

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут лінгвістики
Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему:

«Лексико-стилістичний аналіз кінофільму «Інтерстеллар»

Виконала: студентка II курсу, групи МА-2
спеціальності: 035 Філологія
спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Пилипчук Софія Анатоліївна

Керівник д. політ. н, проф. Худолій А. О.

Рецензент _____

Роботу розглянуто і допущено до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
протокол № ____ від “__” _____ 2024 р.
Зав.кафедри _____ Анатолій ХУДОЛІЙ

м. Острог – 2024 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	10
1.1 Кінодискурс як об'єкт лінгвістичного аналізу	10
1.2 Кінотекст як компонент кінодискурсу	17
1.3 Кінотекст: характерні особливості, підходи та класифікації.....	21
1.4 Функції лексичних і стилістичних засобів у кінотексті.....	32
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ ТА ЗАСОБІВ У МОВЛЕННІ ГОЛОВНИХ ГЕРОЇВ КІНОФІЛЬМУ «ІНТЕРСТЕЛЛАР».....	38
2.1 Лексико-семантичних засобів та прийомів у кінофільмі	38
2.1.1 Використання метафор для підсилення драматизму.....	39
2.1.2 Порівняння як елемент опису	42
2.1.3 Гіпербола як засіб вираження емоцій.....	45
2.1.4 Іронія в діалогах героїв	49
2.1.5 Персоніфікація у змалюванні космосу	53
2.1.6 Символізм у кінофільмі	58
2.2 Синтактико-стилістичні прийоми	66
2.2.1 Паралелізм як засіб підсилення висловлювань	66
2.2.2 Асонанс і алітерація у структурі діалогів	71
2.2.3 Інверсія як засіб побудови діалогів	74
2.2.4 Риторичні питання та їх роль у розвитку сюжету	77
ВИСНОВКИ	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	88
ДОДАТКИ	94

ВСТУП

Актуальність дослідження. Кінематограф – молода галузь мистецтва, яка з'явилася у XIX ст. завдяки розвитку науково-технічного прогресу, а саме галузі оптики, хімії та фотографії. Проте кінематограф не можна назвати «технічним» мистецтвом, адже техніка це лише пристрій передачі задуму і дійства на знімальному майданчику. Споконвічна потреба людини у візуальному розумінні дійсності породила цей популярний вид мистецтва.

Фільми відіграють важливу роль у житті людей, оскільки залежно від жанру вони бувають розважальними чи навчальними. Хороший фільм може зачарувати, здивувати, подарувати нові емоції, змусити задуматися про важливе в житті. Фільми - це образи культури і цінностей, які глядачі спостерігають у словах і вчинках головних і другорядних героїв. Кожен фільм має свою унікальність, формуючи картину сучасного світосприйняття.

Через свій комплексний характер, кіно поєднує елементи літератури, драматургії, живопису, музики, танцю і т. д. Через це кінематограф запозичив багато виражальних можливостей з інших видів мистецтва. Разом з тим кіноіндустрія відрізняється своїми специфічними засобами та прийомами, такими як ракурс, зміна планів чи монтаж. Саме за допомогою монтажу можна об'єднати окремі кадри у логічній послідовності та передати емоційне й психологічне напруження епізоду. Розуміння сюжету, емоційного настрою героїв та ситуації повністю залежить від прийомів та засобів, які сценарист використовує для того, щоб передати ідею глядачеві. Одним зі засобів вираження і передачі емоційно-сислового навантаження фільму є слова, а саме діалоги героїв, використання в них лексичних та стилістичних засобів мовлення.

Слова в контексті можуть набувати додаткових лексичних значень, не зафіксованих у словниках. Це залежить від часу, місцевості, особливостей мовлення автора сценарію, а також акторів які додають власної родзинки. Через це будь-яку лексичну чи стилістичну одиницю можна інтерпретувати по різному залежно від сюжету, емоційного стану героя фільму, місцевості та

часового виміру. Для кіноіндустрії притаманна здебільшого розмовна мова, мова народу, а отже діалоги стають невичерпним джерелом дослідження для лінгвістів, через лексичну та смислову наповненість. Чимало мовознавців обирають кінотекст як матеріал дослідження, щоб дослідити лексико-стилістичні прийоми та засоби, їхні функції у кінотексті та вплив на глядача.

Теоретичні дослідження лексико-стилістичних прийомів та засобів у мовознавстві охоплюють у сучасній лінгвістиці досить широке коло проблем. Серед них можна виділити кілька основних: вивчення лексико-стилістичних прийомів та засобів, їх застосування та функціонуванні у кінотексті, виявлення їх різновидів, визначення методів дослідження тощо. Сценаристи часто використовують лексико-стилістичні прийоми та засоби в сценаріях до фільмів чи серіалів, щоб передати своє бачення, думку, характер героїв чи емоційне навантаження фільму. Також, постійно з'являються нові кінострічки, лексико-стилістичні прийоми та засоби яких ще не досліджено, що дає безперервне джерело дослідницького матеріалу.

Фільм «Інтерстеллар» режисера Крістофер Нолана, який знятий у 2014 — це новаторський твір наукової фантастики, який поєднує в собі емоційну історію зі складними науковими концепціями, такими як теорія відносності, гравітаційні аномалії та космічні подорожі. Головна сюжетна лінія розповідає про команду астронавтів, які вирушають через червоточину в пошуках нового дому для людства, оскільки Земля стикається з екологічною кризою.

Однією з основних особливостей фільму стала наукова основа сюжету, адже вона створена за допомогою фізика-теоретика Кіпа Торна. Як результат плідної співпраці фізика-теоретика та творцями фільму, фільм отримав похвалу за реалістичне зображення складних явищ, таких як затягування часу та чорні діри. Також окрім науки у фільмі піднімаються глибокі етичні та філософські питання про виживання людини, що робить його джерелом тривалих дискусій та інтерпретацій.

Аналіз фільму «Інтерстеллар» є **особливо актуальним**, оскільки сюжет поєднує наукові ідеї з переконливими людськими історіями, що стає причиною популяризувати науку та заохочувати подальші дослідження в таких сферах, як

астрофізика та космологія. У фільмі також досліджуються питання, які впливають на сучасний світ, такі як етичні наслідки науки та технологій, майбутнє нашої планети та важливість дослідження космосу.

Таким чином, «Інтерстеллар» — це не просто фільм, це матеріал для дослідження різних науковців, у тому числі є предметом лінгвістичного аналізу.

Стан дослідженості проблеми. Кінематограф є одним із найпотужніших засобів масової комунікації. Цей винятковий культурний феномен вирізняється швидким розвитком, глобальним поширенням та значним впливом на аудиторію в усьому світі. Об'єднавши здобутки літератури, живопису, музики, театру та фотографії, кінематографісти створили нову мову, що гармонійно поєднує різні форми вираження. Від свого виникнення в 1880-х роках кінематограф привертає увагу кінокритиків, культурологів, психологів, соціологів та лінгвістів.

У лінгвістиці сформувалися різні підходи до вивчення кінодискурсу, серед яких лінгвосеміотичний, лінгвокогнітивний, лінгвокультурологічний та інші [Константинов, 2019]. Кінодискурс, як складна мультисеміотична структура, складається із систем знаків, що формують певну ієрархію. Знаки першого порядку об'єднуються в більш складні знаки другого порядку, а ті, у свою чергу, утворюють ще складніші знаки третього порядку. Ці останні вже не є простою комбінацією значень, а формують нові смисли, що робить кінодискурс неадитивним. Такий підхід широко використовується у семіотиці та кінознавстві й підкреслює, що створення значень у кіно не є простою сумою значень окремих знаків, а являє собою побудову нових смислових рівнів, що робить кінодискурс багат шаровим і складним. Подібні теоретичні концепції можна знайти в роботах дослідників семіотики кіно, таких як К. Метц, Р. Барт і Ю. Лотман [Константинов, 2019]. Науковці розглядають різні базові одиниці кінодискурсу, аналізують знакові системи, їх взаємодію та вплив мультисеміотичної природи кінодискурсу на глядача.

У сучасних лінгвістичних дослідженнях науковці все частіше звертають увагу на аналіз лексико-стилістичних особливостей кінофільмів. Серед

українських дослідників, які вивчали тему стилістики кіно та аналізу мови в кінопродукції можна зазначити Л. Брюховецька, О. Забужко, М. Єфремова, Т. Кропінова та С. Тримбач. Тема лексико-стилістичного аналізу кінофільмів та кінотексту досліджувалася і зарубіжними вченими, а саме: Н. Арошідзе, Дж. Бейтман, Д. Бордвелл, М. Ленос, К. Метц та М. Фредді. Різні науковці досліджують такі аспекти як вибір лексики, характер діалогів та метафоричні елементи мови. Наприклад, С. Козлофф досліджує діалоги персонажів у різних жанрах кіно як засіб досягнення певних ефектів; В. Шевченко вивчає кінодискурс, враховуючи його соціальний вплив; Ю. Лотман зосереджується на семіотичних характеристиках кінотекстів, тоді як Г. Слишкін і М. Єфремова аналізують лінгвокультурні аспекти кінодискурсу. Українські дослідники розглядають кінодискурс як простір для реалізації комунікативних стратегій і тактик: І. Лавріненко вивчає зміну комунікативних ролей у кінодискурсі, а А. Пшеничних аналізує когнітивні механізми та комунікативні стратегії зміни перспективи сприйняття ситуацій персонажами в англomовному кіно [Шнайдер, 2021]. Також окрім аналізу кінотексту, науковці аналізують методи режисури, використання спеціальних ефектів та інші візуальні аспекти фільму, що підсилюють певний образ чи подію. Окрім цього спостерігається інтерес до методів аналізу конкретних кінофільмів та порівняльного аналізу з іншими фільмами спільного режисера, спільної тематики чи країни створення, що дає змогу проаналізувати подібність та відмінність у кіноіндустрії. Зацікавленість у аналізі лексико-стилістичних прийомів у кінофільмі «Інтерстеллар» пояснюється не лише культурною значущістю фільму, але й його різнобічністю як художнього твору, адже режисер Крістофер Нолан виділяється своєю унікальною стилістикою та здатністю створювати фільми з глибоким сюжетом і символічним підтекстом. Не зважаючи на різноманіття досліджень у галузі аналізу кінотексту, комплексне вивчення лексико-стилістичних прийомів у фільмі «Інтерстеллар» ще не було проведено, що робить цю тему актуальною для подальших наукових досліджень.

Мета роботи: дослідити та проаналізувати лексико-стилістичні прийоми та засоби у кінофільмі «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана.

Завданнями кваліфікаційної роботи є такі, зокрема:

1. Розглянути сучасні дослідження кінотексту, літературу щодо аспектів його вивчення.

2. З'ясувати функції лексичних і стилістичних засобів у кінотексті як компоненту кінодискурсу.

3. Проаналізувати лексико-стилістичні прийоми та засоби у мовленні головних героїв кінофільму «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана.

4. Здійснити кількісний аналіз лексичних і стилістичних засобів у кінотексті на матеріалі кінофільму «Інтерстеллар».

Об'єкт дослідження – кінофільм «Інтерстеллар».

Предмет дослідження – лексико-стилістичні прийоми та засоби у мовленні головних героїв кінофільму «Інтерстеллар».

У роботі комплексно застосовуватимуться різні за характером **методи й прийоми лексико-стилістичного аналізу**, а саме:

1) метод опозиційного аналізу – з метою моделювання семантичних конструкцій та груп зі спільним контекстом;

2) метод компонентного аналізу та елементи багатоступеневого компонентного аналізу – для класифікаційно-номінативної характеристики лексичних одиниць кінотексту і визначення номінативної обумовленості їх семантичного протиставлення;

3) метод інтерпретаційного аналізу – для інтерпретації значення та ролі лексико-стилістичних засобів у кінотексті та розгляд їх впливу на глядача, настроїв тексту, авторську позицію;

4) метод контекстуального аналізу – для вивчення лексико-стилістичних засобів у контексті їх вживання та для виявлення функціональних особливостей лексики та стилістичних прийомів у різних контекстах мовлення персонажів фільму;

5) метод кількісного аналізу – для визначення частоти вживання певних лексем або стилістичних прийомів у діалогах та монологів персонажів фільму «Інтерстеллар».

До прийомів лексико-стилістичного аналізу кінотексту можна віднести деталізацію: розчленування тексту на окремі елементи для глибшого аналізу кожного з них та аналіз мікро- та макроелементів тексту; зіставлення: порівняння різних частин тексту між собою або з іншими текстами для виявлення спільних і відмінних рис та визначення характерних стилістичних особливостей; систематизація: групування та класифікація лексичних та стилістичних засобів за певними критеріями; побудова системи лексико-стилістичних характеристик тексту.

Новизна дослідження полягає у тому, що під час вирішення поставлених завдань було досліджено такі аспекти:

— здійснено аналіз лексико-стилістичних прийомів та засобів у мовленні героїв кінофільму «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана, визначено їхні функції та емоційне навантаження відповідно до ситуації;

— описано лексичний склад діалогів та його відповідність до події у сюжеті.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості правильному тлумаченні та розумінні особливостей конкретних лексико-стилістичних засобів у кінофільмі «Інтерстеллар», їх використання у процесі створення особливого емоційного ефекту у глядачів та глибшого розуміння ідеї сценариста. Також важливість роботи в тому, що одержані результати аналізу можна використовувати для порівняння з іншими фільмами того самого жанру чи режисера.

Матеріалами дослідження стали американсько-британський науково-фантастичний кінофільм «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана тривалістю 169 хв.; монтажний лист або скрипт до кінофільму «Інтерстеллар» [Nolan, 2014]; діалоги та монологи персонажів фільму; дані англійських словників (етимологічних, фразеологічних, тлумачних, синонімів, тезаурусів, тощо); наукові (філософські та психологічні) тексти, в яких лексико-стилістичні прийоми та засоби є предметом аналізу.

