона так палко кохала, повернувся, аби залишитися з нею назавжди, але вона не змогла викреслити з життя останні п'ять років, адже вона також кохала Тома. Гетсбі продовжував тиснути на неї, але вона не змогла сказати йому те, що він хотів почути. Цей монолог Дейзі, взятий Лурманом, також залишився без змін:

<i>«Oh, you want too much!» she cried to Gatsby. «I love you now — isn't that enough? I can't help what's past». She began to sob helplessly. “I did love him once — but I loved you too» [80].</i>	<i>«Ти хочеш забагато!» в сльозах зверталась вона до Гетсбі. «Я люблю тебе зараз — тобі цього недостатньо?? Я не можу змінити минуле». Вона почала задихатися від горя. «Я любила його колись, але тебе я також любила».</i>
--	---

Слід також відзначити високий рівень відтворення вище зазначеної сцени. Книжні персонажі ніби оживають на екрані і глядач відчуває безумовне емоційне напруження тотожне емоціям на сторінках роману.

Образ Дейзі був переданий на достатньому рівні. Були використані найяскравіші цитати книжної героїні, аби підсилити враження глядача. Тож людина, яка не знайома з романом, зможе відчути образ героїні так, як його хотів передати Фіцджеральд.

Том Б'юкенен

Том завершує четвірку головних героїв роману, якого зіграв Джоел Едгартон. Том також народився у заможній сім'ї, в якій з дитинства вчать,

що заможні люди мають «блакитну» кров. Він є еталоном вищого класу: навчався за кордоном, має безліч спортивних нагород, досяг усього сам.

Люди того часу мали упереджене ставлення до афро-американців. Не зважаючи на те, що рабство було відмінено ще у 1865 році, у свідомості людей все ще залишилися відголоски того часу. Монолог Тома якнайкраще підкреслює його ставлення до, як він сам їх називає, «кольорових» людей:

<i>«Civilization's going to pieces», broke out Tom violently. "I've gotten to be a terrible pessimist about things. Have you read 'The Rise of the Colored Empires' by this man Goddard?»</i>	<i>«Цивілізація неминуче йде на дно,» несподівано сказав Том. «Я став страшним песимістом. Чи доводилося тобі читати «Розквіт кольорових імперій», написана, як його, Годдартом?»</i>
<i>«Well, it's a fine book, and everybody ought to read it. The idea is if we don't look out the white race will be — will be utterly submerged. It's all scientific stuff; it's been proved» [80].</i>	<i>«Це чудова книжка, яку має прочитати кожен. Її головна ідея у тому, що якщо ми не будемо обачними, то біла раса буде повністю заміщена. Це все науково доведено».</i>

Том зневажав Гетсбі, але не тому, що він кохав його дружину, а тому, що вважав його звичайним злодієм. Це відчувалося в його звинуваченнях до Гетсбі з приводу його взаємин з Вулфшемом та його бандою. Проте Баз Лурман вносить певні доповнення до основного сюжету, для зображення ненависті Тома до Гетсбі також і на класовому рівні:

<i>«Oh, no-no, we are different. I am, they are, she is, we are all different from you. You see, we were born different. It's in our blood» [78].</i>	<i>«О, ні-ні, ми різні. Я, вони, вона, ми відрізняємося від тебе. Бачиш, ми були народжені іншими. Це в нашій крові».</i>
--	--

Екранний образ Тома майже не відрізняється від книжного, за одним вище зазначеним винятком. Візуалізація цього образу лише підсилила враження від екранізації, що також було відзначено багатьма критиками.

Відповідальною за вибір локацій, дизайн декорацій як ззовні так і всередині та дизайн костюмів була Кетрін Мартін, австралійка за походженням та дружина База Лурмана. Саме тому більшість фільмів вона супроводжувала База Лурмана як художниця по костюмам, помічник продюсера та художник-постановник, що було не раз відзначено неодноразовою номінацією на премію «Оскар» та премію академії «BAFTA». Майже усі декорації були зроблені у стилі Арт Деко, який був дуже розповсюджений на час подій, описаних у романі. Також, дизайн під назвою «Голівуд Редженсі» був використаний під час відтворення маєтку Б'юкененів. Цей стиль характеризується підкреслюванням вишуканості і комфорту. Він був характерний для Голлівудських акторів 20-х років ХХ століття. А будинок Ніка Карравея був виконаний в «Американському робочому стилі», який також був популярний у 20-х та 30-х роках ХХ століття. Тож, слід сказати, що команда, яка працювала над створенням фільму, приділила велику увагу саме стилям, які були популярні під час написання роману Фіцджеральдом, аби, по-перше, підкреслити несамоовитість архітектури і дизайну Америки 20-х років та занурити глядача в атмосферу того часу, що сприяє якості відтворення роману на екрані.

Незважаючи на те, що події роману відбуваються у Нью-Йорку та безпосередньо на Лонг-Айленді, острові, на якому живуть головні герої роману, більшість декорацій та будівель були відтворені під впливом архітектури будівель у Австралії. Наприклад, могутній будинок, у якому Гетсбі збирав найгучніші вечірки у Нью-Йорку, був створений за Семінарією Святого Патрика, що знаходиться у Новому Південному Уельсі, Австралія. Шлакова Долина, яка знаходилася між Уест Егом та Нью-Йорком, була знята у Балмейні, Новій Південній Уельс. Місцем зйомок для будинку Ніка

Карравея був Сентеніал Парк, що знаходиться у приміських районах Сіднею. Головною причиною такого вибору локацій є національність режисера та художника постановника, які родом с Австралії. Звісно, деякі локації та сцени неможливо було зняти на батьківщині, саме тому знімальна група проводила зйомки безпосередньо у Нью-Йорку. Також, надмірна кількість австралійських локацій могла б нашкодили канонічності роману Фіцджеральда, створити відчуття, що події відбуваються у нехарактерних для автора місцях. Проте, збалансований вибір локацій для зйомок та комп'ютерна обробка, яка на сьогодні відіграє дуже важливу роль, створили образ Фіджеральдівського Нью-Йорку 20-х років.

Слід також відзначити роботу команди над відтворенням моди 20-х років XX століття в Америці. Перш за все, це «Епоха Джазу» та епоха танців, саме тому мода сильно змінилася та стала більш практичною. Велика кількість дизайнерів та модельєрів були залучені або створити Фіцджеральдівський стиль. Жіночі наряди майже повністю відповідали моді тих років, представляючи собою плаття нижче коліна, що не виділяли талію та стегна аби нічого не заважало рухатися. Були використані переважно легкі матеріали, такі як атлас та шовк, що також характерно для Америки 20-х років. Чоловічі костюми, в основному головних героїв, відповідали стандартам свого часу. Перш за все це двобортні костюми, виконані з твіду, дуже популярної тканини того часу. Проте, більшість костюмів, наприклад, костюм Гетсбі під час першої вечірки, виглядає занадто сучасним, як і більшість чоловічих костюмів, які глядач бачить на екрані.

Майже невидимою деталлю інтерпретації, на яку глядач, не обізнаний в автомобілях того часу, не зміг би помітити, є модель машини, на якій Гетсбі з'явився біля будинку Ніка після першої вечірки. Це Ролс Ройс «Срібний Привид», який з'явився у 1929 році, у той час як події у романі відбуваються у 1925 році. Оскільки для того, щоб помітити таку неточність, необхідно

знати які машини випускалися у той час, то ця деталь не має ніякого впливу на якість інтерпретації.

Неодноразово Баз Лурман наголошував на тому, що він бажає відтворити Фіцджеральдівську «Епоху Джазу», проте так, щоб вона звучала по новому. Саме тому джазові композиції звучать так по сучасному в його інтерпретації. Проте, він не зупинився на джазі додавши сучасного звучання завдяки пісням сучасних виконавців, деякі з яких навіть спеціально написані кінокартини. Наприклад «Florence – Over the love» відсилає нас до зеленого світла, символу, який переслідує нас на сторінках роману. Баз Лурман не в перший раз звертається до такого прийому «осучаснення», і кожна мелодія не просто звучить на фоні, а оживляє події, які глядач бачить на екрані. Саме музикальний супровід кінороману був багаторазово відмічений кінокритиками, а саундтреки до цього фільму неодноразово займали перші місця у «Billboard».

Неможна порівнювати інтерпретацію База Лурмана, з попередніми інтерпретаціями «Великого Гетсбі», оскільки з самого початку Лурман наголошував на тому, що він бажає осучаснити картину, зберігаючи при цьому дух 20-х років завдяки відтворенню архітектури, дизайну, інтер'єру та моди. Завдяки сучасним технологіям, якості зйомки та спецефектам, картина виглядає свіжою та оновленою. Це перш за все зроблено, аби привабити сучасного глядача до класичного твору, подарувавши йому нову форму, яка буде цікавою для людини XXI століття. Більшість деталей, описаних у нашій роботі, могли пройти непоміченими, проте саме вони грають головну роль у якості інтерпретації, створюючи необхідну атмосферу для сприйняття роману. Інтерпретацію Лурмана можна вважати якісною, оскільки йому вдалося відтворити найважливіші сцени сюжетної лінії, показати «Джазову Епоху» такою якою вона була, проте у більш сучасному світлі. Подібний підхід має місце бути, особливо у вимірі сучасного кінематографу.

РОЗДІЛ 4

ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА У НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

Люди проводять більшість часу на роботі, саме тому велика кількість травм, хронічних захворювань та інших проблем зі здоров'ям трапляються саме на робочому місці. Для того, щоб уникнути травматизму, зменшити вплив шкідливих факторів та запобігти летальних випадків, були розроблені правила охорони праці, аби забезпечити безпеку працівників. Нашим завданням є розглянути заходи, які вживаються для забезпечення безпеки офісних робітників, зокрема перекладачів. Незважаючи на те, що робота перекладача за рівнем небезпеки серйозно поступається небезпеці, у якій перебувають робітники заводів та фабрик, офісні робітники також перебувають під дією певних факторів, які без належної уваги можуть призвести до серйозних проблем зі здоров'ям. Нас цікавить приміщення, у якому працюють, безпосередньо робоче місце та робоче устаткування перекладача, яке наражає його на небезпеку, тобто те, без чого неможлива робота перекладача.

