



УДК 81'255.4

## ОДИНИЦЯ АНАЛІЗУ КІНОТЕКСТУ ПІДЖАНРУ «ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТРИЛЕР»: ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

**Орехова О.І., викладач, здобувач.  
Херсонський державний університет**

Статтю присвячено обґрунтуванню релевантної одиниці перекладознавчого аналізу кінотексту піджанру «психологічний трилер» з огляду на її варіативність залежно від мети та завдань наукової розвідки, а також від жанру чи типу тексту. Розглянуто структурні елементи кінотексту на мікросинтаксичному та макросинтаксичному рівнях та запропоновано обрати одиницею аналізу діалог (на лінгвальному рівні), представлений одним завершеним комунікативним актом, який закладено в межі однієї кінематографічної сцени.

**Ключові слова:** кінопереклад, кінотекст, кінотрилер, мікросинтаксис, макросинтаксис, кадр, сцена, епізод, акт, діалог.

Стаття посвячена обґрунтуванню релевантної одиниці перекладознавчого аналізу кінотексту піджанру «психологічний трилер» з урахуванням її варіативності в залежності від мети та завдань дослідження, а також від жанру чи типу тексту. В роботі розглянуто структурні елементи кінотексту на мікросинтаксичному та макросинтаксичному рівнях, і в якості одиниці аналізу пропонується діалог (на лінгвістичному рівні), представлений одним завершеним комунікативним актом, в межах однієї кінематографічної сцени.

**Ключевые слова:** киноперевод, кинотекст, кинотриллер, микросинтаксис, макросинтаксис, кадр, сцена, эпизод, акт, диалог.

### Orechova O.I. THE UNIT OF ANALYSIS OF THE PSYCHOLOGICAL THRILLER FILM TEXT: TRANSLATIONAL PERSPECTIVE

The unit of translational analysis is an object of numerous scientific discussions, as it grounds on different factors, such as specifics of material, genre or text type. The complex approach of our investigation involves taking into account semiotic nature and genre peculiarities of the film text as well as results in the field of Film Studies. A brief overview of the up-to-date Audiovisual Translation Studies, made in this article, shows the latest scientific trend to emphasize the urgency of bridging the gap between Translation and Film Studies. Another tendency in modern Ukrainian Linguistics is aiming at standardization of the terminological paradigm of Audiovisual Translation Studies, which is one of the young and developing branches of Translation Studies. The objectives of this article are: to examine structural elements of the film text from translational point of view; to trace the functioning of the verbal component within these structural elements; to choose a relevant unit of translational analysis of the psychological thriller film text on the linguistic level. As the central genre-forming element of the thriller film text is suspense, which influences all the contexts of this genre, the major objective of translator is an adequate rendering of suspense within translation. Thus, this paper studies structural elements of the film text considering the actualization of suspense. The article concludes that the fragment of film text, which is limited by the boundaries of cinematographic scene and represented by a complete act of communication, and consists of a dialogue (monologue) on linguistic level, is a relevant unit of translational analysis of the psychological thriller film text.

**Key words:** film translation, film text, thriller film, microsyntax, macrosyntax, frame, scene, episode, act, dialogue.

Одиниця аналізу перекладознавчого дослідження – варіативна величина, яка слугує предметом численних наукових дискусій. Учені виокремлюють її на основі різноманітних чинників і специфіки досліджуваного матеріалу, та іноді аналіз навіть того самого жанру або типу тексту вимагає від науковців фокусу на відмінних одиницях залежно від поставленої мети та завдань дослідження.

Комплексний підхід наших студій, що передбачає застосування методу трансдисциплінарної екстраполяції, обумовлює врахування не лише семіотичної, мультисеміотичної природи кінотексту (Т. Віннікова, Х. Діаз-Сінтас, М. Єфремова, В. Іванов, Ю. Лотман, А. Ремаль, П. Сабалбеаскоа, Г. Слишкін,

Ю. Цив'ян, Ф. Шоме), жанрової специфіки кінотексту (В. Конкульовський, Н. Наговіцина, А. Ремаль), але й теоретичних здобутків учених на ниві кінознавства – цю необхідність висловлювали перекладознавці Х. Діаз-Сінтас, А. Ремаль, П. Сабалбеаскоа, Ф. Шоме та ін.

