

Національний університет "Острозька академія"
Навчально-науковий центр заочно-дистанційного навчання

Кваліфікаційна робота

магістра
на тему:

Психолінгвістичні механізми емоцій в серіалі "Peaky Blinders"

Виконав: студентка II курсу,
другого (магістерського) рівня, групи ЗМА-2
спеціальності: 035 Філологія
спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Гуменюк О.І.

Керівник к.пед.н. Лушпай Л.І.

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Роботу розглянуто і допущено до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
протокол № ___ від "___" _____ 2023 р.
Зав.кафедри _____ Анатолій ХУДОЛІЙ

Острог – 2023 рік

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Теоретичні аспекти дослідження психолінгвістичних механізмів емоцій	5
1.1. Поняття та значення емоцій у психолінгвістиці	5
1.2. Шляхи вербалізації емоцій	9
Розділ 2. Засоби номінації та опису емоцій в сфері кіно	22
2.1. Синтаксичні засоби вираження емоцій в сфері кіно	22
2.2. Особливості емотивності та експресивності	36
2.3. Культурні аспекти вираження емоцій в сфері кіно	42
Розділ 3. Аналіз психолінгвістичних механізмів емоцій на прикладі серіалу “Peaky blinders”.	50
3.1. Лексичні засоби відтворення емоцій у серіалі “Peaky blinders”	50
3.2. Психолінгвістичні механізми опису емоцій у серіалі “Peaky blinders”	57
3.3. Відтворення емотивів у серіалі “Peaky blinders”	69
ВИСНОВКИ	75
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	78
ДОДАТКИ	84

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження емоцій з лінгвістичної точки зору хоч і є ще молодою галуззю, але вже дозволило домогтися поповнення теоретичної та практичної бази знань. Останнім часом особлива увага приділяється вивченню способів вираження емоцій та їх національно-культурних особливостей у різних мовах. Вони демонструють, що емоції та концепції можуть відрізнятися залежно від людини, культури, яку вона сповідує, і в результаті деякі слова емоцій можуть бути позбавлені еквівалентів для перекладу. У такому разі повинні враховуватися лексико-фразеологічні, просодичні та граматичні засоби мови. Останні можуть бути втрачені перекладачами в деяких випадках, хоча вони мають високий емотивний потенціал. Більше того, здатність використовувати різні слова та фрази, які виражають та описують емоції, становить невід'ємну частину емоційної компетентності [1, с. 34-35].

Класична лінгвістика виділяє кілька засобів, що використовуються висловлювання емоційного поведінки. До них відносяться вигуки, вульгаризми, міметичні висловлювання, метафори, емоційні терміни та ін. Вони можуть зустрічатися в реченнях окремо або поєднаннях. Функція мови, що збирає знання про зазначені вище емоційні елементи, називається емотивною (експресивною). Вона допомагає інтерпретувати емоції, почуття, бажання та настрої суб'єкта; дає інформацію про тон відправника і здійснюється через емотивний код. Емотивний код складається з лінгвістичних засобів на всіх рівнях мови [2, с. 127-128].

При вивченні та перекладі слів та конструкцій, що виражають емоції, варто також враховувати етнокультурні особливості емоційних проявів, які здатні відчувати представники різних етносів. Через це виникають проблеми

перекладу та поняття універсальності/неуніверсальності емотивної лексики та самих емоцій [3, с. 304-305].

Відтоді вітчизняні та іноземні лінгвісти активно розробляють цю проблему. Наприклад, В.Ю. Апресян, А. Вежбицька, В.І. Шаховський, Ю.Д. Апресян, Н.Д. Арутюнова, І.О. Голубовська, О.М. Вольф, С.А. Жаботинська, Дж. Лакофф, А.А. Залізняк, Л.П. Гнатюк, О.В. Падучева О.Н. Ляшевська, тощо.

Метою даного дослідження є дослідити психологічні механізми емоцій в серіалі *Peaky Blinders*

Об'єктом дослідження є психологічний механізм емоцій

Предметом дослідження є емоції в кіносеріалі

Завданнями дослідження є:

-дослідити теоретичні аспекти дослідження психолінгвістичних механізмів емоцій;

-розглянути засоби номінації та опису емоцій в сфері кіно;

-провести аналіз психолінгвістичних механізмів емоцій на прикладі серіалу “*Peaky blinders*”.

Синтез, індукція, кількісний аналіз, структурно семантичний аналіз і порівняльний аналіз є методами аналізу, які використовуються для вирішення завдань, поставлених на роботі.

Наукова новизна роботи полягає в аналізі психолінгвістичних механізмів опису емоцій та вербальних засобів вираження емоцій в англійській мові та їх переклад українською на матеріалі автентичного сценарію.

Робота була апробована на IV Всеукраїнській студентській науковій конференції “Формування сучасної науки: методика та практика” (17.11.2023, м. Львів Україна).

Розділ 1. Теоретичні аспекти дослідження психолінгвістичних механізмів емоцій

1.1. Поняття та значення емоцій у психолінгвістиці

Для розуміння формування процесу розвитку емоцій та механізму їх лінгвістичного забезпечення важливе значення мають основні теорії, розроблені у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Позначення емоцій завжди було предметом наукових досліджень. Різноманітність позицій та підходів пояснює розмаїтість та невпорядкованість термінології у роботах з проблеми емоцій. Часто позначають цю здатність людини переживати, відчувати емоції: психічна реальність, психічний стан, внутрішній стан, емоційна діяльність. Почуття та емоції так тісно пов'язані між собою, що не завжди диференціюються і не мають чітких меж.

У психолінгвістичній літературі емоції називають різними словами, такими як домінантні емоції, ключові емоції, емоційний тон та ін. Фінкель зазначає, що словник емоцій у різних мовах різний, і немає жодного переживання, яке було б загальнодоступне для однієї національності та не було б загальнодоступним для іншої. Це означає, що хоча емоції універсальні, лексика, яка описує їх, є унікальною для кожної мови.

Зазвичай дослідження емоційної лексики використовують категорії, такі як оцінність, експресивність і образність. Існують різні думки щодо того, як емоційність і оціночність пов'язані один з одним. Згідно з першою точкою зору, емоційність і оціночність взаємопов'язані. Емоційність, пов'язана з емоціями та почуттями, і оцінність, представлена як співвідношення слова з оцінкою, не є двома різними значеннями. За спрямованістю функцій мови, різноманітних за спрямованістю (таких як передача та закріплення досягнень людського мислення, людського знання, комунікація та експресивна функція), експресивна функція оцінюється багатьма лінгвістами як важлива та суттєва. Це пов'язано з тим, що експресія є засобом вираження почуттів, соціальних і індивідуальних

оцінок, а також емоційного впливу на слова.

Лексика, різною мірою емоційно забарвлена, з огляду на різний характер вираження емоційних значень, має термінологічне розрізнення: емоційна лексика та лексика емоцій. Ці види лексики беруть до уваги різну функціональну природу цих слів: лексика емоцій орієнтована на об'єктивацію емоцій у мові, тобто їх інвентаризацію (номінативна функція), лексика використовується для передачі емоцій мовця та його емоційної оцінки об'єкта мовлення (експресивна й прагматична). Щоб зрозуміти, чому ці слова мають різні емоційні заряди, важливо пам'ятати, що лексика певного набору відображає емоції людей. Вона пов'язана з емоційним світом і відображає його, тому буде краще об'єднати ці два напрямки.

Науковці пропонують, зберігаючи терміни "лексика емоцій" та "емоційна лексика" у їхньому традиційному значенні, називати сукупність позначуваних ними засобів емотивною лексикою. Категорія емоційності може бути покладена в основу єдиної моделі глобального опису різноманітної емоційної лексики. Ця категорія досі залишається дискусійною, термінологічний апарат також не до кінця сформований, але її статус як категорії доведено низкою досліджень. Відмінність емотивності від емоцій у цьому, що мовному рівні емоції трансформуються в емотивність, де емоції є психологічної категорією, а емотивність - мовної.

Загальноприйнято розмежовувати:

- емоційну лексику - слова, що виражають ставлення того, що говорить до того, про що він говорить, і до лексеми, яку використовує в мові: коннотативні (додаткові) семи слова;
- оцінну лексику - слова, які виражають оцінку тим, хто говорить того чи іншого предмета, явища; дані лексеми немає емоційної виразності (добре, непогано, подобається та інших.);
- експресивну лексику - слова, що виражають силу прояви почуттів та

переживань (ненавиджу, зневажаю та ін.).

На думку низки дослідників, емотивні сенси надзвичайно гнучкі, рухомо і варіативно відбиваються у лексичній семантиці. Підставою єдиної моделі глобального опису безлічі емотивної лексики може бути сема емотивно.

Психолінгвістичний вплив вербалізації емоцій полягає в тому, що емоція - це короткочасне, спонтанне почуття людини, в результаті якого мовець стикається з труднощами у виборі тих мовних засобів, які допоможуть максимально ефективно досягти мети комунікації. Психічні переживання, відображаючи реальну дійсність, є виявом емоцій, і це відрізняє її від інших психічних процесів (пам'ять, увага, мислення, уява).

У зв'язку зі складністю інтерпретації та особливостями емоційного стану людини сучасне мовознавство не має чіткої класифікації емоцій. Є. В. Кротевич і Н. С. Родзевич виділяють три категорії лексики, які можна використовувати для опису емоцій: номінативи, тобто слова, які описують емоції; асоціативи, тобто слова, які містять конотації; і експресиви, які виражають оцінку.

Імена множин, що містять ці емоційні смисли, вибираються на основі їх частотності, тобто повторюваності цих емоційних смислів у семантичній структурі слова. Таким чином, вони складають семантичне ядро емотивної лексики.

На основі вищезазначених досліджень ми вважаємо, що емоційне значення - це значення (семема), в якому є сема емотивності різних рангів, тобто це значення, інакше кажучи, це значення, в якому емотивні смисли якимось чином представлені (позначені або виражені). Ці сенси можуть бути повністю рівні лексичному значенню слова (як у вигуків), можуть бути коннотативними (як у експресивів) або можуть виходити в логіко-предметну частину значення (емотиви-номінативи).

Американський психолог С. Шехтер характеризує емоції як фізіологічне порушення, яке виникає в результаті фізіологічного збудження такогнітивної

рефлексії [8]. Р. Зайонц, інший американський психолог, не погоджується з когнітивною оцінкою; він вважає, що емоції можуть виникнути в підсвідомості [7]. Таким чином, більшість зарубіжних вчених розглядають емоції як реакцію на фактори (подразники) , які виникають у нашому оточення. У сучасній українській лінгвістиці багато дослідників вивчали тему емоцій. Так, Н. Григоренко подає думку: «визначати будь-яку емоцію через прото типічну ситуацію, основними компонентами якої є суб'єкт, потреби суб'єкта і стан речей, а основними етапами – сприйняття, оцінка та реакція суб'єкта» [22, с. 126].

І.В. Красовська визначає емоцію як «суб'єктивні реакції людини на вплив внутрішніх і зовнішніх подразників, що виявляються як задоволення або незадоволення, [...] їх узагальнену диференціацію на позитивні та негативні. Викладене показує, що необхідність вивчення та опису кодування й декодування емоцій, якщо не виходить за коло інтересів лінгвістики, то, безсумніву, виходить за межі її теорії» [37, с. 146]. С.М. Мандер називає емоції реакцією людини на подразники та події навколишнього середовища [48, с. 42]. Національні та міжнародні дослідники погоджуються в тому, що емоції — це реакція людини як на внутрішні подразники так і на зовнішні.

У нашій роботі термін "емоційні стани" (далі ЕС) використовується для опису внутрішніх відчуттів людини, які залишаються невидимими для сторонніх, і відображають її переживання певних емоцій. Термін "емоційні реакції" (далі ЕР) використовується для позначення будь-якої частини системи емоцій, який має свій відповідник у зовнішніх способах вираження [4, с. 23]. Емоційні реакції та емоційні стани взаємодіють між собою, утворюючи єдине ціле. Як у лінгвістиці, так і в психології та філософії, було спробовано класифікувати емоції, проте жодна з таких класифікацій не набула широкого визнання і не використовувалася як універсальний інструмент для досліджень. Створення такої класифікації ускладнюється тим, що часто одна й та ж емоція

може бути виражена різними словами, а мовне вираження може виявитися лише різним ступенем інтенсивності емоції, яка вже має свою назву в мові (наприклад, сум – засмучення – відчай) [25, с. 274]. Крім того, важливо пам'ятати, що вербалізація емоцій є етноспецифічною та відрізняється в різних мовних культурах. Полеміка щодо універсальності або неуніверсальності емоцій має вирішальне значення. Базові емоції, також відомі як базисні (психічні процеси, пов'язані зі світоглядом людини, такі як страх), можна з певною впевненістю стверджувати, що вони універсальні. Але є також соціалізовані (моральні або естетичні) емоції, які є результатом культури [38, с. 36]. У літературі, яка стверджує, що людина має від двох до десяти базових емоцій, як в рідній, так і в іноземній літературі, ці емоції здебільшого включають радість, смуток, страх і гнів.

Є. П. Іл'їн розподіляє емоції на п'ять груп та подає характеристику для кожної з них:

- Емоції очікування та прогнозу (хвилювання, тривога, страх, відчай).
- Задоволення та радість.
- Фрустраційні емоції (образа, розчарування, досада, гнів, несамовитість, печаль, смуток, самотність, туга, ностальгія).
- Комунікативні емоції (веселощі, збентеження, сором, провина, презирство).
- Афективно-когнітивні комплекси (здивування, інтерес, почуття гумору, емоція здогадки, почуття впевненості, почуття сумну). [29, с. 156–223].

1.2. Шляхи вербалізації емоцій

Існує зростаючий інтерес до сприйняття та вираження емоцій англійською мовою. Це викликає потребу грамотно перекладати слова, що виражають емоції,

російською мовою, враховуючи соціальні, культурні та психологічні чинники мови [5, с. 205]. Для найбільш повного вивчення мовних характеристик англійської мови потрібно виявити деяку увагу до національного характеру та менталітету англійців. Той факт, що в англійській культурі переважає емоційна стриманість, а активний прояв емоцій засуджується може бути лексично підтверджений. Серед емотивної лексики виділяють вигуки, розмовні інтенсифікатори, коротку розмовну лексику, фразові дієслова, вульгаризми, сленг, римування тощо. Буд. "excitable" мають негативні конотації в англійській мові, а слово "емоційність" означає втрату контролю над емоціями [6, с. 260].

Кожна мова має різні засоби передачі емоційної інформації. У контексті перекладу така особливість може призвести перекладача до того, що він не з першого разу зможе вловити потрібну для перекладу емоцію та правильно реалізувати її в тексті. Також мовна система англійської мови має особливу систему модальності, яка здатна передавати емоції, які не завжди доступні для представників культури [7, с. 152].

Напруга між вихідним та цільовим текстами зазвичай виявляється у термінах еквівалентності, коли текст перемикається між референтною та емоційною функціями. Основна складність перекладу походить від зіткнень у сприйнятті емоційного аспекту об'єктивності. Проблема, пов'язана з різними підходами до зображення об'єктивної дійсності, може бути закладена у перекладачі. Йому варто переконатися, що створюваний текст підходить для цільової аудиторії. Результат неправильної інтерпретації емоційної імплікації у вихідному тексті одна проблема; інша - результат спрямування цільового тексту в помилковий тон. Перекладачеві варто враховувати не тільки інтелектуальний, а й емоційний відгук, який цільовий текст може викликати читача. Недотримання умовності використання емоційних компонентів у цільовій мові може перешкоджати успішному спілкуванню двох культур [8, с. 227]. Також перекладачі здатні у різний спосіб маніпулювати лексичними та синтаксичними

прийомами цільових текстів, щоб зробити їх сумісними з вихідним текстом.

Дослідження емотивної лексики та її перекладу зачіпає знання з психології, філософії, психолінгвістики, лінвокультурології та інших наук, крім лінгвістики. Багато дослідників виділяють потребу у порівняльному вивченні засобів вираження емоцій у тих різних культур. Одна з труднощів такого виду аналізу - це тенденція до позначення однієї і тієї ж емоції різними словами, що вказують лише на різну міру інтенсивності даної емоції (наприклад, joy - delight - euphoria) [9]. Приклад порівняння англійської та української культур доводить, що кожна з них має свої позиції та традиції до вираження емоцій. На це також впливають індивідуальні якості характеру людей та соціальна обстановка. Так формується семантичне втілення певних емотивних елементів у лексичній структурі мови [10, с. 450].

Вибір даних емоцій для лінгвістичного дослідження зумовлений тим, що гнів і захоплення входять до групи базових, універсальних для людства емоцій. Виділення психологами фундаментальних емоцій пов'язане з такими факторами: дані емоції мають унікальні фізичні та психологічні характеристики, специфічний нервовий субстрат, наявність особливих мімічних виразних комплексів; базові емоції здатні до об'єднання, у результаті утворюючи більш складну емоцію.

Термін «гнів» відноситься до різноманітних негативних емоцій, включаючи крайнє невдоволення, роздратування, гнів, гніт, обурення, озлоблення, лють, злість, ненависть, сказ, агресію та інші. Підвищення температури та артеріального тиску, частіше серцебиття, тахікардія та головний біль є типовими вегетативними реакціями, які супроводжують переживання гніву. Такі ознаки гніву включають зведені брови, опущені повіки, напружені губи, підвищений тонус м'язів підборіддя, пильний погляд і прицільний погляд.

Захоплення є максимально бажаним станом людини, що становить спектр позитивних емоцій, званих психологами задоволенням, веселощами, радістю,

наснагою, захопленням, насолодою, тріумфуванням, щастям. Захоплення проявляється у прискоренні розумових процесів, напливі думок, схильності до гострот, людина відчуває бадьорість. Індикаторами прояву захоплення в міміці є широка посмішка, куточки рота розтягнуті, брови підняті, відзначається блиск очей, загальний вираз обличчя – жвавий. Порівняння кривих дихання для радості та гніву (за Ж. Дюмом) показує, що при радості людина робить 17 вдихань на хвилину, а при гніві – 40 вдихань.

Вивчення емоцій з точки зору когнітивної лінгвістики дозволяє виділити емоційні поняття, які розглядають емоції як когнітивну інтерпретацію того, що відбувається навколо нас. Сучасна лінгвістика розуміє «концепт» як ідеальну психічну освіту, одиницю інформаційної структури, яка називається немов і може поширюватися лише через мову.

Емоційна картина світу, яка складається з емоційних понять і уявлень, які виникають у ментальному освоєнні світу, називається емоційним концептом. Під емоційним концептом ми розуміємо «етнічно, культурно зумовлене, складне структурно-сміслові, лексично та/або фразеологічно вербалізоване утворення, що базується на понятійній основі, що включає, крім поняття, образ і оцінку, і функціонально заміщає людині в процесі рефлексії та комунікації безліч однопорядкових предметів, Що викликають упереджене ставлення до них людини» [5, с. 11].