4.1. Аналіз потенційних небезпек

Для того щоб робота перекладача була можливою, необхідно створити відповідні умови для його праці. Перш за все, необхідний стіл та стілець для комфортної роботи. Також, необхідний комп'ютер зі встановленим усім необхідним програмним забезпеченням та підключенням до мережі інтернет для того, щоб мати доступ до усіх онлайн словників та онлайн ресурсів, які можуть знадобитися під час перекладу. Серед необхідних умов також слід зазначити необхідний рівень освітлення як штучного так і природнього аби

уникнути проблем з зором. Ще одною необхідною умовою для роботи перекладача є провітрювання робочого приміщення аби постачати кисень до мозку не втрачаючи ефективність роботи та уникнути головної болі через нестачу кисню. Якщо усі вище вимоги були виконані, то робота перекладача є можливою без ризиків для здоров'я, таких як:

1) ураження електричним струмом, у наслідок несправності електрообладнання, яке використовується під час виконання трудових обов'язків, невиконання правил техніки безпеки при користуванні електричним обладнанням, що може призвести до електротравм різного ступеню або навіть до летального наслідку;

2) механічне травмування в наслідок не раціонального розташування робочих місць;

3) нервово-психічні навантаження, через специфічність роботи працівників економіко-гуманітарної сфери, яка передбачає постійний контакт з клієнтами, колегами по роботі, керівництвом, контрагентами при вирішенні робочих питань (деякі з них можуть бути конфліктними, суперечливими). Подібний характер роботи може викликати емоційний дискомфорт, внутрішнє роздратування та емоційну нестабільність під час короткотривалих певних негативних ситуацій, що може призвести до захворювань нервової системи, зниження насаги на працю та стресових станів;

4) кістково-м'язові порушення, у зв'язку з тривалим статичним напруженням м'язів спини, шиї, рук і ніг, що призводить до ушкодження опорно-рухового апарату;

5) недостатнє або надмірне освітлення робочих місць, в зв'язку з несправністю, або хибним вибором освітлювальних приладів, в зв'язку з неправильним розташуванням робочих місць по відношенню до джерел природного та штучного освітлення, що призводить до погіршення зору або ефекту засліплення;

6) підвищений рівень шуму, який створюється перетворювачем напруги електронно-обчислювальної машини (далі ЕОМ), її технічною периферією, а також людьми, що працюють у приміщенні, і який призводить до погіршення слуху;

7) незадовільні параметри мікроклімату робочого місця, у зв'язку із відсутністю приладів, що забезпечують необхідний обмін повітря та опалювальної системи, які можуть викликати загальні захворювання;

8) вірогідність загоряння, в зв'язку з використанням несправного електрообладнання, обігрівачів з відкритим теном, недотриманням, або порушенням правил протипожежної безпеки, відсутністю систем пожежної сигналізації і пожежогасіння, що призводить до пожежі;

9) неправильні дії персоналу в умовах надзвичайних ситуацій, які призводять до паніки та загибелі людей;

10) розвиток тяжкої форми алергії або навіть астми, діареї, гіпервентеляційного синдрому у наслідок відсутності вологого прибирання приміщення, провітрювання робочого приміщення та оброблення меблів, фурнітури, комп'ютерного приладдя, світильників, полиць і т. д. спеціальними хімічними засобами, що може призвести до розвитку грибкових захворювань, кишкових та шлункових розладів, ураження дихальних шляхів та легень та навіть серцево-судинні хвороби;

11) слабкість, швидка втомлюваність, депресія, зниження працездатності, розлади сну та різні види болю можуть виникнути у наслідку пагубного впливу електромагнітного випромінювання, оскільки офіси та будь які робочі приміщення обладнані багатьма електронними приладами, такими як комп'ютери, телевізори, принтери, сканери, мікрохвильові печі, обігрівачі, кондиціонери та багато іншого. Довготривалий вплив цих приладів може спричинити болі у серці, головні болі, болі у кінцівках, підвищену роздратованість, втрату працездатності, виснаженість, іноді навіть до порушення пам'яті, потемніння в очах, зниження концентрації тощо.

4.2. Заходи по забезпеченню безпеки

У приміщенні офісу застосовується широке різноманіття електроприладів: персональні комп'ютери, принтери, ксерокси, факси, освітлювальні прилади, кондиціонери, побутові електроприлади тощо. Небезпека ураження електричним струмом при використанні цих приладів з'являється при недотриманні заходів обережності, а також при відмові або несправності цього обладнання. Наслідки ураження електричним струмом залежать від багатьох факторів: опору організму, величини, тривалості дії, роду і частоти струму, шляхів його проходження через життєво важливі органи, умов зовнішнього середовища.

Для запобігання ураження електричним струмом встановлено електроустаткування, яке відповідає вимогам: ПУЕ («Правила устрою електроустановок») і ГОСТ 12.1.030-81 (2001) «ССБТ. Электробезопасность. Защитное заземление, зануление», величина опору захисного заземлення електрообладнання приміщення – 4 Ом; НПАОП 40.1-1.32-01 «Правила устройства электроустановок. Электрооборудование специальных установок», приміщення, в якому розташовуються ЕОМ, різноманітне устаткування, відноситься до класу пожеже небезпечної зони П-Па, тому передбачений мінімальний ступінь захисту ізоляції обладнання IP44; ГОСТ 12.1.009-76 (1999) «ССБТ. Электробезопасность. Термины и определения» обладнання офісу має подвійну ізоляцію, яка складається з робочої та додаткової ізоляції; ГОСТ 12.2.007.0-75* (2001) «ССБТ. Изделия электротехнические. Общие требования безопасности» ЕОМ, периферійні пристрої ЕОМ та устаткування для обслуговування, ремонту та налагодження ЕОМ по способу захисту людини від ураження електричним струмом, належать до I класу, оскільки мають подвійну ізоляцію, елемент для заземлення та провід для приєднання до джерела живлення, що має заземлюючу жилу і вилку з заземлюючим контактом. Експлуатація

електроустановок і електроустаткування проводиться відповідно до НПАОП 40.1-1.01-97 «Правила безпечної експлуатації електроустановок» та НПАОП 40.1-1.21-98 «Правила безпечної експлуатації електроустановок споживачів»

Ймовірність механічного травмування може виникнути внаслідок не раціонального розташування робочих місць, захаращення робочих місць або у зв'язку з недбалістю та неухважністю обслуговуючого персоналу. Для виключення травматизму згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» зроблено більш зручне та раціональне розташування робочих місць, таким чином збільшена відстань між ними, яка відповідає нормованим значенням (площа на одне робоче місце має становити не менше ніж $6,0 \text{ м}^2$, а об'єм не менше ніж $20,0 \text{ м}^3$).

У зв'язку із стресовими ситуаціями та нервово-емоційними навантаженнями у працівників може виникнути ймовірність захворювань загально-невротичного характеру.

З метою зниження нервово-емоційного напруження, стомлення зорового аналізатора, поліпшення мозкового кровообігу, подолання несприятливих наслідків гіподинамії, запобігання втоми, згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» для робітників із застосування ЕОМ, передбачені регламентовані перерви для відпочинку тривалістю 15 хвилин через кожні дві години, а також обладнані побутові приміщення для відпочинку під час роботи, кімната психологічного розвантаження. В кімнаті психологічного розвантаження передбачені пристрої для приготування й роздачі тонізуючих напоїв, а також місця для занять фізичною культурою

Для оптимізації відносин у колективі проводяться тренінги з залучанням психологів на теми: «Адаптація у новому колективі», «Поведінка в суспільстві».

Для запобігання кістково-м'язових порушень у зв'язку з тривалим статичним напруженням м'язів спини, ший, рук і ніг необхідно виконувати фізичні вправи 2-3 рази протягом робочого часу.

4.3. Заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці

Внаслідок роботи за ПК, на фізіологію людини негативно впливають електромагнітні випромінювання. Щоб зменшити наслідки впливу на людину та знизити негативні показники у робочій зоні до допустимих значень, згідно з ГОСТ 12.2.007.0-75 «Изделия электротехнические. Общие требования безопасности», вироби, які створюють електромагнітні поля, повинні мати захисні елементи (екрани, поглиначі і т.д.). Вимоги до захисних елементів повинні бути вказані в стандартах та технічних умовах на конкретні види виробів. Згідно з НПАОП 0.00-1.28-10 «Правила охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин» та ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин», на робочих місцях обладнаних ПК встановлені рідкокристалічні монітори, які не є джерелами рентгеновського та електромагнітного випромінювань.

Основними причинами недостатньої або надмірної освітленості робочих місць є несправність або хибний вибір освітлювальних приладів, неправильне розташування робочих місць по відношенню до джерел освітлення.

Незадовільна освітленість на робочому місці або на робочій зоні може бути причиною зниження продуктивності та якості праці, отримання травм.

Недостатнє або надмірне освітлення викликає зоровий дискомфорт, що виражається у відчутті незручності або напруженості. Тривале перебування в умовах зорового дискомфорту призводить до розсіювання уваги, зменшення зосередженості, зоровий і загальний втомі.

У офісному приміщенні, згідно ДБН В.2.5-28-2006 «Інженерне обладнання будинків і споруд. Природне і штучне освітлення» передбачене природне та штучне освітлення. Природне освітлення здійснено через світлові прорізи, які забезпечують коефіцієнт природної освітленості (КПО) не нижче 1,5%. Для захисту від прямих сонячних променів, які створюють прямі та відбиті відблиски на поверхні екранів і клавіатури, передбачено сонцезахисні пристрої, на вікнах встановлені жалюзі або штори.

Розрахунок освітлення у робочому приміщенні з площею 16 x 10 x 3,3, з типами світильників «ЛПО», та кольором стелі стін та підлоги 70%, 50%, 30%. Приміщення для обчислювання освітлення – кабінет інформатики та обчислювальної техніки з площиною нормування освітленості та висотою площини над підлогою $\Gamma = 0,8$ (на робочих столах і партах).