**Актуальність** розвідки зумовлена нагальною необхідністю уніфікації термінологічної парадигми кіноперекладу, що сприятиме узгодженості теоретичного пошуку сучасних перекладознавців різних шкіл та напрямів; потребою у скороченні дистанції між науково-практичними надбаннями перекладознавства та кінознавства; лавиноподібним надходженням іноземної перекладної

аудіовізуальної продукції на терени вітчизняного кіно- й телепростору, що вимагає високого професіоналізму та теоретичної обізнаності фахівців із перекладу.

**Мета статті** полягає у виокремленні та обґрунтуванні одиниці аналізу кінотексту піджанру «психологічний трилер» з перекладознавчої точки зору. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: послуговуючись термінологічним апаратом та науковими здобутками кінознавства, розглянути структурні елементи кінотексту, які віддзеркалюють перекладознавчий напрям дослідження; розглянути, як функціонує вербальний компонент кінотексту в межах цих структурних елементів; виокремити одиницю аналізу кінотексту на лінгвальному рівні та обґрунтувати її з позицій перекладознавства.

Бельгійська дослідниця кіноперекладу Алін Ремаль нарікає на нехтування вченими-кінознавцями наративними можливостями вербального компоненту кінотексту (в західній кіноперекладознавчій традиції – *film dialogue*) на відміну від вивчення звукового супроводу чи кутів розташування камери, пояснюючи це явище тривалою традицією позиціонування кіно як «візуального мистецтва» [13, с. 103]. На її думку, посилення уваги кінематографістів до перекладознавчої проблематики, а також проведення об'єднаних з перекладознавцями науково-практичних конференцій може суттєво підвищити якість кінцевого результату їхньої діяльності – кінопродукції, а також сприятиме успіхові її дистрибуції в різних країнах світу. Дослідниця також підкреслює важливість урахування жанрової специфіки кінотексту з метою уникнення домінуючої в сучасній практиці субтитрування тенденції до гомогенізації [13, с. 105]. Вона зазначає, що глибоке осягнення наративного функціонування вербального компоненту кінотексту допоможе перекладачеві у прийнятті рішення: відтворювати семантику репліки чи специфіку взаємодії персонажів [13, с. 106], яка підтримується всіма знаковими системами кінотексту та побудована в такий спосіб, щоб відправляти повідомлення не лише від одного комуніканта іншому, а надто глядачеві.

Спираючись на те, що центральним жанроформувальним елементом кінотрилера слугує ефект саспенсу, який істотно впливає на формування всіх контекстів кінотексту цього жанру, магістральне завдання перекладача полягає в адекватному відтворенні саспенсу при перекладі. Виходячи із цього, ми розглядатимемо структурні елементи кіно-

фільму (з позицій кінознавства) та кінотексту (з позицій перекладознавства та лінгвістики) з огляду актуалізації в них комунікативного ефекту саспенсу.

Зображення в кінофільмі дійсності у стандартизованих послідовностях умовних сцен, кожна з яких (погоня, втеча тощо) спирається на сталі норми, підтверджує припущення про існування кіномови [4]. Ю. Лотман додає, що кіно як будь-яка комунікативна система має свою мову, якій притаманні як семантичні, так і синтаксичні впорядкованості [5, с. 3]. З позицій нашого дослідження релевантним для здійснення перекладознавчого аналізу вихідного кінотексту жанру «трилер» та його перекладу постає залучення термінів мікротамакросинтаксису, адже саме на синтаксичному рівні проявляється композиційна структура кінотексту.

На **мікросинтаксичному** рівні В.В. Іванов слідом за режисером П. Пазоліні виділяє елементарну одиницю кіно мови – **кінему**, на зразок таких лінгвістичних термінів, як фонема – елементарна звукова одиниця, морфема – найменша складова частина слова, наділена значенням. Добір кінем (речей, книг, предметів у кадрі), на який до того ж діють і історичні та етнічні обмеження, може визначити ступінь естетичного впливу фільму, а введення екзотичних кінем сприяє відстороненню, новому погляду на звичайні предмети [4, с. 187].

У роботах Ю.Г. Цив'яна на рівні мікросинтаксису термін **кінотекст** розглядається як дискретна послідовність безперервних ділянок тексту (структурно однотипних елементів – **кадрів**) [11, с. 109]. Він виділяє два інваріантних елементи кадру: «суб'єкт» як певний «предмет зйомки» (напр., персонаж фільму), і «позицію» як певний «простір», в якому перебуває або відносно якого рухається цей предмет. Кадр, де виділені лише суб'єкт і позиція, вчений називає ядерним кадром, а кінотекст – ланцюжком ядерних кадрів [11, с. 110]. Звідси на рівні кадру вже уможливується здійснення перекладознавчого аналізу кінотексту на персонажному («суб'єкт») і хронотопному («позиція») контексті, що є одними з важливих категорій у формуванні кіножанру.