3. Кевечес детально описує поняття гніву у своїх роботах, спираючись на словниковий матеріал, а також вказує на те, що структура емоційних концептів складається з чотирьох компонентів: 1) системи концептуальних метонімії; 2) системи концептуальних метафор; 3) системи споріднених концептів;) системи когнітивних сценаріїв [11, с. 32].

У рамках концептуальної метонімії фізичні прояви емоцій допомагають ідентифікувати емоції. Два види концептуальних метонімії: внутрішні фізіологічні реакції та поведінкові реакції. Наприклад, зовнішніми ознаками

гніву є напружена постава, груба чи агресивна жестикуляція та гучний голос. Таким чином, фізичні ознаки гніву та поведінка, яку демонструє людина, коли вона гнівається, метафорично позначають гнів.

Концептуальна метафора допомагає зрозуміти дійсність і дозволяє зрозуміти складні абстрактні явища. При метафоричному підході опис емоцій здійснюється за допомогою метафор, тобто мова використовується для концептуалізації емоцій, тобто порівняння ситуації з подібним явищем, яке йому знайоме.

Перед появою емоційних концептів як окремої сфери стоять первинні емоції-вистави архаїчної людини, які ґрунтуються на архетипах (повітря, вода, земля, вогонь), що є основою для сприйняття світу людиною. Емоції часто втілюються у образах рідини, диму, вогню, які раніше вважалися об'єктами різних магічних властивостей: вода – символ народження та життя, вогонь – символ очищення.

Гнів має універсальну метафоричну концептуалізацію у мові. Центральною в системі метафор, що концептуалізують гнів, є метафора контейнера (Дж. Лакофф, З. Кевечес). Гнів є гаряча рідина в контейнері, гнів є вогонь - *fire of anger* (вогонь гніву - тут і далі переклад автора статті - Т. Я.), *outburst of anger* (вибух гніву), *flash of rage* (спалах люті), *rage boils up* (лютість кипить), *explosion of rage* (вибух люті), *smoke with hatred* (димитися від ненависті). На другому місці в кількісному відношенні знаходиться метафора небезпечної тварини - *rise one's hackles* (волосся встало дибки), *bare one's teeth* (вишкірюватися), *bristle* (наїжитися), далі метафора гніву як противника в боротьбі - *killing rage* (вбиваюча (контролювати гнів)), *anger took charge of him* (гнів оволодів ним), гніву як божевілья - *be mad* (сходить з розуму), *to lose one's temper* (втрачати самовладання), *to fly into a fury* (розлютитися), *to gasp with rage* (задихатися від сказу), *to be in rage* (бути в сказі), *hiss in fury* (шипіти в люті), *yell in fury* (кричати в люті), і гніву як носі - *eased by fury* (ненависть давила) [8, с.

13].

Як вказано вище, структура емоційного концепту включає споріднені концепти, які представляють собою особливий тип емоційних концептів, які представляють емоційні стани, емоційні відносини та емоційні реакції, і вони складають основну концептуальну інформацію емоційної категорії. (наприклад, для гніву спорідненим буде концепт будь-яку дію», «бажання помститися» і т.д.).

У випадку, коли адресату відома ситуація, в якій виникають емоції, емоції описуються через прототипові ситуації, в яких вони виникають. У свою чергу, концептуальні метафори дають можливість побудувати прототипічний сценарій емоції. Система когнітивних сценаріїв, як правило, включає один прототипічний сценарій, що представляє концепт так, як він зазвичай, типово існує в повсякденній свідомості, і ряд відступів від прототипічного сценарію, тобто парaproтотипові (непро-тотипові) сценарії емоцій, присутні у свідомості носіїв мови як можливі перебіги даної емоції.

Детальний опис прототипового сценарію гніву "anger" дано в роботах Л. Н. Йорданської. Прототипічний сценарій гніву включає п'ять етапів: 1) образливу дію (offending event); 2) емоція гніву (anger); 3) спроба контролю гніву (attempt at control); 4) втрата контролю (loss of control); 5) акт відплати (act of retribution).

На сьогодні можна з упевненістю вважати, що концепція емоцій входить у структуровану картину світу, яку людина має про навколишнє середовище. Одночасно, ця концепція також вписується в мовну картину світу, що втілює систему знань знаковим способом [44, с. 53]. Різноманітні емоції, які формують знання про емоційний світ людини, можна розглядати як макро-фрейми, припускаючи, що конкретна частина знань про емоції та почуття представлена в різних моделях їх вираження та опису в художніх текстах [44, с. 56]. Такі моделі можуть бути виражені словесно як вирази (експлікація), позначення (номінація) або опис (дескрипція) [22, с. 171].

Оскільки науково-популярні тексти мають великий художній компонент, давайте розглянемо класифікації позначень емоцій та емоційних станів у художніх текстах англійською мовою, які запропонувала І.С. Баженова, з метою їх подальшої використання в досліджуваному науково-популярному тексті. Засновуючись на дослідницьких роботах І.С. Баженової з емоцій у художніх текстах англійською [4–5], ми виходимо з того, що позначення емоцій може відбуватися за допомогою однієї словесної одиниці чи групи слів. Залежно від того, чи містить номінація пряму вказівку на конкретну емоцію, яку відчуває людина, ми можемо говорити про пряме або непряме мовне позначення емоцій та емоційних станів у тексті. До прямих мовних позначників емоцій та емоційних станів в англійському художньому тексті входять лексичні та фразеологічні одиниці, які безпосередньо вказують на певну емоцію, тобто назву емоції або почуття, використовується лексичне значення – ключове слово, що ідентифікує емоцію.

Прямі лінгвістичні вирази емоцій та емоційних станів можна класифікувати за кількома критеріями, зокрема, за відношенням до частин мови ключового слова, що ідентифікує емоцію. Ця класифікація включає наступні види: 1) адвербіальні номінації; 2) ад'єктивні номінації; 3) дієслівні номінації; 4) субстантивні номінації [5, с. 60].

Перша категорія включає субстантивні номінації, де ключовим словом, що вказує на конкретну емоцію в тексті, є іменник. В межах цієї групи можна виділити підгрупи відповідно до того, як ключовий іменник функціонує у реченні. Наприклад, номінації емоцій можуть використовувати складові субстантивні конструкції зі сполучником "of":

- a feeling of happiness (відчуття щастя);
- a sense of excitement (відчуття захоплення);
- a feeling of serenity (відчуття спокою);
- a sense of accomplishment (відчуття досягнення);

- a feeling of fear (відчуття страху);
- a sense of wonder (відчуття захоплення).

Щодо другої моделі прямої номінації емоцій та емоційних станів, вона передбачає використання дієслів для ідентифікації конкретної емоції в контексті речення. Один із варіантів дієслівної номінації включає поєднання дієслів "to sense" або "to perceive" з іменником або прикметником, які визначають саме емоцію [5, с. 30].

Третьою моделлю прямої номінації емоцій та емоційних станів є ад'єктивна номінація. Відмінною особливістю цієї моделі є використання прикметників як ключових слів для вказівки на емоцію чи емоційний стан особи у їх звичній ролі визначення. Наприклад, прикметник "gloomy", який описує голос, асоціюється з рядом негативних емоцій (смуток, пригнобленість) [5, с. 30].

Адвербіальна номінація — це четверта модель прямої номінації емоцій і індивіда в англійському тексті, коли ключовим словом, що вказує на емоційну реакцію, є прислівник. У такому випадку прислівник зазвичай розташовується у звичному місці в реченні, функціонуючи як обставина способу дії та виступаючи детермінантом для дієслова-присудка у реченні [5, с. 30]. І.С. Баженов стверджує, що залежно від семантики дієслова-присудка прислівники, які вказують на емоційні стани чи реакції, можуть бути поділені на кілька підгруп:

- Прислівники, що використовуються із дієсловами, що описують погляд, голос, або манеру говоріння особи (to talk, to shout, to gaze, to glance, to scrutinize, to eye, to wink тощо).
- Прислівники, які супроводжують дієслова або дієслівні групи, які описують кінетичні ЕР (кінетичні вияви емоцій), які включають непряму вказівку на переживану суб'єктом емоцію [4, с. 60], при відсутності прямого позначення емоційного стану в тексті. Інтерпретація конкретної

емоції у цьому випадку базується на попередніх знаннях читача та на контексті.

У роботах В.І.Шаховського емотивність розглядається як семантичний компонент слова, у якому існують його дрібні сенси, емотивні семи. Аналіз емоційних текстів дозволяє виділити такі складники:

- мовні аспекти: використання емотивної лексики та фразеології, створення емотивних конструкцій, використання емоційних "кінемів" та "просодем" у лексичному аспекті та інших мовні засоби;

- немовні аспекти: емоційні ситуації, які включають емоційні передумови, емоційні наміри, емоційні позиції учасників спілкування та загальний емоційний настрій [31, с. 66].

Все це виявляється у спеціальних засобах виразу, таких як просодія та кінесика, лексика та синтаксис, структура та стилістика, які служать сигналами емоційної інформації у даному тексті. Емотивне значення, емотивна конотація та емоційний потенціал — це три різні семантичні статуси емотивності у слові, які можна розрізнити. Емотивна семантика може представляти собою частину денотативного компонента та формувати семантичний зміст слова. Емотивні семи є складовими частинами емотивного значення, яке також притаманне словам-афективам. Важливо відзначити, що з розвитком психолінгвістики приділяється спеціальна увага виявленню афективної сторони слів: слово сприймається як ілюстрація певної емоції. Емотивні семанти виходять за межі логіко-предметної семантики слова, щоб створити емоційну конотацію. Емотивні семи мають зв'язки з певними ядерними семами або мають зв'язки з ними. Така емоційна мотивація вважається вторинною порівняно з емоційною мотивацією у статусі емоційного значення. [31, с. 60].

Статус потенціалу можна використовувати для представлення мотивної семантики. У тексті емотивність проявляється через слова-символи, асоціативні слова, і навіть у словах з протилежними конотаціями, таких як "радісний" -

"смутоватий", "ентузіастичний" - "байдужий". Використовуючи цей підхід, емотивність впливає на сприйняття значень слів і формує їх внутрішню оболонку. Лексична семантика слова може бути побудована на трьох компонентах: логіко-предметному, емотивному та функціонально-стильовому. Логіко-предметний компонент визначає денотат слова, його функція - номінативно-ідентифікаційна.

Емотивний компонент можна класифікувати на два аспекти: емотивне значення та емотивну конотацію. Емотивне значення виступає як самостійний вираз типізованого емоційного стану чи відношення говорячого до оточуючого "світу" [31, с. 63]. З іншого боку, емотивна конотація служить для емоційного супроводу логіко-предметної номінації, що виражає емоційне ставлення до об'єкта номінування. Третій компонент - функціонально-стилістичний - визначає вибір та використання слів, семантика яких на найбільший зразок відповідає конкретній ситуації мовного спілкування. Цей компонент реалізує відповідність між використанням слова та ситуацією спілкування, враховуючи стильовий контекст. Аналізуючи емотивність у семантиці слова, важливо приділити увагу емотивній валентності цього слова. Кожне слово у семантичній системі має поле, яке включає різноманітні асоціації, що є своєрідними "радіусами" взаємозв'язку цього слова з іншими словами та поняттями, формуючи його імплікаційний та емоційний зміст. Емотивна валентність визначається як здатність даної лінгвістичної одиниці встановлювати емотивні зв'язки з іншими одиницями на підставі явних або прихованих емоцій, що дозволяє їй ефективно виконувати емотивну функцію. Активація емотивної валентності відбувається через "несподівані" (незвичайні) поєднання, а також за умови, коли один або більше валентних "партнерів" мають емотивний характер - у таких ситуаціях ми спостерігаємо комбінаторне розширення сенсу, що розгортається в словах у контексті всього висловлювання.

Вирази, які порушують стандартні вирази і традиційні виразові засоби,

мають здатність посилити естетичний вплив на читача. Такий текст стає більш особистим, і саме ці конструкції роблять його більш інтимним, проникаючи у "внутрішнє" життя автора та його особистість. Об'єднання слів чи окремих слів, семантика та структура яких допомагає визначити наявність загальної емотивності та визначити конкретну емоцію, можна вважати емоційними описами [17, с.30].

Приклад, який демонструє закономірність негативного зв'язку емотивів у висловлюваннях: John: "You promised you'd be here on time! Where were you?" Mary: "I'm sorry, something came up. I don't know why you're making such a big deal out of it." John: "A big deal? You always do this! It's like you don't care about anyone but yourself." Mary: "Well, maybe I wouldn't have to if you weren't so controlling and demanding all the time!" У наступному прикладі показано, як пестливі стимули слова викликають аналогічні реакції: "Oh, my sweet love," he declared. "You mean the world to me, and I can't imagine my life without you. If only you knew how deeply I cherish you!" – "Hush! No need for words right now! But I adore you, my love!" Функціонування цих закономірностей може бути розглянуте як виявлення різних аспектів закону впливу емоційної сили мови. Ці емоційні закономірності тексту характеризують емотивність на рівні, що розкриває певні семантичні властивості емотивної прагматики. Зростаючий інтерес до вивчення емоційного аспекту психіки людини в багатому відношенні обумовлений зверненням науки до вивчення її як цілісності. Отже, визнається, що розкриття закономірностей емоційного життя може суттєво збагатити наше розуміння людської природи. Впродовж багатьох років дослідження людини зосереджувалося на різноманітних аспектах і характеристиках її суб'єктивності. Завжди існувало велике значення для філософського розгляду природи людини в контексті взаємодії раціональної та емоційної складових, або "розуму" та "серця". Протягом тривалого часу ці аспекти розглядалися як взаємно виключні, опозиційні поняття, де домінування одного означало пригнічення іншого.

Порівнювання чуттєвого та раціонального в природі людини вплинуло на формування філософських та особистих поглядів щодо цього питання, і досі ця традиція слугує джерелом численних контрверсійних думок. Незважаючи на це, емоції завжди привертали увагу дослідників, особливо коли наука поверталася до парадигми, орієнтованої на людину.

Емотивність тексту можна розглядати з двох перспектив: на рівні змісту та на рівні вираження. З одного боку, емотивний зміст інтегрується в когнітивний аспект тексту як емотема; з іншого боку, він складає емотивну складову прагматичних стратегій автора. З точки зору висловлювання, емотивність представлена в тексті різними лінійними елементами, такими як мовні та текстові маркери емоцій, що мають багаторівневий емотивний зміст. Функціонально-семантична категорія емотивності у тексті може бути охарактеризована через ряд понять, які ми визначили, відображаючи її суть та форму: емотивний фон, емотивна тональність, емотивне забарвлення. Емотивний фон і тональність визначають емоційний зміст різних типів тексту та відображають емоційні забарвлення. Емотивність присутня в текстах усіх основних стилів, включаючи художні, наукові, публіцистичні та офіційно-ділові. Це лінгвістичний корелят психологічної категорії емоційності. Співвідношення емотивного фону, емоційної тональності та емоційного забарвлення є факторами, які визначають емоційність текстів, які регулюються функціонально-стильовими стандартами [44, с. 43].

У кожному функціональному стилі такі феномени, як «емотивність тексту» та «емотивний текст», можна розрізнити за допомогою врахування особливостей емотивного фону, емотивної тональності та емотивного забарвлення в текстах. Існує низка функцій, які характеризують емоційність текстів. Ці функції включають функції, пов'язані з поєднанням емоційної та раціональної інформації в тексті, такі як дублювання, компенсація та заміна, а також функції, пов'язані з прагматичним завданням, такими як оцінка та

емоційний вплив на адресата [44, с. 76].

Основним питанням теоретичної лінгвістики залишається проблема текстоутворення. Причиною цього є безсумнівна актуальність тексту як об'єкта вивчення, оскільки мовленнєві твори демонструють комунікативні та когнітивні здібності людини та є найбільш «близькими» до одиниць мови, що дозволяє досліджувати таємниці людської природи. Проблеми з теорією російського текстопостроєння можна вважати другою причиною. Питання створення єдиної теорії тексту все ще залишається предметом лінгвістичних досліджень, незважаючи на те, що було опубліковано велику кількість досліджень, присвячених проблемам тексту. Вивчення мовленнєвих творів конкретного виду відповідно до їх таксономічної приналежності є однією з найефективніших стратегій сучасного вивчення тексту. Емотивний компонент тексту, можливо, є найбільш складним і важливим у багатьох подібних досліджень.

Розділ 2. Засоби номінації та опису емоцій в сфері кіно

2.1. Синтаксичні засоби вираження емоцій в сфері кіно

Сучасні дослідники активно звертають увагу на кінодискурс як об'єкт аналізу. Визнається, що кіно, як вид мистецтва, оперує специфічними кінематографічними знаками, які відрізняються від природної мови [2]. У вивченні кінодискурсу виділяють різні підходи, такі як соціолінгвістичний, когнітивний, перекладознавчий, текстоцентричний, дискурсивний і інші [4]. Г. Слишкін, розглядаючи лінгвальний і нелінгвальний компоненти кінотексту, вказує на тісну взаємодію іконічних та індексальних знаків з лінгвістичною системою кінотексту, які виражені засобами кінематографії [7, с. 18-19]. С. Ейзенштейн стверджує, що кіносмисл створюється шляхом поділу реальності кінематографічними засобами, такими як освітлення, ракурс, плани зйомки, рух камери, а потім «перемонтажу» цих елементів у новий порядок [10].

Емоції є важливою частиною людського життя, і радість є складовою частиною емоційності як родового поняття. Це означає, що будь-який відомий людству вид мистецтва, як-от кіно, театр, література, музика та живопис, не може бути представлений без емоцій. Кінематографія є одним із найбільш актуальних видів мистецтва для зображення дійсності на сучасному етапі. Автори створюють ідею фільму та методи його реалізації, орієнтуючись на смаки, уподобання та розумний рівень масового глядача. Мовлення є одним із способів передачі інформації від авторів до глядачів і відіграє особливо важливу роль у процесі кінотворення [26, с. 98].

Під терміном "кінофільм" в контексті даної роботи розуміється аудіовізуальний твір, що складається з епізодів, які об'єднані творчим задумом та засобами візуального вираження. Сценаристи, актори та продюсери працюють разом, щоб створити фільм [28, с. 581]. Технічні аспекти фільму включають комбінацію рухомих зображень, пов'язаних єдиним сюжетом.

Зазвичай фільм супроводжується звуком. Кіно постійно стає предметом досліджень лінгвістів. Ці дослідження спочатку базувалися на результатах дослідників семіотики кіно [5]. Це пов'язано з особливостями процесу творення фільму та важливою роллю мовного коду в цьому процесі.