- 1) Розрахувати кількість рядів світильників у приміщенні N_p :

$$N_p = \frac{B}{(H - h_p) \cdot [L / h]}$$

$$N_p = \frac{10}{(3,3 - 0,8) \cdot [1,4]} = 3 \text{ шт}$$

- 2) Визначити максимально припустиму відстань між рядами світильників $L_{\max}$:

$$L_{\max} = \frac{B}{N_p}$$

$$L_{\max} = \frac{10}{3} = 3,3 \text{ метри}$$

3) Визначити значення індексу приміщення i , що характеризує співвідношення розмірів освітлювального приміщення і висоти розміщення світильників:

$$i = \frac{A \cdot B}{(H - h_p) \cdot (A + B)}$$

$$i = \frac{16 \cdot 10}{(3,3 - 0,8) \cdot (16 + 10)} = 2,46$$

4) Визначити значення коефіцієнта використання світлового потоку η , створюваного світильниками вибраного типу.

$$\eta = 58\%$$

5) Визначити сумарний світловий потік освітлювальної установки у даному приміщенні Φ_Σ :

$$\Phi_\Sigma = \frac{E_H \cdot A \cdot B \cdot k_z \cdot z}{\eta}$$

$$\Phi_\Sigma = \frac{400 \cdot 16 \cdot 10 \cdot 1,4 \cdot 1,1}{0,58} = 169931 \text{ лм}$$

6) Визначити умовну загальну кількість світильників у приміщенні N_{cv}^*

$$N_{cv}^* = \frac{A \cdot B}{L_{max}^2}$$

$$N_{cv}^* = \frac{16 \cdot 10}{3,3^2} = 15 \text{ шт}$$

7) Розрахувати світловий потік умовного джерела світла Φ_L^* :

$$\Phi_L^* = \frac{\Phi_\Sigma}{N_L^*}$$

$$N_L^* = N_{cv}^* \cdot n$$

$$N_L^* = 15 \cdot 2 = 30 \text{ шт}$$

$$\Phi_L^* = \frac{169931}{30} = 5664 \text{ лм}$$

8) Знайти коефіцієнт m :

$$m = \frac{\Phi_{\text{л}}^*}{\Phi_{\text{л}}}$$

$$m = \frac{5664}{2800} = 2,02$$

9) Визначити оптимальну (фактичну) кількість світильників у приміщенні $N_{\text{св}}$:

$$N_{\text{св}} = N_{\text{св}}^* \cdot m$$

$$N_{\text{св}} = 30 \cdot 2,02 = 60 \text{ шт}$$

10) Визначити фактичну кількість ламп у приміщенні $N_{\text{л}}$:

$$N_{\text{л}} = N_{\text{св}} \cdot n$$

$$N_{\text{л}} = 60 \cdot 2 = 120 \text{ шт}$$

11) Визначити загальну розрахункову освітленість E_p у приміщенні, що створюється при застосуванні стандартних ламп:

$$E_p = \frac{\Phi_{\text{л}} \cdot N_{\text{л}} \cdot \eta}{A \cdot B \cdot k_3 \cdot z}$$

$$E_p = \frac{1050 \cdot 120 \cdot 0,58}{16 \cdot 10 \cdot 1,4 \cdot 1,1} = 296,5 \text{ лк}$$

Рівні звукового тиску в октавних смугах частот, рівні звуку та еквівалентні рівні звуку на робочих місцях приміщення відповідають вимогам ДСанПіН 3.3.2.007-98 «Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин» та ДСН 3.3.6.037-99 «Санітарні норми виробничого шуму, ультразвуку та інфразвуку». Зниження рівня шуму в приміщенні здійснено за допомогою:

- використання більш сучасного обладнання;
- розташування принтерів та різноманітного устаткування колективного користування на значній відстані від більшості робочих місць працівників;
- переведення жорсткого диска в режим сну (Standby), якщо комп'ютер

не працює протягом визначеного часу;

- використання блоків живлення ПК з вентиляторами на гумових підвісках;

Неправильне проектування або несправність систем опалення та вентиляції в приміщенні офісу може призвести до негативних впливів на здоров'я працівників у вигляді простудних захворювань, перегрівань, проблем із дихальними шляхами тощо.

Метеорологічні умови в приміщенні офісу – температура повітря, відносна вологість повітря й швидкість його переміщення відповідають встановленим санітарно-гігієнічним вимогам ДСН 3.3.6.042-99 «Державні санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень» і ГОСТ 12.1.005-88 (1991) «ССБТ. Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху рабочей зоны». Роботи в офісному приміщенні, належать до категорії Іб - легка робота, тому передбачені наступні оптимальні значення параметрів мікроклімату:

- у холодний період року: температура 21-23°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,1 м/с;

- у теплий період року: температура 22-24°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,2 м/с.

Забезпечення таких параметрів мікроклімату досягається оснащенням приміщень пристроями кондиціонування, вентиляції та дезодорації повітря, системами опалювання.

Оптимальні рівні позитивних (p+) і негативних (p-) іонів у повітрі приміщення з ВДТ відповідають вимогам ГН 2152-80 «Санітарно-гігієнічні норми допустимих рівнів іонізації повітря виробничих та громадських приміщень» і становить: $p+ = 1500-30000$ (шт. на 1см^3); $p- = 3000-5000$ (шт. на 1см^3). Підтримку оптимального рівня легких позитивних і негативних аероіонів у повітрі на робочих місцях забезпечуються за допомогою біполярних коронних аероіонізаторів.

Кожне робоче приміщення, усі меблі, фурнітура, робоче устаткування, прилади, полиці, тобто усі поверхні, на яких можуть накопичуватися бактерії та пил, мають бути оброблені спеціальними хімічними засобами для очистки поверхонь від вище зазначених загроз. Також необхідно провітрювати кабінет хоча б двічі на день так, щоб усі робітники покинули робоче приміщення.

4.4. Заходи з пожежної безпеки

У Кодекс цивільного захисту України надається таке визначення пожежі: «Пожежа – це неконтрольований процес знищення або пошкодження вогнем майна, під час якого виникають чинники, небезпечні для живих істот і навколишнього природного середовища».

ДСТУ EN 2:2014 у повній відповідності до європейського першоджерела (EN 2:1992; EN 2:1992/A1:2004) встановлює класи пожеж залежно від матеріалу, тому пожежі, які можуть виникнути у офісних приміщеннях, позначається класом А – пожежа, що супроводжуються горінням твердих матеріалів, зазвичай органічного походження, під час горіння яких, як правило, утворюються тліючі вуглини.

Окрім цього, згідно з «Правилами експлуатації та типових норм належності вогнегасників», затверджених наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстрованих в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677, визначені пожежі класу Е – горіння електроустановок, що перебувають під напругою до 1000 В.

Згідно зі стандартом ДСТУ Б В.1.1-36:2016 «Визначення категорії приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною безпекою», приміщення та будинки характеризують за категоріями А, Б, В, Г та Д. Офісні приміщення відносять до категорії Д – «знижено пожежонебезпечні», оскільки мова йде про наявність негорючих

речовин і/або матеріалів у холодному стані (за температури навколишнього середовища), тобто комп'ютерів та периферійної техніки, освітлювального обладнання та кліматизаторів.

Також, відповідно до «Правил експлуатації та типовим нормам належності вогнегасників» затверджених наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстрованих в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677 на офісне приміщення, площа якого становить 160 м², слід передбачати 5 вогнегасників з величиною заряду вогнегасної речовини 3 кг.

4.5. Заходи по забезпеченню безпеки у надзвичайних ситуаціях

Інформування, оповіщення і дії робітників та службовців промислового об'єкта, при загрозі виникнення надзвичайної ситуації

Інформування сфері цивільного захисту на підприємствах, установах та організаціях Інформацію з питань цивільного захисту становлять відомості про надзвичайні ситуації, що прогнозуються або виникли, з визначенням їх класифікації, меж поширення і наслідків, а також про способи та методи захисту від них.

Органи управління цивільного захисту зобов'язані надавати населенню через засоби масової інформації оперативну та достовірну інформацію, зазначену в частині першій цієї статті, а також про свою діяльність з питань цивільного захисту, у тому числі в доступній для осіб з вадами зору та слуху формі.

Керівники суб'єктів господарювання, що експлуатують потенційно небезпечні об'єкти та об'єкти підвищеної небезпеки, зобов'язані систематично та оперативно оприлюднювати інформацію про такі об'єкти в офіційних друкованих виданнях, на офіційних веб-сайтах, інформаційних стендах та в будь-який інший прийнятний спосіб.

Інформація має містити дані про суб'єкт, який її надає, та сферу його діяльності, про природу можливого ризику під час аварій, включаючи вплив на людей та навколишнє природне середовище, про спосіб інформування населення у разі загрози або виникнення аварії та поведінку, якої слід дотримуватися. Оприлюднення інформації про наслідки надзвичайної ситуації здійснюється відповідно до законодавства про інформацію.

Інструкція щодо дій персоналу невеликих підприємств при загрозі або виникненні надзвичайних ситуацій

1. Загальні положення.

1.1. Типову інструкцію розроблено Українським НДІ цивільного захисту відповідно до ст. 130 Кодексу цивільного захисту України.

1.2. Залежно від існуючої або прогнозованої обстановки з питань цивільного захисту та надзвичайних ситуацій на підприємстві, в установі, організації, закладі (*далі* — підприємство) може бути встановлено один з трьох режимів функціонування об'єктової ланки функціональної або територіальної підсистеми єдиної державної системи цивільного захисту:

- режим повсякденного функціонування;
- режим підвищеної готовності;
- режим надзвичайної ситуації.

Режими встановлюються органами виконавчої влади, а у окремих випадках на території підприємства — його керівником.

1.3. Усі працівники підприємства, незалежно від займаних посад, повинні знати та суворо виконувати вимоги Типової інструкції щодо дій персоналу підприємства при загрозі або виникненні надзвичайних ситуацій. За невиконання вимог Інструкції персонал підприємства може бути притягнутий до адміністративної відповідальності.