Апробація: участь із доповіддю на тему «Лексико-стилістичний аналіз кінофільму «Інтерстеллар» на щорічній конференції «Дні науки-2024»;

публікація статті на тему «The Lexical-Stylistic Analysis of the Film "Interstellar"», під час засідання круглого столу: «Сучасний стан лінгвістичних досліджень» на базі Національного університету «Острозька академія» 3 жовтня 2024 року.

Структура: кваліфікаційна робота складається з вступу, двох розділів (одного теоретичного і одного практичного) та їх підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Список використаних джерел і літератури нараховує 50 позицій, з них 15 – подано англійською мовою, 25 електронних джерел. Загальний обсяг роботи становить 94 сторінки.

У вступі підкреслюється актуальність теми дослідження, визначаються його мета та основні завдання. Окрім того, зазначаються предмет і об'єкт дослідження, а також основні методи, використані під час дослідження. У вступній частині також описуються наукова новизна роботи, її практична цінність та результати апробації.

Перший розділ є теоретичним і складається з чотирьох підрозділів, у яких розглядаються такі питання: лінгвістичний аналіз кінодискурсу, кінотекст і його характерні особливості, різні підходи та класифікації, а також функції лексичних і стилістичних засобів у кінотексті.

Другий розділ, практичний, має два підрозділи, в яких аналізуються лексико-семантичні та синтактико-стилістичні засоби і прийоми у фільмі. Наведено приклади використання епітетів, метафор, гіпербол, іронії, повторів, риторичних запитань та еліпсису, з детальним аналізом кожного випадку. Для ілюстрації кількості вживання цих лексико-стилістичних засобів представлені діаграми.

У висновках узагальнено результати дослідження. Список літератури включає праці українських та англомовних науковців, а також друковані, візуальні та електронні джерела.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Кінодискурс як об'єкт лінгвістичного аналізу

Кінематограф є одним із найпотужніших засобів масової комунікації. Цей винятковий культурний феномен відзначається швидким розвитком, глобальним поширенням і значним впливом на аудиторію по всьому світу. Об'єднуючи досягнення літератури, живопису, музики, театру та фотографії, кінематографісти створили нову мову, де різні засоби вираження тісно переплелися. З моменту виникнення в 1880-х роках кінематограф привертає увагу кінокритиків, культурологів, психологів, соціологів та лінгвістів.

У лінгвістиці виділено кілька підходів до вивчення кінодискурсу: лінгвосеміотичний, лінгвокогнітивний, лінгвокультурологічний та інші [Гридасова, 2014]. Кінодискурс, як складна мультисеміотична структура, містить системи знаків, що формують певну ієрархію. Знаки першого рівня об'єднуються в складніші знаки другого рівня, які, у свою чергу, створюють ще складніші знаки третього рівня. Останні не просто комбінують значення, а створюють нові смисли, роблячи кінодискурс неадитивним. Дослідники мають різні погляди на базові одиниці кінодискурсу, знакові системи, що в ньому задіяні, їх взаємодію та вплив мультисеміотичної природи на глядача [Гридасова, 2014]. Таким чином, продукти кіновиробництва стають предметом вивчення різних наук, включно з лінгвістикою.

Термін «дискурс» має широке тлумачення і використовується для позначення різних форм комунікації з точки зору структурування, презентації та інтерпретації. А. Зарецька зазначає, що кінодискурс є зв'язним текстом, який складається з вербального компонента кінофільму в поєднанні з невербальними елементами, такими як аудіовізуальний ряд фільму та інші екстралінгвальні фактори, що є важливими для завершеності його змісту [Шнайдер, 2021].

Кінодискурс являє собою знакову систему, що виникає внаслідок взаємодії текстів у межах дискурсної сфери та різних дискурсів у семіосфері. Межі між окремими текстами та дискурсами є гнучкими, адже тексти і дискурси постійно взаємодіють і впливають один на одного. З точки зору семіотичного підходу,

кінодискурс можна розглядати як необмежену сукупність фільмів (або фільмів, що сприймаються як тексти), які є результатом взаємодії колективного авторського задуму, потенційних реакцій глядача та самого фільму, що тісно взаємодіють у семіосфері [Zaichenko, 2019].

Французький лінгвіст Е. Бенвеніст вважає, що дискурс постає як «єдність двох сутностей - процесу мовної комунікації та об'єкта, що є її результатом, тобто тексту. Завдяки цій подвійній єдності дискурс можна вивчати і як процес, що розгортається в часі, і як структурний об'єкт» [Akhmedova, Erkaeva, 2023: 2].

Доктор філологічних наук В. Карасик зазначає, що дискурс - це явище проміжного порядку між мовленням, комунікацією, мовною поведінкою, з одного боку, і фіксованим текстом, який залишається в комунікації, з іншого [Akhmedova, Erkaeva, 2023: 2]. В. Конецька стверджує, що комунікативна сфера актуалізується в складній комунікативній одиниці, яку вона називає «дискурсом» [Akhmedova, Erkaeva, 2023: 2]. Карасик розуміє дискурс як текст, «занурений у ситуацію спілкування» [Akhmedova, Erkaeva, 2023: 2].

Як зазначає Теун ван Дейк, дискурс - це не тільки мовлення, але й дія мовця з усіма його намірами, знаннями, установками, особистим досвідом і всією його зануреністю в когнітивно-комунікативний процес, який він виконує [Akhmedova, Erkaeva, 2023: 2]. Українська мовознавиця Е. Ахмедова пропонує розширене визначення дискурсу, вважаючи його зв'язним текстом, що поєднує екстралінгвістичні фактори — прагматичні, соціокультурні, психологічні та інші. За її думкою, дискурс є текстом, взятим у подієвому аспекті, а також мовленням, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості (когнітивних процесів) [Akhmedova, Erkaeva, 2023: 2].

Кінодискурс можна класифікувати за різними критеріями. Основні з них включають формальні, функціональні та змістові параметри, а також критерії, пов'язані з категоріями дискурсу, такими як ситуативність, інформативність, інтертекстуальність, комунікативні стратегії та тактики [Лавріненко, 2011: 8].

Українська літературознавиця Л. Щетиніна називає дискурс кіно (кінодискурс) «професійним дискурсом, який охоплює як мовлення акторів у поєднанні з невербальною комунікацією, що його супроводжує, так і спілкування фахівців, які створюють і знімають фільми» [Zaichenko, 2019].

Таким чином, кінодискурс у наведених вище визначеннях асоціюється з:

- культурним феноменом;
- текстом у фільмі та процесом його виробництва і споживання;
- взаємодією між автором і реципієнтом фільму;
- процесом відтворення та сприйняття фільму;
- фрагмент фільму, кінофільм;
- аудіовізуальний дискурс;
- вербальна складова фільму та невербальні компоненти;
- мовлення акторів разом з їхньою невербальною комунікацією представників кінопрофесій.

У цій роботі під кінодискурсом розуміється текст у фільмі, вербальна складова та невербальні компоненти у кінофільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана.

Найповніша характеристика кінодискурсу як знакової системи наведена у Індонезійському журналі досліджень інновацій [Erkaeva, 2022: 6]:

1. Кінодискурс належить одночасно до оптичної (сприймається зором) та аудіальної (сприймається слухом) знакових систем.

2. Кінодискурс є небіологічною (культурною) природною семіотикою, виникнення якої не планується і не організовується.

3. Кінодискурс є складною багаторівневою семіотикою, що має підсистеми знаків, які формують певну ієрархію. У такій семіотиці знаки поєднуються за специфічними правилами, і зміна порядку знаків може змінювати значення всієї комбінації.

4. Кінодискурс також є відкритою семіотикою, здатною взаємодіяти з навколишнім середовищем.

5. В залежності від підходу до дослідження, одиницями кінодискурсу можуть бути мінімальні недискретні одиниці зображення, великі сегменти (такі як кадр або план), що включають в себе рух, звук тощо, або ж ланцюг кадрів.

6. Кінодискурс є багатокодовою семіотикою, що базується на кількох кодах, які функціонують в межах кожної породжуючої системи. Існують також коди, які регулюють поєднання різних семіотичних систем у фільмі і працюють на їхньому стику, включаючи жанрову емоційність (драма, комедія, трагедія, трилер тощо), художній хронотоп (часова перспектива ретроспективи, футурологічний фільм, історична драма тощо) та локалізацію подій (вигаданих або реальних, наприклад, інопланетне життя чи події в техаському містечку).

7. Кінодискурс також відображає етнокультурну специфіку як творців, так і глядачів, включаючи соціокультурні особливості середовища, в якому створюються художні твори.

Нарешті, кінодискурс містить концепти, на основі яких формується виразний ціннісний компонент послання режисера, оператора та сценариста - майстрів зображення і слова в одній особі. Їх формуванню також сприяє образне світосприйняття кіномитців - режисера та його помічників (декораторів і художників по костюмах, гримерів тощо) [Erkaeva, 2022].

Дослідження кінодискурсу в багатьох випадках ґрунтуються на автентичних матеріалах, що походять з країни походження фільму. Оскільки фільми також виходять у прокат за межами країни їхнього походження, інтерес для дослідження становлять переклад кінодискурсу, а також лінгвістичні та культурні аспекти кінодискурсу. Коли фільм виходить у прокат за межами країни походження, він потребує локалізації, а його елементи мають бути перекладені та адаптовані до культури цільової аудиторії. Зарубіжні версії кінонарративу, їхні структурні, семантичні та прагматичні особливості можуть бути використані як репрезентативний матеріал для вивчення адаптації та перекладу кінодискурсу [Кропінова, 2009].

Кінознавці виділяють два типи кінодискурсу: художній та документальний. Документальне кіно передбачає зйомку реальних подій або наукове кіно, до якого відносять науково-популярні, навчальні, дослідницькі,

наукові та виробничі фільми. Художнім визнається кінодискурс, в якому переважають іконічні знаки та стилізована розмовна мова, об'єднані естетичною функцією [Moura, 2005].

В основному художній кінодискурс використовує розмовний стиль мовлення, а також просторічні вирази, жаргонізми, діалектизми. Під час роботи над сценарієм спеціально відбирається і обробляється усне живе мовлення героїв фільму. Однак ототожнювати діалог у фільмі та діалог природної мови неправомірно. Основна відмінність між цими явищами полягає в тому, що діалог у кіно більше спрямований на переадресацію інформації глядачеві, тоді як у природному спілкуванні співрозмовники не орієнтуються на вже відому співрозмовникові інформацію, відповідно, у фільмі слова мають подвійний ефект. Іншими словами, кінодіалог так чи інакше є двонаправленим, він одночасно звернений як до співрозмовника на екрані, так і безпосередньо до глядача фільму [Kozloff, 2000].

Підводячи підсумок, незаперечним фактом стало зростання інтересу лінгвістів до вивчення кінодискурсу у зв'язку з величезним впливом кінематографа на особливості сприйняття світу сучасною людиною.

Насамперед, проводячи таке дослідження, вчені стикаються з проблемою класифікації кінодискурсів. Дослідники, зокрема лінгвісти, неодноразово робили спроби створити таку систему, яка була б зручна для теоретичного аналізу і водночас мала практичну цінність при вивченні кінофільмів [Джураева, 2021].

Науковці Г. Слишкін і М. Єфремова пропонують базовий поділ кінофільмів на два напрямки: «лінія Люм'єра» і «лінія Мільєса», названі так за прізвищами постановників перших фільмів. Перший напрям фокусується на документальності (так званім неігровим кінодискурсом), реалістичному зображенні життя та відображенні подій, що дійсно відбуваються; а другий, «видовищний», більше орієнтований на фантазію (ігровим кінодискурсом) [Джураева, 2021: 397]. До документального кіно належать зйомки справжніх подій та осіб, а також наукове кіно (науково-популярне, навчальне, науково-дослідне, науково-виробниче). З погляду лінгвістики в

даному напрямі можна відзначити переважання індексальних знаків і наукового або публіцистичного стилю мовлення. «Художній фільм - у найуживанішому значенні те саме, що ігровий фільм - кінострічка з відзнятою на ній вигаданою ситуацією, в основі якої лежить художнє відтворення життєвого матеріалу» [Джураева, 2021: 397]. У цьому напрямі виокремлюються такі особливості, як переважання іконічних знаків у його візуальній частині, що являють собою імітацію об'єктів, подій і явищ із реального життя. Герої, яких зображують актори, у цьому разі також будуть об'єктами, що існують лише у вигляді сценарного опису.

Щодо фільму «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана, його можна віднести до «лінії Мільєса», оскільки фільм базується на науковій фантастиці, використанні візуальних ефектів і уявленні про космічні подорожі та майбутнє. Він більше належить до фантастичного кіно, яке створює нові, уявні реальності, що відповідає творчому підходу Мельєса.