Вчені намагалися з'ясувати, яким чином особливості вираження вербального коду могли вплинути на реалізацію авторської ідеї фільму, розглядаючи мову як знак (засіб позначення інформації в фільмі). Науковці визначили різницю між кінотекстом і кінодискурсом, аналізуючи попередні дослідження [32]. Це дозволило розширити методологію дослідження та розширити базу теоретичних знань. Зокрема, дослідники з України та інших країн цікавилися лінгвокогнітивними характеристиками кіно, лінгвокультурними, психолінгвістичними та прагматичними аспектами. Кіно має деякі риси процесуального оформлення та інформаційного наповнення, які відрізняють його від інших видів текстів, незважаючи на те, що воно входить у сферу інтересів лінгвістики. Ці особливості є ключовими факторами, які впливають на процес та результати реалізації мовного коду в кіно.

Процесуальні аспекти у кіно означають послідовність відтворення мовного коду у фільмі, в якому задіяно велику кількість учасників, таких як автори, сценаристи, редактори та актори [20, с. 51]. Кожен з цих індивідів в певному відношенні бере участь у процесі створення фільму і, отже, у формуванні мовної основи для нього. Мова виступає інструментом для реалізації творчого задуму, який, разом із засобами аудіовізуального вираження, служить знаряддям втілення творчої ідеї. При цьому мова наближена до живого мовлення персонажів фільму, враховуючи історичні, географічні та соціокультурні контексти тієї частини суспільства, яку відтворено у фільмі, при цьому залишаючись зрозумілою глядачеві. Виконання цих трьох умов істотно впливає на формування мовного коду у фільмі. Проте ще більш значущою є, на наш погляд, полікодовість тексту фільму. Під полікодовістю розуміється

вплетення різних інформаційних каналів у єдину ідейну структуру фільму, що у сукупності формує його зміст. Полікодовий текст – це текстова структура, яка об'єднує вербальні та іконічні елементи в одну візуальну, структурну, смислову та функціональну одиницю [37]. Полікодові тексти будуються на злитті семіотично різнорідних компонентів (вербальних текстів у говореній або писемній формі, зображень та знаків іншого характеру) в єдиному графічному просторі [32].

Враховуючи взаємодію мовного коду фільму з іншими інформаційними потоками, його лінгвістична частина може змінюватися таким чином, який відрізняється від того, що реалізується в ізоляції. Таким чином, кінофільм стає ключовим об'єктом дослідження для сучасних лінгвістів, які все більше зацікавлені особливостями втілення мовного коду в кіно. Це зацікавлення є обґрунтованим, оскільки процес і результат реалізації мовного коду в фільмі значно відрізняються від природного мовлення людей. Ця відмінність, передусім, обумовлена процесуальними особливостями створення фільму та його інформаційним наповненням.

Негативна емоція стає центральною темою всієї мізансцени кінофільму, і для передачі цієї емоційності використовується крупний план суб'єкта в момент переживання емоції. Коли обличчя героя подається у крупному плані, це акцентує його емоції. За словами П. Уорда, крупний план надає більше деталей, порівняно з загальним планом того ж об'єкта, і його емоційна сила значно збільшується [9, с. 162]. Л. Кулешов вважає, що подвійні та потрійні знаки оклику в тексті сценарію кіно сигналізують про наростаюче укрупнення планів і про посилення голосових та інтонаційних елементів [5, с. 331]. У наступному прикладі негативний емоційний стан героя Брума фільму передається інтонаційно, просодично та кінематографічно за допомогою укрупнення плану. Графічно ці аспекти відображені за допомогою трьох знаків оклику.

(1) EXT. JUNGLE, NEAR THE WATERFALL -- EVENING The adventurer RYDER strides forward. Stops beside the ancient chest containing the MYSTERIOUS ORB.

WILSON (urgent whisper, to JONES) Pay attention!!! The gateway is activated!!! We must thwart their plans!!! (close-up).

Монтаж є ефективним інструментом для формування образів та розкриття додаткових смислів у кінофільмі. Порядок кадрів відіграє ключову роль у розумінні змісту монтажної фрази, і зміна цього порядку може не лише змінити акценти, але й перевертати сенс монтажної фрази протилежним чином. [3] Один з кінематографічних засобів для передачі негативних емоцій - внутрішньокадровий монтаж. Його можна розглядати як взаємозв'язок між статичними та динамічними образами через рух об'єктів у кадрі (мізансцени) та різні рухи самої камери, які допомагають змінити інформацію та розвивати зміст кадру. Внутрішньокадровий монтаж можна визначити як поєднання двох мізансцен: мізансцени дійових осіб перед камерою та мізансцени самої камери, яка рухається і знімає цих персонажів [8]. Рух камери підкреслює настрій, енергію, імпульсивність і готовність героя діяти. Необхідний емоційний ефект досягається шляхом поєднання швидкості руху камери, персонажів на екрані та панорами. Ритм наростає не тільки через переходи між кадрами, але і завдяки внутрішньокадровому руху та монтажу. Коли інформація стає більш щільною, на екрані з'являється не життя в його звичному стані, а згусток життя, його концентрат [1].

Рух, який є основою екранної образності, створюється динамічним поєднанням кадрів між собою на екрані. Розкриття причин конфлікту між героями на екрані полегшується динамічним рухом, який виникає при поєднанні кадрів у певній логічній, емоційній, ритмічній послідовності. Цей рух «перетворює внутрішній, прихований зв'язок в зв'язок, який сприймається без пояснень». Швидка зміна кадрів свідчить про збільшення емоційного

напруження між комунікантами, коли звинувачення між ними перетворюються на гніт. Джеймс, який завжди виходить переможцем у справах, не може пробачити Сарі приховування важливих даних. У той же час Сара відчуває провину за вчинене та намагається виправдатися.

2) SARAH (зміна кадру)

SARAH No. I don't think I can do this anymore. (зміна кадру)

JAMES What do you mean? We can't just end it like this! (зміна кадру)

SARAH I've been lying to myself, to you. This...us, it was never right. (зміна кадру)

JAMES You're saying all this now? After everything we've been through? (зміна кадру)

SARAH (виражає сум) I thought I could make it work, but it's too much. I can't pretend anymore. (зміна кадру)

JAMES You want to just walk away like nothing happened? (зміна кадру)

SARAH It's not that simple, James. I can't keep living a lie. (зміна кадру)

JAMES (загружено) You owe me an explanation. (зміна кадру)

SARAH (зміна кадру)

SARAH I never wanted it to be like this. I never wanted to hurt you. (зміна кадру)

James looks away, a mix of emotions on his face. The atmosphere becomes tense as their conversation unfolds.

Ще одним методом, який застосовується в ситуаціях передачі негативних емоцій, є використання зйомки через плече. Зазвичай для таких сцен використовують ширококутовий об'єктив, що створює враження, ніби один учасник розмови на передньому плані виглядає більшим і вищим, ніж інший [8]. Це створює враження домінування того, хто виражає негативні емоції. Зйомка через плече використовується в розглянутому епізоді, коли конфлікт між

Джеймсом та Сарою доходить до свого піку; камера знімає Джеймса через плече Сарі, підкреслюючи його домінуючу роль у їхньому протистоянні.

Техніка монтажу "повернення дії в минуле" використовується для акцентування причин виникнення негативних емоцій. Герой згадує минулі події, які становлять певний емоційний конфлікт із теперішньою ситуацією. Саме цей дисонанс сприяє виникненню негативних емоцій. Наприклад:

(3)Scene: Joel is going through memories of his relationship with Clementine while undergoing a procedure to erase her from his memory. In one particular moment, he recalls a heated argument they had in a kitchen. The scene transitions to the past, showing the intensity of the argument and the emotional pain it caused.

Dialogue:

JOEL: (present, murmuring) Why did we have to go through all that? (зміна кадру)

Flashback to the argument in the kitchen, where Clementine is expressing frustration and Joel is struggling to communicate.

У цьому діалозі з фільму "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" герой Joel переживає процедуру видалення спогадів про свої стосунки з Clementine. Він згадує важливий момент - обговорення, яке відбулося в кухні, і використовується прийом монтажу "повернення дії в минуле" або FLASHBACK - MONTAGE, щоб показати цей момент з минулого:

JOEL: (поточний момент, промовляє тихо) Чому нам довелося пережити все це? (зміна кадру)

У цей момент ми бачимо переміщення у часі - FLASHBACK до сцени конфлікту в кухні. Це створює контраст між щасливим минулим і теперішнім станом розпаду стосунків. Історія Джоела та Клементайн відображає негативні емоції, які виникають через конфлікти та розчарування в їхніх відносинах.

Ракурс дозволяє краще зрозуміти прихований сенс кадрів. За допомогою ракурсної зйомки творці фільму можуть виділити важливу рису героя,

акцентувати увагу на важливому моменті оповідання та дати підказку для розуміння тих моментів, які традиційно не читаються [1]. Іноді кіносценарій містить інформацію про ракурс.

Так, у кіносценарії до фільму "The Dark Knight" (2008) зазначається ракурс зйомки з верхньої точки. У даній сцені Бетмен (Брюс Вейн) розмовляє з Джокером в інтеррогаційній кімнаті. Таким чином досягається передача глибини емоцій героя, наприклад його пригнічення:

(4) BATMAN

Where are they?

The CAMERA RISES ABOVE Batman as he interrogates the Joker, emphasizing the intensity of the scene.

JOKER

I don't know where they are. But I do know where they're gonna be. They're gonna be dead. Each one of them. [14]

Використання кутового ракурсу в кінематографії передає натуральність емоцій героя та забезпечує глядачеві можливість глибше відчувати його емоційний стан у даній ситуації, що призводить до посилення емоційності сцени. Наприклад, у фільмі "The Dark Knight", є сцена, де Рейчел Доусон відкриває двері та бачить Гарві Дента з лицем, яке постраждало від вогню. Камера швидко змінює ракурс, переходячи до кутового ракурсу на обличчя Рейчел. Вона стрімко піднімає руку до обличчя, висловлюючи жах та сум, та кричить: (5) "Harvey, no!"

Цей кутовий ракурс дозволяє глядачеві поглибитися у внутрішні почуття Рейчел і відчувати її жах та відчай в обличчі трагічно постраждалого Дента.

Кадр визначається в першу чергу світлово-тоною або світлово-кольоровою палітрою [1]. Застосування світлотіні допомагає передати руйнівний характер негативних емоцій. Обличчя персонажа майже буквально "поділене" світлом на дві частини - на світлу й темну. Цим режисер намагається

передати внутрішній стан суб'єкта негативного сприйняття - темна частина метафорично виражає емоцію зі знаком мінус, тоді як світла частина демонструє надію подолати труднощі на шляху до гармонізації внутрішнього стану та відносин з комунікантом. Світло є потужним засобом створення емоційних смислів у кіно. Характерним освітленням для сцен, де виражається негативна оцінка, є тьмяне світло - темрява чи ніч. Таким чином, відбувається відтворення метонімічного образу "ТЕМРЯВА Є ГНІВ", що підкреслює негативний емоційний стан героя. Наведемо приклад, який зображує це явище:

(6) INT. DARK ALLEY - NIGHT

Дощ падає у вузькому переузді, а лише слабкий світлофор крізь туман освітлює крайні обриси алеї. Детектив Міллс стоїть з капелюхом, а очі його світяться від глибокого роздуму та гніву. Його партнер, Сомерсет, стежить за ним, обличчя йому покриває тінь.

MILLS:

(з контрольованою злою втомою)

Тут завжди це саме: злочин та темрява.

SOMERSET:

(погляд у ніч)

Та, але цього разу це щось більше.

Камера плавно виїжджає назад, поглиблюючи обличчя героїв в темряві, підкреслюючи їхні внутрішні турбулентності та втрату надії. ("Seven")[15]

Щоб передати негативну емоцію, часто використовується метод вертикального монтажу, коли діалоги героїв поєднуються з музикою та звуками. За словами А. Камінського, одним із широко використовуваних способів викликати асоціації є використання звукового ряду, або впровадження звукової вертикалі в монтаж. Під час вертикального монтажу кадри, супроводжені звуковим рядом, створюють третій шар значень. Просто додайте насичену музику, пов'язану з об'єктом чи поняттям, і глядач співставляє це з тим, що

відбувається на екрані. Звісно, одного лише звуку недостатньо; важливо, щоб було встановлено відповідність у візуальному зображенні, ситуації, характері тощо [3]. Вибираючи конкретне звукове рішення, творці фільму можуть поглибити зображення, надати йому більше об'єму та виразності, і підсилити емоційний вплив [1].

Музичне рішення може бути контрастним або тотожним відеоряду [1]. Характеризуючи героїв, відображаючи їхні стосунки, розставляючи акценти та викликаючи емоційний відгук у глядачів, музичні та екранні образи можуть створювати емоційні смисли. У сфері передачі негативних емоцій музика може використовуватися в три різні способи:

- музика може відтворювати слова персонажів, підсилюючи передачу емоцій або навіть підсилювати звуки, щоб підкреслити напружені моменти (наприклад, вираження гніву), стаючи тихішою в моменти розслаблення. Тональність музики служить як індикатор інтенсивності передачі емоцій. Музика також може встановлювати певний ритм розгортання подій у мізансцені;
- музику можна використовувати для встановлення певного ритму розгортання подій у мізансцені, для ідентифікації ходу комунікації співрозмовників і для надання динамічності подій, заповнюючи паузи між репліками.

(7) У фільмі "Fight Club" (1999), режисера Девіда Фінчера, є сцена, де головний герой та його друг влаштовують бійку. Під час цієї агресивної сцени використовується музика The Dust Brothers, така як "This is Your Life". Музика активно взаємодіє з візуальними ефектами та діалогами, підсилюючи напруженість і енергію сцени. Це створює контраст між звуком і відображеними на екрані подіями, що додає динамічності негативному моменту фільму:

Main Character (Tyler Durden): "This is your life, man. Feel the pulse of energy in every note of this music. This fight is our dance with adrenaline, and the music is our faithful partner."

Friend (Narrator): "It's like a symphony of chaos. The sounds and beats significantly alter the impact of each punch. This music makes every moment unpredictable and intensely powerful."

Attacker (Fighter): "Can you feel it awakening inside you? This music is our catalyst. It turns this fight into not just a physical but an emotional experience."

Music (This is Your Life): (with melody and rhythm) "This is your life... Your fight... Your energy... Create and destroy, but live it to the fullest."

Вибір пісні "This is Your Life" тут значно впливає на сприйняття глядача та емоційний тон сцен, роблячи їх більш насиченими та запам'ятовуваними.

Додатковим методом підсилення емоційного стану героя є використання аудіо-супроводу, включаючи як закадрові, так і внутрішньокадрові звуки. У випадках передачі негативних емоцій як закадрові шуми можуть включати звуки грому, дощу, стуку та інших. Ці звуки сприяють нарощенню напруги в сценах, створюючи ритмічний пульс подій. Внутрішньокадрові шуми, як правило, додають реалістичності сценам, таким чином, наприклад, тріск деревини, стукіт склянок води, шум, коли наливають напій у склянку, звук мотору машини та інше. Так, у фільмі "Whiplash" (2014), режисера Дем'єна Шазеля, використано схожий прийом аудіо-супроводу. Під час інтенсивних сцен у ритмічних сценах барабанщика на фоні чутно регулярні удари барабанів, які відзначаються підвищеною напругою та динамікою. Ці удари створюють у тексті кіносценарію цей аудіо-супровід може бути вербалізований за допомогою лексичної одиниці "beat" в ремарках, підкреслюючи таким чином ритмічні удари та їхній емоційний вплив на сцену.

В нашій роботі ми розглядаємо синтаксис комункативної здатності досить широко, охоплюючи не тільки традиційні поняття в мовознавстві (речення,

словосполучення), але й структурні характеристики текстової рівності, які включають когерентність речень і лексико-граматичні характеристики поєднання структурних одиниць у складі діалогічної єдності (ДЄ) [38, с. 988]. Синтаксичні характеристики мовленнєвої діяльності людей, зокрема мовленнєве спілкування, було предметом дослідження вітчизняних і зарубіжних вчених (Н.П. Колокольцева, Л.М. Михайлов, В.Д. Девкін та інші). Сумарний науковий внесок вказаних вчених свідчить про широке дослідження синтаксису мовленнєвої активності німців. Проте жодна з їхніх робіт безпосередньо не дотикається впливу емоційного стану мовця на вираження вербального коду, хоча це питання є важливим у сучасній науці. У нашому дослідженні, як зазначено раніше, синтаксис розглядається у широкому контексті. Для вирішення питання про синтаксичні особливості емоційно окрашеної мовленнєвої діяльності людей ми аналізуємо не тільки речення, але й їх поєднання та ДЄ. Ці елементи часто пов'язані між собою структурно та за змістом. Для дослідження було обрано 186 предикативних структур речень, які персонажі в кіно використовують для вираження радості та ДЄ. Використання діалогічної єдності для втілення феліцитарних висловлювань персонажів у сучасному німецькому кіно. Л.М. Михайлов визначає діалогічну єдність як поєднання двох або більше фраз у діалозі, які структурно та змістовно поєднані [21, с. 151]. Що стосується мовлення персонажів у кіно, такі поєднання зазвичай відбуваються в поєднанні двох реплік: одна є ініціативною, а інша – реактивною [45, С. 112]. Повідомлення одного співрозмовника про певну ситуацію, яка є корисною для іншого, призводить до взаємодії, коли обидва співрозмовники висловлюють захоплення від почутого.

У фільмі умова виклику може бути представлена як події розповіді, які відрізняються від вираження емоцій. Коли виникає реакція на умову виклику, яка може бути вербальною чи невербальною, досягається стадія експресії. У цьому сенсі про внутрішній стан почуття можна зробити висновок лише на

основі викликаного стану або вираження емоції. Мова, однак, здатна кодувати почуття символічно за допомогою лексичних одиниць (наприклад, щасливий, злий). Наприклад, ми можемо повідомити про почуття інших, наприклад, «він сердиться». Однак у вираженні власних емоцій, що є нашим основним занепокоєнням, лінгвістичні вирази належать до стадії вираження, незалежно від того, чи використовується мова для опису стану викликання (наприклад, «Я отримав роботу») чи стану відчуття (наприклад, «Я відчуваю себе щасливим»).

Емоційний сценарій або схема описує, як наші знання про емоції зберігаються в пам'яті (Bartlett 1932). Таке схематичне зображення значно полегшує наше розпізнавання емоцій, оскільки один або кілька компонентів здатні активувати наше знання про конкретну емоцію. Наприклад, одне лише усміхнене обличчя можна розпізнати як щастя, оскільки воно активує нашу «схему щастя». Таким чином, часткове представлення сценарію емоцій також може передати емоції. Але частіше умова виклику та вираження представлені у фільмі послідовно, щоб повністю передати емоції та залучити глядачів.