За визначенням Ю. Лотмана, кадр як дискретна одиниця має подвійний смисл: він вносить ділимість, розчленування та вимірюваність у кінопростір, кіночас. Учений порівнює кадр зі словом, адже його можна виділити, поєднати з іншими кадрами за зако-



нами смислової поєднувальності, вживати у переносному – метафоричному чи метонімічному – значенні [5, с. 20]. Дослідник пропонує різні визначення кадру: «мінімальна одиниця монтажу», «основна одиниця композиції кінооповіді», «єдність внутрішньо-кадрових елементів», «одиниця кінозначення» [5, с. 23]. На його думку, кадр, подібно до слова, виступає основним носієм значень кіномови [5, с. 23]. Т.А. Віннікова додає, що кадр і монтаж слугують визначальними категоріями у смислотворчій організації кінотексту [1, с. 16]. З позицій перекладознавства, подібно до лексичної одиниці художнього тексту, кадр є найменшою значущою одиницею кінотексту на мікросинтаксичному рівні, що дозволяє йому бути найменшою одиницею перекладознавчого аналізу. Проте кадр – одиниця кінотексту, обмежена мінімальним проміжком часу, що не дозволяє вмістити в нього цілісну репліку. Однак вербальний компонент може функціонувати не лише на аудіальному, але й на візуальному рівні кінотексту (наприклад, надписи в кадрі, титри, субтитри, зображення листа чи сторінки друкованого тексту крупним планом тощо). Через те, що такі типи кадрів зустрічаються в кінофільмах досить рідко, використання їх як одиниці перекладознавчого аналізу матиме в нашому дослідженні маргінальний характер.

Найбільшою **макросинтаксичною** одиницею кінофільму постає **акт** – частина кінотексту, в якій здійснюється найбільший поворот у долі головного героя. Кінознавці (Гайнріхс, Крютцен, Молчанов, Сігер, Філд, Хант) пропонують умовний поділ кінофільму на три акти, де на композиційному рівні перший акт містить зав'язку, другий – експозицію, а третій – кульмінацію та розв'язку [14]. Німецька дослідниця С. Гайнріхс, посилаючись на твердження Аристотеля, а саме – «ціле – це те, що має початок, середину та кінець» (переклад наш – *О.О.*) [12, с. 119], також зауважує на існуванні так званої **три-актової структури**, на якій ґрунтується композиція кінотекстів майже всіх художніх жанрів голлівудської кінопродукції [12]. У першому акті закладається історія/конфлікт, у другому акті вона розгортається (конфлікт інтенсифікується), а в третьому акті конфлікт розв'язується [12, с. 69].

З точки зору зручності спостереження за виникненням, розвитком та кульмінацією і, насамкінець, спадом комунікативного ефекту саспенсу, акт як одиниця макросинтаксичного рівня постає частково релевантним для

нашого дослідження. Проте ми вважаємо, що ефект саспенсу хоч і проявляє динаміку на тлі макроструктур, та закладається й формується він на локальних ділянках кінотексту, які значно менші за обсягом і обмежені часо-просторовим контекстом.

Наступною макросинтаксичною одиницею кінотексту Ю.Г. Цив'ян вважає **епізод** – ділянку тексту, яка позначається введенням нового персонажу в новому просторі, умовою якого постає новизна одночасно і персонажа, і місця дії: всередині епізоду може відбуватися накопичення нових персонажів у старих місцях і нових місць із відомими глядачеві персонажами. Тобто всередині епізоду може відбуватися послідовне (але не одночасне) накопичення нових позиційних і нових суб'єктних контекстів. Подібно до правила, за яким речення, що описує нову ситуацію або нову думку, має починати новий абзац [11, с. 120-121]. Кінознавці, у свою чергу, додають, що епізод може складатися як з однієї, так і з декількох сцен, і визначальним для епізоду є вміст значної зміни в долі головного героя, що розуміється як відносно абстрактна величина, виокремлення якої не відповідає цілям і завданням нашого дослідження. Тим більше, у психологічному трилері зміни на рівні персонажного контексту відбуваються здебільшого на емоційному, психологічному або духовному рівні героя, що можна відчувати, та важко обмежити структурними рамками. Отже, епізод не відповідає критеріям перекладознавчого аналізу психологічного кінотрилера, проте ми не виключаємо випадків спорадичного звернення до рівня епізодів кінотексту в цілях поглиблення результатів нашого дослідження.