Ще одним прикладом класифікації кінодискурсів є поділ кінодискурсів на типи, який пропонується на сайті «No Film School» у статті, присвяченій теорії кіно. На думку автора статті Джейсона Хеллермана, фільми можна розділити на три напрямки: реалізм, класика і формалізм [Hellerman, 2024]. До реалізму автор відносить фільми, близькі до документальних, які демонструють реальність «без прикрас». Під час виробництва таких фільмів застосовується мінімальний монтаж, а на ролі в них, як правило, запрошують маловідомих акторів. Класичне кіно займає нішу між реалізмом і формалізмом. Воно все ще показує реальність, але несе в собі творчі елементи. У цьому типі кіно, як і раніше, використовується невелика кількість спецефектів, але деякі сцени при цьому можуть зніматися в студії з використанням спеціального освітлення для створення атмосфери. До таких фільмів автор статті відносить, наприклад, «Хрещений батько» і «У центрі уваги». Працюючи над фільмами, що належать до формалізму, режисери зосереджуються на створенні нової реальності. До цієї течії можна віднести супергеройські фільми, фільми в жанрі наукової фантастики та фентезі. У цих фільмах широко застосовуються монтаж і спецефекти для того, щоб «стерти ілюзію реальності» [Hellerman, 2024]. Тому

що гідно цієї класифікації кінодискурсів фільм «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана можна віднести до формалізму, адже фільм є науково-фантастичним та створює нову реальність для глядача.

Однією з найвідоміших класифікацій є жанрова класифікація кіно. Цей підхід до групування кінодискурсів є одним із найсуперечливіших через абстрактний характер поняття жанру, а також стрімкий розвиток кіноіндустрії - кількість жанрів і піджанрів постійно зростає, крім того, вони можуть комбінуватися в рамках одного фільму [Джураєва, 2021].

Окрім класифікацій кінодискурс також можна описати з точки зору функцій, які він виконує. Ці функції включають обмін відповідною інформацією з аудиторією, передачу минулого досвіду, участь у виробництві нових знань, регулятивну функцію, естетичну функцію і, меншою мірою, металінгвістичну та фатичну функції [Zaichenko, 2019]. Естетична функція є, мабуть, найбільш значущою і пов'язана з увагою до повідомлення заради самого повідомлення. Іншими словами, форма повідомлення важливіша за зміст, який воно передає. Естетичний момент проявляється в емоційно-чуттєвій оцінці повідомлення з точки зору його краси. У письмовій мові це проявляється в тому, що ми помічаємо фактуру тексту: окреме слово, словосполучення або фраза привертають нашу увагу і ми починаємо захоплюватися його точністю, проникненням в суть речей або його красою. Естетична функція мови найбільш помітна в літературних творах, коли слово вживається в новому несподіваному ключі або з'являється в незвичному оточенні. Однак складніші естетичні переживання ми отримуємо не від окремих знаків та одиниць, а коли сприймаємо складні знаки та комбінації знаків у таких творах, як фільми чи картини [Zaichenko, 2021].

Отже, кінодискурс є важливим об'єктом лінгвістичного аналізу, оскільки включає як вербальні, так і аудіовізуальні елементи, що вимагає комплексного підходу. Він вважається семіотичною системою, через яку реалізується мова фільму, взаємодіючи з візуальними та аудіальними компонентами. Фільми впливають на глядачів по всьому світу, і тому кінодискурс є важливою частиною сучасних лінгвістичних досліджень.

1.2 Кінотекст як компонент кінодискурсу

У цій кваліфікаційній роботі дискурс розглядається як комплекс лінгвістичних, психологічних і соціальних явищ, який підпорядковується як правилам граматики, так і більш загальним правилам організації, інтерпретації та зв'язності мовлення. Ми аналізуємо кінодискурс як один із видів дискурсу. Кінодискурс визначається як набір вербальних і невербальних компонентів наративу, пов'язаного з фільмом, і є результатом розширення концепції тексту фільму. Хоча і текст фільму, і дискурс фільму включають мовні характеристики, дискурс фільму додатково зосереджується на екстралінгвістичних факторах, таких як культурне та історичне походження, знання цільової аудиторії, місце дії фільму, а також невербальні засоби (зображення, жести, вираз обличчя) [Zaichenko, 2019]. У роботі досліджується текст у фільмі, вербальна складова та невербальні компоненти у кінофільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана як компонент кінодискурсу.

Також кінодискурс може слугувати об'єктом лінгвістичного аналізу, адже сценарій це «літературний твір, який служить основою для створення фільму, визначає його ідейно-художній зміст, образи, розгортання подій, жанр; кіносценарій» [Тлумачний словник української мови, 2024].

Т. Крисанова розглядає кіносценарій як текстову фіксацію кінодискурсу, тобто що це «передтекст» фільму і розглядати його потрібно як літературний твір, певну модель, необхідну для організації зйомок фільму, яка існує у писемній формі [Крисанова, 2021]. Візуальна подача кінотексту додає ще один рівень його існування в межах кінодискурсу. Комбінація трьох форм - писемної, усної та візуальної - свідчить про складність структури кінодискурсу. Кінотекст не можна визначити лише як усний чи письмовий, оскільки він об'єднує риси обох видів мовлення й має візуальну складову. Тому можна стверджувати, що кінотекст існує одночасно в усній, писемній та візуальній формах [Крисанова, 2021]. Фільм, або кінотекст, - це зв'язне цілісне і завершене повідомлення, що втілює авторське уявлення про певну проблему, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до

задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване у вигляді послідовності кадрів і призначене для показу на екрані для індивідуального або колективного аудіовізуального сприйняття глядачем [Zaichenko, 2019].

У сучасній лінгвістиці під поняттям «кінотекст» прийнято розуміти складний текст, що містить як вербальні, так і невербальні елементи. М. Єфремова проаналізувала кінотекст з прагматичних позицій і дала наступне розгорнуте визначення: «Кінотекст – це певний тип тексту, який можна інтерпретувати як повну і повну інформацію, передану за допомогою вербальних, лінгвістичних засобів, символів і організована за ідеями колективного, функціонально диференційованого автора, закодована кінематографічними засобами та збережена на матеріальному носії для подальшого аудіовізуального сприйняття аудиторією» [Орехова, 2016].

Таке визначення тексту суттєво відрізняється від визначення І. Гальперіна, мовознавець стверджував, що кінотекст — результат мовленнєвої діяльності, що характеризується завершеністю, втілений у формі письмового документа, літературного оформлення відповідно до виду цього документа, твору, що складається із заголовка та ряду специфічних одиниць, що складаються з різних типів, пов'язані між собою лексичними, граматичними, логічними та стилістичними зв'язками та мають чітку цільову спрямованість і прагматичні судження» [Гальперин, 2006]. Можна сказати, що визначення кінотексту значно розширює поняття самого тексту, оскільки воно охоплює не лише мовні аспекти: воно також бере до уваги взаємодію між автором і реципієнтом, а також його звукову чи візуальну природу.

Ю. Ців'ян зазначає, що будь-який фільм можна розглядати як дискретну послідовність послідовних частин тексту, яку ми будемо називати кінотекстом. Послідовні частини кінотексту будемо визначати як кадри. Кінематограф – це серія ключових кадрів, тому якусь інформацію, що міститься в тексті фільму, можна виявити лише після аналізу принаймні двох ключових кадрів і з'ясування типу зв'язку між ними завжди пара ключових кадрів, можна назвати основним ланцюжком або основним синтаксисом фільму [Цивьян, 1984].

На думку О. Іванової, «кінофільм – це текст, тобто зв'язний семіотичний простір» [Іванов, 1975]. Г. Слишкін і М. Єфремова визначають кінотекст як медіатекст. Тоді він стає в один ряд з екранними текстами, до яких також відносять телетексти, відеотексти і комп'ютерні тексти [Орехова, 2016].

Аналіз кінотексту ґрунтується на критичному оцінюванні слів, фраз та образів. Кінотекст аналізується як мультимодальний текст, що об'єднує наратологію, філософію, культурологію та інші сфери. До дослідників, які вивчають кінотекст з лінгвістичної точки зору, можна віднести Т. ван Дейка, М. Тобінг-Гилман, С. Хейуорд, А. Дюрана, Ю. Лотмана, К. Метца, які виокремили різні підходи. Лінгвісти досліджують поняття кінодискурсу та кінотексту, їх типи та класифікацію, функції кінодискурсу та кінотексту. Багато хто зосереджується на мистецтвознавстві та семіотиці кінонарративу. Також цікавими є питання жанрової типології кінодискурсу, аналіз кінодіалогу як лінгвістичної складової фільму тощо [Кропінова, 2009].

Поняття кінодискурсу можна визначити через поняття кінотексту. По відношенню до кінодискурсу, кінотекст можна розглядати як його фрагмент, а кінодискурс - як цілий текст або сукупність текстів, об'єднаних за якоюсь ознакою. Ще одне визначення кінодискурсу дає С. Назмутінова, яка описує кінодискурс як семантично складний і динамічний процес взаємодії між автором і реципієнтом фільму, що відбувається в міжмовному та міжкультурному просторах за допомогою мови кіно, в основі якого лежать синтаксис, повнота мовних і візуальних елементів, інтертекстуальність, множинність реципієнтів, контекстуальність смислу, точність образів [Кропінова, 2009].

Лише «вузькі» екстралінгвістичні елементи (елементи комунікативної ситуації) можуть становити кінотекст, тоді як широкі екстралінгвістичні елементи (різноманітні культурно-історичні фонові знання адресата, екстралінгвістичний контекст - ситуація, час і місце, до яких належить фільм, різноманітні невербальні засоби: жести, міміка, малюнки та інші важливі при створенні та сприйнятті) також залучені до структури кінодискурсу.

Співвідношення кінотексту і кінодискурсу полягає в тому, що кінотекст є частиною загальної структури кінодискурсу, яка включає різні елементи – вербальні та невербальні, візуальні, звукові й наративні компоненти. У цілому, кінотекст є ключовим елементом кінодискурсу, але його зміст і функції значною мірою залежать від інших елементів — візуальних, звукових і наративних, що разом створюють єдину кінематографічну реальність [Шубенко, 2012].

Кінотекст взаємодіє з іншими елементами кінодискурсу і таким чином створюється повна картина фільму, яку бачить глядач. Кінотекст поєднується з візуальними компонентами, такими як кінематографія, кольори, жести і міміка акторів, для створення глибшого смислу. Наприклад, емоційне навантаження діалогу часто підсилюється через вираз обличчя або мову тіла персонажа. Саундтрек, звукові ефекти, та інші звукові елементи також тісно взаємодіють з кінотекстом. Музика може створювати атмосферу або додавати емоційну насиченість сцені, що може вплинути на сприйняття сказаного персонажами. Звукові ефекти, наприклад, можуть підсилювати драматичний ефект певних слів або реплік. Також кінотекст є невід’ємною частиною наративу фільму, адже саме через текст відбувається передача ключових елементів сюжету, взаємовідносин персонажів та їхніх емоцій. Він допомагає структурувати і розвивати історію, доповнюючи її іншими елементами кінодискурсу [Шубенко, 2012].

Кінотекст є лише одним із компонентів кінодискурсу, але його роль є критичною, оскільки він є засобом передачі інформації та емоцій. Взаємодія між вербальними (текст) і невербальними (візуальні, звукові) компонентами дозволяє створити цілісне сприйняття фільму. Ця взаємодія не лише покращує естетичну цінність твору, але й допомагає аудиторії краще розуміти персонажів, події та глибші смисли, що розкриваються у фільмі.

Ми виділили декілька важливих функцій, завдяки яким передається як змістовна інформація, так і емоційні відтінки. До цих функцій належить передача інформації, адже кінотекст включає діалоги, монологи, титри, голос за кадром та інші вербальні елементи, які допомагають передавати сюжетні події,

повідомлення, характери персонажів та їхні дії. Вербальні засоби сприяють розвитку наративу, розкриваючи важливі деталі історії, пояснюючи мотивацію персонажів або описуючи контекст подій. Кінотекст також має функцію емоційного впливу на глядача, адже кінотекст може не тільки передавати факти, але й впливати на емоційний стан глядача через інтонації, вибір слів, ритм мови та невербальні сигнали. Наприклад, емоційно насичені діалоги, лексико-стилістичні засоби, паузи в мові, жести або міміка можуть передавати глибокі почуття — страх, любов, гнів або радість, підсилюючи ефект від сприйняття кінообразу. Окрім цього, емоційне наповнення кінотексту посилюється за допомогою звукових і візуальних елементів (невербальних компонентів), які супроводжують його. Наприклад, у кінофільмі «Інтерстеллар» момент, коли Купер від'їжджав свій шатл, він каже доктору Бранд про закон Мерфі: «Щоб щось отримати, потрібно щось віддати», драматичний монолог у поєднанні з відповідною музикою та грою світла здатен створити потужний емоційний вплив на глядача, що стало кульмінацією самопожертви Купера.

Отже, кінотекст розуміється як інтегрована структура, що включає вербальні та невербальні компоненти, завдяки яким створюється зв'язна та завершена наративна реальність. У той же час кінодискурс охоплює ширший контекст фільму, включаючи екстралінгвістичні фактори, такі як культурні та історичні особливості. Таким чином, кінотекст є не просто засобом комунікації у фільмі, але й потужним інструментом для передачі емоційних станів, створення атмосфери та забезпечення глибокого занурення глядача в події на екрані.

1.3 Кінотекст: характерні особливості, підходи та класифікації

Популярність кінотекстів продовжує зростати в усьому світі, набуваючи ще більшої значимості з розвитком телебачення в середині ХХ століття, а з поширенням інтернету розвиток кіно відбувається в рази швидше.

Лінгвальний контент фільму – це складний комплекс вербальних і невербальних засобів комунікації, привабливий для лінгвістів через еволюцією

кінотексту в сучасному медіасвіті. Кінотекст вважають однією з найскладніших семіотичних структур серед інших креолізованих текстів.

Кінотекст - це мистецтво створення історій для кіно, телебачення тощо. Сценаристи відповідають за створення сценарію - наративного плану історії, яка розповідається за допомогою візуальних образів та діалогів. Сценарист також повинен продумати, як його роботу можна адаптувати для різних медіа, таких як сцена, радіо чи анімація [Кропінова, 2009].