Сучасні дослідження емоцій були специфічними для модальності; тобто вони зосереджуються на мові (наприклад, Kövecses 2000; Martin and White 2005; Wierzbicka 1990), обличчі (наприклад, Ekman and Friesen 1975, 1978), голосі (наприклад, Banse and Scherer 1996; Scherer 2003) або тіло (наприклад, Wallbott 1998). З точки зору виразу обличчя, загально визнано, що певні конфігурації груп лицьових м'язів повсюдно вважаються пов'язаними з певними емоціями (Ekman and Friesen 1975). Відповідно, психологи розробили портрети міміки, щоб пояснити основні емоції щастя, здивування, страху, гніву, огиди та смутку (наприклад, Екман і Фрізен 1975, 1978; Ізард 1971). Проте Керролл і Рассел (1997: 165) стверджують, що шаблони виразу обличчя виникають лише вдруге, через випадкову появу двох або більше різних компонентів. Хоча в голлівудських фільмах щастя професійних акторів у 97% випадків виражається посмішкою, здивування, гнів, огида чи смуток рідко демонструють

передбачувану модель виразу обличчя (від 0 до 31% випадків; Carroll and Russell 1997). Це дослідження ставить під сумнів позицію, згідно з якою вирази обличчя є закріпленими в емоціях, і припускає необхідність у структурі, яка вміщує комплексний мультимодальний аналіз репрезентації емоцій. Докази специфічних для емоцій моделей у вокальних рисах не такі переконливі, як для виразу обличчя (Wallbott 1998: 880). Ці параметри, як правило, розглядаються у зв'язку з рівнем збудження емоцій. Емоційні значення рухів тіла, жестів і дій ще менш зрозумілі, оскільки диференціальні моделі тілесної діяльності не розпадаються на кластери, характерні для окремих емоцій (Planalp 1998: 34). Тому доцільно розглядати ці ресурси як безперервне вираження основних вимірів емоцій, таких як збудження та валентність.

Багатомодальні описи емоцій зустрічаються рідко, незважаючи на визнання афективних вчених, що емоції майже завжди виражаються мультимодальними знаками обличчя, голосу, жестів тощо (Scherer and Ellgring 2007: 158). Шерер і Еллгрінг (2007) досліджують, як професійні актори використовують прототипи мультимодальних конфігурацій експресивних дій, щоб відобразити різні емоції. Ресурси, які вони розглядають, це модально-специфічні параметри виразу обличчя (одиниці дій), вокальні змінні (частота, амплітуда тощо) і тілесні дії (жести). З точки зору швидкості розпізнавання, вони виявили, що лише з десятима мультимодальними змінними рівень точності передбачення з перехресною перевіркою набагато вищий, ніж моноmodalне розрізнення. Виявлення того, що комбінації мімічних, голосових і тілесних знаків можуть краще передбачити емоції, ніж окремі модальності, підтверджує необхідність мультимодального аналізу. Проте Шерер і Еллгрінг (2007) показують, що рівень розпізнавання кодерами мультимодального вираження професійних акторів лише трохи перевищує 50%. Є дві основні причини такого результату.

По-перше, як вони визнають, сегменти зображення складаються з

коротких стандартизованих висловлювань, часто лише з одним виразом обличчя та одним жестом на сегмент. Більш ідіосинкратичні та передбачувані матеріальні дії, такі як грюкання дверима в реальному сценарії гніву, не розглядаються. По-друге, умова виявлення не надається кодерам. Відповідно до теорії когнітивної оцінки, емоція виділяється когнітивною оцінкою попередніх подій. Якщо ці події виключити, рівень розпізнавання зменшується. Щоб повністю зрозуміти передачу емоцій, нам потрібно взяти до уваги всі змінні, такі як ситуаційний контекст і мультимодальне вираження емоцій. Це може бути непрактичним для психологічних експериментів, але систематичний мультимодальний аналіз дискурсу може пролити світло на це складне питання.

Вираження емоцій в основному вивчають дві дисципліни: лінгвістика, яка зосереджується на словесному вираженні, і психологія, яка зосереджується на невербальному вираженні. З точки зору пірсівської трихотомії іконічних, індексальних і символічних знаків, мова є символічною, що робить її найбільш абстрактним (і складним) ресурсом для вираження емоцій. Мультимодальна основа для аналізу мовного вираження емоцій об'єднує соціальну семіотичну теорію оцінки (яку слід відрізнити від теорії когнітивної оцінки; Мартін і Уайт 2005) і когнітивні компоненти емоцій. Перше розрізнення мовних виражень емоцій – це сигнал і денотація (Bednarek 2008). Kövecses (2000) робить подібне розрізнення з категоріями «експресивних» і «дескриптивних» репрезентацій емоцій. Сигнали зазвичай включають лайливі слова, такі як «вау», «фу», «о, боже мій» тощо. Вони виражають емоцію більш рефлексивним способом і не «описують» емоцію. Денотати описують деякі елементи емоційного переживання. Є два варіанти позначення емоції: пряма та непряма. Пряме позначення є простішим і включає буквальні терміни емоцій, які безпосередньо «вписують» «стан почуття» сценарію емоцій. Другий варіант - непряме вираження. Мартін і Уайт (2005) надають описи кількох лінгвістичних стратегій, таких як лексична метафора, інтенсифікація тощо, які реалізують непряме

вираження емоцій. Однак такі стратегії не є чітко структурованими. Виходячи з когнітивних компонентів емоції, можна виділити два типи непрямих проявів: ті, що описують викликаючий стан, і ті, що описують результуюче вираження або дію в сценарії емоцій.

Невербальна поведінка означає емоції іншим способом. У трихотомії Пірса невербальна поведінка індексує емоції (Forceville 2005). Проте ми стверджуємо, що невербальні прояви у фільмі відрізняються від реальних, оскільки вони не є спонтанними. Тобто фільми «конструюють» вираз обличчя, жест тощо на основі виразів реального життя.

2.2. Особливості емотивності та експресивності

Цікаво, що сьогодення ситуація в теорії кіно надзвичайно схожа на три позиції, описані Гохшильдом у 1975 році, хоча мова дещо відрізняється. У теорії кіно перший образ Хохшильда, образ когнітивного актора, присутній у когнітивному підході. Два представники цієї позиції, Девід Бордуелл (1985) і Ноель Керрол (1997) значною мірою спираються на когнітивну теорію, як вона з'являється в дисципліні психології. Ця позиція була сформована частково для протиставлення та критики психоаналітичного підходу. Відповідно, він підпорядковує емоції пізнанню та прагненню до мети (Jaffe, 2000). Психоаналітичний підхід до теорії кіно, який базується насамперед на Лакані, а не на Фройді, схильний підпорядковувати пізнання емоціям (Бодрі, 1975; Даян, 1974; Мец, 1977). Ця позиція була головною в теорії кіно протягом приблизно двадцяти років, але наприкінці 1980-х років її почали різко критикувати, особливо когнітивні теоретики, і вона, можливо, втратила частину свого блиску. Лакан був об'єднаний з Альтюссером у концептуально щільний набір ідей, відомий як апаратна теорія. Цей підхід, який досі є потужним у кінознавстві,

набагато впливовіший і ретельно розроблений, ніж психоаналітичний образ Гохшильда в соціології. Але, незважаючи на це, вона займає ту саму концептуальну нішу, що й теорія, у якій емоції мають тенденцію рухати пізнанням.

Слід також зазначити, що феміністські теоретики кіно віддавали перевагу модифікованій формі психоаналізу, у той час як феміністські соціологи під впливом Гохшильда були привернуті до її підходу, а не до соціологічної версії психоаналізу. Я думаю, це тому, що психоаналіз, незважаючи на деякі труднощі, працює краще в аналізі фільмів, ніж у повсякденному житті. Третя позиція Гохшильда, яку вона сама створила, ґрунтувалася на символічному інтеракціонізмі, конструкціонізмі та прагматизмі. Відповідна позиція в теорії кіно знаходиться приблизно в тому ж теоретичному просторі, що й Хохшильд.

Теоретизувати емоції глядача фільму допомагає почати з опису цих емоцій. Художні емоції важко конкретизувати (Feagin, 1997), тому мій список описових рис буде дещо абстрактним. Оскільки я буду проводити те, що частково є функціональним аналізом або аналізом, що базується на потребах, важливо запитати, чи можна знайти будь-які підказки до функціонування в структурі. Якщо функція хоч трохи відповідає структурі, остання є хорошим місцем для пошуку підказок до функціонування. У цьому структурному описі я буду порівнювати емоції від фільму з емоціями в повсякденному житті. Іншими словами, я буду перераховувати способи (на мій погляд сімнадцять), якими емоція фільму відрізняється від звичайної емоції.

Останні чотири пункти переходять до змісту або суті емоції. Серед цих чотирьох я зверну особливу увагу на ідентифікацію, оскільки природа цього процесу є досить суперечливою в теорії кіно. Висновок, до якого я зроблю, полягає в тому, що формальні якості приручають і приборкують емоції фільму, тоді як суттєві якості дозволяють їм, у межах цієї захисної оболонки чи периметра, дичавіти.

(1) Ризик стосується можливої шкоди, яку можуть завдати емоції. Інтенсивні негативні емоції в головному світі можуть бути травматичними або принаймні дуже неприємними. У світі кіно цього майже ніколи не буває (хоча Психо та Екзорцист були серйозними винятками). Так само щасливі емоції у фільмах досить невразливі до зради та розбитого серця. Коли вони у вас є, ви їх майже маєте.

(2) Відстань, як висловив ідею Аристотель (1983/384–322 pp. до н. е., с. 2320), — це психологічна близькість, яку можна мати до художньої оповіді та її зображення. Можна бути занадто близько і, отже, отримати травму; надто далекий, а тому недоторканий і нудний; або оптимально віддалений і, таким чином, ефективно переміщений і, як бачив це Аристотель, катарсис. Відповідна відстань залежить від культури, наприклад наші наративи зазвичай менш далекі, ніж грецькі трагедії.

(3) Глядач фільму розподіляє увагу між фільмом, з одного боку, і фізичним театром, іншими відвідувачами тощо, з іншого. Це також допомагає регулювати відстань і створює ауру безпеки. Зрештою, це «просто фільм». У реальному житті ви можете зменшити свою увагу, але ви не можете визирнути за межі кадру та заглянути в іншу реальність, як це можна зробити у фільмі. Якщо ви будете робити багато з цього, ви будете жити в неправильному світі. Пацієнт у кабінеті психотерапевта, який шукає катарсису, подібного до того, якого часто шукають кіноглядачі, також розділяє увагу (Scheff, 1979, стор. 60). Але цей розкол не між фільмом і його обстановкою; це між пригаданою або напівпригаданою травмою, з одного боку, і терапевтичним налаштуванням, з іншого. Все ж це схожа спроба тримати досвід під контролем і оптимізувати його наслідки.

(4) Ефекти справжніх емоцій є невизначеними та відкритими. Емоційний досвід може змінити все ваше життя. Навпаки, наслідки емоцій у фільмі зазвичай незначні й, як правило, закінчуються разом із фільмом. Іноді вони

можуть мати значні наслідки, напр. благополуччя чи страху, довго після фільму, але це винятковий випадок. Зазвичай вони починають швидко зникати після закінчення фільму.

(5) Ви є предметом своїх емоцій у реальному житті. Вони відбуваються з вами. Емоції у фільмі, в першу чергу, відбуваються з якимось персонажем історії. Вони відбуваються з вами лише в тій мірі, в якій ви ототожнюєте, співчуваєте, симпатизуєте тощо цьому персонажу. Якими б сильними вони не були, ці емоції є вторинними або «емоціями-свідками» (Tan, 1995, с. 82), і ви лише псевдосуб'єкт. Сенса, у якому глядач є квазі- чи псевдосуб'єктом, суперечливий у теорії кіно. Питання швидко потрапляє до (ретельно охоронюваних) передумов, які відокремлюють одну теорію від іншої. Але я можу обійти цю проблему, принаймні поки що. Тоді ваші емоції від фільму, у певному сенсі, не ваші; тоді як ваші життєві емоції неминуче належать вам. Однак існує також багато емоцій, які ми переживаємо випадково в повсякденному житті, коли ми ототожнюємо себе з членами нашої родини, друзями та знайомими та «читаємо» їх. Як і у випадку з емоціями в кіно, ми не є предметом цих повсякденних емоцій. Я повернуся до цього питання в пункті чотирнадцять і розгляну різницю між цими двома способами ототожнення з емоціями іншого.

(6) Кілька реальностей або світів — це ідея, представлена Вільямом Джеймсом (1890) і розвинена Альфредом Шютцем (1973). Існує головний повсякденний світ і різноманітність особливих або вторинних світів, включаючи світи мистецтва та кіно. Ми входимо в кожную реальність чи світ із актом віри або добровільним припиненням недовіри. Шютц обговорював різноманітність способів, якими світи відрізняються один від одного, як-от у досвіді соціального, особистого, широкого пробудження, початку епохи та плину часу. Він не виділив емоції, але зрозуміло, що емоції теж відрізняються від світу до світу. Я показав, що емоції фільму значно відрізняються від емоцій основного

світу чи повсякденного життя. Дослідники сновидінь описують ще одну модель емоцій, яка відрізняється як від повсякденного життя, так і від моделі глядача фільму (Domhoff, 1999). Таким чином, реальне розташування наших двох наборів емоцій відрізняється залежно від світу: повсякденне життя знаходиться в основному світі, а кіно — у світі кіно.

Контекст емоцій у фільмі значною мірою обмежений межами та тривалістю фільму. Театр, околиці театру та решта життя людини в той день, коли ви пішли в кіно, як правило, виходять із гри та вилучаються з контексту. На відміну від цього, контекст реальних життєвих емоцій — це все життя людини разом із різними середовищами. Відповідно значення та наслідки емоції значною мірою визначаються контекстом. Емоції реального життя змінюються та випромінюються в усе життя людини. Кіноемоції, як правило, обмежуються фільмом. Це правда, що деякі фільми мають довготривалий ефект. Емоційні висоти надзвичайно позитивних або, особливо, надзвичайно негативних почуттів можуть залишатися з нами та мати наслідки. Людям, які відчувають незручність у душі через сцену в душі в «Психо», є улюблений приклад. Але ці наслідкові кіноемоції запам'ятовуються як винятки. У реальному житті будь-які істотні емоції можуть мати наслідки та взаємодіяти з контекстом. У фільмах таке трапляється рідко.

Наративи фільмів, як правило, дотримуються звичайної форми «стабільність-нестабільність-нестабільність», тож ви, можливо, вже передчуваєте або схиляєтеся до цього дестабілізуючого повороту сюжету та наступних емоцій. Музика спрямована на те, щоб рухати вас і переміщувати у відповідні емоційні канали. Іншими словами, у вас є інтерес із самого початку. Однак слово «інтерес» викликає суперечки в теорії кіно. Девід Бордвелл (1985) і Ноель Керролл (1997), які люблять підводити емоції до пізнання, тлумачать інтерес до історії як когнітивну силу, а не емоційну. Ми хочемо знати, що станеться, ми передбачаємо майбутні події, і розв'язка історії справляє

задовільний вплив на нашу цікавість. Навпаки, Ед Тан, датський теоретик кіно, інтерпретує той самий інтерес як емоційну силу (1995, с. 83). Дійсно, він поєднує пізнання та емоції, але, безсумнівно, він сприймає наше уважне спостереження за сюжетом і наше передбачення різних можливих подій як подію пристрасті. Так само, як ми можемо ототожнювати себе з певними героями, ми ототожнюємо себе з історією в цілому (або з «камерою»). Ця нарративна ідентифікація створює для Тана емоцію інтересу. У будь-якому випадку ми відразу починаємо випромінювати афект, і в добре створеному голлівудському фільмі ми можемо їздити на цьому афекті, куди б він нас не привів, аж до кінця. Приблизно за дві години, які може тривати фільм, зазвичай відчувається набагато більше емоцій, ніж за аналогічні дві години нашого звичайного дня. Частково це пояснюється тим, що у фільмі час зазвичай пришвидшується, тобто замість двох годин реального часу фільм може відображати два дні, два тижні або навіть кілька років. Як зазначив Шутц, потік часу відрізняється від світу до світу (Флаєрті, 1999), і фільми можуть розтягувати реальний час на великі довжини. Але на додаток до тимчасової щільності фільмів, вони зазвичай викликають набагато більше хвилювання та пристрасті, ніж ми бачимо в звичайний день. З цими людьми все трапляється: життя перекручується, люди зливаються, зло охоплює, блаженство приходить і йде, смуток охоплює, нарешті приходить щастя, жах паралізує, і взагалі люди схильні жити напруженим і нервовим життям у ці мізерні дві години. Важливо, що емоції прагнуть до ясності, тому що це дозволяє більше емоцій. Ми не зупиняємось і намагаємось зрозуміти, що щойно сталося. Історія рухає нас вперед. Незважаючи на ретельно обгороджені межі фільму, емоції всередині цього паркану густі та дикі. Вони часті, щільні і майже стінка до стінки.

Вплив фільмів на глядача досить складний, і я не буду намагатися їх усі перерахувати чи обговорювати. Наприклад, я зупинюся на важливому питанні ідеологічних впливів. Немає сумнівів у тому, що фільми зазвичай зміцнюють

економічну чи класову ідеологію разом з іншими домінуючими цінностями країни, яка їх створює. Емоції глядача, якими маніпулюють кінематографісти, підштовхують до політичного консерватизму, тобто до прийняття основної соціально-економічної системи, як вона є. З іншого боку, не ходити в кіно (а робити щось інше замість цього) також, мабуть, має ідеологічні наслідки. Ми живемо в морі ідеології, і хоча деякі ситуації є більш ідеологічними, ніж інші, вбудовані упередження будь-якого суспільства, як правило, всеохоплюючі та постійні. Я розгляну звичайні психологічні ефекти кіноемоцій. Коли людей запитують, навіщо вони ходять у кіно, вони дають відповіді зі здорового глузду, наприклад, щоб розважитися, втекти від нудьги, відпочити від своїх проблем, отримати новий досвід чи інформацію та, іноді, щоб отримати мистецьке захоплення.

Ми входимо у фільм певним чином стурбовані, ми дивимося його, і цей перегляд тимчасово знімає наш тягар. Від часів Арістотеля до сьогодні цей процес підйому часто називають своєрідним катарсисом або очищенням. Поняття катарсису є неточним, нестандартизованим і обмеженим для пояснення ефектів художніх наративів.