Найменшою одиницею кінотексту на рівні макросинтаксису дослідники Московсько-Тартуської школи вважають **сцену** – «безперервну артикуляційну синтагму», всередині якої обов'язково зберігається єдність хронотопу (єдиний позиційний контекст для всіх кадрів, що до неї входять) [11, с. 119]. Дослідники кінознавства також зазначають, що сцена містить одну або кілька дій в одній локації в безперервний проміжок часу (єдність хронотопу), а також певний дрібний конфлікт, який так чи інакше розв'язується в межах сцени, що дозволяє говорити про крок головного героя до головної мети.

Ми вважаємо релевантним поняття макросинтаксису як оформлення аудіовізуального компоненту кінотрилера, що слугує підтримкою його вербального компоненту.

Границі найменшої макросинтаксичної одиниці – сцени – обмежені часово-просторовою єдністю, тож сцена містить цілісний та завершений **комунікативний акт**, представлений у фільмі **монологом, діалогом або полілогом** (за В.В. Красних), адже кожна наступна сцена вирізнятиметься іншим часом і місцем дії, а отже, й новим комунікативним актом на вербальному рівні. Саме характерне для сцени розв'язання дрібного конфлікту, а також збереження єдності хронотопу свідчить про змістову завершеність комунікативного акту, що лежить в її основі. Це дозволить відстежити повний цикл формування та реалізації інтенцій комунікантів – від репліки-стимула до фінальної репліки на лексико-семантичному рівні.

З погляду перекладознавства, компаративний аналіз вербального компонента сцени ВТ і ПТ надасть змогу оцінити адекватність відтворення прагматики оригіналу у ПТ, що актуалізується шляхом створення ефекту тривожного очікування – саспенсу на макро-текстовому рівні.

При обранні одиниці перекладознавчого аналізу кінотексту піджанру «психологічний трилер» важливо враховувати одну зі специфічних рис композиційного контексту як літературного, так і кінематографічного жанру «трилер» – тяжіння до незв'язної, епізодичної структури, представленої серією окремих самодостатніх сюжетних елементів, що пропонують глядачеві низку напівавтономних кульмінацій, де на передній план виходить першочерговість створення саспенсу, виклик негайного хвилювання. Найчастіше саме на рівні сцени відбувається повний цикл, що містить формування, мікро-кульмінацію та спад саспенсу, який видається можливим простежити на вербальному рівні, адже сцена містить цілісний, завершений комунікативний акт.

Отже, фрагмент кінотексту, обмежений границями кінематографічної сцени та представлений завершеним комунікативним актом, і слугуватиме одиницею перекладознавчого аналізу нашої наукової розвідки. На лінгвальному рівні цей фрагмент постає **діалогом** (у рідких випадках – монологом або полілогом). Зважаючи на варіативність термінологічного апарату як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників кіноперекладу, вбачаємо доцільним уточнення обраного нами поняття.

Західні перекладознавці послуговуються терміном *film dialogue* для позначення

поняття вербального компонента кінотексту, і представники російської школи кіноперекладу (В.Є. Горшкова М.С. Снеткова, І.П. Муха) також тяжіють до використання терміну «кінодіалог» як одиниці перекладознавчого аналізу. В.Є. Горшкова характеризує його як «вербальний компонент складної гетерогенної системи – художнього фільму, змістова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним рядом» [переклад наш – О.О.] [3]. До того ж кінодіалог вміщує «як текст, що звучить, так і вкраплення письмового тексту у вигляді різного роду вивісок або покажчиків, записок або листів, сторінки яких відбиваються у відеоряді фільму» [переклад наш – О.О.] [2, с. 179] і розглядається як самостійний тип тексту.

На нашу думку, термін «кінодіалог» не релевантний для позначення одиниці аналізу кіноперекладу, адже провокує термінологічну плутанину через використання поряд із терміном «діалог», який виникає між персонажами в межах одного комунікативного акту. До того ж, чи може полілог або монолог персонажа вважатися частиною «кінодіалогу» в термінах професора В.Є. Горшкової? З метою уникнення непорозумінь і для забезпечення чіткого розмежування понять ми погоджуємося з лінгвосоціотичним визначенням Г.Г. Слишкіна та М.А. Єфремової, згідно з яким кінотекст складається з двох семіотичних систем – лінгвальної (вербальний компонент) і нелінгвальної (аудіовізуальний компонент) [9]. Саме вербальний компонент кінотексту зазнає перекладацьких трансформацій і тому постає об'єктом нашого аналізу, тоді як аудіовізуальний компонент (або оказіонально – окремо розглянуті аудіальний і візуальний компоненти) постає джерелом додаткових смислів, імпліцитної інформації, закладеної у зображення, звук, паралінгвальні засоби комунікації персонажів тощо, та має комплементарний характер.