Дослідники К. Метц та У. Еко виділяють такі характерні ознаки кінотексту як тексту [Кропінова, 2009]:

1. Кінотекст є дискретною одиницею, оскільки його структура допускає членування.

2. Кінотексту притаманна зв'язність: смислова самостійність епізоду є відносною, оскільки вимагає опори на весь кінотекст. Отже, можна говорити про кінотекст як про «єдине зв'язне ціле».

3. Напрямок розвитку подій у кінотексті може бути як таким, що рухається вперед (відповідно до перебігу подій у реальному світі), так і таким, що «повертає назад». Існує також перспекція і ретроспекція у вузькому сенсі - передбачення майбутнього, заглядання вперед і спогад про минуле. Ці категорії створюють відчуття багатовимірності світу кінотексту.

4. У центрі кінотексту, незалежно від конкретної теми розповіді, як правило, знаходиться конкретна людина, що говорить про антропоцентризм кінотексту.

5. Кінотекст також має локальну та часову релевантність. Простір у кінотексті часто не вільний від присутності персонажа, невіддільний від часу дії, а час для глядача тече нерівномірно.

6. Кінотекст характеризується багатоканальною «інформативністю»: з одного боку, інформаційний потік поділяється за способом сприйняття інформації (візуальний та аудіальний), з іншого - за типом сприйнятої інформації (контент-фактуальний, контент-концептуальний, контент-підтекст).

7. У кінотексті ніщо не існує випадково, саме по собі: кожен елемент включений у загальну систему (системність), яка створюється колективним

автором у результаті численних семіотичних трансформацій і функціонує для виконання єдиної мети.

8. Специфіка категорії цілісності в кінотексті полягає в наступному:

- а) тісна інтеграція мовних і позамовних компонентів;
- б) наявність чітких часових і просторових рамок
- в) наявність сигналів, що вказують на початок і кінець фільму.

9. Кінотекст є продуктом колективного авторського суб'єктивного осмислення дійсності. Враховуючи диференційовану мультиавторську природу кінотексту, дослідники говорять про складний тип модальності. Кінематограф є відображенням світу, побаченого очима групи людей.

10. Прагматична спрямованість кінотексту - це спонукання реципієнта до відповідної реакції, яка в даному випадку передбачає певну імпліцитну дію, тобто зміну почуттів і думок глядача, яка не обов'язково знаходить вербальне вираження [Кропінова, 2009].

Кінотекст хоча і є різновидом тексту, але має свої особливості будови, адже потрібно візуальні деталі, що відображаються на екрані передати у тексті. Кінотекст має спільні характеристики з написанням драми для театру. Тому для початку дослідимо основні риси кіно та театру як драматичного мистецтва.

Стаття «Кіносценарії та театральні п'єси: Все, що потрібно знати» [Screenwriter Tools Team, 2023] подає ключові схожі риси між театром і кіно, які полягають в наступному:

1) Обидва види мистецтва розповідають історії за допомогою дії на сцені чи знімальному майданчику, використовуючи акторів, декорації, освітлення та інші технічні елементи для передачі наративу.

2) Обидва вимагають творчої співпраці між сценаристами, режисерами, дизайнерами та виконавцями, щоб втілити бачення в життя.

3) Обидва мають на меті залучити та розважити аудиторію, викликати емоційну реакцію через артистизм, що демонструється.

У статті також подані основні відмінності між театром і кіно, а саме:

1) Театр - це живий, миттєвий досвід, тоді як фільм - це записаний, відтворений носій.

2) У театрі виконавці та глядачі перебувають у безпосередній близькості, тоді як фільми можуть передавати більший, масштабніший простір.

3) Фільм дозволяє здійснювати значний монтаж і маніпуляції з відзнятим матеріалом, тоді як театральна вистава розгортається безперервно.

4) Театральні вистави щоразу унікальні, в той час як фільми можна переглядати багаторазово без жодних змін.

5) Театральна аудиторія може впливати на виставу своєю реакцією, тоді як кіноглядачі пасивно спостерігають за фіксованим твором.

Загалом, хоча обидва види мистецтва є формами драматичного мистецтва, відмінні властивості кожного з них зумовлюють різні творчі підходи, виробничі процеси та глядацькі враження.

Особливістю сценарію є певні ключові елементи, що визначають формат і стиль сценарію. До них належать:

- заголовки сцен, які визначають місце та час доби. Наприклад, «INT. BEDROOM, FARMHOUSE - NIGHT» [Nolan, 2014].

- лінії дії, які коротко описують те, що візуально відбувається на знімальному майданчику. Репліки пишуться в теперішньому часі;

- діалоги персонажів, що є найбільшою частиною сценарію;

- вказівки в дужках, які додатково описують, як репліка має бути подана.

Наприклад, «takes pieces, frowning» [Nolan, 2014];

- переходи на кшталт «CUT TO» і «DISSOLVE TO» [Nolan, 2014] вказують на редагування між сценами;

- одна сторінка сценарію приблизно дорівнює одній хвилині екранного часу;

- структура сценарію, адже більшість художніх фільмів мають триактну структуру. У першому акті відбувається зав'язка історії, у другому акті виникає конфлікт, а в третьому акті все вирішується. Телевізійні пілоти, як правило, визначають персонажів і світ шоу. Сценарії для телебачення фіксують тон і стиль існуючого шоу [Screenwriter Tools Team, 2023].

Фільми використовують візуальні ефекти, кінематографію, монтаж, звук і багато іншого, щоб занурити аудиторію в історію. Сценаристи пишуть з

урахуванням цієї багатой візуальної мови. Сцени можуть миттєво змінювати місце дії або переноситися в часі за допомогою монтажу. Фільми можуть зображати фантастичні обстановки та послідовності дій, що виходять за рамки того, що можливо на сцені. Така творча гнучкість дозволяє сценаристам писати без деяких обмежень живого театру.

Сценаристу дуже корисно знати, як аналізувати сценарій. Сценарії - це креслення, якими користуються режисери та актори, щоб перетворити історію зі сторінки на фільм [Орехова, 2016]. Але перш ніж сценарій потрапить на великий екран, він потребує ретельної оцінки, щоб виявити його сильні та слабкі сторони.

Американська акторка Ю. Ако у статті дала декілька порад, на що варто звернути увагу в сюжеті, щоб полегшити аналіз:

1. Автентичність концепції. Потрібно звернути увагу на те, наскільки оригінальною та ринковою є концепція, чи несе вона правильні емоції та теми, які мав на увазі автор. Кожна історія повинна мати чітку тему, що резонує з аудиторією.

2. Чіткість структури сюжету. Варто звернути увагу чи сценарій має триактну структуру або іншу структуру, яка відповідає сюжету. Навіть якщо він не складається з трьох актів у чіткій послідовності, у ньому мають бути чітко визначені початок, середина та кінець. Дуже важливо привернути увагу читача протягом перших десяти сторінок. Сильний початок є обов'язковим для будь-якого сценарію, а ще сильніший повинен бути фінал.

3. Якість описів. Описи в сценарії повинні бути добре написані та яскраві. Вони повинні змусити читача відчувати, що він спостерігає за розгортанням дії на екрані, а не просто читає слова на сторінці.

4. Автентичність персонажів. Персонажі - це серце будь-якої історії. Варто перевіряти, чи поведуться вони відповідно до характеру та сюжету і чи мають яскраво виражені індивідуальності. Персонажі фільму повинні мати цілі, мотивації та характерні риси. Ці елементи мають бути чіткими та правдоподібними.

5. Якість діалогу. Діалог є життєво важливим у сценарії. Він має бути лаконічним і релевантним до історії. Кожна репліка діалогу має слугувати певній меті, незалежно чи це розвиток сюжету чи розкриття рис характеру персонажів. Мовлення персонажів також має відображати їхні характери.

6. Використання жанрових тропів. Жанрові тропи - елементи, які дозволяють ідентифікувати історію в межах певного жанру. Мета полягає в тому, щоб зробити жанрові тропи видимими, але не копіювати та вставляти фільми, які вже були зроблені. Їх наявність і влучність їх використання зможе виділити сценарій серед інших.

7. Автентичність у побудові світу. Важливо, щоб світ, у якому розгортається історія, був достовірним. Персонажі повинні поводитися так, щоб це мало сенс у контексті цього світу. Неточності або невідповідності можуть порушити розуміння аудиторії.

8. Правильне форматування сценарію. Форматування має значення, адже погане форматування може збити з пантелику знімальну групу. Тому потрібно, щоб він добре структурований і правильно відформатований, щоб уникнути плутанини.

9. Вплив вступної та заключної сцен. Важливим є те, що чим більш вражаючими будуть початкова і кінцева сцени, тим більше запам'ятається фільм глядачам [Орехова, 2016].

Аналіз сценарію - важливий компонент сценарної роботи, який може забезпечити успіх сценарію або зруйнувати його. Заглиблюючись у специфіку аналізу сценарію, ми можемо краще зрозуміти ключові елементи, які впливають на загальний вплив сценарію.

Аналіз сценарію - це не просто критика, це розуміння. Глибоке розуміння сценарного аналізу дає змогу препарувати сценарій за межами поверхневого рівня. Йдеться про розпізнавання складних елементів, які переплітаються, щоб створити історію, яка резонує з аудиторією. Добре проаналізований сценарій гарантує, що персонажі мають глибину, сюжет є послідовним, а теми - значущими. Без цього розуміння сценарій може не влучити в ціль, незалежно від того, наскільки захопливою може бути передумова.

Більше того, аналіз сценарію - це фундаментальний інструмент для виявлення сильних і слабких сторін історії, що є важливим як для переписування, так і для доопрацювання сценарію.

Американська сценаристка, редакторка та письменниця Ж. Баурман виділяє чотири ключові елементи аналізу сценарію [Banks, 2024]:

Елемент 1 – персонажі та їхній емоційний зв'язок з аудиторією.

Персонажі - це серце будь-якого сценарію. В аналізі сценарію оцінка розвитку персонажів є критично важливою, оскільки глядачі повинні бачити, як персонажі розвиваються і стикаються з проблемами. Добре прописані персонажі мають чіткі мотиви та виразні голоси, а також ґрунтуються на реальності, навіть у найфантастичніших умовах. Вони мають бути зрозумілими та багатогранними, що дозволяє глядачам формувати емоційний зв'язок. Дії та рішення персонажа мають бути правдоподібними в контексті історії та рухати сюжет вперед. Сильні, активні персонажі, як правило, залишають незабутнє враження і роблять значний внесок в успіх сценарію.

Елемент 2 - конфлікт: рушійна сила сценарію [Banks, 2024].

Конфлікт, за своєю суттю, є двигуном, який рухає історію сюжету вперед. Він проявляється як зіткнення бажань, цінностей або дій між персонажами і слугує фундаментальним елементом, який формує хід оповіді. Конфлікт - це те, що робить історію цікавою та захопливою. Він розпалює цікавість глядачів і тримає їхню увагу від початку до кінця. Без нього розповідь може не втримати інтерес аудиторії і зрештою провалитися, незалежно від того, наскільки добре розроблені персонажі чи теми. Конфлікт не лише рухає сюжет, але й робить персонажів глибшими та цікавішими. Він змушує їх стикатися з викликами, приймати складні рішення і, зрештою, рости або змінюватися. Ці трансформації дозволяють аудиторії емоційно прив'язуватися до персонажів, з нетерпінням чекаючи на розв'язку їхньої внутрішньої чи зовнішньої боротьби. Конфлікт - це те, що робить персонажів справжніми, дотичними до сюжету та непересічними. При ефективному використанні конфлікт може створити моменти напруження та несподіванки. Це елемент, що змушує серце битися швидше, викликає сльози та сміх, який робить історії незабутніми та вражаючими. Наприклад, у

фільмі «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана центральний конфлікт зосереджений на боротьбі за виживання людства в умовах екологічної катастрофи на Землі та пошуку нового житла на інших планетах.

Елемент 3 – хронологія, що є каркасом сценарію [Banks, 2024].

Хронологія (структура історії, побудова сюжету, плетіння сюжету тощо) - це каркас, який скріплює сценарій. Вона диктує потік і розвиток оповіді, гарантуючи, що кожна сцена будується на попередній, створюючи цілісну історію. Надійна структура сюжету представляє місце дії та персонажів, розвиває конфлікти і призводить до кульмінації, яка є логічною та задовольняє глядача. Йдеться не лише про наявність початку, середини та кінця, а й про створення цих частин таким чином, щоб вони були свіжими та переконливими. Добре структурований сюжет має ритм, який підтримує залученість аудиторії, з моментами напруження і розрядки, які рухають історію вперед. Без міцної структури навіть найунікальніші персонажі або інтригуючі теми можуть виявитися нецікавими для глядача. Наприклад, у кінофільмі «Інтерстеллар» можна виділити таку структуру: Земля в кризі, Купер і NASA, місія «Лазар», жертва Купера, рятунок людства.

Елемент 4 - тема: глибинне послання історії [Banks, 2024].

Тема - це основне послання або центральна ідея сценарію. Це те, про що насправді історія, за межами сюжету та персонажів. Сильна тема може перетворити сценарій з просто історії на розмову, яка резонуватиме з глядачами ще довго після того, як вони покинуть кінотеатр. Саме тематичні елементи часто надають історіям довготривалого впливу та універсальної привабливості. Сценарії з чітко визначеною темою, яка відповідає людському досвіду, можуть стати позачасовими творами, що промовляють до аудиторії різних культур та епох [Banks, 2024].

Типи сценаріїв залежать від сценарної структури, що широко використовуються у кінематографі й сценаристиці. Наприклад, існує триактна структура, чотириактна структура, п'ятиактна структура, семиактна структура, структура сценарію в реальному часі, структура сценарію з декількома часовими лініями, структура гіперпосилання, структура «Фабула/Сюжет»,

зворотно-хронологічна структура, структура «Рашомон», циркулярна сценарна структура, нелінійна сценарна структура, онейрична сценарна структура [Miyamoto, 2023].