2. Характеристика можливої обстановки в районі підприємства при виникненні надзвичайної ситуації.

У розділі перелічуються можливі джерела потенційної небезпеки на території самого підприємства або поблизу нього, додається характеристика можливої обстановки при виникненні надзвичайних ситуацій, пов'язаної з руйнуванням або іншим негативним впливом.

Відомості про джерела небезпеки та характер їхнього впливу на підприємство надають районні державні адміністрації, виконавчі органи міських рад.

3. Порядок оповіщення адміністрації та персоналу про загрозу виникнення надзвичайних ситуацій.

3.1. Оповіщення адміністрації, робітників та службовців підприємства щодо надзвичайних ситуацій проводиться за заздалегідь розробленою схемою.

3.2. Адміністрація у неробочий час оповіщається телефоном (вказується відповідальний виконавець). Залежно від обстановки оповіщається й решта персоналу.

3.3. У робочий час персонал підприємств оповіщається про надзвичайну ситуацію (вказується яким способом).

3.4. При отриманні інформації про надзвичайну подію вмикають сирени, виробничі гудки, що буде означати подання попереджувального сигналу «Увага всім», після чого негайно приводяться у готовність радіо- та телеприймачі для прийняття повідомлення.

3.5. Кожний працівник підприємства повинен знати сигнали оповіщення цивільного захисту та вміти правильно діяти в умовах загрози та виникнення надзвичайних ситуацій.

4. Порядок укриття персоналу в захисних спорудах цивільного захисту.

4.1. На випадок виникнення надзвичайної ситуації, пов'язаної із загрозою або початком забруднення повітря хімічно небезпечною чи радіоактивною речовиною всі працівники підприємства підлягають укриттю

в захисній споруді цивільного захисту (вказується адреса та приналежність споруди).

4.2. Для термінового укриття працівників у разі забруднення хімічно небезпечною речовиною використовуються загерметизовані приміщення (вказується адреса), забезпечується перебування у них без подачі повітря протягом _____ годин.

4.3. При отриманні інформації про радіоактивну небезпеку працівники укриваються в приміщенні (вказується приміщення, адреса), яке забезпечує захист осіб, що переховуються від ураження іонізуючим випромінюванням при радіоактивному зараженні.

5. Порядок видачі персоналу засобів індивідуального захисту

5.1. Засоби індивідуального захисту (вказується які) видаються після отримання відповідного розпорядження або за рішенням керівника підприємства (вказується місце видачі).

5.2. Працівники, які отримали такі засоби, повинні перевірити їх стан, провести підбір та мати постійно при собі або на робочому місці.

5.3. Протигази переводяться у бойовий стан за командою або самостійно, при наявності небезпеки забруднення повітря.

6. Порядок виділення автотранспорту для проведення евакуації

6.1. При проведенні термінової евакуації персоналу та відвідувачів з небезпечних зон залучається весь наявний службовий, а також особистий транспорт працівників підприємства, які повинні надавати його в розпорядження адміністрації.

7. Додержання протиепідемічних заходів при загрозі розповсюдження небезпечних інфекційних захворювань

7.1. Якщо на території підприємства або поблизу нього виникла небезпека розповсюдження особливо небезпечних інфекційних захворювань, усі працівники повинні суворо виконувати вимоги санітарно-епідеміологічної служби щодо проведення термінової профілактики та

імунізації, ізоляції та лікування виявлених хворих, дотримуватися режиму із запобігання розповсюдженню інфекції.

7.2. При необхідності працівники, які прибули на роботу, повинні проходити санітарну обробку (вказується місце її проведення), дезінфекцію або міняти одяг, а водії транспортних засобів — здійснювати спеціальну обробку автотранспорту (вказується місце її проведення), а також виконувати інші вимоги та заходи, які перешкоджають розповсюдженню особливо небезпечних інфекційних захворювань.

8. Збереження матеріальних цінностей у період загрози та виникнення надзвичайних ситуацій.

8.1. Усі працівники підприємства повинні вжити необхідних заходів щодо зберігання матеріальних цінностей при загрозі або виникненні надзвичайних ситуацій.

8.2. Заходи із захисту від надзвичайних ситуацій або з ліквідації їхніх наслідків повинні враховувати необхідність попередження або зменшення можливих збитків підприємству.

8.3. Відповідальність за організацію охорони майна підприємства під час захисту від надзвичайних ситуацій або ліквідації їхніх наслідків покладається на (вказується посада, прізвище).

9. Особливості дій працівників при деяких надзвичайних ситуаціях.

9.1. При загрозі хімічного ураження оповіщаються всі працівники та відвідувачі, які знаходяться на території підприємства.

9.2. Вентиляційні установки та кондиціонери терміново виключаються, закриваються вікна, двері, квартирки, приміщення герметизуються. Вихід із будівлі й вхід до неї припиняється до особливого розпорядження адміністрації.

9.3. Працівникам видаються засоби індивідуального захисту, одночасно вживаються заходи із забезпечення відвідувачів ватно-марлевими пов'язками.

9.4. Відповідальні за забезпечення герметизації приміщень (посада, прізвище), за забезпечення працівників та відвідувачів засобами індивідуального захисту (посада, прізвище).

9.5. При виявленні у приміщенні, де укриваються працівники, хімічно небезпечної речовини працівники повинні вийти (вказати куди) або з дозволу адміністрації залишити зону забруднення. Виходити із зони необхідно тільки у засобах індивідуального захисту та рухатися в напрямку, перпендикулярному напрямку вітру.

9.6. При виникненні пожежі на підприємстві всі працівники зобов'язані суворо виконувати вимоги Інструкції з пожежної безпеки, евакуацію проводити згідно з Планом евакуації.

9.7. Відповідальність за дотримання заходів пожежної безпеки та організацію дій персоналу при загрозі або виникненні пожежі покладається на (посада, прізвище).

9.8. При радіоактивному забрудненні території підприємства або при загрозі забруднення всі працівники повинні уважно слідкувати за мовним повідомленням управління з питань надзвичайних ситуацій, яке передається по радіо та телебаченню після попереджувального сигналу «Увага всім», за інформацією інших засобів масової інформації про обстановку в місті та суворо виконувати рекомендації із захисту від радіоактивного зараження.

9.9. Працівник (посада, прізвище) організовує на території підприємства контроль за радіаційною обстановкою за допомогою побутового дозиметру (називається тип приладу) та постійно інформує про результати вимірювань адміністрацію підприємства, управління з питань надзвичайних ситуацій.

9.10. При перевищенні гранично припустимих норм опромінення організується облік доз опромінювання. Відповідальний за виконання цього заходу (посада, прізвище).

9.11. Скорочується до мінімуму вхід у будівлю та вихід з неї. Контроль за дотриманням режиму поведінки й роботи працівників, який дозволяє максимально понизити наслідки радіоактивного опромінення, покладається на (посада, прізвище).

9.12. При загрозі або виникненні катастрофічних стихійних лих працівник підприємства по розпорядженню адміністрації повинен зупинити виробництво, виконати необхідні протипожежні заходи, відключити від електромережі електрообладнання, підготуватися до евакуації або вивезення до безпечного місця найбільш цінних матеріальних засобів.

9.13. Контроль за обстановкою на території підприємства при стихійних лихах і за вжитими заходами захисту персоналу покладається на (посада, прізвище).

9.14. Якщо з'явилися постраждалі, їм надається перша медична допомога із залученням санітарних дружин або постів підприємства, вживаються заходи з госпіталізації постраждалих до медичних закладів.

9.15. Працівник (посада, прізвище) постійно слідкує за інформацією, яку надає управління з питань надзвичайних ситуацій, про обстановку в місті та доводить її до адміністрації й персоналу підприємства.

9.16. При надходженні анонімної інформації про загрозу на території підприємства або поблизу нього терористичного акту працівник, який прийняв її, повинен терміново доповісти керівнику підприємства та до правоохоронних органів і діяти згідно з розпорядженнями та рекомендаціями.

ВИСНОВКИ

Кінематограф уже давно є невід'ємною частиною нашого життя. Саме тому його дослідження викликає підвищений інтерес у лінгвістів. Причиною цього стала сама неоднорідна природа візуального тексту, оскільки відключає не тільки вербальний та невербальний, але й аудіо ряд. Саме ця комбінація кодів утворює усім добре відомий кінофільм. Досліджуючи вище зазначені характеристики візуального тексту, ми користувалися роботами таких вчених, як Г.Г. Слишкін, Ю.Г. Цив'ян, А.Н. Зарецька та іншими.

У ході нашого дослідження ми визначили, що дискурс являє собою текст у сукупності з усім екстралінгвальними факторами, тобто текст у подієвому аспекті. Він може видозмінюватися і набувати нових форм. Було встановлено, що візуальний текст представляє собою багаторівневу систему, яка включає як вербальні так і невербальні компоненти, які складають візуальний текст, який у свою чергу складається з послідовності кадрів. Така багаторівнева структура візуального тексту і викликає підвищений інтерес лінгвістів, оскільки кожен рівень необхідно дослідити окремо і з'ясувати, як кожен з них взаємодіє з реципієнтом. Для того, що дослідити полікодову природу візуального тексту, ми звернулися до мультимодального підходу до вивчення візуального тексту. Проблемами дослідження мультимодального підходу займалися О.Є. Анісімова, Ю.А. Сорокін, М.Б. Ворошилова та інші. Мультимодальний підхід до дослідження тексту вивчає його як репрезентацію інтенції мовця, використовуючи модус як свою дискретну одиницю. Створення значень та смислів відбувається за допомогою різних семіотичних кодів – візуальних, аудіальних, текстових тощо.

Візуальний текст має за мету взаємодіяти з глядачем, сприяти передачі інформації. Як і будь-який інший твір, візуальний текст впливає на розум глядача, саме тому доцільним було розглянути кінодискурс з когнітивної точки зору. Цим питанням займалися В.Б. Касевич, Е.С. Кубрякова,

Е.В. Рахиліна та інші. Когнітивна лінгвістика вивчає мисленнєво-мовленнєві процеси у свідомості людини у контексті сприйняття інформації. Під час обміну інформацією між адресатом і адресантом, наприклад, під час сприйняття візуального тексту, у свідомості людини формується концепт. Він репрезентує уявлення людини, сформоване на основі культурних та соціальних чинників, які індивідуальні для кожного носія мови.