2.3. Культурні аспекти вираження емоцій в сфері кіно

Використання різних методів аналізу вираження емоцій у мові кіно обумовлено необхідністю надати комплексний та системний опис цього явища відповідно до визначених у вступі цілей та поставлених у дослідженні завдань.

Для реалізації цих методів використано науковий підхід, такий як синтез. Його застосування полягало у створенні загальної уяви про способи вираження емоцій на різних мовних рівнях, таких як лексичний, синтаксичний і інші. За

допомогою аналізу основних властивостей на різних лінгвістичних рівнях було зроблено детальний синтез інформації, що дозволило зробити висновки про те, як емоції передаються через мову.

Індуктивний підхід використовувався для аналізу конкретних випадків та засобів висловлення з метою отримання більш глибокого розуміння емотивності конкретної культури в цілому. Цей метод дав змогу сформулювати загальну концепцію вербалізації емоцій у британському народі та зробити відповідні висновки.

Для досягнення визначеної мети ми також використали наступні лінгвістичні методи:

- Залучили метод кількісного аналізу для вивчення виразних засобів в емоційному вираженні англійської та української мов. Використовуючи цей метод, ми виявили та зафіксували відмінності між оригінальним текстом і його перекладом, використовуючи конкретні кількісні параметри, які були значущі для досягнення поставленої мети.
- Використовуючи метод структурно-семантичного аналізу, ми досліджували відмінності у вираженні емоцій у різних соціальних класах у Великобританії. Крім того, ми хотіли порівняти експресивність вербалізації в культурах України та Великобританії. Застосовуючи цей метод, ми аналізували мову представників вищого та робітничого класів, а також проводили порівняльний аналіз експресивності позитивних та негативних емоцій залежно від культурного контексту особи.
- Метод порівняльного аналізу використовувався для зіставлення особливостей вербальних виразів емоцій у кількох серіалах різних жанрів, і в ході цього процесу виявлення їх подібностей та відмінностей.

Порівняльний аналіз перекладу також використовувався для оцінки форми та змісту перекладеного тексту у порівнянні з оригіналом. Цей метод дозволив нам визначити, як переклад робиться з урахуванням характерних труднощів,

пов'язаних із відмінностями між кожною мовою, а також виявити ті частини оригіналу, які залишаються непереданими у перекладі. Цей процес визначено терміном "перекладацькі факти", що дозволяє отримати об'єктивну картину реального процесу перекладу.

Більше ста років тому відомий вчений Чарльз Дарвін написав відому роботу під назвою «Висловлення емоцій у людях і тваринах» (1872), яка базувалася на спостереженнях за емоціями людей з різних культур і народів. З тих пір основою для визначення універсальних емоцій стало порівняння різних способів вираження емоцій у міжкультурному дискурсі. Але зараз більше уваги приділяється міжкультурній різниці, ніж універсальним способам вираження своїх почуттів. Той самий момент, коли людина народжується, визначає те, як вона буде виражати свої емоції протягом усього свого життя. Згідно з М. Красавським, першою важливою умовою існування емоційних концепцій є спільна колективна діяльність, а другою - соціалізація особистості, процес, який розгортається на пізніших етапах еволюції цивілізації *Homo sapiens* [2, с. 49-50].

Особливості емоційних концепцій у конкретній етнічній групі визначаються звичаями, традиціями, стереотипами мислення та унікальними аспектами побуту. Ці характеристики формуються протягом історичного розвитку даної етнічної спільноти [18, с. 53].

Розуміння емоційного концепту визначається мовними засобами [18, с. 63]. Для більш докладного вивчення мовних особливостей англійців важливо звернутися до їхнього національного характеру та менталітету. Менталітет визначається як специфічний спосіб сприйняття та розуміння дійсності, що ґрунтується на когнітивних стереотипах свідомості, характерних для конкретної групи людей [4, с. 24]. Як вже вказано вище, менталітет грає важливу роль у комунікативній поведінці та вираженні емоцій. Національний англійський менталітет залишається високостійким до змін і має значення в комунікативних виявах та способах вираження емоцій англійців. Цей менталітет схожий на той,

який можна було спостерігати декілька століть тому. Ми поговоримо про характеристики англійського менталітету та національного характеру, які, на наш погляд, мають найбільший вплив на емоції англійців і їхню мову.

Характерною особливістю англійців є збереження стриманості та холоднокривності, які часто відзначають їхніх іноземних співрозмовників. Ця особливість впливає на вияв емоцій. Здатність утримувати і контролювати свої емоції вважається невід'ємною частиною концепції "Англійськість" (Englishness). В англійському суспільстві, де цінують емоційну стриманість і самоконтроль, відкрите виявлення емоцій часто засуджується, що можна підтвердити за лексичним вживанням. Є цікавим те, що деякі слова, такі як sentimental (сентиментальний), emotional (емоційний), gushy (надто емоційний), agitated (збуджений) мають в англійській мові негативні відтінки значення (Why are you being so sentimental! / Emotionally gushy is who I really am.), а слово emotionalism (емоційність) означає втрату контролю над власними емоціями. А також, щоб описати невирішені емоційні проблеми або травми, які впливають на теперішню поведінку людини, є вираз «emotional baggage», що в буквально перекладається «емоційний багаж». У той же час прикметник passionate (пристрасний, палкий, захоплений) оцінюється як і позитивно так і негативно, залежно від контексту [11, с. 545].

Ця особливість англійців виявляється навіть у структурі словотвору, зокрема в використанні суфіксів для утворення зменшувальних форм слів, таких як -y (ie), -ette, -ling, -ster, -let. Фактично, найбільш поширеним є лише перший суфікс, проте його частота вживання не досягає частоти використання димінутивів в інших мовах. Крім того, існує обмежена кількість слів, які можна використовувати як пестливі вирази, такі як "baby", "cutie", "sweetie", "honey", "darling", "love". Те ж саме можна зауважити і щодо скорочених версій імен, кількість яких зменшується, і їхній зменшувальний характер втрачається, оскільки їх розглядають просто як зручні для вимови: «Відмінною особливістю

англійських власних імен є їх відносна стійкість в межах функціонального стилю ... В англійській мові за людиною закріплюється переважно одна якась форма, яка використовується в переважній більшості випадків »[42, с. 44].

Цікавою є інша риса: англійська мова часто використовує непрямі висловлювання, наприклад, висловлювання типу «Це не зовсім моє захоплення», що означає «Мені це не подобається!». Такі висловлювання приховують справжні емоції співрозмовника [41, с. 192]. Концепція дружби в англійських країнах, включаючи Англію, суттєво відрізняється від нашої, але можна розпізнати розслабленість англійця в вашому оточенні, спостерігаючи за вживанням лайливих слів. Наприклад, вживання слів типу "bloody hell", "damn", "freaking", "fuck", "insane" та інших їх варіантів не завжди має на меті образити іншу людину. Ця лексика є результатом емоційної близькості та відкритості перед співрозмовником. Таким чином, їхня негативна конотація поступово зникає. [3, с. 82].

У багатьох проявах ввічливості, які відрізняються англійцями, майже немає емоційної конотації. Фрази, які виражають позитивне ставлення, такі як "it's great to see you again!", "what a pleasant surprise to run into you", "what a delightful pleasure it is to meet you!", "nice meeting you", втратили свою первинну емоційну відтіненість і зараз використовуються як стратегія комунікації для наближення до співрозмовника. Крім того, в англійців фраза "дякую" вимовляється не лише у відповідь на надану послугу, а також у різних інших комунікативних ситуаціях, наприклад, коли друзі подарували несподіваний подарунок, і їм відповіли: "Oh, wow! This is amazing! Thank you so much!"[8, с. 29].

В англійській культурі багато уваги приділяється формі спілкування, відомій як "small talk" або, приблизно, "легка світська розмова" українською мовою. Цей вид спілкування є ключовим для англійців, оскільки він служить засобом збереження соціального контакту. Такі розмови часто відбуваються за

столом, при зустрічі на вулиці і обмежуються конкретними темами, при цьому залишаючись вельми поверхневими через властиве англійцям бажання уникати обговорення особистих проблем. Перша фраза може бути загальним висловленням, наприклад, «Interesting event tonight, isn't it?». Друга відповідь може розширити обговорення, наприклад, «Yes, I heard there will be some renowned speakers. Have you attended such events before?». Однією з характерних рис світської бесіди може бути активне використання підтверджень, наприклад, «Absolutely», порожніх фраз, наприклад, «Well, you know», і позитивних оцінок, таких як «That sounds like a great opportunity» [9, с. 7].

Цікаво, що жодна з вказаних реплік не виражає виразних емоцій, оскільки вони стали формою ввічливості і втратили своє первинне емоційне значення. Щодо великої кількості компліментів, які використовуються в англійській мові, цей комунікативний акт зазвичай ґрунтується на одній стратегії: прояву уваги до співрозмовника. Відповідність внутрішнім моральним якостям людини займає перше місце в англійській комунікативній культурі. [4, с. 69].

Такі мовні узагальнення в основному виконують функцію встановлення контакту і часто є ще однією формою ввічливості. Як зазначає Анна Вежбицька, англійці уникають різких або беззастережних висловлювань. Використання прислівників, таких як *definitely, entirely, flawlessly*, а також *extremely, incredibly, intensely* в набагато меншій мірі спостерігається, ніж, наприклад, в українській культурі в подібних випадках (вживання таких прислівників в українській мові можна обчислити у сотні випадках). [19, с. 263]. Однією з основних особливостей англійської мови є її лаконічність та стислість, яка допомагає вираженню емоцій. Часто короткі, компактні та більш експресивні фразеологізми та ідіоми англійської мови, на відміну від детальних іноді громіздких висловлень українською, виграють завдяки своєму концентрованому сенсу. Наприклад, розглянемо фразу "pull yourself together" у порівнянні з його українським перекладом "візьми себе в руки" чи "зберися". У такому порівнянні

видно, що оригінал має виражене емоційне забарвлення.

Англійська емоційна лаконічність використовується також за допомогою неологізмів, які вживають носії мови, наприклад, для порівнянь з певною особою, часто героєм фільму або книги. Наприклад, "She tackled the challenge like Indiana Jones facing ancient traps" (Вона взялася за виклик так, як Індіана Джонс перед древніми пастками). У цьому випадку порівняння з відомим героєм кіно вказує на рішучість і вправність особи вирішити завдання або проблему, а також додає оціночний відтінок [10]. Ад'єктивізація словосполучень є ще одним типом словотвору, який використовується в англійській мові. Словосполучення "heart-to-heart talk" (відверта розмова) може бути переосмислене як "глибока та відверта розмова", де використання слова "heart" надає йому емоційний відтінок, підкреслюючи особистий та емоційний характер бесіди. Важливо також не забувати про фразові дієслова, які в неформальному спілкуванні не лише використовуються як синоніми до нейтральних виразів, але й надають мові емоційного відтінку, такі як "break up," "chill out," "catch up," і інші. Поширене в англійській мові явище - евфемізація, також може слугувати індикатором емоційної оцінки в мовленні. Спостерігається збільшення впливу політкоректності з кожним роком, що вимагає використовувати евфемізми для заміни слів, що вважаються грубими або неполіткоректними за громадською думкою. Наприклад, замінити "old" на "advanced in years," "unemployed" на "between jobs," "unattractive" на "not conventionally beautiful," "dies" на "passed away."

В останні роки спостерігається тенденція "універсалізації" назв деяких професій, що містять слово "man", з метою уникнення неповаги до жінок, які займають ці посади (foreman - supervisor, spokesman - spokesperson, policeman - police officer). Проте, навіть коли вихована особа виявляє найвищий ступінь гніву, вона рідко звертає увагу на використання евфемізмів, і тому використання образливих слів, що можуть дискримінувати деякі групи людей, також може

нести емоційне забарвлення. Зазначений вище концепт "privacy" залишається актуальним, і в мові найчастіше виявляється обмеженням мовних виразів, таких як зауваження, критика, загроза, і зведення їх до мінімуму [4, с. 83]. Прояви презирства чи невдоволення рідко мають місце в англійській розмові.

Таким чином, певні елементи того, як англійці спілкуються, впливають на те, як вони виражають свої емоції в мові. До них належать стриманість, ввічливість, жага до лаконічності та стислості, евфемізація, ідея «privacy», уникнення різких слів/виразів і світська бесіда.

Розділ 3. Аналіз психолінгвістичних механізмів емоцій на прикладі серіалу “Peaky blinders”.

3.1. Лексичні засоби відтворення емоцій у серіалі “Peaky blinders”

Світово визнаний серіал "Гострі картузи" розповідає історію про родину циган, яка створила своє власне злочинне угруповання. Це є хронікою великої родини Шелбі - безжальної та вкрай впливової банди, яка визначила свій статус після Першої світової війни. Їхні інтереси охоплювали пограбування, гральний бізнес та інші аспекти. Однією з їхніх особливостей були гострі лезв вшиті в картузи, які використовувалися як альтернатива холодній зброї. Сюжет серіалу базується на реальних подіях. Родина Шелбі стала однією з найбільш безкомпромісних, рішучих та незламних у історії. Цей захоплюючий сюжет, який утримує глядача в напрузі протягом всього перегляду, приніс величезний успіх. Сюжет сповнений інтриг, зради, влади та безперервно тримає глядача в напрузі. Серіал вдало комбінує драму з елементами кримінального трилера, створюючи захоплюючий історичний образ кримінального Бірмінгему. Головними героями серіал є: Томас Шелбі (Кілліан Мерфі), Артур Шелбі (Пол Андерсон), Джон Шелбі (Джо Коул), Елізабет "Ліззі" Шелбі (Нета Лауренс), Честером Кемпбеллом (Сем Ніл) та Грейс Берджесс (Аннабель Уолліс). [7]

Події першого сезону розкривають значущі трансформації Томаса, який тільки що повернувся додому з війни. Раніше він проявляв справжню байдужість до почуттів, але це змінюється з появою Грейс, співробітниці нового керівника поліції, інспектора Кемпбелла. Цей новий елемент додає значних труднощів в життя родини Шелбі. Інспектор Честер Кемпбелл, отримавши завдання від Вінстона Черчілля, розслідує крадіжку кулеметів з військового заводу держави. Не втрачаючи часу, Томас енергійно приступає до очищення міста від злочинності, зокрема від банди "Гострі картузи". У другому сезоні серіалу розглядається розширення бізнесу родини Шелбі у Лондоні, де триває

війна між італійською мафією та єврейською організованою злочинністю. Тим часом Томас опиняється в середині угод з феніанцями, які є членами Ірландського революційного братства (ІРБ) та братства Феніанців, а також британської служби. Ці махінації керуються його давнім знайомим. [7]

"Гострі картузи" розкривають нам альтернативний образ Великобританії, відмінний від яскравого зображення високого суспільства. Замість цього, кінокартина виводить нас у світ, де переважає бруд та бідність, де люди стикаються з важкими обставинами та не завжди мають доступ до освіти. У цьому контексті їх мова невід'ємно відображає вплив цих факторів. Серіал відрізняється від інших тим, що висвітлює більш яскраві емоційні вирази, адже позитивні почуття рідко зустрічаються в цьому світі. Основний акцент у нашій роботі робиться на негативних емоціях, таких як гнів, злість, розчарування та агресія. Це відрізняється від попередніх телесеріалів, де представники вищого класу повинні були приховувати свої емоції та вести себе завжди ввічливо та нейтрально, в той час як персонажі середнього класу мали більшу свободу в виявленні власних почуттів. Таким чином, мова героїв наповнена нецензурною лексикою та виразними засобами вираження емоцій.

Від часів Платона та Аристотеля виникла цікавість до звучання слів і їхнього змісту. Вчені давно помітили, що люди відповідають на фізичне вираження фонем. Сучасні прихильники фонетичного значення розглядають його як окремий вид семантики, подібний до лексичних і граматичних значень. О. П. Журавльов вважає, що звуки можуть викликати певні почуття у людини, яка їх слухає, оскільки їхні фонетичні значення мають конотативний характер. Д. Вестерман вказує, що голосні з переднього ряду означають щось тонке, довге і світле, тоді як голосні з заднього ряду означають щось величезне і похмуре. Низький тон означає дещо тупе, повільне, незграбне, жалісне та похмуре, тоді як підвищений тон означає щось піднесене, яскраве, світле та радісне.

Майже п'ятдесят років тому англійські вчені звернули увагу на те, що

голосні (/o/, /u/, /a/) використовувалися частіше, коли йшлося про негативні емоції. Наш кінотекст також демонструє це явище. Вченими було виявлено, що певні поєднання звуків також можуть викликати негативні почуття. Наприклад, Для прикладу візьмемо звукосполучення, яке традиційно несе негативні асоціації, є /sl/ у словах, таких як "slithering," "slime," "slip," "slug." Наприклад: "Slipping into the shadows, Tommy Shelby observed the rival gang's movements, plotting his next move to gain the upper hand in their ongoing conflict." – "Сховавшись у тіні, Томмі Шелбі спостерігав за рухами конкуруючої банди, готуючи свій наступний хід, щоб мати перевагу в їхньому триваючому конфлікті." У цьому випадку використання звукосполучення /sl/ у слові "slipping" посилює враження негативної та серйозної ситуації. Крім того, у перекладі на українську мову використовується прийом конкретизації, щоб передати це словом «сховавшись»."Slithering through the dark alley, the sinister figure cast a shadow of fear, making the residents of the slum uneasy about the impending danger." – "Повзучи темним переулком, зловісна фігура кидала тінь страху, роблячи мешканців трущоб нервовими перед надходящою небезпекою." У цьому випадку звукосполучення /sl/ (slithering) створює асоціації з негативними та загадковими елементами, підсилюючи враження страху та небезпеки. Крім того, спостерігається помітний контраст порівняно з іншим матеріалом дослідження.