Структура триактного сценарію. В основі історії лежить 3 основні частини - початок, середина і кінець. Сценарна структура, що складається з трьох актів, є найпростішою і найосновнішою формою, за якою будується більшість фільмів. Є зав'язка, протистояння, а потім розв'язка. Фільм не просто ділиться на три частини, їх може бути більше - чотириактна структура, п'ятиактна структура, семиактна структура. У цьому випадку кожна сцена пов'язана з іншою, безпосередньо посилаючись на імпульс, з якого вона почалася. Вона починається з налаштування сцени - макета і персонажів, а потім слідує конфлікт, з яким їм доводиться зіткнутися. Закінчується вона тим, що герої вирішують конфлікт і показують натяк на майбутнє.

В основі кінофільму «Інтерстеллар» є триактна структура сценарію: зав'язка – проблеми на Землі і запуск місії, протистояння – місія через червоточину і відвідування планет, і розв'язка – жертва Купера та врятування людства.

Структура сценарію в реальному часі. Ця структура поєднує важливі події в хронології, а потім розповідає історію, структура сценарію в реальному часі буквально слідує за реальним часом. Такі сценарії представляють свої історії в єдиному безперервному потоці, де кожна сцена слідує за персонажем, і немає жодного проміжку часу, коли персонаж робить щось, чого глядач не може побачити. Причина конфлікту подається в реальному часі. У таких сценаріях немає часових стрибків, флешбеків чи чогось подібного. Історія подається такою, якою вона є в «реальному часі» - повністю без перерв і фільтрації. Вражаючий аспект цього формату полягає в тому, що напруга, пов'язана з історією, посилюється і може змусити глядачів затамувати подих, якщо вона подана правдиво [Miyamoto, 2023].

Сценарна структура з декількома часовими лініями. Головна мета цієї структури полягає в тому, що вона дає глядачам відчуття, що все життя у Всесвіті якимось містичним чином пов'язане між собою. Здебільшого історії

обертаються навколо одних і тих самих тем, емоцій та повідомлень, але вони не завжди безпосередньо пов'язані одна з одною. Причинно-наслідкові зв'язки однієї історії не обов'язково завжди впливають на інші. Єдиним містком між ними є спільні теми - наприклад, використання одних і тих самих акторів для представлення різних персонажів або показ одних і тих самих локацій у різні часові періоди тощо [Miyamoto, 2023].

Кінофільм «Інтерстеллар» також має кілька часових ліній, які переплітаються, включаючи сцени на Землі, місії в космосі та взаємодії з п'ятим виміром.

Сценарна структура гіперпосилання. Цей формат включає лінійні історії, подібні до триактної структури, які зображують ефект доміно. Кожна з кісточок доміно падає вперед, спричиняючи падіння наступної, і так до тих пір, поки не буде прийнято остаточне рішення. Це розповідь історії від однієї точки до іншої, не пропускаючи жодного кроку між ними. Такі історії дають глядачам відчуття того, як наші індивідуальні життя завжди пов'язані між собою хитромудрою павутиною. Все, що ми робимо, і всі рішення, які ми приймаємо, можуть мати паралельні причини і наслідки для життя інших людей. Найважливішою частиною цього формату є те, що до кінця фільму кожна історія і кожен персонаж повинен мати потужний вплив на інших і створити міцний зв'язок [Miyamoto, 2023].

Структура сценарію «Фабула/Сюжет». У цьому форматі спочатку показується кінець, а потім глядачі бачать, як герої туди потрапили. Історія розповідає про подорож, а не про пункт призначення. Події історії (фабула) існують незалежно від розповіді про неї (сюжет). Сценарна структура дає додаткове відчуття наративу і виправдовує використання закадрового голосу, яке в інших випадках зневажливо сприймається.

Зворотно-хронологічна структура написання сценарію. Одна з найоригінальніших структур, що привертає увагу - це розповідь історій у зворотному хронологічному порядку. Вона відрізняється від структури «Фабула/Сюжет» тим, що розбиває сценарій на частини, а потім організовує історію за цими частинами від кінця до початку, причому кожна сцена

розповідається в певному порядку. Початок історії покликаний стати головною причиною напруги, цікавості та інтриги [Miyamoto, 2023].

Сценарна структура «Рашомон». Ця структура сценарію зосереджена на розповіді однієї і тієї ж історії з точки зору різних персонажів. Цей формат часто використовує елементи структури фабули/сюжету, коли персонаж у сюжеті згадує та розповідає про події, але фабула відрізняється від неї тим, що, хоча це одна й та сама історія, вона розповідається кілька разів з точки зору різних персонажів.

Циркулярна сценарна структура. Життя — це кармічний цикл подій. Круговий наратив – це хроніка, яка часто закінчується там, де починається, і починається там, де закінчується. Наративи з круговою структурою найкраще використовувати в історіях подорожей у часі та використовувати дискоїдний аспект оповіді найбільш буквальним способом. Такі фільми, як «Назад у майбутнє» та «Лупер», демонструють персонажів, які повертаються вперед і назад у часі, впливаючи на їхнє минуле чи майбутнє чи події — це показано шляхом парадоксального візуального ефекту закінчення та початку з тих самих сцен, моментів і місць, або їх варіації. У цій структурі сценарію початок історії стає джерелом напруги, цікавості та інтриги [Miyamoto, 2023].

У кінофільмі «Інтерстеллар» є елементи циркулярної структури, де кінцівка перегукується з початком, коли Купер вирушає на пошуки Амелії, що може бути визнано як повернення до початку історії у новій формі.

Нелінійна сценарна структура. Фільми з нелінійною сценарною структурою розповідають історії, стрибаючи назад, вперед і вбік у часі, щоб розповісти самотню історію. Передумова полягає в тому, що ці історії подані не в хронологічному порядку. Розповідь не підпорядковується схемі прямого причинно-наслідкового зв'язку подій історії. Концепція нелінійних фільмів полягає в тому, щоб випробувати те, як глядачі запам'ятовують речі — або продемонструвати, як герої згадують власні спогади про досвід, через який вони пережили. Особливістю цієї сценарної структури є те, що нелінійні історії йдуть туди-сюди, а іноді й убік. Ми не переходимо від точки А до точки Я чи навпаки, потрапляючи в кожен точку між ними. Замість цього ми, можливо,

переходимо з точки А в точку Ф, потім переходимо до точки М і точки К, а потім повертаємося до точки В. Це ставить під сумнів спосіб запам'ятовування читачем і потенційною аудиторією послідовності оповіді. Їм потрібно пригадати, де були зупинені певні сцени та сюжетні лінії, а потім мати можливість майже одразу відновити історію [Miyamoto, 2023].

Онейрична сценарна структура. Ця структура відрізняється тим, що вона описує історію, досліджуючи структуру снів, спогадів і людської свідомості. Чудовим прикладом є фільм «Дерево життя». Під час перегляду цього фільму створюється враження, що глядач стає свідком життя людини, а також життя планети загалом — крізь туманні спогади та сни [Miyamoto, 2023].

Отже, кінотекст – це мистецтво створення історій для кіно та телебачення, яке реалізується через написання сценаріїв. Сценаристи створюють наративний план, що розповідає історію за допомогою візуальних образів і діалогів, при цьому епізоди мають відносну смислову самостійність, але формують єдине зв'язне ціле. Центральною фігурою кінотексту, незалежно від теми, є людина, що підкреслює антропоцентризм цього жанру. Кінотекст має локальну та часову релевантність, де простір і час нерозривно пов'язані з персонажами та їхньою дією. Різні типи сценаріїв базуються на сценарних структурах, таких як триактна чи чотириактна, що дозволяє створювати складні наративи, як це продемонстровано в фільмі «Інтерстеллар».

1.4 Функції лексичних і стилістичних засобів у кінотексті

Кінотекст являє собою систему художніх образів, які розкриваються за допомогою різнорівневих стилістичних засобів. Одним із найбільш цікавих способів характеристики виразливо-зображувальних елементів у кінотексті є лексика. Цей рівень відображає індивідуальні риси авторського стилю, специфіку художнього методу та філософсько-естетичне бачення. У кінотексті слово стає інструментом для створення образів, передачі думок і відтворення світу героїв. Серед багатьох чинників, що формують художні образи, особливо виділяються лексико-стилістичні засоби.

Лексичні і стилістичні засоби у кінотексті виконують важливу роль у створенні багатого та виразного мовлення персонажів, а також вносять внесок у загальну стилістику фільму. Завдяки цим засобам відбувається формування наративу, характеристика персонажів, передача емоцій і створення атмосфери.

Вивченням лексичних і стилістичних засобів у тексті займалися численні вчені, серед яких особливо виділяються Ю. Лотман, І. Кочан, О. Єнін, А. Худолій, Р. Якобсон та В. Шкловський, які зробили значний внесок у розвиток теорії аналізу мовних і стилістичних прийомів у художніх, публіцистичних та інших типах текстів, досліджуючи їхні функції у формуванні комунікативного впливу та виразності тексту.

Лексичні стилістичні засоби є різноманітними та численними, проте їх об'єднує спільний лінгвістичний принцип – порівняння явищ, визначення схожості та відмінностей між ними, а також використання контрасту та еквівалентності. Вони слугують засобами вираження образності за допомогою мови [Ситник, Танько, Скирта].

Основною характеристикою стилістичних засобів є бінарне протиставлення двох значень слова, де одне з них зафіксоване в мові як нормативне і не залежить від контексту, а інше виникає в межах конкретного контексту і є контекстуальним. Різноманітність стилістичних засобів і їх функцій пояснює наявність численних класифікацій. В. Кухаренко виділяє такі основні групи стилістичних засобів [Ситник, Танько, Скирта]:

1. Стилiстичнi засоби, заснованi на бiнарному протиставленнi лексичних значень, незалежно вiд синтаксичної структури речення — лексичнi стилiстичнi засоби.

2. Стилiстичнi засоби, заснованi на бiнарному протиставленнi лексичних значень iз фiксованою синтаксичною структурою речення — лексико-синтаксичнi стилiстичнi засоби.

3. Стилiстичнi засоби, що базуються на протиставленнi значень фонологiчних, лексичних або графiчних елементiв — графiчнi та фонетичнi стилiстичнi засоби [Ситник, Танько, Скирта].

Також В. Кухаренко класифікує лексичні стилістичні засоби на основі природи лексичних значень, що беруть участь у їх утворенні [Ситник, Танько, Скирта]:

1. Стилiстичнi засоби, заснованi на взаємодiї лексичного та номiнативного значень слова — антономазiя.
2. Стилiстичнi засоби, заснованi на взаємодiї двох лексичних значень слова — метафора, метонiмiя, персонiфiкацiя, iронiя.
3. Стилiстичнi засоби, заснованi на взаємодiї логiчного та емоцiйного значень слова — гiпербола, епiтет, оксиморон.
4. Стилiстичнi засоби, заснованi на взаємодiї незалежного та фразеологiчного значень слова або значень двох омонiмiв — зевгма, каламбур [Ситник, Танько, Скирта].

Згiдно з класифiкацiєю професора Р. Гальперiна, стилiстичнi засоби подiляються на фонетичнi, лексичнi та синтаксичнi. В межах лексичних засобiв вiн видiляє три групи, якi стосуються семантичної природи слова або фрази, але кожна група базується на рiзних семантичних процесах i має свої критерiї подiлу [Ситник, Танько, Скирта].

Також, мовознавцi видiляють функцiї лексичних i стилiстичних засобiв. Наприклад, мовознавець А. Худолiй у своїй монографiї «Функцiональнi змiни у мовi американської публiцистики кiнця ХХ – початку ХХI столiття» [Худолiй, 2006] видiляє кiлька основних функцiй та класифiкацiй лексичних i стилiстичних засобiв:

1. Комунiкативна функцiя – це основна функцiя, що передбачає передачу iнформацiї та забезпечення комунiкацiї мiж автором та читачем.
2. Когнiтивна функцiя – лексичнi засоби вiдображають когнiтивнi процеси людини, тобто спосiб, яким автор структурує та передає знання про свiт.
3. Прагматична функцiя – засоби тексту мають сприяти досягненню певної мети: впливати на думки, переконання або поведiнку читачiв.
4. Естетична функцiя – використання лексичних i стилiстичних засобiв для надання тексту естетичної виразностi та привабливостi.

5. Атрактивна функція – засоби привертають увагу до тексту, зокрема через риторичні питання, метафори, паралелізми та інші стилістичні прийоми [Худолій, 2006].

Наприклад, Р. Якобсон у своїй праці «Linguistics and Poetics» [Jakobson, 1960] виділив шість функцій лексичних і стилістичних засобів, а саме: 1) референційна (інформативна) – спрямована на передачу змісту, фактів; 2) емоційна – виражає почуття мовця; 3) конативна – впливає на слухача, 4) фатична – встановлює і підтримує комунікацію; 5) метамовна – пояснює значення слів і виразів; 6) поетична (естетична) — акцентує увагу на формі висловлювання.

Однією з функцій слів є позначення предметів, понять тощо. Користувачі мови не можуть мати жодних знань чи думок про предмети чи явища реального світу, що їх оточує, якщо ці знання не втілені в словах, які мають однакове значення для всіх носіїв цієї мови. Це денотативне значення, тобто той компонент лексичного значення, який уможливорює комунікацію. Другий компонент лексичного значення - це конотативний компонент, який має певне стилістичне значення слова, емоційний заряд. Слова містять елемент емотивної оцінки як частину конотативного значення. Слово халупа позначає невеликий будинок або котедж і, крім того, передбачає, що це жалюгідне житло, брудне, з поганим ремонтом і неприємне для проживання [Jakobson, 1960]

У кінотексті (включно зі сценарієм, діалогами чи закадровим голосом) лексичні та стилістичні засоби виконують кілька ключових функцій, які впливають на загальне відчуття фільму. Наприклад: функція створення наукової атмосфери; характеротворча функція; емоційно-виражальна функція; філософська функція [Назаренко, 2021].