Не для кого не секрет, що кінематограф набув великого розповсюдження, знайшовши свої прихильників по всьому світові. У зв'язку з цим, постало питання щодо адекватного перекладу таких кіно одиниць з однієї мови на іншу. Тож неможливо досліджувати візуальний текст, не апелюючи до перекладацького аспекту. Цим питанням займалися Ю.Г. Сорока, В.Е. Горшкова, М.А. Єфремова та інші. Візуальний текст відрізняється багатьма підходами до його перекладу. Перш за все, ми маємо переклад, накладений на оригінал, щоб створити враження, що фільм був створений мовою перекладу, який має назву дубляж. Також може бути послідовний переклад, де можна почути голоси мови оригіналу та субтитри. Найскладнішим завданням для перекладача візуальних текстів постає його полікодова природа, яку необхідно розшифрувати і адекватно передати мовою перекладу та відтворення культурних аспектів, які приховано закладені у візуальному тексті.

У третьому розділі нашої роботи було досліджено наступні романи та їх екранізації: Гарпер Лі «Вбити Пересмішника», та екранізація 1962 року, режисер – Роберт Малліган; Джордж Орвелл «1984», та екранізація того ж року, режисер – Майкл Редфорд; Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі», та екранізація 2013 року, режисер – Баз Лурман.

У першій екранізації, «Вбити Пересмішника», нашу увагу привернуло, насамперед, те, що сама авторка була присутня під час створення екранізації, і це сильно вплинуло на якість виконаної роботи. На рівні відповідності до оригіналу не виникли питання, оскільки майже усі основні сюжетні моменти

та репліки, необхідні для передачі сюжету були втілені на екрані. Особливістю втілення сюжетної лінії також стала форма наративу, яку обрав режисер. Замість маленької Джин-Луїзи, яка описує події, що відбуваються у її житті по факту, у екранній версії виступає доросла Джин-Луїза, яка розповідає про основні події пост-фактум. Це невеличке відходження від канону зіграло на користь екранізації, тому що вона сприймалась глядачами як цікава історія з дитинства. Також дуже велику роботу було зроблено під час вибору локацій та декорацій. Той факт, що події у романі, описані авторкою, є автобіографічними, зіграли дуже важливу роль, оскільки вибір прототипу вигаданого «Мейкомба» впав на місто Монровілл, де жила маленька Гарпер Лі, також як і будівля Суду, в якому відбувався судовий процес, також був змодельований за реальною будівлею суду, у якому відбувався судовий процес, свідком якого стала письменниця. Загалом, екранізація була зроблена на достатньо високому рівні і буде зрозумілою навіть тим, хто не знайомий з текстом оригіналу.

Наступною досліджуваною екранізацією стала версія Майкла Редфорда роману Джорджа Орвелла «1984». Також як і попередня екранізація, ця версія втілює усі основні сцени, які необхідні для повної передачі сюжету тексту оригіналу. Проте, на нашу думку, недостатньо уваги було приділено Міністерствам, які відігравали роль судової, законодавчої і виконавчої гілок влади. Саме вони були відповідальні за пропаганду війни, створення новомови, знищення культурної спадщини, катування думко злочинців і так далі. Тому ми вважаємо, що ця деталь є дуже важливою. Вибір локацій та декорацій також виконано на достатньо високому рівні. Усі зйомки проходили на території Об'єднаних Королівств. Зовнішній вигляд локацій відповідав настрою роману, а деякі місця були взяті з тих, що були описані у його романі «Фунти лиха у Лондоні та Парижі». Окремої уваги також заслуговує музика, використана у екранізації, оскільки гурт «Eurythmics» присвятив їй цілий альбом, назвавши кожен пісню відповідно до події,

зображеній на екрані. Хоча, на наш погляд, певні деталі все ж заслуговували на екранний час, проте цю екранізацію також можна назвати якісною.

Останньою екранізацією, яка привернула нашу увагу, був «Великий Гетсбі» База Лурмана. Ця екранізація привернула нашу увагу, оскільки, на відміну від режисерів попередніх досліджених нами екранізацій, Баз Лурман навмисно вирішив осучаснити роман Фіцджеральда. Основні сюжетні події були передані без відчутних змін. Осучаснення роману Баз Лурман досяг завдяки роботі з музикою, костюмами, локаціями та декораціями. Кожна деталь, відповідала епосі Джазу, проте виглядала більш сучасною та свіжою. Це дозволило Базу Лурману привабити сучасного глядача до ознайомлення з роботою Ф.С. Фіцджеральда. Музикальний супровід гучних вечірок Гетсбі був створений завдяки сучасним виконавцям. Костюми, хоча і створені за канонами двадцятих років, виглядають сучасніше. Навіть жовтий автомобіль, який використовував Гетсбі, був збудований лише у кінці тридцятих років. З точки зору того, на скільки екранізація відповідає оригінальному твору, версія База Лурмана далеко відійшла від оригінального тексту. Проте, у рамках сучасного кінематографу, екранізація виглядає дуже оригінально та цікаво, що грає їй тільки на користь.

Проаналізувавши екранізації знаменитих романів, ми дійшли висновку, що будь-який візуальний текст слід розглядати як окремий витвір, який хоча й існує у рамках оригінального твору, має певні відмінності, що спричинені певними екстралінгвістичними факторами, такими як час, національність режисера, місце зйомок, національність автора оригінального твору, та іншими факторами. Тож кожна екранізація є по своєму унікально і навіть певні відмінності та відхилення від тексту оригіналу можуть піти на користь екранізації. Саме тому кожна нова екранізація представляю науковий інтерес для дослідників, оскільки у кожній новій екранізації різні фактори впливають на якість екранізації тексту оригіналу.

SUMMARY

In our Master's paper, we analyzed cinematographic adaptations of the famous novels. Our research covers "To Kill a Mockingbird" by Harper Lee, "1984" by George Orwell and "The Great Gatsby" by F.S. Fitzgerald. The purpose of our study is to single out peculiarities of every analyzed adaptation and the nature of these peculiarities. What actually influences the quality of the adaptation and what criteria should we use to evaluate it?

Our Master's paper contains four chapters. The first one is dedicated to the peculiarities of the text, the major features of the text and what functions it performs. According to the traditional approach of the text studying, it has two forms: written and oral. However, in the first chapter, we paid special attention to a new type of text, which is called visual text. This type of text comprises both visual and audio codes compared with a written text. Then, such phenomena as discourse and cinematographic discourse were studied, first of all, in order to single out the peculiarities of the visual text since these are the adaptations we analyzed in this paper.

The second chapter was devoted to the approaches we used to study visual text. These are the following: cognitive approach and multimodal approach. We highlighted approaches to the translation of visual texts as well. The choice of the cognitive approach defines the way visual text is perceived. There are plenty of features that predispose the way the audience perceives adaptation and there are a lot of features that influence the quality of adaptation as well. Even such insignificant features as sex, nationality, age etc. can influence the quality of the adaptation. The multimodal approach is connected to the very nature of the visual text, which is multi-leveled. First of all, this is a visual code since the first movies lacked sound and the second one is the audio code, which helps us to perceive information better. By means of this approach, we explain what visual text is and what the major features of the visual text are.

The third part was dedicated to the novels' analysis and the adaptations we chose. The first adaptation we analyzed was one of the famous novels of the American writer Harper Lee. Her novel «To Kill a Mockingbird» is one of the most prominent works of the writer. This adaptation made by Robert Mulligan was of the great interest to us since the author herself participated in the process of the filming and it influenced the quality of adaptation. Most of the dialogues remained unchanged in order to preserve the most important parts of the storyline. This novel is partly autobiographical since most of the story described in the novel was experienced by the author. That's why the director paid special attention to the locations where the movie was filmed. The courthouse where the trial against Tom Robinson was held is exactly the same courthouse from Harper Lee's native town. They recreated the design of the building with the maximal precision. The main actor, Gregory Peck, who played Atticus Finch in the adaptation, was also selected purposely. Since this character is a prototype of the author's father, they tried to choose the actor with the same outward to make it look the way the author wanted to show it. Thus, the work done by the entire team is fascinating since they paid a lot of attention to all the details in order to create a precise adaptation of the novel.

The second adaptation we analyzed was "1984" directed by Michael Redford. As well as in the previous adaptation, all the major dialogues and scenes haven't been subjected to serious changes and that's why the storyline almost equals the original one. Since the genre "dystopian" predisposes something dark and gloomy, the locations were chosen with regard to the features of the genre. For example, the office of the Ministry of Truth where Winston worked is an old inactive coal power station, which fits perfectly for such a place. Music was created specially for the movie since every song refers the listener to a certain scene. In general, this adaptation is rather precise with one little exception. We consider that not enough attention was paid to the Ministries, which were very painstakingly described in the novel. This is a very important element for the storyline since this is the way Orwell satirized Totalitarian Regime since, despite

the fact that the names of these Ministries were rather harmless, like Ministry of Love or Truth, these ones were intended to propagate the interests of the party and punish all the rebels or so-called "thought criminals".

The last adaptation analyzed was "The Great Gatsby" directed by Baz Luhrmann. The storyline remained unchanged. Most of the important scenes were depicted. The cast of actors was perfectly selected since each actor looks very natural. Our attention was drawn by the design and locations chosen and also by the way Luhrmann decided to interpret "The Great Gatsby". The designer did a great job with the styles that were peculiar to the America of the 20s like Art-Deco and Hollywood Regency. The locations were mostly Australian. Such a choice is connected with the nationality of the director, who is Australian, as well as the designer. However, despite such a serious attention to the details and features that were peculiar to the USA of that period, Luhrmann decided to make the adaptation look more up to date deliberately. He considered it necessary to modernize the adaptation in order to attract the modern audience. Thus, he managed to preserve the original storyline, show the peculiarities of the interior and exterior design of the houses, the clothes and the marvelously bright lights of the New York of the 20s but it looks modern and fresh and it is interesting for the modern audience. That's why the motion picture gained popularity so fast.