Серед основних суфіксів, що надають іменникам негативний відтінок, можна виокремити -eer, -ard, -ous, -ster/-aster, і напів-афікс -monger. До прикладів належать такі слова, як fraudster, trickster, saboteur, profiteer і scare-monger. В обох прикладах, які подані нижче, суфікс -ard в слові "bastard", вжитому у формі звертання до адресата, вказує на наявність в мовця негативних емоцій та вияв гніву. Це можна відобразити за допомогою прикладів із серіалу: So your first fair since France? What do you know about France? You war-shy, gypsy bastard. – Що ви знаєте про Францію? Ти циганський виродок, який боїться війни. Мова Джонні

Догса вибухає гнівом та виражається вкрай емоційно. Проаналізувавши емоційні вияви та лексичний апарат для вираження почуттів у серіалі "Гострі картузи", можна зазначити, що найбільш поширеними виявами емоцій для цього персонажа є розлюченість та гнів. Це те, що ми можемо побачити на прикладі. У залежності від ситуації слово "bastard" можна перекладати різними способами. Якщо б сценарій подій розгортався у Середньовіччі або стосувався королівських спадкоємців та боротьби за трон, тоді це слово могло б мати значення "незаконно народжена дитина, нешлюбне потомство". У даному випадку події розгортаються у 1920-х роках серед представників середнього класу Бірмінгема. Таким чином, вживання слова "bastard" набуває виразного емоційного відтінку, і рішення перекладача залишити цю конотацію у перекладі є обґрунтованим. Адекватніше всього в контексті вираження всієї інтенсивності фрази в мовленні буде вживання терміна "виродок". You know the words. You're a whore. Baby's a bastard.— Ти знаєш, про що говорять. Ти - хвойда. Дитина - байстрюк. У цьому випадку, перекладач обрав оригінальне значення слова, тобто "байстрюк", оскільки це відповідає контексту та обставинам, у яких опинилися персонажі. Це не лише не позбавило репліку її емоційності, але й підсилило її вражаючий характер.

Візуальна частина кінотексту є ще одним інструментом, який перекладач може використовувати для перевірки якості перекладу. Перекладач має здатність не тільки уявити, додумувати, але й побачити контекст. Таким чином, можна зробити висновок, що в цій конкретній ситуації візуальний елемент був вирішальним у виборі відповідника. Вважається, що суфікси англійської мови, такі як -ous й -ful, містять інтенсифікуючий компонент значення (конотація). Наприклад: He sees machine guns and rifles and ammunition and some glorious revolution. – Він бачить кулемети і гвинтівки і боєприпаси та славетну революцію. Головний герой говорячи про Фредді, коханого його сестри, вживає прикметник glorious. Соціолінгвістичний та інтертекстуальний контекст подій,

які описуються у серіалі, дав перекладачеві можливість передати цю емоційність більш виразно, оскільки українська мова допускає такий вираз за умови врахування нашого менталітету та вираженості нашого мовлення. Таким чином, перекладач вирішив використати фразу "славетна революція" для вираження інтенсивності та змістовності репліки. Яскраве використання слів із морфемою можна також спостерігати у наступних прикладах: *Something precious, something stolen. Perhaps you know what I'm talking about.* – Дещо дуже цінне, те що було викрадено. Можливо ви знаєте, про що я. *Fucking ridiculous.* – Це просто сміховинна.

Оскільки переклад фільмів використовує підходи вільного перекладу [25, с.60], перекладач може краще передати значення певної мовної одиниці в контексті мови оригіналу. Важливим аспектом є також конотативний зміст, оскільки слово "bloody" в англійській має широкий спектр значень. Під час перекладу на українську виникає питання вибору відповідного еквівалента, щоб висловлення відповідало ситуації, характеристикам героя та стильовому регістру. Наприклад, *You pay for a bloody hospital and you're using witchcraft?* - Ти заплатив за кляту лікарню, а лікуєшся магією? У цій сцені перекладач вирішив надати перекладу більшого емоційного виразу, враховуючи описану ситуацію та враховуючи загальний експресивний характер української мови. Структура фрази залишилася стилістичною, а багатозначність перекладу слова "bloody" забезпечила повноту та емоційність передачі контексту, особливо враховуючи той факт, що в серіалі часто поєднуються різні стилі та регістри, що відтворює реалію життя.

З огляду на різницю у граматичних системах мов оригіналу та перекладу, трансформації шляхом додавання та вилучення найчастіше використовуються з метою відповідності вимогам ліпсінк-перекладу. Так, у репліці *What the bloody hell is going on?* - Що в біса відбувається? В МО *bloody* відноситься до слова *hell*, але перекладач вирішив прибрати це слово і додати лише слово *bloody*, щоб

краще виразити контекст. Морфологічне вираження емоцій відбувається за допомогою спеціальних афіксів. Морфема, яка є значущою мовною одиницею, має форму та власний зміст. Як ключовий елемент словотвору, морфема взаємодіє з іншими одиницями свого рівня [Кузенко Г. М.], надаючи їм емоційного забарвлення.

На морфологічному рівні проблема емотивності пов'язана з різноманітними емотивними значеннями словотвірних афіксів. Наприклад, суфікс "-ish", який часто асоціюється з негативною оцінкою, може викликати або виражати негативні емоції. Цей суфікс може застосовуватися як до іменної основи (наприклад, "foolish", "feverish", "goatish", "childish", "mannish"), і так само й до основи власних імен (наприклад, "Shakespeareish", "Picassoish", "Einsteinish"). Давайте проілюструємо вираження негативної емоції за допомогою суфіксу "-ish": *Fucking parish bastard!* – Клятий парафіяльний покидьок. У даному фрагменті з серіалу "Гострі картузи" емоцію розлюченості можна виокремити через використання терміна "парафіяльний", що формується за допомогою суфікса "-ish". Ліззі, секретарка Томаса, висловлює своє невдоволення та здивування тим, що всі довіряють Томасу та слідуєть його словам. Суфікс "-ish" може мати як позитивне, так і негативне значення. У цьому випадку, завдяки шиплячим звукам та інтонації, глядач чітко розуміє, яку емоцію передає героїня. Ліззі спілкується з Майклом із виразним сарказмом, що відображено використанням терміна "парафіяльний". Експресивність досягається за допомогою еліптичних речень.

Фразеологічні вирази у серіалах є важливим елементом психолінгвістичного аналізу, оскільки вони відображають емоційний стан персонажів та створюють атмосферу в сценах. Фразеологізми допомагають виражати емоції більш насичено та точно. Розглянемо приклад:

- I don't pay for suits. My suits are on the house or the house burns down. Я не плачу за костюми. Або ж вони за рахунок магазину, або магазин згорає.

"On the house" в даному контексті вказує на владу мовця або безкомпромісність, а "the house burns down" надає цьому висловлюванню загрозовий та екстремальний характер. Тут цей фразеологізм підкреслює авторитарність та нешаблонність головного героя.

Визначення емоцій за допомогою лексичного способу є основним методом об'єктивації емоцій. За теорією Л. Г. Бабенко, семантична категоризація емоцій повинна базуватися, передусім, на лексиці, яка називає емоції, оскільки саме в ній емотивні значення є конкретними, стійкими та стабільними. Дослідниця вважає, що саме такі слова є прямими виявами емоцій [14, с. 12-13]. Цей метод є найпоширенішим способом вираження емоцій. Давайте розглянемо концепт слова "afraid": "I'm afraid without the presence of the Duke Mikhail Michailovich or Lady Lewington, we shall have to ask for payment in advance." – Боюся, що без присутності герцога Михайла Михайловича чи леді Льюїнгтон нам доведеться просити передоплату. "You have to choose who you're more afraid of." – Треба вибрати того, кого ти найбільше боїшся. "No, I'm afraid Mr Shelby is in London." – Ні, я боюся, містер Шелбі в Лондоні.

Іменниковий метод лексичної номінації негативних емоцій включає такі слова, як "death," "fear," "wrath," "fury," "hatred," "shock," і так далі. Наприклад: "No, you need not fear being connected to the killing because I will see to it that no connection is ever made." – Ні, вам не потрібно боятися бути причетними до вбивства, тому що я подбаю про те, щоб жодного зв'язку не було. "And then my wrath will come down on all of you." – І тоді мій гнів зійде на всіх вас. "When you're dead already, you're free." – Коли ти вже мертвий, ти стаєш вільним. "My fury is a thing to behold." – Мою лють варто побачити. "We hate people." – Ми ненавидимо людей. "Ollie, it's shocking what they become..." – Оллі, це шокує, ким вони стають...

Словами, такими як to hurt, to hate, to be furious, тощо, можна описати негативні емоції дієслівно, наприклад: I learnt long ago to hate my enemies, but

I've never loved one before. – Я давно навчився ненавидіти своїх ворогів, але ніколи раніше не любив нікого. У розмові зі своєю коханою Грейс Томмі Шелбі використовує слово «ненависть», яке має сильну емоційну цінність, щоб висловити своє ставлення до життя. Зокрема, жаргонізми, колоквіалізми, вульгаризми, діалектизми та сленгізми належать до емотивної лексики [16, с. 217].

Такі слова завжди використовуються з прагматичних причин; вони надають мовленню образність і жвавість. Чітке протиставлення цих слів літературній нормі призводить до новизни їх використання та, зазвичай, супроводжується сильним емотивно-експресивним вираженням, оскільки їхня експресивність базується на образності та несподіваності їх вживання. Наприклад у репліці: *Damn them for what they did to you in France!* – Чорт візьми їх за те, що вони зробили з вами у Франції! Значно відомо, що понятійна система людини, яка проявляється в лексичному складі її мови, тісно пов'язана з її культурою, що означає, що вона є етносемантично маркованою. Це обґрунтовує національну та культурну особливості окремої частини лексичної системи мови, а саме - фразеології. Таким чином, вербалізація негативних емоцій використовує різноманітні мовні засоби, такі як лексичні, фонетичні, фразеологічні, морфологічні та синтаксичні.

3.2. Психолінгвістичні механізми опису емоцій у серіалі “Peaky blinders”

Переклад фільмів є специфічним видом перекладу, оскільки включає екстралінгвістичні елементи та технічні аспекти, які призводять до певних труднощів. За словами Ю. Лотмана [3], ці технічні компоненти невідомої, безумовно, впливають на рівень еквівалентності перекладу фільму і також на відповідність між перекладеним текстом та артикуляцією акторів [3, с. 315].

Британські вчені Г. Андерман (Гунілла Андерман) й Х. Діаз-Сінтас (Хорхе Діаз-Сінтас) [5] розглядали два підходи до перекладу кінематографічної продукції. Один із них передбачав збереження аудіальної складової фільму, а інший – заміну цієї складової письмовим текстом. У першому випадку оригінальний аудіотекст замінюється новим, і цей процес отримав назву "переозвучення" (revoicing).

Процес, в якому аудіодоріжку оригіналу зберігають, а текст виводять на екран, відомий як субтитрування (subtitling). Цей метод кіноперекладу виявляється менш витратним у часі порівняно з іншими, і його вартість значно нижча. За висловлюваннями Х. Діаз-Сінтаса та Г. Андерман, вибір методу перекладу фільму залежить від ряду факторів, таких як фінансові можливості, цільова аудиторія та жанр кінотвору [5, с. 20–21]. Н. Шубенко підкреслює, що створення єдиної аудіовізуальної композиції можливе лише за умови комбінації аудіальної складової та відеоряду [4, с. 146].

Вимоги до перекладу фільмів змінюються в залежності від країни. Вибір конкретного методу перекладання кінокартин суттєво впливає на сприйняття його цільовою аудиторією і залежить від місця походження оригіналу, а також від культури, для якої призначений переклад для міжнародної аудиторії. Також на вибір впливають фактори, такі як фінансова вартість, людські уподобання, історичні особливості та звичаї [2]. Тому, коли перекладається сленг, і враховуючи реалії конкретної країни, важливо користуватися описовим перекладом. Це включає лексико-граматичну трансформацію, при якій лексична одиниця мови оригіналу замінюється фразою, що пояснює її значення. Іншими словами, вона надає більш-менш повне пояснення або визначення цього значення в мові перекладу. Через такий процес, як описовий переклад, мова постійно оновлюється, розвивається та збагачується новими відтінками та характеристиками.

На фонетичному рівні емоції та виразність виявляються через інтонацію, темп мовлення, мелодію голосу, його тембр, поєднання фонем, різні види пауз, стиків, ритмів, а також за допомогою подвоєння або римування комбінацій слів. Використання та реєстрація у мовленні персонажів будь-якого графона, а також неправильне наголошування також вказують на настрій та емоційний стан спікерів у момент спілкування, а також можуть відображати їх вік, рівень освіти та соціальний статус [24, с. 77].

Автори активно використовують різноманітні засоби, такі як алітерація, асонанс, паронімія, звуконаслідування і інші. На синтаксичному рівні виразність та емоційність лексики досягається за допомогою інверсії, звертань, вставних конструкцій, односкладних та неповних слів, гіперболи, риторичних запитань та вигуків. Елементи, такі як окличні, питальні та вставні, можуть використовуватись на синтаксичному рівні для вираження емоцій. З ростом емоційного напруження можна спостерігати вищий рівень дезорганізації синтаксичної структури. Для високої концентрації емоцій є характерними повтори, незавершеність синтаксичних конструкцій та перерваність, наприклад: - No fighting. No fucking fighting. No fighting. No fucking fighting! — Не битися! Взагалі не битися! Не битися! Н битися, бляха-муха! [3, с. 432].

Отжу, синтаксичні засоби не тільки додають емоційну забарвлення, але й посилюють його вплив, що робить текст виразнішим і яскравішим. На лексичному рівні використовуються різноманітні експресивні засоби, такі як синонімія, антонімія, паронімія та омонімія; використання іншомовних слів, русизмів, запозичень; авторські новотвори, неологізми, застаріла лексика та оказіоналізми; професіоналізми, терміни; діалектна лексика; жаргонізми, арготизми, розмовно-побутова лексика. Іншими словами, навіть звичайне слово, на перший погляд, може мати експресивний характер, якщо виділити одну з його сем та зробити її семою інтенсивності. Таке слово використовується для опису персонажів, надає живописності, наділяє образність, робить виклад більш

виразним й забезпечує колорит мовлення [45, с. 82].

Таким чином, можемо розглядати виразний вплив іменників, дієслів, прикметників і прислівників, які виражають міру, спосіб і ступінь дії, а також інших частин мови. Морфологічні засоби виразності є також ключовими компонентами, оскільки вони визначають структурованість тексту, його зв'язність та логічність. Для досягнення певного ефекту композиції та наочності часто в текст включають емоційно забарвлені афікси, імперативні форми (*come here, be quiet, let's do this*), а також ступені порівняння прикметників та прислівників. До морфологічних засобів виразності також відносяться іменники спільного роду, що несуть експресивні відтінки значення; стягнені та нестягнені форми прикметників; слова категорії стану та імперативні форми; можливості виразності часток, вигуків та їх форм [7]. Крім того, до основних засобів виразності також варто віднести різноманітні стилістичні прийоми, такі як тропи (метафора, персоніфікація, гіпербола, епітети, уособлення, алегорія, порівняння, градація літота, метонімія, синекдоха, перифраз, іронія) та стилістичні фігури (ампліфікація, асиндетон, градація, епіфора, апосіопеза, лейтмотив, повтор, антитеза, парцеляція, еліптичні конструкції, тавтологія, полісиндетон, анафора, запитання-відповіді) [39, с. 340–342].

Оскільки експресивність може проявлятися на будь-якому рівні мови, то логічно класифікувати емотивно-експресивні засоби відповідно до рівнів мовної структури, як запропонувала Н. Бойко. Ця класифікація включає такі види емоційного вираження: 1) лексичні (антонімія та паронімія; омонімія, синонімія; використання іншомовних слів, запозичень, русизмів; авторські новотвори, неологізми, оказіоналізми та застаріла лексика; професіоналізми, терміни; діалектна лексика; жаргонізми, арготизми; розмовно-побутова лексика); 2) фонетичні (алітерації, звукові повтори, паронімія, паронімія, фонетична екзотичність слова, звуконаслідування, наявність специфічних звукосполук); 3) фразеологічні (прислів'я, приказки; фразеологізми та одиниці з ідіоматичним

значенням; крилаті вислови); 4) словотвірні (осново- та словоскладання; афікси суб'єктивної оцінки (префікси, демінутивні суфікси, аугментативні суфікси)); 5) синтаксичні (вставні, вставлені та приєднувальні конструкції; звертання, конструкції з чужим мовленням та діалогічне спілкування; незакінчені, обірвані речення; паралельні конструкції, що змістовно наближаються до афоризмів; окличні, питальні та спонукальні речення); 6) морфологічні (іменники у складі сегментних конструкцій; іменники спільного роду, значення яких виражає експресивні відтінки; ступені порівняння, нанизування прикметників; стягнені та нестягнені форми прикметників; слова категорії стану та імперативні форми; експресивні можливості часток, вигуків та їх форм); [3, с. 385].

Крім того, повністю обґрунтованим є використання стилістичних прийомів для вираження емоцій, зокрема: 1) тропів (літота, метафора, епітети, перифраз, гіпербола, персоніфікація, синекдоха, алегорія, іронія, порівняння, уособлення, метонімія); 2) використання стилістичних фігур (анафора, ампліфікація, антитеза, апосіопеза, асиндетон, еліптичні конструкції, градація, епіфора, запитання-відповіді, лейтмотив, парцеляція, повтор, літота, полісиндетон, плеоназм, риторичні запитання, тавтологія) [3, с. 386].

Обидві системи класифікації підкреслюють різноманіття доступних засобів для вираження емотивно-експресивної лексики на всіх рівнях мовної структури. Для вираження емоційного стану часто достатньо лише подати нерозбірливий звук.

Одна з основних причин ускладнень при адекватному перекладі нестандартних виразів англійської мови на українську полягає у розходженні лексико-семантичних груп слів, хоча в цілому напрямок лексико-семантичного варіювання слів у цих мовах є подібним. Наприклад, як в англійському сленгу, так і в українському просторіччі, нестандартні вирази формуються шляхом обмеженого лексико-семантичного варіювання літературної мови. Списки лексико-семантичних груп слів, які викликають варіювання нестандартних

виразів в англійській та українській мовах, приблизно співпадають. Проте у відповідних лексико-семантичних групах в англійській та українській мовах спостерігаються значущі розходження.

Українські слова, які збігаються з англійськими за основним значенням, але не мають власних експресивно-просторічних лексико-семантичних відтінків, не можуть служити для ефективного перекладу [5]. Ще однією причиною ускладнень у перекладі нестандартних виразів з англійської мови на українську є розбіжність прагматичних компонентів значень слів, які, незважаючи на свої основні лексико-семантичні варіації, викликають розходження у лексико-семантичному варіюванні цих слів в англійській та українській мовах. Лексико-семантичне варіювання, що призводить до утворення сленгу, жаргонів або пейоративної лексики, базується на прагматичних складових значення слова – семантичних асоціаціях або конотаціях, які виражають культурні традиції та суспільні норми використання відповідної лексичної одиниці [7, с. 107].

Переклад нестандартної лексики вимагає урахування контексту, в якому вживається конкретна мовна одиниця, оскільки саме контекст найточніше вказує на лексичне значення слова та його образно-експресивні відтінки. Крім того, важливо враховувати жанр фільму, оскільки він визначає лексичний тезаурус та особливості вживання слів. Завершений варіант перекладу повинен передавати не лише смислові відтінки слова, а й його виразні та стилістичні аспекти. Зазначимо, що контекст часто змушує обрати один із можливих варіантів відповідності, і тоді перекладачу доводиться шукати новий варіант перекладу – контекстуальну заміну. Це стає необхідним у зв'язку з особливістю конкретного контексту, коли відмовляються використовувати наявну лексичну відповідність і вибирають альтернативний варіант перекладу для конкретного випадку [7].