Щоб детальніше дослідити функції та смислове наповнення лексичних одиниць у кінотексті кінофільму «Інтерстеллар», ми здійснили вибірку з 353 різного виду лексичних і стилістичних засобів та відібрали найбільш часто вживані, серед яких 120 засобів проаналізували у кваліфікаційній роботі. Найбільшими групами лексичних і стилістичних засобів у кваліфікаційній роботі є символізм - 17 %, персоніфікація - 13 %, метафора - 12 % та асонанс і

алітерація - 12 % . Менш часто вживаними були порівняння - 9 %, гіпербола - 8 %, паралелізм - 8 %, риторичні запитання - 8 %, іронія - 8 % та інверсія - 6 %.

У кінофільмі «Інтерстеллар» ми виділили наступні лексико-стилістичні засоби та їхні функції: вибір лексикологічного наповнення діалогів (наприклад, сленгу, жаргону чи діалекту) допомагає визначити соціальне походження, професію, особистість чи емоційний стан персонажа. Наприклад, персонаж, який використовує складну або технічну мову, може бути зображений як високоосвічений або авторитетний, тоді як персонаж, який використовує невимушену або розмовну мову, може здаватися більш близьким або зрозумілим. Прикладом може слугувати головний герой Купер з кінофільму «Інтерстеллар», оскільки Купер пілот і фермер він часто використовує наукові та інженерні терміни.

Стилістичні прийоми, такі як метафори, порівняння або епітети, можуть підкреслювати певні риси або емоції, надаючи персонажам глибини. Описова лексика допомагає створити візуальну та емоційну атмосферу сцени. Ретельно підібрані прикметники та іменники можуть викликати певний час, місце або настрій, занурюючи глядачів у відповідне середовище. Стилістичні елементи, такі як образи або символіка, можуть бути використані для створення відчуття реалістичності, фантазії або психологічної напруги, посилюючи залучення глядачів до світу фільму. Наприклад, чорні діри у кінофільмі кінофільму «Інтерстеллар», є не лише астрофізичними об'єктами, а й символізують глибини людської психіки, страх перед невідомим і потяг до відкриттів. Тематична лексика може повторюватися в тексті, підкреслюючи головні теми фільму. Лексичні засоби можуть вводити ключові поняття, метафори або мотиви, які повторюються, щоб підкреслити головні ідеї [Коваленко, 2020].

Повторення, паралелізм та антитеза - стилістичні прийоми, які підсилюють тему фільму, часто контрастують або зіставляють ідеї, щоб донести основну ідею фільму. Лексичні елементи, пов'язані з сенсорним досвідом (наприклад, звуки, запахи, текстури) або емоційно заряджені слова допомагають викликати сильні емоційні реакції у глядачів. Стилістичні прийоми, такі як іронія, гіпербола або персоніфікація, можуть бути

використані, щоб викликати гумор, напругу, страх або емпатію, посилюючи емоційний вплив сцен. Метафори, алегорії або мотиви виступають стилістичними прийомами, які поглиблюють підтекст фільму та залучають глядачів до інтерпретації. Використання коротких, різких речень або довгих, плавних реплік у діалогах впливає на темп сцени, що, в свою чергу, впливає на емоційну та психологічну реакцію аудиторії. Наприклад, «Hold on!», «We're coming in too fast!» [Nolan, 2014]. Стилiстичні засоби, такі як паралельні структури, еліпси або паузи, можуть створювати ритм, прискорюючи або сповільнюючи розповідь у фільмі.

У кінотексті лексико-стилістичні засоби виконують кілька основних функцій, які впливають на загальне відчуття фільму. Наприклад, функція створення наукової атмосфери за допомогою термінології та професійних жаргонізмів; характеротворча функція, щоб створити характер, темп фільму; емоційно-виражальна функція, щоб донести емоції, думки та ідею до глядача; філософська функція, щоб змусити глядача задуматися над прихованим змістом чи ідеєю.

Отже, кінотекст - це система художніх образів, які розкриваються через різні стилістичні засоби. Лексичні та стилістичні елементи допомагають створювати виразну мову персонажів та загальну атмосферу фільму. Вони використовуються для формування наративу, характеристики персонажів і передачі емоцій. Дослідники, такі як Ю. Лотман, І. Кочан, О. Єнін, А. Худолій, Р. Якобсон та В. Шкловський, вивчали лексичні та стилістичні засоби, підкреслюючи їхню роль у комунікативному впливі й естетиці текстів, що є ключовими для сприйняття кінотексту.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ ТА ЗАСОБІВ У МОВЛЕННІ ГОЛОВНИХ ГЕРОЇВ КІНОФІЛЬМУ «ІНТЕРСТЕЛЛАР»

2.1 Лексико-семантичних засобів та прийомів у кінофільмі

Лексико-семантичні засоби та прийоми у кінофільмах, зокрема в «Інтерстеллар», є важливим елементом для розкриття глибинного змісту та передачі емоцій. Ці засоби включають різноманітні мовні елементи, які допомагають створювати відповідні образи, атмосферу та настрій, що відповідає загальному контексту фільму.

Серед усіх лексико-стилістичних засобів та прийомів у кінофільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, ми виділили наступні, а саме метафори, порівняння, гіперболи, іронію, персоніфікація та символізм. У кінотексті метафори здебільшого використані для підсилення драматизму та напруги, щоб додати деталей та підсилити емоційний ефект. Наприклад, метафора *dances a tiny jig* [Nolan, 2014] або «виконує маленький танець» описує взаємодію лазера з атомами, цей рух схожий на танець світла. Отже, в даному випадку метафора – це деталь, що додає візуального розуміння руху та динаміки світла, провокує у глядача позитивну емоцію, адже мерехтіння світла зазвичай візуально красиве дійство.

Порівняння у кінофільмі виступає елементом опису персонажів, навколишнього середовища, космічних елементів. Наприклад, *It's like we've forgotten who we are... Explorers, pioneers, not caretakers* [Nolan, 2014] «Ми ніби забули, хто ми є... Дослідники, першопрохідці, а не наглядачі», саме це порівняння режисер використав, щоб підкреслити, що людство втратило свою сутність. Цим підкреслено те, що змінився пріоритет суспільства: вони не хочуть відкривати та дізнаватися щось нове, їхня ціль зберегти, те що вони вже мають, якого досягли раніше.

Роль гіперболи у фільмі «Інтерстеллар» підкреслити масштабність подій та емоцій, з якими стикаються герої фільму. Наприклад, коли мова йшла про можливість загибелі всього людства, гіпербола підсилювала драматизм

ситуації, що змушувало глядачів відчувати напругу та тривогу. Через цей засіб персонажі демонструють глибокі емоційні переживання. Ще одним лексико-семантичним засобом є іронія в діалогах героїв, яка дозволяє додати складності і глибини у взаємодії між персонажами. Використання іронії створює контраст між зовнішньо сказаними словами та справжніми намірами або почуттями героїв.

Персоніфікація космосу у кінофільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана створює враження, що космічний простір є не просто фізичним середовищем, а активним учасником подій. Космос тут постає як щось живе, яке впливає на долі героїв, випробовує їх, ставить перед ними виклики. Окрім цього, вагомий внесок у образність фільму здійснив символізм, завдяки якому фільм набуває багатозначності та глибини. Наприклад, «черв'ячні діри» символізують не тільки науковий шлях до інших світів, але й метафоричний перехід між різними вимірами – фізичним та духовним.

Таким чином, ці лексико-семантичні засоби та прийоми не тільки збагачують вербальну структуру фільму, але й сприяють створенню емоційного резонансу у глядачів, дозволяючи їм глибше відчувати та осмислити головні ідеї кінокартини.

2.1.1 Використання метафор для підсилення драматизму

Метафора (від грец. *μεταφορά* – перенесення) – мовне і мисленнєве явище, що полягає в перенесенні властивостей одного предмета (явища, дії) та його мовного знака на інший предмет (явище, дію) за принципом аналогії або контрасту [Енциклопедія Сучасної України, 2018].

Метафори як лексико-семантичні прийоми виконують різні функції, щоб зобразити дію предмету або його стан, описати зовнішність людини, її внутрішні емоції, а саме: інформативну, емоційнооцінювальну, конспіруючу, ігрову та ритуальну функції [Антонова, 2007].

1) Інформативна, тобто передати інформацію про дію, стан або властивості предмету. Наприклад, *time is a resource* [Nolan, 2014] – ця метафора

дає розуміння, що час як ресурс має здатність закінчуватися, а отже є цінним для місії.

2) Емоційно-оцінювальна для того, щоб виражати емоційне ставлення до предмету або явища, як от *the black hole is a cosmic abyss* [Nolan, 2014] – метафора, що підкреслює страх і таємничість, адже це відчуття викликає безодня від незнання, що може чекати попереду.

3) Конспіруюча аби приховати істинний зміст через образне значення. Наприклад, *the truth is a slippery slope* [Nolan, 2014], тобто правда може бути складною та непередбачуваною, адже *slope* «схил», а схил може бути крутий і легко можна впасти і невтримати правду.

4) Ігрова функція для того, щоб додати мові елемент гри, розважити або заінтригувати, як у *like dancing through a field of stars* [Nolan, 2014] подорож ніби танець, додає відчуття легкості і невимушеності пригоді через космос у пошуках прихистку.

5) Ритуальна аби підкреслити символічний, традиційний або урочистий аспект мови. Наприклад, *our love is like a beacon across time* [Nolan, 2014] ця фраза підкреслює вічну силу любові тому, що кохання як маяк постійно направляє і дає курс.

У фільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана метафори відіграють важливу роль, допомагаючи глибше розкрити теми та емоційні аспекти сюжету. Ми виділили наступні метафори у кінотексті [Nolan, 2014].

Наприклад, *glittering inferno* [Nolan, 2014] «блискуче пекло» метафора, яка використана для опису центру галактики, підкреслюючи яскравість і одночасно небезпечну природу цього космічного об'єкта.

A dark flaw in the fabric of existence [Nolan, 2014]. «Темний дефект у тканині існування» за допомогою цієї метафори режисер додав загадковості й руйнівної сили для чорної діри, неначе це дефект у самій реальності.

I don't think we can assume an alien intelligence built the wormhole [Nolan, 2014]. «Я не думаю, що ми можемо припустити, що інопланетний інтелект створив цей червоточин», у цьому фрагменті метафора «інопланетний інтелект» використовується для позначення невідомих або високорозвинених

технологічних можливостей. «Інопланетний» тобто невідомий, незрозумілий, далекий та «інтелект» як щось хороше, як технології, прогрес [Nolan, 2014].

Earth spins, lazily [Nolan, 2014]. «Земля обертається ліниво», у цьому випадку наголошується на швидкості «ліниво», а отже «повільно», тобто ця метафора обертання Землі додає відчуття повільного, спокійного руху.

The ship begins to close again, painstakingly slowly [Nolan, 2014]. «Корабель починає знову закриватися, надзвичайно повільно», метафора *close* передає процес повільного вирівнювання корабля навколо червоточини, підкреслюючи його складність і точність.

The blackness embraces them [Nolan, 2014]. «Чорна пільма охоплює їх» - це метафора, адже в даному випадку пільма це космос, цей лексичний прийом підкреслює всеосяжну природу космосу, символізуючи невідоме та страх, тому що людина не бачить у темряві, а отже відчуває страх та невпевненість [Nolan, 2014].

A dance between creatures on either side of a massive, invisible wall [Nolan, 2014]. «Танець між істотами з обох боків величезної невидимої стіни» - цю метафору використав доктор Ман пояснюючи Куперу, що коли люди стикаються зі смертю, вони готові зробити все, щоб вижити. За допомогою цієї метафори режисер підкреслює психологічний стан Мана, коли він морально зламався і його мотивацію, чому він вирішив обдурити інших членів екіпажу задля власного порятунку.

Метафори можуть деталізувати опис навколишнього середовища, додавати глибинного сприйняття глядачем. Наприклад, *The ice glows faintly / a vast arctic tundra* [Nolan, 2014]. «Лід тьмяно світиться / безкрайня арктична тундра», такий опис отримала вкрита льодом планета, під час дослідження невідомих територій командою. Ця метафора описує холодний, безжиттєвий пейзаж і створює враження віддаленості та ізоляції, небажання залишатися там [Nolan, 2014].

Отже, метафори зображають дію предмету або його стан, описують зовнішність людини, її внутрішні емоції, та виконують інформативну, емоційнооцінювальну, конспіруючу, ігрову та ритуальну функції. Загалом було

виділено 34 метафори у кінотексті фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, що становить 12 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.1.2 Порівняння як елемент опису

Бібліотека української літератури дає наступне визначення порівняння: «троп, який полягає у зіставленні одного предмета з іншим для того, щоб глибше розкрити, яскравіше змалювати його» [Літературна енциклопедія], тобто це характеристика предмета у вигляді слова, словосполучення чи фрази, що зіставляється з характеристикою іншого предмета

Розрізняють такі основні типи порівнянь – просте, поширене, приєднальне, заперечувальне [Міщенко, 2015].