The fourth chapter of the Master's paper was dedicated to labor protection. In this one, we analyzed the threats and dangers of the work of the translator. Despite the fact that such work is mostly passive, there are plenty of factors that should be considered in order to avoid health issues. We also conducted the calculation of illumination of a room.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова Е.Е. Креолизованные тексты – тексты XXI века? Взаимодействие вербального и паралингвистического в тексте. Воронеж : ЦЧКИ, 1999. 148 с.
2. Анісімова О.Є. Лінгвістика тексту та міжкультурна комунікація : навч. посібник. М. : Видавничий центр «Академія», 2003. 128 с.
3. Аристов С.А. Коммуникативно-когнитивная лингвистика и разговорный дискурс // Лингвистический вестник : сб. науч. тр. Ижевск, 1999. Вып. I. С. 3–15.
4. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М. : Сов. Энциклопедия, 1998. С. 414.
5. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М. : Советская энциклопедия, 1969. 608 с.
6. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста : учебник ; практикум. М. : Флинта-Наука, 2005. 496 с.
7. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / пер. з франц. Є.В. та Т.В. Вентелець. М. : Иностранная литература, 1955. 416 с.
8. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику. М. : Эдиториал УРСС, 2001. 360 с.
9. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / пер. с фр. ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г.К.]. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
10. Беляевская Е.Г. Принципы когнитивных исследований : проблема моделирования семантики языковых единиц // Когнитивная семантика : материалы 2-й международной школы-семинара : в 2 ч. Ч. 2. Тамбов, 2000. С. 8–10.

11. Большаянова, Л.М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка : сб. научн. тр. М. : ИЯ, 1987. С. 167–172.
12. Брандес М.П. Стилистика текста : теоретический курс. М. : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
13. Валгина Н.С. Теория текста. М. : Логос, 2003. 280 с.
14. Валюсинская З.В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов. М. : Наука, 1979. 313 с.
15. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / пер. с англ., сост. Петрова В.В. ; под ред. Герасимова В.И. М. : Прогресс, 1989. 312 с.
16. Вашунина И.В. Взаимовлияние вербальных и невербальных (иконических) составляющих при восприятии креолизованного текста : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : [спец.] 10.02.19 «Теория языка» / Московский государственный областной университет. Москва, 2009. 42 с.
17. Виноградов В.В. Словообразование в его отношении к грамматике и лексикологии (на материале русского и родственных языков) / Избранные труды: исследования по русской грамматике. М.: Наука, 1975. С. 99–152.
18. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст : кинотекст. Екатеринбург, 2007. Вып. (2) 22. С. 106–110.
19. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : КомКнига, 2006. 144 с.
20. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога : на материале современного французского кино : дисс. ... доктора филол. наук : [спец.] 10.02.05 «Романские языки» / Иркут. гос. лингвистич. ун-т. Иркутск., 2006. 367 с.

21. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.). М. : УРСС Эдиториал, 2006. 296 с.

22. Ермоленко С.Я. Стилистический компонент в семантике синтаксических единиц : дис. ... док. филол. наук : [спец.] 10.02.02 «Языки народов СССР» / Институт языковедения им. А.А. Потебни. К., 1989. 400 с.

23. Ефремова М.А. Концепт кинотекста : структура и лингвокультурная специфика : на материале кинотекстов советской культуры : дисс. канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Волгоградский государственный педагогический университет. Волгоград, 2004. 185 с.

24. Ермоленко С.Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / за ред. Ермоленко С.Я. К. : Либідь, 2001. 224 с.

25. Журавлев А.П. Звук и смысл. М. : Просвещение, 1991. 160 с.

26. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82–86.

27. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Челябинский государственный университет. Челябинск, 2010. 21 с.

28. Иванова Е.Б. К вопросу о языке кино // Языковая личность : проблемы коммуникативной деятельности : сб. науч. тр. / ВГПУ. Волгоград : Перемена, 2001. С. 151–161.

29. Касевич В.Б. О когнитивной лингвистике // Общее языкознание и теория грамматики. Материалы чтений, посвященных 90-летию со дня рождения С.Д. Кацнельсона. СПб. : Наука, 1998. С.14–21.

30. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом // Синтаксис текста. М. : Наука, 1979. С. 49–67.

31. Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи : учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов. М. : Высшая школа, 1982. 223 с.
32. Компанцева Л.Ф. Концепт и концептуальный анализ : аналитическая палитра // Концептологія : Світ-Мова-Особистість. Наукові записки Луганського нац. пед. ун-ту. Луганськ, 2005. Вип. 6. С. 68–99.
33. Корженский Я. Прагматический компонент и вопросы теории текста // Синтаксис текста. М. : Наука, 1979. С. 68–77.
34. Красных В.В. «Свій» среди «чужих» : миф или реальность? М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.
35. Криницька О.І. Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. канд. філол. наук : [спец.] 10.02.01 «Українська мова» / Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2009. 20 с.
36. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма : лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопросы языкознания. М., 1994. № 4. С. 34–47.
37. Леонтьев А.А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации // Синтаксис текста. М. : Наука, 1979. С. 18–36.
38. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. Ярцевой В.Н. Ин-т языкознания АН СССР. М. : Сов. энцикл., 1990. 682 с.
39. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб. : «Искусство–СПб», 1998. 359 с.
40. Лукьянова Т.Г. Основы англо-українського кіноперекладу. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. 104 с.
41. Метц К. Кино : язык или речь? / пер. с фр. Ямпольский М.Б. // Киноведческие записки : ист.-теорет. журн. 1993 / 1994. № 20. С. 54–90.

42. Мечковская Н.Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура. М. : Академия, 2004. 432 с.
43. Миронова Н.Н. Дискурс-анализ оценочной семантик. М. : Тезаурус, 1997. 158 с.
44. Миронова Н.Н. Структура оценочного дискурса : автореф. дис. д-ра филол. наук : [спец. 10.02.19] «Теория языка» / Моск. пед. ун-т. М., 1998. 44 с.
45. Некряч Т.Є., Чала Ю.П. Через терни до зірок : труднощі перекладу художніх творів. Вінниця : Нова книга, 2008. 200 с.
46. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; Нац. обществ.-науч. Фонд. Т. 3. М. : Мысль, 2000. 692 с.
47. Пирс Ч. Начало прагматизма. СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000. 352 с.
48. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації. К. : ВЦ «Київський університет», 1999. 308 с.
49. Психологічна енциклопедія : [автор-упор. О. М. Степанов]. К. : Академвидав, 2006. 424 с.
50. Рахилина Е.В. Основные идеи когнитивной семантики // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М. : Семиотика и информатика, 1997. 480 с.
51. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М. : Просвещение, 2001. 624 с.
52. Савко М.В. Аудиовизуальный перевод в Беларуси // Мова і культура. К., 2011. Вып. 14. Т. VI (152). С. 353–357.
53. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава. : Довкілля–К, 2006. 716 с.
54. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М. : Водолей Publishers, 2004. 153 с.

55. Сонин А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов : основные направления // Вопросы языкознания. М. 2005. № 6. С. 115–123.
56. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности постмодерна / Постмодерн : новая магическая эпоха. Харьков : Харьков, нац. ун-т имени Н.В. Каразина, 2002. С. 47–49.
57. Сорокин Ю.А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М. : Наука, 1990. С. 180–195.
58. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст : Структура и семантика) : [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.»]. М. : Просвещение, 1986. 127 с.
59. Филлипс Л.Дж., Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Х. : Гуманитарный Центр, 2003. 336 с.
60. Фуко М. Археология знания. СПб. : Изд. центр «Гуманитарная академия», 2004. 416 с.
61. Хендрикс У. Стил и лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лнгвостилистика : [отв. ред. Гальперин И.Р.]. М. : Прогресс, 1980. 430 с.
62. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам : учён. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1984. Вып. XVII. С. 109–121.
63. Чернявская В.Е. Дискурс как фантомный объект: от текста к дискурсу и обратно? // Когниция, коммуникация, дискурс : междунар. эл. сборник научн. трудов. 2011. Вип. 3. С. 86–95
64. Шевченко І.С. Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики // Мова. Людина Світ. До 70-річчя проф. М. Кочергана : зб. наук, статей. К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. С. 148–156.

65. Шевченко І.С., Морозова О.І. Проблеми типології дискурсу // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : монографія / [за загальн. ред. Шевченко І.С.]. Харків. : Константа, 2005. С. 233–236.
66. Audiovisual Translation : Language Transfer on Screen / ed. by J. Díaz Cintas, G. Anderman. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 272 p.
67. Austin J. How to do things with words. Cambridge : Clarendon press, 1962. 100 p.
68. Ferenčuhová M. Odložený čas : filmové pramene, historiografia, dokumentárny film. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2009. 66 s.
69. Harris Z. Discourse analysis // Language. 1952. Vol. 28., No. 1. P. 1–30.
70. Kress G.R. Multimodal Discourse : the modes and media of contemporary communication. L. : Edward Arnold, 2002. 152 p.
71. Kress G.R. The multimodal landscape of communication // Medien Journal. 2002. Vol. 4. P. 4–19.
72. Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels / éd. Y. Gambier. Paris : Septentrion, 1996. 246 p.
73. Nørgaard N., Busse B., Montoro R. Key Terms in Stylistics. L. : Bloomsbury, 2010. 269 p.
74. Paivio A.U., Sadoski M. Imagery and text : a dual coding theory of reading and writing. N.Y. : Taylor and Francis group, 2013. 165 p.
75. Whorf B.L. Language, thought, and reality : selected writings of Benjamin Lee Whorf. Cambridge : The MIT Press, 1956. 298 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

76. Лі Г. Вбити Пересмішника / пер. з англ. Тетяна Некряч. К. : КМ–БУКС, 2016, 112 с.