Наприклад, при перекладі мультиплікаційних фільмів для дітей важливо враховувати різні ментальні та культурні традиції, які потребують відтворення. З

психологічної точки зору медіа впливає на людську психіку за допомогою певних механізмів. Мультиплікатори ретельно стежать за частотою кадрів, зображеннями головних героїв, предметами, які супроводжують дії, кольорами, звуковим оформленням і текстовим супроводом, щоб зацікавити дітей. Герої мультфільмів виступають як носії певних емоцій або дій, а також представляють різні способи вирішення проблем і прийняття стереотипів. Дитина сприймає їхню поведінку як правильну, що призводить до наслідування їхніх висловлювань і дій. Крім того, перекладач мультфільмів також обмежений вимогами цензури, існуючими правилами внутрішньої цензури, особливо працюючи з дитячими анімаційними стрічками, що передбачає уникання дисгармонійних з'єднань та алюзій на ненормативну лексику і асоціальну поведінку. Всі вищезазначені особливості дитячих анімаційних фільмів повинні бути враховані під час їх перекладу.

Ще однією проблемою для перекладача є постійна зміна словникового запасу стилістично забарвленої мови. Ніякий словник нових слів не може встигнути відстежити розвиток мови в даній галузі. Крім того, багато стилістично забарвленої лексики дуже скорочуються та швидко застарівають. Таким чином, найбільшою проблемою для перекладу стилістично забарвленої лексики є пошук відповідних сучасних еквівалентів [12, с. 242].

Однією з основних характеристик аудіовізуального перекладу є необхідність синхронізації вербальних і невербальних елементів у відеоряді, який супроводжує процес аудіовізуального перекладу [29, с. 148]. Звукові ефекти, атмосфера відеосюжету, музичний супровід, зображення, протяжність тексту або «тайм-коди» інтонаційне оформлення (вигуки, паузи) тощо є критично важливими для розуміння повідомлення оригіналу [6, с. 245]. Текст кіноперекладу повинен бути максимально інформативним і зрозумілим глядачеві, оскільки він призначений для миттєвого сприйняття [29, с. 147].

Але через обмеження формату кінопродукції неможливо включити

перекладацький коментар, а вимоги до синхронізації відеоряду виключають використання описового перекладу [12, с. 242]. Часто доводиться штучно скорочувати чи розширювати текст, щоб синхронізувати переклад з оригіналом, оскільки темп і граматичні структури різних мов відрізняються [36, с. 295].

Використання стилістичних фігур і тропів служить для надання тексту високої насиченості та виразності. Перекладач має можливість спробувати передати стилістичний прийом оригіналу; у випадку, коли це неможливо, перекладач повинен створити власний стилістичний засіб у тексті перекладу, який досягне подібного ефекту. Перекладач повинен завжди розглядати основні образи тропів, таких як порівняння, епітети, метафори, оксюмори та алюзії, коли передає їх [7]. Таким чином, перекладачі звертаються до перекладацьких трансформацій для досягнення адекватності цільового тексту та пошуку більш насиченого та відповідного еквівалента, що сприятиме відтворенню найближчого змісту і сприятиме адаптації висловлювання до певного жанру [23].

Перекладацька трансформація — це спосіб логічного мислення, який базується на перетворенні вихідної мовної конструкції з урахуванням її смислових змін. Це робиться, не відходячи від словникової форми, але зберігаючи її функціональний вплив. Комплексні лексико-граматичні трансформації включають перетворення як лексичних, так і граматичних одиниць, які відбуваються у вихідному тексті, або міжривневі трансформації, коли відбувається повний перехід від лексичних одиниць до граматичних одиниць і навпаки. Основною метою використання перекладацьких трансформацій є досягнення максимально повного перекладу тексту при дотриманні мовних правил і передачі всієї інформації, що міститься в оригінальному тексті [22, с. 301].

Згідно з класифікацією Т. Кропіної, перекладацькі трансформації можна приблизно розподілити на п'ять груп [23]:

1. Лексичні трансформації, також відомі як лексичні перетворення, представляють собою конкретні зміни в лексичних елементах мови оригіналу з метою забезпечення адекватності перекладу. Ці трансформації використовуються у випадках, коли відсутні словникові еквіваленти в мові перекладу або коли вони неадекватно відтворюють семантичні, стилістичні та прагматичні характеристики оригіналу [20, с. 84]. Один із найпоширеніших видів лексичних перетворень - це транскодування, яке полягає в перекладі за допомогою відтворення звукової (графічної) форми слова однієї мови за допомогою засобів іншої мови. Виділяють чотири типи транскодування: транслітерація, транскрибування, адаптивне та мішане транскодування. Слово вихідної мови передається літерами в мову перекладу під назвою «транслітерація». У процесі транскрипції звукова форма слова вихідної мови передається відповідними літерами мови перекладу. Мішане транскодування використовує переважно транскрибування з елементами транслітерації. Адаптивне транскодування, також відоме як натуралізація, означає адаптацію форми слова до стандартів фонетики або граматики, які використовуються в перекладі. [31, с. 13]. Переклад, також відомий як буквальный або дослівний переклад, є методом передавання денотативного значення лексичної одиниці вихідної мови за допомогою відтворення структурної моделі мови. [34, с. 91].

2. Лексико-семантичні. Усі методи перекладу, включаючи слова, словосполучення та фраземи, належать до лексико-семантичних перекладацьких трансформацій, які враховують зміни форми та значення одиниць у порівнянні з МО [31, с. 4]. Генералізація включає в себе перетворення лексеми з мови оригіналу, яка має вузьке значення, на лексему мови перекладу з більш широким значенням. Цей метод застосовується у випадках, коли: 1) найменування предмету не має значення для адресата; 2) найменування є зайвим у даному контексті; 3) загальне значення є більш прийнятним зі стилістичних причин [11, с. 91]. Для того, щоб забезпечити правильну передачу смислу речення

(оригіналу), що перекладається, а також для дотримання мовних норм і правил, які існують у культурі мови перекладу, додавання включає в себе введення в переклад елементів лексики, які відсутні в оригіналі [17, с. 309]. Конкретизація значення представляє собою лексико-семантичну трансформацію, під час якої видове найменування перекладається родовим, або слово з більш широкою семантикою в мові оригіналу замінюється словом з меншою семантикою в мові перекладу. Цю трансформацію часто використовують у випадках перекладу слів з дуже широким, іноді розмитим значенням [31, с. 22]. Вилучення є виправданим з точки зору адекватності перекладу, особливо якщо враховувати стандарти перекладу мови. Згідно з мовними стандартами перекладу, елементи лексики, які вважаються надлишковими або тавтологічними, повинні бути видалені з перекладеного тексту. Ці елементи є частиною імпліцитного змісту тексту [17, с. 311]. Контекстуальна заміна включає вибір відповідника, який не має словникового значення в оригіналі, враховуючи контекстуальне значення та мовні норми і узус мови перекладу. Немає чітких правил, як замінювати слова; це залежить від ситуації [31, с. 7].

Найскладнішим видом контекстуальної заміни при перекладі є цілісне перетворення. Це стосується розуміння сталого виразу в МО та використання зовсім інших лексичних засобів для передачі МП [37, с. 100].

3. Граматичні перекладацькі трансформації охоплюють всі методи перекладу речень та синтаксичних структур, з урахуванням змін у їхній формі та значенні порівняно з мовою оригіналу [31, с. 25]. Зміна порядку слів, структури речення, конструкцій та членів речення обумовлена тематично-рематичними відносинами в рамках конкретної мови [19, с. 206]. Перетворення простого речення в мові оригіналу в складнопідрядне або складносурядне речення в мові перекладу називається поділом [31, с. 28]. Переклад складнопідрядних або складносурядних речень у просте речення називається інтеграцією [31, с. 30].

4. Лексико-граматичні трансформації часто мають змішаний характер,

оскільки граматики тісно пов'язана з лексикою. Під час перекладу часто відбуваються одночасні зміни як у лексичній, так і у граматичній структурі. Такі лексико-граматичні трансформації вважаються змішаними і включають як граматичні, так і різновиди лексичних трансформацій [46, с. 54]. Термін «антонімічний переклад» стосується того, коли форма слова або словосполучення замінюється на протилежну (позитивний — негативний і навпаки), залишаючи зміст одиниці перекладу приблизно однаковим [17, с. 291]. Компенсація в перекладі визначається як метод, за якого елементи смислу оригіналу, які можуть бути втрачені в процесі перекладу, передаються у тексті перекладу іншими засобами, і це необов'язково в тому ж самому місці тексту, що і в оригіналі [8, с. 2]. Описовий переклад — це метод перекладу нових елементів лексики з мови оригіналу. У цьому методі слова, словосполучення, терміни або фразеологізми замінюються словосполученням (або більш об'ємним словосполученням за кількістю компонентів), які адекватно передають значення цих слів чи виразів (термінів)[17, с. 297].

5. Стилістичні. За допомогою стилістичних трансформацій перекладач змінює стилістичні акценти, зменшуючи або збільшуючи коннотативні відтінки значення, або адаптуючи мову перекладу до стилістичних стандартів мови перекладу. Логізація, модернізація, експресивація, та архаїзація є прикладами стилістичних змін у перекладі [46, с. 54]. Логізація представляє собою метод перекладу, що включає заміну емоційно-експресивної або етномаркованої мовної одиниці стилістично нейтральним відповідником у мові перекладу, при цьому усуваючи або послаблюючи естетичну функцію оригіналу [47, с. 32]. Архаїзація традиційно розглядається як перекладацька стратегія, що особливо характерна при відтворенні лексики, зазначеної історичним контекстом. Архаїзація орієнтована на культурні аспекти оригіналу, але завдання перекладача полягає в тому, щоб відтворити культурні особливості тексту-оригіналу за допомогою еквівалентів та аналогів у мові перекладу [2, с.

176]. На думку вчених, архаїзація базується на принципі аналогії, що визначає взаємодію між двома культурами. Експресивація представляє собою метод перекладу, який включає заміну нейтральної одиниці мови оригіналу стилістично-маркованим еквівалентом у мові перекладу, надаючи перекладу емоційно-експресивного відтінку [31, с. 33]. Створення образу сучасності як складової хронотопу інтегративно-текстового мегаконцепту перекладу є частиною модернізації.

Виділяють два типи модернізації: "радикальну", яка включає у себе створення перекладачем образу художнього часу, що значно відрізняється від періоду створення оригіналу, та "помірну", яка передбачає відносно "осучаснення", зберігаючи художній образ попередньої епохи [59, с. 162]. Кожна з цих трансформацій має свою функціональну особливість і конкретність застосування, активізуючись у випадках, коли виникають труднощі з перекладом тексту, що не має простої еквівалентності.

Калькування та модуляція були найпоширенішими методами. Риторика була наступним способом вираження вигуків. Одним із поширених синтаксичних засобів передачі емоцій у стимульних висловленнях є риторичне запитання. Вони працюють як емпатичні твердження або заперечення, які не потребують відповіді. Стимульні репліки містять питальні речі у формі загального або спеціального питання. Риторика отримала широкий спектр емоційно-оцінних значень, незважаючи на те, що вона втратила свою основну функцію передачі інформації. У стимульних репліках риторичні запитання зазвичай демонструють негативні почуття мовця, такі як невдоволення, роздратування, гнів тощо [44, с. 152].

Стилістичний аспект фільму формується за допомогою метафор і повторів, що надають йому образності, педагогічності та виразності. Метафора, що є формою прихованого порівняння, передає ознаки одного предмета чи явища на інший на основі їхньої схожості. У цьому випадку

використовується слово, яке спочатку вказує на певний клас предметів чи явищ, а потім застосовується для характеристики чи найменування об'єкта, що належить до іншого класу. Метафора виникає з порівняння або зіставлення нового предмета з вже відомим, виділяючи їхні спільні ознаки. Для створення метафори необхідно знайти точки зіткнення двох предметів чи явищ [2, с. 84].

3.3. Відтворення емотивів у серіалі “Peaky blinders”

У телесеріалі "Гострі картузи" бірмінгемський сленг є дуже виразним. Акцент брумів, характерний для Бірмінгема, використовується у мові усієї сім'ї Шелбі. Зазначається, що відтворення брумів є вельми складним завданням, і багато режисерів уникатимуть знімати фільми саме в цьому регіоні. Кілліан Мерфі, який виконав головну роль у "Гострих картузах", народився та виріс в Ірландії, але, за висновком критиків, йому вийшло відтворити брумів відмінно.

Брумінгемський акцент, відомий як брумів, має свої фонетичні особливості, які роблять його виразним та характерним:

Оточення голосних звуків (vowel sounds): 1) Інновації у вимові голосних: Брумів відрізняється вимовою голосних, наприклад, "а" може бути вимовлене як [æ], а "о" – як [ɒ]. 2) Diphthongization: Часто спостерігається дифтонгізація, тобто з'єднання двох голосних звуків в одному слогі.

Консонанти (consonant sounds): 1) Нестандартна вимова "r": Брумів часто відрізняється відсутністю вимови "r" на кінці слів чи перед приголосним, що називається "non-rhoticity". 2) Зміни в приголосних: Можливі варіації у вимові деяких приголосних звуків, наприклад, "th" може бути вимовлено як [f] або [v].

Інтонція і темп мовлення: 1) Швидке мовлення: Загальна тенденція до швидкого та енергійного мовлення характеризує брумінгемський акцент. 2)

Специфічна інтонація: Також можливі специфічні інтонаційні особливості, які відрізняють брумів від інших акцентів.

/əʊ/ → /aʊ/: Заміна голосного звуку /əʊ/ на /aʊ/. Наприклад, слово "goat" може бути вимовлене як /gaʊt/ замість стандартної /gəʊt/. /aʊ/ → /æʊ/: Перетворення голосного звуку /aʊ/ в /æʊ/. Наприклад, слово "mouth" може бути вимовлене як /mæʊθ/ замість звичайного /maʊθ/. /i/ в кінці слів → /əi/:

Зміна ненаголошеного голосного звуку /i/ в кінці слів на /əi/. Наприклад, слово "happy" може бути вимовлене як /'hæpəri/ замість стандартного /'hæpi/ [1].

Враховуючи ці фонетичні особливості, брумів стає визначним і виразним акцентом, який надає особливого колориту мовленню та розмовному стилю.

Наведемо приклади звуків, які звучать по іншому в діалекті брумів:

- звук [a] звучить як [æ] в таких словах як last (останній), dance (танець), path (шлях);

- звук [ʌ] звучить як [ʊ] в таких словах як cup (чашка), bus (автобус), luck (удача);

- звук [aɪ] звучить максимально широко - в словах time (час), blinders (козирки), bright (яскраво);

- дифтонг [əʊ] звучить як [aʊ] в таких словах як goat (коза), home (дім), show (шоу);

- дифтонг [æɪ] звучить як [aɪ] - в словах play (гра), day (день), train (потяг);

- звук [i] без наголосу в кінці слова вимовляється як [əi] у словах Tommy, Polly, army. Сполучення [h] на початку слів може бути невимовленим у словах, таких як (h)ere та (h)ave.

У кожному регіональному діалекті чи акценті у Великобританії існують власні сленгові слова та вирази, що роблять його унікальним, і Брумінгем не відмінюється в цьому відношенні. Нижче наведено перелік фраз та слів, які використовуються в сленгу Брумів, разом із перекладом/поясненнями їх значення. Babby - "baby" - маля; Bab - "babe" - крихітка; Sob - буханка хлібу; Ent

- it is not - це не так; Fizzy pop - газований напій; Gambol - a forward roll - прокрутка вперед; Gully - провулок; Mom - мама; Nause - той, хто робить безлад; Round the Wrekin - пройти довгий шлях; Ta-ra-a-bit - Побачимось пізніше; Wrench - ласкавий термін для молодої леді; Yampy - божевільна або тупа людина.[35]

Термін "брумі" часто неправильно використовується для опису всіх акцентів і груп народів у регіоні Вест-Мідлендс. Люди Чорної Країни, які прилегли до Бірмінгема, мають власний діалект, відмінний акцент і навіть свій власний прапор, та не ідентифікують себе як "брумі". Ці два поняття слід розглядати як різні. "Британський акцент" є визнаним у всьому світі завдяки популярним телевізійним драмам та фільмам, часто представленим героями або злочинцями в Голлівуді. Проте важливо розуміти, що не існує одного "британського акценту". За межами Великобританії отримана вимова, також відома як англійська мова королеви, є акцентом еліти. [37]

Крім того, насправді існує багато регіональних акцентів по всій Великобританії, деякі з яких навіть унікальні для конкретних міст. Ці акценти також різняться, деякі з них м'які, мелодійні та легкі на слух. Інші звучать бадьоро та оптимістично, як акцент на Ліверпулі. Деякі з них, наприклад шотландські та північно-англійські регіональні акценти, звучать холодно і, якщо хтось не знайомий з ними, створює враження, що мовець поганий і навіть ворожий. З іншого боку, існує певний акцент, наприклад Джорді, який є сміливим, дивним і незрозумілим навіть для людей, які говорять на місцевому рівні. [37]

В Україні студія «Цікава Ідея» займалася дубляжем серіалу “Peaky Blinders”. Студія використала закадрове озвучення. Студія «Цікава Ідея» перекладає сучасні популярні серіали, мультфільми та фільми, які набувають все більшої популярності серед українськомовних глядачів.

Зараз ми розглянемо приклади та проаналізуємо переклад:

1) У першому епізоді третього сезону сталася важлива подія – одруження

Томаса і його коханої Грейс. Ліззі свариться з Артуром та Майклом, бо її супутнику не дозволили прийти на подію, адже він “мутна” людина, яка може буде для них небезпечна. Yeah, well, you can tell Tommy from me all the girls in the office think he's **losing his fucking mind!** [41] - Перекажи Томмі, що усі дівчата в офісі вважають, що він **сказився**. [33] Онлайн-словник Urban Dictionary надає таке визначення для фрази "losing my mind" - "the state of no emotion." [22] У даному випадку перекладач вибрав більш емоційно насичене слово "сказитися", використовуючи при цьому вибір аналогу. Аналог тут представляє собою результат перекладу, який вибирає один із численних синонімів. Здійснений переклад вдалий у тому сенсі, що він вдало відтворює образ мовця. При цьому враховано, що Ліззі є емоційною особою, яка відчуває нестерпність та не боїться висловлювати свої думки, навіть коли йдеться про її начальника.