1. Просте порівняння, тобто зіставляється одна чи декілька спільних ознак предметів без додаткових уточнень чи деталей. Наприклад, у фільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана у реченні *At the center, like a king at the center of his court, is Gargantua* [Nolan, 2014] («У центрі, як король у центрі свого двору, знаходиться Гаргантюа») порівняння має одну спільну ознаку, а саме розміщення «у центрі».

2. Поширене порівняння, тобто таке, що зіставляє декілька ознак предметів та містить деталі, уточнення чи детальний опис, наприклад: *Like an over-caffeinated self-assembling erector set* [Nolan, 2014]. «Наче іграшковий набір, що сам збирається, наповнений кофеїном». У даному випадку порівнюється декілька характеристик, а саме активність і неорганізованість.

3. Приєднальне порівняння - порівняння, у якому спочатку вказується порівнюваний предмет, а тоді обра. Таке порівняння додається до речення за допомогою сполучників «наче», «ніби», «мовби». Прикладом може слугувати речення *They've nosed up to the house like animals at a Nativity* [Nolan, 2014] («Вони підступили до хати, як звірі до вертепу» з фільму «Інтерстеллар»). У даному прикладі описується поведінка людей, як вони обережно, але спокійно підійшли до будинку, порівнюючи їх із тваринами за допомогою сполучника *like*.

4. Заперечувальне порівняння містить протиставлення двох об'єктів шляхом заперечення їх подібності. Наприклад, *This isn't like looking for a new condo* [Nolan, 2014]. «Це не схоже на пошук нової квартири», у даному випадку пошук нової планети для людства протиставляється з пошуком квартири і заперечує попереднє твердження Купера, що пошуки нового місця житла буде легкою справою.

У кінотексті фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана порівняння виступає елементом опису персонажів, подій та космічних елементів. До порівняння подій можна віднести наступні приклади, а саме:

У момент, коли Купер намагається пояснити своїй доньці Мерф важливість місії, він каже:

Murph, if you think of our life on Earth as just a microscopic drop in the ocean, then what we can achieve in space is the entire ocean [Nolan, 2014]. «Мерф, якщо ти уявиш, що наше життя на Землі – це лише мікроскопічна краплина в океані, то те, що ми можемо досягти в космосі – це весь океан». У даному випадку Землі порівнюється з мікроскопічною краплиною в океані, а їхні досягнення в космосі - океан. За допомогою цього порівняння режисер акцентує увагу на важливості місії та наукових досліджень.

This thing has to adapt, just like the rest of us [Nolan, 2014]. «Нехай навчається пристосовуватись, як і всі навколо» - в цьому прикладі порівняння з кінотексту натякають на події, які трапились з людством. У даній ситуації герой фільму порівнює людство і дрона, якого вони спіймали в необхідності адаптуватись під сучасні проблеми для виживання, а також підкреслює тісний зв'язок між технологіями та людським розвитком, де обидва повинні пристосовуватись для подальшого існування. Таким чином, у сцені створюється паралель між технологіями, що слугують людству, і самими людьми, які мають переосмислити своє майбутнє для виживання.

У наступному прикладі порівнюється космічний елемент, а саме гравітація з людськими почуттями - коханням. Коли доктор Бранд намагається довести Куперу, що кохання здатне подолати відстань і час, вона каже:

Love is the one thing we're capable of perceiving that transcends dimensions of time and space. Maybe we should trust that, even if we can't yet understand it [Nolan, 2014]. «Любов — це єдина річ, яку ми здатні сприйняти, що виходить за межі часу та простору. Можливо, нам слід довіряти цьому, навіть якщо ми ще не можемо цього зрозуміти». В цій ситуації, кохання порівнюється з гравітацією і часом, щоб показати глядачам, що сила яка діє у космічному просторі долає час і відстань і не підвладна людським діям.

Наступним прикладом є порівняння гір з хвилями, коли Доктор Бренд йде забирати дані з обладнання залишеним попередньою експедицією, долаючи силу гравітацію вона каже:

Toward the mountains [Nolan, 2014]. «Десь у горах». Хоча тут і немає прямого порівняння, героїня фільму в невідомій обстановці порівняла безпечні гори з величезними хвилями, не усвідомлюючи реальне становище.

Наприклад, коли члени екіпажу вилетіли до планети Мілер на шатлі і побачили чорну діру: *A literal heart of darkness* [Nolan, 2014]. «Ми у серці темряви». В даному порівнянні чорну діру порівнюють з серцем темряви, показуючи загадковість та страшну природу цього потужного космічного об'єкту.

Наступним прикладом може слугувати момент, коли команда екіпажу Ендюранс вирішує на яку планету летіти. Коли дійшла черга планети Мілер, звучить така фраза:

Landing there takes us dangerously close. A black hole that big has a huge gravitational pull... a basketball around the hoop [Nolan, 2014]. «Наче м'яч над кошиком. Сідати там буде ризиковано, бо у такої чорної діри дуже потужне гравітаційне поле.» Це порівняння використовується для опису планети яка знаходиться біля чорної діри. Планету порівнюють з баскетбольним м'ячем який висить на краю кошика для створення показуючи нестабільність та небезпеку.

Порівняння також міститься в описах персонажів. Наприклад, коли літня жінка згадує тата:

Well, My dad was a farmer. Like everybody else back then [Nolan, 2014]. «Мій тато був фермером. Як і багато людей в ті часи». В даному прикладі Мерф, донька Купера порівнює тата з іншими фермерами, кажучи глядачам, що фермерство було основною роботою людей в ті часи. Це порівняння в кінотексті описує, як глобальні економічні та екологічні зміни вплинули на суспільство, змушуючи людей повернутися до сільського господарства як до єдиного відомого способу виживання. Також це порівняння показує контраст із сучасними досягненнями персонажів, показуючи різницю між минулим та технологічним майбутнім, до якого вони прагнуть.

Отже, порівняння можуть бути простими, поширеними, приєднальними та заперечувальними. За допомогою цих лексико-семантичних засобів режисер акцентує увагу на важливості місії, людській адаптивності та силі почуттів, що виходять за межі часу і простору. Ці порівняння підсилюють науково-фантастичну та філософську атмосферу фільму, роблячи його сюжет більш насиченим і виразним. Під час дослідження кінотексту ми виділили 15 порівнянь, що становить 9 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.1.3 Гіпербола як засіб вираження емоцій

Наступним лексико-семантичним засобом у кінотексті фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана ми виділили гіперболу. «Гіпербола - різновид тропа, що полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії», саме таке визначення нам дає Бібліотека української літератури [Літературна енциклопедія]. Іншими словами це значне перебільшення, яке використовується для посилення емоційного ефекту чи підкреслення чогось, щоб глядач звернув увагу.

Мовознавиця К. Лотоцька визначає гіперболу «як стилістичний прийом підсилення виразності або створення комічного ефекту, гіпербола базується на крайності та/або абсурдності в оцінці реальності та передається через словесне перебільшення, або применшення». На думку вченої, гіпербола має здатність «збільшувати, розширювати реальність» [Лотоцька, 2007].

Серед основних функцій гіперболи К. Лотоцька визначає: «1) підсилення висловлювання та привернення уваги до певних ознак якогось предмета чи явища; 2) збільшення емоційності; 3) створення іронічного ефекту; 4) створення гумористичного ефекту; 5) формування певного оцінного забарвлення» [Лотоцька, 2008].

Дослідники також виділяють декілька видів гіперболи, що залежить від структури і впливу на кінотекст [Лотоцька, 2008], до них належать:

1. Пряма гіпербола - перебільшення реальних властивостей предмета або явища. Наприклад, *Mankind was born on Earth. It was never meant to die here* [Nolan, 2014]. «Людство народилося на Землі. Йому не судилося тут померти» - перебільшення про призначення людства, що воно повинно лишатися на Землі.

2. Зворотна гіпербола (літотес) - перебільшення за допомогою зменшення або применшення якихось характеристик. Наприклад, *Absolute honesty isn't always the most diplomatic, or safe form of communication with emotional beings* [Nolan, 2014] або «Абсолютна чесність не завжди є найбільш дипломатичною або безпечною формою спілкування з емоційними істотами», у цьому прикладі підкреслюється, що абсолютна чесність може бути небезпечною.

3. Абсолютна гіпербола містить надзвичайно сильне перебільшення, що воно стає неможливим у реальному світі. Прикладом може слугувати фрагмент *We're not meant to save the world, we're meant to leave it* [Nolan, 2014] або «Ми не покликані рятувати світ, ми покликані його покинути», ця фраза є одночасно абсолютною гіперболою та відображає місію фільму, вона провокує відчуття проблеми широкого масштабу та необхідність шукати новий прихисток у космосі. У даному фрагменті вислів стосується ролі людства у Всесвіті та твердження, що воно ніколи не повинно було залишитися і загинути на Землі. Дана гіпербола натякає на величності людства, вказуючи на те, що його роль у Всесвіті значно перевищує межі однієї планети. Цей вислів створює враження, що людство судилось піти на більші звершення, ніж просто існування і зникнення на Землі.

4. Іронічна гіпербола - підкреслює смішну або абсурдну ситуацію через перебільшення. Наприклад, *You can use it to find your way back to the ship after I*

blow you out the airlock [Nolan, 2014] або «Зможеш використати його, щоб знайти дорогу назад на корабель після того, як я висаджу тебе через шлюз.» це фраза, що звучала від робота TARS іронічно описує взаємодію з героєм Купером, хоча насправді герою не загрожувала небезпека і ця фраза використана виключно як жарт.

5. Фантастична гіпербола використовується для створення фантастичного або міфологічного ефекту сюжету. Наприклад, *Every hour we spend on that planet will be maybe ... seven years back on Earth* [Nolan, 2014] або «Кожна година, яку ми проведемо на цій планеті, буде, можливо, як ... сім років на Землі» гіпербола перебільшує та створює фантастичний ефект відносності часу на планеті біля чорної діри, створюючи величезний розрив у часі між Землею та експедицією.

Ми виділили наступні фрагменти з кінотексту «Інтерстеллар», що містять гіперболу, а саме:

Everything wants us dead. We're just not supposed to be here [Nolan, 2014]. «Все хоче нашої смерті. Нас просто не повинно тут бути.» - у цьому фрагменті Ромілі використовує гіперболу *Everything wants us dead* для того, щоб підкреслити небезпеку космосу. Герой фільму перебільшує та підкреслює бажання простору навколо їхньої смерті.

Наступний приклад гіперболи ми виділили у фрагменті діалогу:

- *Why'd you and Mom name me after something bad?*

- *We didn't.*

- *Murphy's Law.*

- *Murphy's Law doesn't mean bad stuff will happen. It means 'whatever can happen, will happen* [Nolan, 2014].

У діалозі героїня фільму використовує гіперболу *Murphy's Law* або «Закон Мерфі» для того, щоб акцентувати увагу на її імені і закону Мерфі, підводячи до того, що негаразди які відбуваються з нею пов'язані з цим Законом. Їй у протиставлення батько відповідає, що *Murphy's Law doesn't mean bad stuff will happen. It means 'whatever can happen, will happen* [Nolan, 2014]. «Цей закон не каже, що станеться щось погане, за ним що може статися, те і

станеться і ми не мали нічого проти.» Купер відповів дочці, що закон Мерфі не означає, що щось погане відбудеться, закон вказує, що те, що має статись воно станеться. У цьому діалозі гіпербола виражена думкою дівчинки про власне ім'я, яка проводить паралель між *Murphy's Law* або «Закон Мерфі» та своїм ім'ям вважаючи, що погані події відбуваються через зв'язок закону та її ім'я.

Millimeters of aluminium. That's it [Nolan, 2014]. «Міліметри Алюмінію і все. А далі нічого.» Дана гіпербола показує небезпеку, яка надходить з космічного середовища та вразливість корабля Ендюранс, який захищає екіпаж від смертельної небезпеки космосу.

You have literally raised me from the dead [Nolan, 2014]. «Завдяки вам я і справді повстав із мертвих.» Дана гіпербола, яку каже доктор Манн, драматично перебільшує значення його пробудження, порівнюючи це з воскресінням з мертвих. Доктор Манн використовує образ Лазаря, щоб підкреслити важливість і значимість свого порятунку, неначе його життя було на межі, і лише завдяки діям команди Ендюранс він знову отримав шанс на виживання. Ця фраза створює емоційний момент і посилює його власне відчуття вразливості й відчаю.

That little maneuver cost us fifty-one years [Nolan, 2014]. «Цей маневр обійдеться нам у п'ятдесят один рік.» Цю гіперболу Купер використовує, щоб підкреслити, наскільки масштабною є витрата часу через гравітаційне поле чорної діри. Він показує глядачам наскільки великими були втрати, навіть називаючи їх «маневром», що звучить іронічно через його колосальні наслідки для нього і для людства. Перебільшення допомагає глядачеві усвідомити ціну цієї жертви, оскільки 51 рік для героїв пройшов за декілька хвилини, і посилює напруженість ситуації, коли кожна секунда має незворотні наслідки для їхньої місії та життя на Землі.

Отже, за допомогою гіперболи (прямої, зворотної, іронічної та фантастичного перебільшення) режисер акцентує увагу на масштабності ситуацій, створюючи відчуття надзвичайних викликів, з якими стикаються герої. Гіпербола допомагає формувати філософський контекст, наголошуючи на непохитному прагненні людства до виживання та дослідження Всесвіту.

Загалом було виділено 15 фрагментів, де використано гіперболи у кінотексті фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, що становить 8 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.1.4 Іронія в діалогах героїв

Енциклопедія сучасної України надає розгорнуте визначення терміну іронія, а саме: «спосіб вираження думки, коли слово чи висловлювання контекстуально набуває значення, протилежного буквальному змісту. Тобто це глузування, висловлене за допомогою інакомовлення, осуд і заперечення, яким надано порівню вигляду схвалення й згоди: об'єктові умисно приписують ті властивості, яких він не має, хоч і мусив би мати.» [Соловей, 2011]. Тобто іронія - стилістичний прийом, коли слово або висловлювання використовується для висміювання або засудження чогось, замаскованого під схвалення і навмисно описує характеристику або властивості, яких об'єкт немає.