77. Орвелл Дж. 1984 / пер. з англ. Віктор Шовкун. К. : Видавництво Жупанського, 2015. 312 с.
78. Fitzgerald F. S. *The Great Gatsby*. St. Petersburg : Капо, 2009. 256 p.
79. Lee H. *To Kill a Mockingbird*. St. Petersburg : Капо, 2011. 512 p.
80. Luhrmann B., director. *The Great Gatsby*. Warner Bros. Pictures, 2013.
81. Mulligan R., director. *To Kill a Mockingbird*. Universal Pictures, 1962.
82. Orwell G. 1984. Boston : Houghton Mifflin Harcourt, 1977. 297 p.
83. Radford M., director. 1984. Twentieth Century Fox, 1984.

ДОДАТКИ
Додаток А
Тези доповіді №1

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ТИЖДЕНЬ НАУКИ

Збірник тез доповідей щорічної
науково-практичної конференції серед студентів,
викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів

16–20 квітня 2018 року

Електронне видання комбінованого
використовування на DVD-ROM

м. Запоріжжя

УДК 001
Т39

*Рекомендовано до видання Вченою радою
Запорізького національного технічного університету
(Протокол №10 від 29.05.2018 р.)*

Упорядник Висоцька Н. І.

Редакційна колегія:

Наумик В. В., д-р техн. наук, професор (відпов. ред.)

Зайцева В. М., канд. пед. наук, професор

Івченко Л. Й., д-р техн. наук, професор

Луньов В. В., д-р техн. наук, професор

Піза Д. М., д-р техн. наук, професор

Прушківський В. Г., д-р екон. наук, професор

Сажнев В. М., канд. техн. наук, доцент

Висоцька Н. І., начальник патентно-інформаційного відділу

Тези доповідей друкуються методом прямого відтворення тексту, представленого авторами, які несуть відповідальність за його форму і зміст.

Т39 Тижень науки. Тези доповідей науково-практичної конференції, Запоріжжя, 16–20 квітня 2018 р. [Електронний ресурс] / Редкол. : В. В. Наумик (відпов. ред.) Електрон. дані. – Запоріжжя : ЗНТУ, 2018. – 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Назва з тит. екрана.

ISBN 978-617-529-196-2.

Зібрані тези доповідей, заслуханих на щорічній науково-практичній конференції серед студентів, викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів. Збірка відображає широкий спектр тематики наукових досліджень, які проводяться у Запорізькому національному технічному університеті. Збірка розрахована на широкий загал дослідників та науковців.

ISBN 978-617-529-196-2.

© Запорізький національний
технічний університет (ЗНТУ), 2018

<i>Приходько А. М., Алімпієва О. І.</i> Етноспецифічні та лінгвокультурні виміри англомовної Паремії	1580
<i>Приходько А. М., Лисак Ю. В.</i> Композиційно-мовленнєві форми в лінгвістиці тексту	1582
<i>Волошук В. І., Головань О. О.</i> Семантичні особливості віршів Р. М. Рільке та відтворення їх в українських перекладах	1584
<i>Костенко Г. М., Іваніків Л. І.</i> Алофронія як лінгвістична категорія протиріччя	1586
<i>Костенко Г. М., Дієв Ю. В.</i> Концепт кінотексту: лінгвокультурний та перекладацький аспекти	1588
<i>Підгорна А. Б., Кононенко Д. І.</i> Специфіка авторської концептосфери роману Дж. Орвелла «1984»	1589
<i>Леценко Г. А., Елькінсон С. Є.</i> Передача вертикального контексту при перекладі англомовної казки	1592
<i>Четвертак Є. О., Сухов І. О.</i> Інституційні характеристики англомовного політичного дискурсу США	1593
<i>Тарасенко К. В., Афанасенко К. С.</i> Лексичні особливості наукового тексту літературознавчої тематики	1594
<i>Хавкіна О. М., Бондаренко Я. І.</i> Стратегія доместикації при перекладі англомовного кінотексту українською мовою	1596
<i>Кузнєцова І. В., Приходько Є. С.</i> Метафори-неологізми як відображення мовної картини світу у тестах англомовної преси	1598
<i>Кузнєцова І. В., Голованевська К. П.</i> Особливості перекладу англомовних фразеологізмів на позначення кольору (колонорімів)	1601
<i>Кузнєцова М. О., Ходус А. М.</i> Love як лінгвокультурний емоційний концепт	1603
<i>Кузнєцова М. О., Багнюк С. Ю.</i> Комікс як полімодальний текст	1605
<i>Кузнєцова М. О., Шибєко А. П.</i> Навмисне нехтування правилами орфографії в соціальних мережах: спунеризми та еративи	1607
<i>Кузнєцова М. О., Торубалко Є. В.</i> Лінгвопрагматичні особливості аранжування англомовного рекламного дискурсу у галузі звукової інженерії	1609
<i>Куц Е. О., Волков В. Ю.</i> Поняття фразеологізму в сучасній лінгвістиці	1610

УДК 81'25

Костенко Г. М.¹, Дієв Ю. В.²

¹ канд. філол. наук, доц. ЗНТУ

² студ. гр. ГФ-313м ЗНТУ

КОНЦЕПТ КІНОТЕКСТУ: ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АСПЕКТИ

Актуальність дослідження зумовлена тим, що зі стрімким розвитком кіноіндустрії, який викликав потужний резонанс серед інших арт-практик, посилювалося бажання побачити улюблену книгу на екранах. З цим нововведенням з'явилася проблема адекватної інтерпретації тексту, оскільки у свідомості кожної людини під дією певних екстралінгвістичних факторів формується уявлення про книгу. Головне питання полягає у тому, чи зможе режисер задовольнити бажання глядачів, які знайомі з книгою та мають сформоване уявлення про неї, та викликати відчуття занурення в атмосферу книги у глядачів, які не мають ніякого уявлення про текст.

Проблематика даної роботи полягає у визначенні адекватності трансляції роману в кінокартину та аналіз неточностей та упущень, яких міг припуститися режисер.

У ході нашого дослідження ми визначили, що дискурс являє собою текст у сукупності з усіма екстралінгвальними факторами, тобто текст у подієвому аспекті. Він може видозмінюватися і набувати нових форм. Саме тому, феномен кінематографу почали досліджувати під призмою кінодискурсу. Було встановлено, що кінотекст представляє собою багаторівневу систему, яка включає як вербальні, так і невербальні компоненти, які складають кінотекст, який, у свою чергу, складається з послідовності кадрів. Така багаторівнева структура кінотексту і викликає підвищений інтерес лінгвістів, оскільки кожен рівень необхідно дослідити окремо і з'ясувати, як кожен з них взаємодіє з реципієнтом. Для того, щоб дослідити полікодову природу кінотексту, ми звернулися до мультимодального підходу до вивчення кіно тексту, який вивчає його як репрезентацію інтенції мовця, використовуючи модус як свою дискретну одиницю. Створення значень та смислів відбувається за допомогою різних семіотичних кодів – візуальних, аудіальних, текстових тощо.

Кінотекст має за мету взаємодіяти з глядачем, сприяти передачі інформації. Як і будь-який інший твір, кінотекст впливає на розум глядача, саме тому доцільним було розглянути кінодискурс з когнітивної точки зору. Когнітивна лінгвістика вивчає мисленнєво-мовленнєві процеси у свідомості людини у контексті сприйняття інформації. Під час обміну інформацією між адресатом і адресантом, наприклад, під час сприйняття кінотексту, у свідомості людини

формується концепт. Він репрезентує уявлення людини, сформоване на основі культурних та соціальних чинників, які індивідуальні для кожного носія мови.

Для нашого дослідження ми визначили два підходи до вивчення кінотексту: когнітивний та мультимодальний. Когнітивна лінгвістика – це мовознавчий напрям, який функціонування мови розглядає як різновид когнітивної, тобто пізнавальної діяльності, а когнітивні механізми та структури людської свідомості досліджує через мовні явища. Тобто, користуючись цим підходом, необхідно визначити, як когнітивні процеси людини впливають на сприйняття кінокартини та на процес її відтворення режисером. Також доцільно розглядати кінотекст під призвоєю мультимодального підходу, оскільки у порівнянні з книгою, яка має тільки вербальну складову, кінотексту притаманні інші знакові системи, такі як відео та звуковий ряд. Таким чином, необхідно визначити, як вище зазначені системи впливають на сприйняття картини реципієнтом.

Не для кого не секрет, що кінематограф набув великого розповсюдження, знайшовши свої прихильників по всьому світові. У зв'язку з цим постало питання щодо адекватного перекладу таких кіноодиниць з однієї мови на іншу. Тож неможливо досліджувати кінотекст, не апелюючи до перекладацького аспекту. Кінотекст відрізняється багатьма підходами до його перекладу. Перш за все, ми маємо переклад, накладений на оригінал для створення враження, що фільм був зроблений мовою перекладу, який має назву дубляж. Також може бути послідовний переклад, де можна почути голоси мови оригіналу та субтитри. Найскладнішим завданням для перекладача кінотекстів постає його полікодова природа, яку необхідно розшифрувати і адекватно передати мовою перекладу, та відтворення культурних аспектів, які приховано закладені у кінотексті.

УДК 811.111'25'42

Підгорна А. Б.¹, Кононєнко Д. І.²

¹ канд. філол. наук, доц. ЗНТУ

² студ. гр. ГФ-313м ЗНТУ

СПЕЦИФІКА АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПТОСФЕРИ РОМАНУ ДЖ. ОРВЕЛЛА «1984»

Останнім часом увага вчених концентрується на лінгвокогнітивних стратегіях отримання й обробки інформації, представленої в художньому творі. Подібні дослідження зумовлені необхідністю осмислення авторських концептосфер як структур представлення знань, оскільки на їх основі можна формувати ідеї про ментальні моделі дійсності, а також робити певні висновки щодо специфіки картини світу певного автора.

Основною структурною одиницею концептосфери є концепт. Концепт – це є ментальний субстрат, «сформований як такий, що збирає, вбирає у себе зміст

Додаток Б
Тези доповіді №2

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

***Різдвяні студентські наукові
читання: Vita in lingua***

Матеріали X Міжвишівської студентської науково-практичної конференції
(22 грудня 2017 р., м. Запоріжжя)

Запоріжжя – 2018

УДК 811.111'25'272'42(063)

ББК Ш 143.21-7лО

Різдвяні студентські наукові читання: *Vita in lingua*: Матеріали Х Міжвишівської студентської науково-практичної конференції (Запоріжжя, 22 грудня 2017 р.) – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2018. – 239 с.