Діалог, у свою чергу, це форма мовлення, якій характерне чергування висловлювань двох або кількох мовців і безпосередній зв'язок висловлювань із ситуацією [7]; процес і продукт мовленнєвої діяльності комунікантів, при якому кожне висловлювання направлене безпосередньо на співрозмовника, а співрозмовники постійно обмінюються ролями мовця та слухача; обмін репліками-висловлюваннями, тісно пов'язаними між собою та формуючими спільний для партнерів мовленнєвий твір [6]; форма мовлення, що становить інверсовану розмову двох і більше осіб (полілог), результатом чого



постає формування діалогічного тексту [8]; ланцюг реплік, межі між якими визначаються залежно від закінчення мовлення одного співрозмовника і початком мовлення іншого [8]. Мінімальною структурно-змістовою одиницею діалогу слугує репліка (окреме висловлювання мовця), комунікативною одиницею – діалогічна єдність [10]. На відміну від усного діалогу (первинного, найбільш природного), художній діалог має змодельований характер [8]. І якщо в художньому діалозі літературного тексту роль **ситуації** відіграє авторський коментар, ремарки [8], то в кінематографічному діалозі цю функцію виконуватиме аудіовізуальний компонент кінотексту (звук, зображення місця дії, кінеми (світ речей в кадрі), одяг, невербальні/паралінгвальні засоби комунікації співрозмовників тощо), за яким обов'язково треба пильно слідкувати перекладачеві.

Отже, одиницею перекладознавчого аналізу на лінгвальному рівні вважатимемо діалог (рідше – полілог або монолог), представлений одним завершеним комунікативним актом, який закладено в межі однієї кінематографічної сцени. Мікросинтаксичні одиниці кінотексту – кінема та кадр, а також макросинтаксичні одиниці – акт та епізод – актуальні для спорадичного використання в ході аналізу з метою ілюстрації окремих перекладацьких труднощів або явищ.

До перспектив подальшого дослідження відносимо контекстуальний аналіз оригіналів та перекладів кінотекстів піджанру «психологічний трилер» з урахуванням одиниці перекладознавчого аналізу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Винникова Т.А. Особенности структурной организации кинотекста (на материале художественного фильма «The Queen») // Т.А. Винникова. – Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2009. – № 325. – С. 15–17.
2. Горшкова В.Е. Концепция «культурной дистанции» и перевод кинодиалога // В.Е. Горшкова. – Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М.Ф. Решетнева. – Красноярск, 2006. – Вып. 2 (9). – С. 178–181.
3. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино) : автореф. дис. ... докт. филол. наук / В.Е. Горшкова. – Иркутск, 2006. – 32 с.
4. Иванов В.В. Функции и категории языка кино // В.В. Иванов. – Уч. записки ТГУ. –1975. – Вып. 365. – С. 170–192.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973.
6. Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов / Т.В. Матвеева. – Ростов н/Д : Феникс, 2010. – 562 с.
7. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. – 6-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 320 с.
8. Романюк І.В. Діалог в оповідному тексті: структурно-семантичні та стилістичні функції : автореф. дис. ... канд. філол. наук / І.В. Романюк. – Одеса, 2010. – 21 с.
9. Слышкин Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М., 2004. – 153 с.
10. Хисамова Г.Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В. М. Шукшина) : автореф. дисс. ... докт. филол. наук / Г.Г. Хисамова. – Уфа, 2009. – 45 с.
11. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю.Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. – Ученые записки Тартус. гос. ун-та. – 1984. – Вып. XVII. – С. 109–121.
12. Heinrichs S. Erschreckende Augenblicke: die Dramaturgie des Psychothrillers / S. Heinrichs. – Herbert Utz Verlag, 2011. – 436 P.
13. Remael A. A place for film dialogue analysis in subtitling courses // A. Remael. – Topics in audiovisual translation, P. Orero (ed.). – 2004. – С. 103–126.
14. Александр Молчанов: Структура сценария. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.avtoram.com/struktura\\_stzenariya](http://www.avtoram.com/struktura_stzenariya).