- 2) Arthur, get the **bastards** in the house.[41] -Артур, жени цих **паскуд** у будинок. [33] У процесі перекладу автор використав прийом евфемізації. Переклад ненормативної лексики був добре підібраний. У тій самій першій серії, третього сезону, Томас просить Артура запросити людей в будинок.
- 3) I made this promise before he became me **brother-in-law**. [41] Я дав цю обіцянку, ще до того як він став моїм **зятєм**. [33] Перекладач локалізацію перекладу, адже в українському словнику немає дослівного перекладу фрази “brother-in-law”, у нас це “зять”.
- 4) Розмовна лексика у барі - You have a pint and a chaser, no more, **on the house**. [41] Кожному по пінті та чарці, не більше, **за рахунок закладу**. [33] Такий переклад фрази «за рахунок закладу» можна знайти в онлайн-словнику Multitran. [21] Перекладач застосував метод перекладу - підбір аналогу.
- 5) You **did a good job**, Grace. [41] - Ти **молодець** Грейс! [33] Тут автор замінив дослівний переклад фрази «did a good job» на одне

слово-прикметник «молодець».

- 6) Під час розмови між Томасом та Артуром щодо родинного бізнесу було вказано кілька цікавих використань англomовної лексики: I'm taking charge of **drumming up their money**. [41] Я відповідаю за те, аби нам **сипались їхні гроші**. [33] Multitran (онлайн – словник) пропонує альтернативний варіант перекладу виразу "drum up money" як "залучати гроші." [21] У цьому випадку перекладач використовував стилістичне перетворення, провівши трансформацію стилістичного відтінку перекладу та використавши метод підбору аналогу.
- 7) The **girl who tells fortunes**? They're doing a magic spell. To make it win a race. [41] Та дівчина, що **ворожить**? Вони роблять магічне заклинання. Щоб він виграв гонку. [33] Multitran дає дефініцію фрази «tell fortune» - «гадати», «ворожити». [21] Перекладач використав метод заміни та обрав варіант перекладу, який був більш відповідним для його стилю.
- 8) I like **to fit in**. [41] **Я б не отримала роботу**. [33] Тут перекладач повністю замінив фразу “ to fit in”, і переклав репліку, так, щоб вона підходила по контексту діалогу та МП.
- 9) You know, there are days - when I hear about the **cutters** and beatings - that I really wish I'd let you take that bullet in France. [41] Ти знаєш, є дні коли я чую про **букмекерів** та бої, то я мрію, щоб я дозволив тобі дістати ту кулю у Франції. [33] Вираз "The cutter" перекладається як "той, хто має свою долю у справі". Проте перекладач використав конкретизацію, замінивши слово "cutter", яке має більш широке значення, словом з більш вузьким значенням – "букмекер". Це слово вказує на гравців у сфері азартних ігор, що стосується грального бізнесу, яким займалася родина Шелбі.
- 10) Do you have permission from Billy Kimber **to be fixing** races? Hmm? [41] Ти маєш дозвіл від Біллі Кімбера, щоб **підтасовувати** перегони? А? [33] Multitran перекладає слово «fix» як «вирішувати» або «налагоджувати

щось». Однак для перекладу було використано більш стилістичне слово, - «підтасовувати», відповідно до ситуації. Бо мова йшла про те, щоб заробити більше грошей, даючи хибні прогнози на скачки. У цьому випадку перекладач використав прийом заміни.

Студія «Цікава Ідея» виконала переклад серіалу «Гострі картузи», який можна вважати вдалим, оскільки перекладач дотримувався якості перекладу, а також сленгових висловів. У своєму перекладі команда враховувала унікальні та соціальні характеристики персонажів, що дозволило вдало відтворити репліки, зберігаючи прагматику та стилістичну забарвленість висловів. Крім того, можна припустити, що завдяки дотриманню цих елементів студія стає все більш популярною серед українськомовних глядачів.

ВИСНОВКИ

В результаті можливо зробити наступні висновки:

Комунікація, в якій взаємодія відбувається як вербально, так і невербально, є невід'ємною частиною нашого життя. Теорія комунікації виникла значно пізніше, ніж люди почали взаємодіяти та спілкуватися, але вже на той момент було очевидно, що кожна особа наближає цей процес індивідуально, враховуючи культурні, національні та традиційні відмінності. Емоції представляють собою конкретну форму взаємодії людини із світом. У ході комунікативної взаємодії думки та емоції об'єднуються, причому емоції можуть мати переважаючий вплив. У сучасній лінгвістиці зростає інтерес до проблеми емотивності, яку дослідники визнають однією з ключових задач антропоцентричної лінгвістики.

У наукових дослідженнях, які стосуються емотивності та емоцій, міжкультурний або емоційний аспект завжди відігравав важливу роль. Характеризуючи англійців, можна виділити їхню стриманість та холонокровність, які часто відзначають їхні іноземні співрозмовники. Ця особливість суттєво впливає на вияв емоцій. Компліменти часто розглядаються як складова комунікативної стратегії для встановлення контакту зі співрозмовником. Використання лайливих слів може слугувати індикатором розслабленості англійців у компанії. У той же час вживання неполіткоректних слів зазвичай відбувається у ситуаціях вираження гніву та невдоволення. Багато слів, пов'язаних з вираженням емоцій, несуть негативне забарвлення.

Переклад в кіно – це конкретний вид перекладу, що вимагає від перекладача, крім володіння мовою, здатності розуміти суть оригінального повідомлення та вправно переформулювати його на рідній мові, зберігаючи стилістичний відтінок та прагматичний ефект. У відміну від літературного

перекладу, кінопереклад створюється не лише мовними засобами, а є лише частиною більшої кінематографічної композиції.

Серіал, який був обраний для нашого дослідження, а саме "Гострі картузи", відкриває перед нами альтернативний світ Великобританії. Цей наратив розповідає про зовсім інший контекст: постійний світ бідності, людей, які мають обмежену освіту та долають важкі перешкоди. Усі ці чинники мають визначальний вплив на їхню мову. Позитивні емоції у цьому серіалі рідко зустрічаються, тому наш фокус був спрямований на вивчення негативних емоцій, таких як агресія, злість, гнів та розчарування.

Вибір методів для аналізу вербалізації емоцій у кінотексті обумовлено необхідністю системного та комплексного розгляду цього явища відповідно до визначених мети та завдань, викладених у вступі. Для виконання цієї мети були використані різні загальнонаукові та лінгвістичні методи, такі як синтез, індукція, метод кількісного аналізу, метод структурно-семантичного аналізу та метод порівняльного аналізу.

Можливість вираження емоцій традиційно розділяється на чотири підтипи: 1) афективи; 2) вільні, контекстуально мотивовані способи вираження; 3) спеціальні слова, пов'язані з конкретними емоціями, близькі до вигуків; та 4) стійкі конструкції, де емоції прямо називаються. У процесі перекладу емотивів у серіалі були використані наступні стратегії: культурна адаптація та прагматична адаптація. Загальний висновок з дослідження полягає в тому, що переклад емотивно забарвленої лексики вимагає вміння підібрати еквіваленти, здатні досягти конкретного прагматичного ефекту і передати повний спектр емоцій, враховуючи особливості психічного явища емоцій та їх вираження в контексті конкретної культури.

Механізми психолінгвістичного вираження емоцій на фонетичному рівні включають інтонацію, темп, мелодію, тембр, сполучення фонем, різні види пауз, стиків, ритмів, а також використання комбінацій, таких як подвоєння чи

римування. Емоційний стан мовців у момент комунікації, їх вік, освітній та соціальний статус також виражається через використання графонів та неправильне наголошування. На лексичному рівні, для вираження емоцій використовуються синонімія, омонімія, антонімія та паронімія, іншомовні слова, запозичення, русизми, неологізми, авторські новотвори, okazіоналізми та застаріла лексика, терміни, професіоналізми, діалектна лексика, розмовно-побутова лексика, жаргонізми та арготизми. Синтаксичні засоби включають інверсію, звертання, вставні конструкції, односкладні та неповні речення, гіперболу, риторичні запитання та вигуки. Синтаксична структура може бути дезорганізованою у випадках високого емоційного напруження, що виявляється через перерваність, повтори та незакінченість синтаксичних конструкцій.

Перспективним є продовження подібної роботи з іншими матеріалами, особливо з урахуванням того, що щорічно зростає кількість серіалів, що виходять, та збільшується зацікавленість глядачів у їх перегляді. Таким чином, з'являється ще більше матеріалів де можна дослідити психолінгвістичні механізми емоцій, їх вербалізації та переклад на мову глядача.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрійченко Ю. В. Специфічні риси емотивного фону в художніх текстах. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Вип. 16., 2009. С. 11–15.
2. Балабан О. О. Метафора як семантична універсалія. Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія «Філологія». Вип. 1., 2008. С. 81–87.
3. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти : монографія. Ніжин : ТОВ «Видавництво “АспектПоліграф”», 2005. 552 с.
4. Бондарчук Т. І. Лексичні засоби вираження емотивного значення в сучасній німецькій мові. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». Вип. 5 (330), 2016. С. 285–289.
5. Борисова О. В. Відтворення комічного в англо-українському перекладі як перекладознавча проблема (на матеріалі американських анімаційних фільмів). URL: http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/1_2020/part_3/15.pdf
6. Беляєва Т. М., Хомяков В. А. Нестандартна лексика англійської мови. Луцьк, 1985. 234 с.
7. Бондаренко К. Л. Лінгвокультурні особливості українського та англійського сленгу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство». Донецьк, 2007. 19 с.
8. Гальперін І. Р. Про термін «сленг». Питання мовознавства. 1956. № 6. с.107– 114.

9. Гальперін І. Р. Стилїстика англїйської мови: пїдручник. Москва: Вища школа, 1981. 316 с.
10. Гудманян А.Г., Плетенецька Ю.М. До проблем кїноперекладу, як виду художнього перекладу. Науковї записки Національного університету «Острозька академїя». Сер. : Фїлологічна. 2012. № 25. С. 28–30.
11. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. Переклад жаргонїзмів сленгу і пейоративної лексики художнїх фїльмів США. Науковї записки Нїжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серїя «Фїлологічні науки». Нїжин, 2014. С. 58–61. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzfn_2014_3_14.pdf
12. Гудманян А. Г., Сїтко А. В., Єнчева Г. Г. Вступ до перекладознавства. Вїнниця: Вид-во «Нова Книга», 2017. 296 с.
13. Демецька В., Федорченко О. До проблеми перекладу кїнотекстїв. Науковий вїсник Херсонського державного університету,. 2010. С. 239–243.
14. Дїдо Н. Д. До питання вивчення фразових дїєслїв в англїйській мовї. Сучаснї дослідження з іноземної фїлологїї. Вип. 14., 2016. С. 34–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2016_14_7
15. Ємець О. В. English Stylistics and Linguistic Text Analysis: Translation aspects. Стилїстика англїйської мови та лїнгвістичний аналіз тексту: перекладацькї аспекти : метод. вказ. для студентїв спеціальностї «Фїлологїя. Переклад». Хмельницький: ХНУ, 2018. 70 с.
16. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилїстична семантика. Кїїв : Вид-во «Наукова думка», 1982. 209 с.
17. Карабан В. І. Переклад наукової і технїчної лїтератури. Граматичнї труднощї, лексичнї, термїнологїчнї та жанрово-стилїстичнї проблеми. Вїнниця : Вид-во «Нова Книга», 2004. 576 с. URL: http://pdf.lib.vntu.edu.ua/books/Karaban_2004_576.pdf

- 18.Клименко І. М. Лексичні трансформації при передачі англійської політичної термінології українською мовою. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Серія «Філологічні студії». Вип. 8., 2012. С. 84–90. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PhSt_2012_8_12
- 19.Колоїз Ж. В. Українська неологія: здобутки та перспективи. Наукові праці. Філологія. Мовознавство. Т. 105., С. 57–62.
- 20.Красуля А. В., Миклащук В. П. Лексичні та граматичні трансформації в процесі перекладу художніх творів з англійської на українську мову (на матеріалі трилогії Сюзанни Коллінз «Голодні Ігри»). Нова філологія. Вип. 80., 2020. С. 299–305. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/82709>
- 21.Кропінова Т.В. (2009). Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об'єкта. Теорія і практика перекладу. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Nvynu/filolog/2009_6/R8/Kropinova.pdf
- 22.Кузенко Г. М. Мовні засоби вираження емотивності. Наукові записки НаУКМА. Серія «Філологічні науки», 2000. С. 76–83.
- 23.Кузенко Г. М. Емоціональні висловлювання як об'єкт наукових досліджень // Стан та перспективи розвитку новітніх науково освітніх комп'ютерних технологій: Матеріали науково-практичної конференції. – Миколаїв: Видво МДГУ ім. Петра Могили, 2003. – С. 110118.
- 24.Козак М. Ю. Специфіка сучасного медіатексту: Сучасний дискурс-аналіз. Науковий журнал. URL: <http://discourseanalysis.org/ada6/st42.shtml>.
- 25.Н. Хамітов. Комунікація // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. — Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. — 742 с. — 1000 екз. — ББК 87я2. — ISBN 966-531-128-X.

26. Орлов Г. А. Сучасна англійська мова: посібник. Москва: Наука, 2001. 274 с.
27. Пильгун М. А. Мультимедійний текст: особливості функціонування та перспективи розвитку. 2015. Т.157. № 5.
28. Потятиник У. О. Соціолінгвістичні та прагмастилістичні аспекти функціонування сленгової лексики (на матеріалах періодики США): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, 2003. 246 с
29. Шиліна М. Г. Медіатекст Інтернеті: теоретико-методологічні підходи до дослідження. URL: http://www.ncfu.ru/uploads/doc/shilina_konfmt.pdf.
30. Харліцкій М. С. Нові явища в лексиці сучасної мас-медіа. Мова і соціум. Ч. 1.: посібник. Мінськ, 2003. 289 с.
31. Яцимірська М. Г., Драган М. Медіатекст як продукт журналістської творчості (психолінгвістичний аналіз логічного сприйняття та емоцій). Львів: Вісник Львів. 2007. Вип.30, С. 267-276.
32. Benson 1967 - Benson 1967 – Benson John. Emotion and Expression // The Philosophical Review, 1967. Vol. LXXVI. No. 3
33. Cattelle R. B. The meaning and measurement of neuroticism and anxiety [Text] / R. B. Cattelle. – NY : Ronald Press, 1961. – 130 p.
34. Cohen, D. Cultural variation: considerations and implications / D.Cohen // Psychological Bulletin, 127(4) – 2001, pp. 451-471.
35. Concepts in Culture-Specific Configurations.—N.Y.,Oxford: Oxford University Press, 1992.
- 36.. Condon, J. C. Good neighbors: Communicating with the Mexicans. / J. C. Condon. – Yarmouth, ME: Intercultural Press Inc, 1987. – 292 p.
37. D’Andrade, R. G. A folk model of the mind. / R. G. D’Andrade // D. Holland, N Quinn (Eds.), Cultural models in language and thought (pp. 112–149). Cambridge, London: Cambridge University Press, 1992.

38. Danes F. Cognition and Emotion in Discourse Interaction: A Preliminary Survey of the Field // Preprints of the Plenary Session Papers / XIV th International Congress of Linguistics. Berlin. 10-15 August. – Berlin, 1987.
39. Duffy, E. Emotion: An example of the need for reorientation in psychology / E. Duffy. – Continuum, 1924
40. Ekman P. Expression and the nature of Emotion. In: Approaches to Emotion. Lawrence Erlbaum Associates: Publishers, 1984.
41. Ekman P. Cross-cultural studies of facial expression // Ekman P., Friesen W. Darwin and facial expression: A century of research in review. - N.Y., 1973. - P. 169-222.
42. Ekman, P. Emotions revealed: Recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life / P. Ekman. – London: Weidenfeld and Nicolson, 2003.
43. Elliott, A., Chirkov, V., Kim, Y., Sheldon, K. A cross-cultural analysis of avoidance (relative to approach) personal goals. / A. Elliott, V. Chirko, Y. Kim, K. Sheldon // Psychological Science, 12 (2001), pp. 505–510.
44. Gendron M., Roberson D., Perceptions of emotion from facial expressions are not culturally universal: evidence from a remote culture. / M. Gendron, D. Roberson, J.M. van der Vyver, L.F. Barrett // Emotion. – 2014. – pp. 251-342.
45. Goleman D. The Emotional Intelligence. – Bentam Books, 1997.
46. Peaky Blinders Scripts. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://sublikescript.com/series/Peaky_Blinders-2442560
47. Мартинова О.М. Особливості вираження емоційних станів персонажів сучасної англійської літератури невербальними засобами. / О.М. Мартинова. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/867/1/04momlnz.pdf>
48. Невербальне спілкування. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://pidruchniki.com.ua/16990619/menedzhment/neverbalne_spilkuvannya

49. Chambers 21st Century Dictionary Режим доступу:
www.chambers.co.uk/dictionaries/the-chambers.
50. Harashchuk, L. A. (2014). Leksyko-semantychni zasoby vyrazhennia prychn, shcho vyklykaiut pochuttia radosti v anhliiskii movi [Lexical and semantic means of expressing the reasons that cause feelings of joy in English]. Proceedings from online workshop “Aktualni problemy inozemnoi filolohii ta metodyky vykladannia inozemnykh mov”, 16-22. Retrieved from <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/12043> [in Ukrainian]

ДОДАТКИ

Мовні засоби вираження емотивності в англійській мові



Стратегії та прийоми перекладу емотивів українською мовою

Приєм культурної адаптації

- *My word!* – *О, Боже!*
- *Might I have a word?* – *Можна на два слова?*
- *Well, if this is not a sight for my sore eyes!* – *Просто бальзам на мою душу!*

Еквівалентний переклад

- *Flawless, my dear!* – *Бездоганно, любка!*
- *This one is quite ravishing!* – *Це просто неймовірно!*
- *The vicious, merciless gangs who blind those that see and cut out the tongues of those who talk.* – *Порочна й безжалюсна банда, що сліпить тих, хто бачить і відрізає язика тим, хто говорить.*

Приєм прагматичної адаптації

- *Stop talking.* – *Стули всій пусок!*
- *You are to be buried if you so much as look at her direction. Be grateful you will not take a punch from yet another Bridgerton.* – *Я тебе закопаю, якщо підійдеш до неї і подякуєш, що не отримав по пиці від ще одного Бріджертона.*
- *You're a bloody idiot.* – *Ти неймовірний беззь.*

Опущення

- *Oh, I do love to dance!* – *Я люблю танцювати!*
- *I am afraid we are required to fan the flames of our charade.* – *Боюсь, треба підігріти наші почуття.*
- *You're a fucking bastard, offering me like that.* – *Ти – вуродок, що ось так мене продав.*

Приєм смислового розвитку

- *Have the banns been read, then?* – *Отже, усе серйозно?*