У збірнику представлені результати досліджень з актуальних проблем перекладознавства, когнітивної лінгвістики, зіставного мовознавства, дискурсивної лінгвістики, літературознавства, методики викладання та навчання іноземних мов тощо.

Для мовознавців, викладачів та студентів філологічних факультетів.

Члени редакційної колегії: Морошкіна Г.Ф., к.філол.н., доц.

Воробйова М.В., к.філол.н., доц.

Вапіров С.Ю., к.філол.н., доц.

Василина К.М., к.філол.н., доц.

Снікеева С.М., д.філол.н., доц.

Зацний Ю.А., д.філол.н., проф.

Ружин К.М., к.філол.н., доц.

Шаргай І.Є., к.філол.н., доц.

Адреса редакційної колегії: 69600, Запоріжжя, вул. Жуковського, 66,

ЗНУ, корп. 2, ауд. 306.

Тел. (061) 289 12 85

Вид-во Запорізького національного університету, 2018

Білоконь Ю. (ЗНУ) «Стилістичне використання фразеологізмів в сучасній англійській мові» (наук. кер.: д.ф.н., проф. Приходько Г.І.).....	36
Білюк А. (ЗНУ) «Структурно-семантичні особливості студентського сленгу США» (наук. кер.: канд. філол. н., проф. Клименко О. Л.).....	38
Бодилєва К. (ЗНУ) «Специфіка зображення невербальної комунікації в художньому тексті (на матеріалі роману А. Картер "Nights at the Circus")» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Галуцьких І. А.).....	40
Болгарін Д. (ЗНУ) Англословні лексичні одиниці на позначення феноменів магійного світу у романі Дж. К. Роулінг «Harry Potter and the Goblet of Fire» (наук. кер.: к.філол. наук, доц. Воробйова М. В.).....	41
Бригадиренко В. (ЗНУ) «Use of Landscape Description in Literature Discourse (on the base of Howard Lovecraft's "The Outsider")» (наук. кер.: ст. викл. Чаплінська Т.А.).....	43
Вавренюк А. (ЗНУ) «Диференційні та інтегральні ознаки вибухових приголосних англійської мови: сегментний та силабемний рівні» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Лужаниця О. І.).....	44
Вапірова А. (ЗНУ) «Особливості актуалізації категорії ЩАСТЯ засобами фразеологічних одиниць в англійській мові» (наук. кер.: к.філол.н., викл. Веремчук Е. О.).....	45
Васильєва А. (ЗНУ) «Особливості мови ділових паперів в сучасній англійській мові» (наук. кер.: д.ф.н., проф. Приходько Г.І.).....	47
Волковська Д. (ЗНУ) «Сленгізми у сучасній англійській мові» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Андреева І.О.).....	48
Галуцька Ю. (ЗНУ) «Полімодальна метафора як засіб репрезентації індивідуалізованої картини світу синестета (на матеріалі творів М. Труонг)» (наук.кер.: д.філол.н., проф. Козлова Т.О.).....	49
Гювелін А. (ЗНУ) «Хіп-хоп і пісня: проблема співвідношення (на матеріалі творчості Емінема)» (наук. кер.: канд. філол. н., доц. Шама І.М.).....	50
Денисенко П. (ЗНУ) «Лексико-семантичне поле «INFANCY» у сучасній англійській мові» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Андреева І.О.).....	52
Дієв Ю. (ЗНТУ) «Концепт кінотексту: лінгвокультурний та перекладацький аспекти» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Костенко Г.М.).....	53
Дутова К. (ЗНУ) «Особливості публіцистичного стилю сучасної англійської мови» (наук. кер.: д.ф.н., проф. Приходько Г.І.).....	54
Єнікссєв Д. (ЗНУ) «Соціокультурні аспекти творення англословних прізвищ Дональда Трампа» (наук. кер.: д.філол.н., проф. Єнікссєва С.М.).....	56
Єрохіна Д. (ЗНУ) «Фразеологічні одиниці з компонентом "Food": структурно-семантичні характеристики» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Андреева І.О.).....	57
Жукова Н. (ЗНУ) «Стилістичні засоби вираження емоцій у творах Стівена Кінга (на матеріалі збірки «Full Dark, No Stars»)» (наук. кер.: к.філол.н., доц. Голуб Ю. І.).....	58
Зелена А. (ЗНУ) «Англословна вербалізація концепту MEMORY як конститuenta індивідуально-авторської концептосфери Кадзуо Ісігуро» (наук. кер.: д.філол.н., проф. Єнікссєва С.М.).....	60

Серед дієслів можна виділити наступні: *to baby, to coddle, to caress, to cosset, to cotton, to favor, to mollycoddle, to nurse, to spoil, to pamper, to dandle, to fondle, to indulge, to please, to regale*.

Результати аналізу показують, що лексико-семантичному полі «Infancy» одиниці групуються навколо ядра поля – лексеми «*infant*». Приадресну зону складають синоніми іменника «*infant*». До дальньої периферії належать ідіоматичні утворення із таким самим значенням.

До центру лексико-семантичного поля «Infancy» відносяться такі слова: *child, kid, baby, toddler*.

До периферії будуть належати усі інші проаналізовані нами слова, а також такі ідіоматичні утворення, як: *babe in arms, baby boomer, blue-eyed boy, mummy's boy, shy brains get nowt, spit the dummy, wet behind ears, ankle biter, whipper snapper, child's play, don't teach your grandmother to suck eggs*.

Аналіз лексико-семантичного поля «Infancy» уможливило опис відповідних когнітивних конструктів, зокрема концепту «Infancy» у сучасній англійській мові, що і становить перспективи подальшого дослідження.

Література

Афанасьева Л.В. Лексико-семантическое поле как лингвистическая единица. – Днепропетровск, 2016. – 8с. Ключка Н.Я. Лексико-семантическое поле як структурне утворення. – Ч.: Наук. Записки, 2012. – с.129-131.

ДІСВ Ю.В.

(Запорізький національний технічний університет)

КОНЦЕПТ КІНОТЕКСТУ: ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ АСПЕКТИ

Актуальність дослідження зумовлена тим, що зі стрімким розвитком кіноіндустрії, який викликав потужний резонанс серед інших арт-практик, посилювалося бажання побачити улюблену книгу на екранах. З цим нововведенням з'явилася проблема адекватної інтерпретації тексту, оскільки у свідомості кожної людини, під дією певних екстралінгвістичних факторів, формується певне уявлення про книгу. Головне питання полягає у тому, чи зможе режисер задовольнити бажання глядачів, які знайомі з книгою та мають певне сформоване уявлення про неї, та викликати відчуття занурення у атмосферу книги у глядачів, які не мають ніякого уявлення про текст.

Проблематика даної роботи полягає у визначенні адекватності трансляції роману в кінокартину та аналіз неточностей та упущень, яких міг припуститися режисер.

У ході нашого дослідження ми визначили, що дискурс являє собою текст у сукупності з усім екстралінгвальними факторами, тобто текст у подієвому аспекті. Він може видозмінюватися і набувати нових форм. Саме тому, феномен кінематографу почали досліджувати під призмою кінодискурсу. Було

встановлено, що кінотекст представляє собою багаторівневу систему, яка включає як вербальні, так і невербальні компоненти, які складають кінотекст, який, у свою чергу, складається з послідовності кадрів. Така багаторівнева структура кінотексту і викликає підвищений інтерес лінгвістів, оскільки кожен рівень необхідно дослідити окремо і з'ясувати, як кожен з них взаємодіє з реципієнтом. Для того, що дослідити полікодову природу кінотексту, ми звернулися до мультимодального підходу до вивчення кіно тексту, який вивчає його як репрезентацію інтенції мовця, використовуючи модус як свою дискретну одиницю. Створення значень та смислів відбувається за допомогою різних семіотичних кодів – візуальних, аудіальних, текстових тощо.

Кінотекст має за мету взаємодіяти з глядачем, сприяти передачі інформації. Як і будь-який інший твір, кінотекст впливає на розум глядача, саме тому доцільним було розглянути кінодискурс з когнітивної точки зору. Когнітивна лінгвістика вивчає мисленнєво-мовленнєві процеси у свідомості людини у контексті сприйняття інформації. Під час обміну інформацією між адресатом і адресантом, наприклад, під час сприйняття кінотексту, у свідомості людини формується концепт. Він репрезентує уявлення людини, сформоване на основі культурних та соціальних чинників, які індивідуальні для кожного носія мови.

Не для кого не секрет, що кінематограф набув великого розповсюдження знайшовши свої прихильників по всьому світові. У зв'язку з цим, постало питання щодо адекватного перекладу таких кіно одиниць з однієї мови на іншу. Тож неможливо досліджувати кіно текст, не апелюючи до перекладацького аспекту. Кінотекст відрізняється багатьма підходами до його перекладу. Перш за все, ми маємо переклад, накладений на оригінал для створення враження, що фільм був зроблений мовою перекладу, який має назву дубляж. Також може бути послідовний переклад, де можна почути голоси мови оригіналу та субтитри. Найскладнішим завданням для перекладача кінотекстів постає його полікодова природа, яку необхідно розшифрувати і адекватно передати мовою перекладу, та відтворення культурних аспектів, які приховано закладені у кінотексті.

ДУТОВА К.К.

(Запорізький національний університет)

ОСОБЛИВОСТІ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО СТИЛЮ СУЧАСНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Актуальність дослідження полягає у тому, що інтерес до особливостей публіцистичного стилю не згасає вже декілька десятиліть, і це цілком зрозуміло, адже він широко та інтенсивно використовується у сучасній практиці.

На тему публіцистичного стилю англійської мови написана велика кількість праць видатних науковців, філологів та перекладачів, втім питання стилістичної диференціації всередині публіцистичного стилю все ще