Узагальнюючи теорії іронії, О. Калита виділяє такі характерні ознаки цієї стилістичної категорії [Калита,2004]:

1. слова, словосполучення або речення, що мають позитивне значення, використовуються в протилежному, тобто негативному, сенсі;
2. іронічний зміст формується в результаті авторського світосприйняття, яке визначає мету і завдання тексту;
3. на рівні семантики іронія проявляється через зміну значення слів: як на денотативному (зміна сенсу на протилежний), так і на конотативному та аксіологічному рівнях (зміна позитивної оцінки на негативну);
4. емоційно-оцінний компонент, який завжди є суб'єктивним і виражає особисту точку зору мовця, у випадку іронії є прихованим;
5. для іронії важливим є відчуття переваги суб'єкта над об'єктом оцінки;
6. мета іронії – підкреслити серйозність або навіть трагічність ситуації;
7. значну роль у вираженні іронії відіграє інтонація [Калита,2004].

Оскільки іронія є складною та багатогранною стилістичною категорією, існують різні підходи до її класифікації. Зарубіжні дослідники зазвичай виділяють чотири основні види іронії [Калита,2004]:

1) мовна іронія, яка досягається за допомогою мовних засобів, наприклад: *You can use it to find your way back to the ship after I blow you out the airlock* [Nolan, 2014]. «Зможеш використати його, щоб знайти дорогу назад на корабель після того, як я висаджу тебе через шлюз.» Це є прикладом саркастичної іронії, коли робот TARS грає з можливістю викинути Купера в космос, хоч в дійсності це неможливо. Робот TARS створює іронічний елемент з гумористичною фразою, оскільки він жартує про ситуацію, яка явно не відбудеться.

2) Іронія ситуацій, яка виникає через невідповідність між реальністю та її сприйняттям персонажем. Прикладом цього може слугувати фрагмент, коли Купер вирішує піти на місію, його донька Мерф сприймає це як зраду, але він бачить це єдиним способом врятувати її і людство. Ця ситуація має глибокий іронічний зміст тому, що для Купера його від'їзд - це акт любові й порятунку, а для його дочки Мерф - це відторгнення й зрада батька.

3) Драматична іронія, що базується на розбіжності між знаннями глядача та персонажів. Наприклад, *They've put potentially habitable worlds within our reach* [Nolan, 2014]. «Вони зробили потенційно придатні для життя світи в межах нашої досяжності» - глядач знає більше про складність та небезпеку місії, особливо про обмежений час, але персонажі покладаються на оптимістичне очікування успіху місії, що створює драматичну іронію.

4) Іронічне бачення, що полягає в невідповідності між авторською позицією та позицією оповідача. Автор фільму намагається підкреслити на важливості наукових відкриттів та інновацій, тоді як персонажі на початку фільму зосереджені на виживанні в обмежених умовах життя на Землі. Оповідач (у цьому випадку, через персонажів, таких як директор школи) підкреслює догляд за Землею, а автори фільму через наратив демонструють іронію цієї обмеженої перспективи, висловлюючи інші глобальні виклики для людства.

Ось ще декілька прикладів іронії з кінотексту фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана:

You're taking a risk using ex-military for security. They're old, their control units are unpredictable [Nolan, 2014]. «Не варто користуватися цими штуками.

Вони старі, а органи керування непередбачувані.» Дана фраза героя фільму «Інтерстеллар», Купера є прикладом мовної іронії, під час допиту він саркастично коментує ризик використання старих військових роботів для охорони, кажучи, що вони ненадійні і непередбачувані. Іронія полягає в тому, що робот TARS, про якого йде мова, на ділі виявляється дуже надійним і набагато здатнішим, ніж людські охоронці, про яких натякає Купер. В цьому випадку, іронія підкреслює контраст між очікуваннями і реальністю, коли машина демонструє більше рішучості і точності, і в загальному більш ефективніший ніж люди.

This crew represents the best aspects of humanity [Nolan, 2014]. «У цьому екіпажі тільки найкращі.» Ця фраза набуває іронічного відтінку через майбутні події, які відбудуться у фільмі. Доктор Манн, якого спершу вважають втіленням «найкращих аспектів» та прикладом для інших, але на ділі він проявляє егоїзм і страх перед смертю, обманюючи екіпаж і ставлячи під загрозу місію. Суть цієї іронії полягає в тому, що замість самопожертви та взяття відповідальності, він виявляє слабкість, таку як бажання вижити будь-якою ціною. Дана іронія показує складність людської природи та демонструє, що в критичних ситуаціях навіть найкращі з людства можуть піддаватись страху і робити страшні вчини заради виживання.

They chose me, Murph. You saw it [Nolan, 2014]. «Мерф, вони обрали мене. Ти бачила.» У цьому фрагменті головний герой фільму «Інтерстеллар», Купер вірить, що вибір який він зробив заради цієї місії був єдиним правильним рішенням. Але пізніше глядачі дізнаються, що це саме він у майбутньому через п'ятий вимір передавав сигнали своїй доньці Мерф, у вигляді енергії таким чином «обираючи» самого себе, що створює іронію.

Наступним прикладом є фрагмент, що містить іронічне бачення, а саме: *Explaining how the Apollo missions were faked to bankrupt the Soviet Union* [Nolan, 2014]. «Я про фальсифікацію місії Аполон з метою банкрутства СРСР». Це фрагмент у фільмі, коли вчителі у школі кажуть Мерфі, що висадка на Місяць була «пропагандою» для збанкрутіння СРСР. Даний приклад був показаний не прямим діалогом вчителя Хенлі та Мерф, а під час діалогу з її батьком, тобто

Купером. В цьому прикладі іронією є те, що в епоху, де наука, розвиток і технології, а також дослідження повинні бути на найвищому рівні, суспільство настільки сприйняло змінену версію історії, і цей контраст між реальністю та їхнім уявленням іронічно продемонстрований у фрагменті з тексту: *I believe it was a brilliant piece of propaganda. The Soviets bankrupted themselves pouring resources into rockets and other useless machines* [Nolan, 2014]. «Я вірю, що то була переконлива пропаганда щоб Союз збанкрутів витрачаючи кошти на ракети техніку та інші нікчемні речі.»

When I'm in hyper-sleep, or travel near the speed of light, or near a black hole, time will change for me. It'll run more slowly. When I get back we'll compare [Nolan, 2014]. «Коли я буду міцно спати там, чи летіти зі швидкістю світла чи порину в чорну діру час для мене стане іншим. Для мене він сповільниться. А коли я повернусь ми їх звіримо.» Фрагмент демонструє іронічну сцену з годинниками, де Купер дарує Мерф годинник і обіцяє порівняти час після повернення. Для Мерф цей годинник стає символом надії на повернення батька, але глядач розуміє, що час для батька і доньки буде йти по-різному. Навіть якщо Купер повернеться після цієї місії для Мерф можуть пройти десятки років, що ставить під сумнів обіцянку, яку він дав. Ця сцена створює відчуття драматичної іронії, де надія дівчинки протиставляється безжальній науці, підкреслюючи емоційну глибину фільму та складність часових парадоксів.

Отже, використовуючи мовну, ситуаційну, драматичну іронію та іронічне бачення, автор підкреслює контрасти між очікуваннями та реальністю, акцентує на людській вразливості та обмеженості. Іронічні моменти не лише збагачують характер героїв, але й розкривають філософські аспекти, як-от відносність часу, значення наукових досягнень та обмеженість людської природи. Загалом було виділено 10 іронічних фрагментів у кінотексті фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, що становить 8 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.1.5 Персоніфікація у змалюванні космосу

У літературі персоніфікація - це «вид метафори: уподібнення неживих предметів чи явищ природи людським якостям, олюднення їх» [Літературна енциклопедія], тобто неживим об'єктам або абстрактним поняттям надаються людські якості, дії або емоції. Оскільки персоніфікація це різновид метафори, основна різниця полягає у тому, що приховане порівняння, коли одне явище чи об'єкт описується через інше, на основі їх схожості, а персоніфікація надає неживим предметам чи абстрактним поняттям людських рис.

Щодо безпосередньої класифікації персоніфікації, кілька вчених пропонували поділ на типи залежно від різних критеріїв, таких як за функцією використання тропа у мовленні чи тексті та за об'єктом класифікації [Кохтева, 2019].

Якщо розглядати персоніфікацію за її функцією використання, тоді існує поділ на описову, емоційну та алегоричну [Кохтева, 2019].

Описова персоніфікація - використовується для надання живих рис неживим предметам з метою їх детальнішого опису.

The wind is howling, shrieking... [Nolan, 2014]. «Вітер виє, кричить», у цій фразі вітер наділений людськими якостями: «вив, кричав», тобто для глядача створюється образ, що природа навколо головних героїв є активним учасником подій. За допомогою цього тропу режисер підкреслює атмосферу напруги.

The corn stalks fill the frame, swaying in the breeze... [Nolan, 2014] «Кукурудзяні стебла заповнюють кадр, гойдаючись на вітрі.» Цієї фрази глядачі не чують під час перегляду фільму, але вона є присутньою у кінотексті фільму «Інтерстеллар». У фразі *The corn stalks fill the frame, swaying in the breeze* глядач може бачити використання персоніфікації, в якому кукурудзяні стебла описані так, ніби вони мають власне життя і живуть самостійно. Їх «гойдання» на вітрі надає сцені динамічності, створюючи враження, що природа приймає активну участь у подіях фільму. З цього робимо висновок, що прийом не тільки оживляє статичну картину, але й викликає емоційний зв'язок глядача з навколишнім середовищем. Цей фрагмент показує важливість сільського господарства у

фільмі, посилюючи ефект боротьбу людства за виживання на тлі всесвітньої кризи.

The storm is devouring everything in its path [Nolan, 2014] «Ураган поглинає все на своєму шляху.» У кінотексті фільму «Інтерстеллар» глядачі бачать насуваючий ураган під час бейсбольної гри. В цьому фрагменті ураган описують як живе створіння яке поглинає і руйнує все на своєму шляху. Цей опис надає природній стихії більш страхітливого явища. Такий прийом не тільки підсилює враження від масштабу катастрофи, але й робить природну стихію набагато небезпечнішою, майже як чудовисько. Дана персоніфікація дозволяє передати нестримність і руйнівну міць урагану, викликаючи відчуття небезпеки та безсилля перед стихією.

Коли у фільмі «Інтерстеллар», коли члени екіпажу *Endurance* увійшли в червоточину або коли робили виконували гравітаційний маневр навколо Гарнантюа в середині корабля з'являлась турбулентність, в цих фрагментах фільму була використана описова персоніфікація *The ship shuddered under the pressure* [Nolan, 2014]. «Корабель здригнувся під тиском.», в якій корабель, що проходить через червоточину чи виконує гравітаційний маневр, порівнюють з живою істотою, яка «тремтить від страху» під впливом зовнішньої сили. Ці сцени підсилюють відчуття напруги цих моментів наче сам корабель на рівні з головними героями відчуває страх або стрес, що додає драматизму події. Даний прийом робить цю техніку більш «живою», передаючи її вразливість перед екстремальними умовами. Глядачі відчувають наближення небезпеки, оскільки «тремтіння» корабля стає символом загрози, яка може призвести до смертельних наслідків корабля та екіпажу.

Емоційна персоніфікація - надає об'єктам здатність до емоцій, що допомагає створити емоційний фон або атмосферу.

This thing has to adapt, just like the rest of us [Nolan, 2014] «Нехай навчається пристосовуватись, як і всі навколо.» У фільмі «Інтерстеллар», де головний герой Купер зі своїми дітьми ввіймали дрон, він каже, що дрон має пристосуватись як і решта. Цим він показує здатність дрона до адаптації проводячи паралелі з людством, яке теж мусить адаптуватись під нові умови

життя заради виживання. Цей фрагмент показує емоційний зв'язок Купера з машинами та технологіями.

This world's a treasure, Donald. But she's been telling us to leave for a while now [Nolan, 2014]. «Земля це скарб, Дональде. Але вона просить покинути її». У цій персоніфікації Земля описується, набуваючи здатності «спілкуватися» з людьми, як жива істота. Вона «просить» людей піти, що надає їй людських рис і емоцій. Даний прийом підсилює відчуття невідвратно втрати дому та зв'язку з рідною планетою та необхідністю пошуку нового дому тому, що старий світ вже не може підтримувати життя людей на ній. Образ Землі викликає сум і ностальгію, оскільки вона, що колись була прихистком та оберегом для людей, тепер змушена відштовхувати своїх жителів, як мати, що прощається з дітьми.

Наступна емоційна персоніфікація не вказана в кінотексті фільму «Інтерстеллар», але у фільмі є моменти, де персонажі розмірковують про зірки, космос і людське місце у Всесвіті. *The stars are watching us* [Nolan, 2014]. «Зірки дивляться на нас» - у цій фразі використовується персоніфікація, де зірки наділяються здатністю спостерігати за подіями головних героїв під час їхньої подорожі. Коли члени екіпажу Ендюранс входять в червоточину, після планети Міллер чи в кінці фільму Купер опинився у відкритому космосі на орбіті Сатурну. Ця персоніфікація висвітлює космос з іншої сторони а саме показує емоційну глибину, ніби небесні тіла стають свідками подорожі екіпажу корабля Ендюранс, підкреслюючи їхнє місце в безкінечному просторі космосу. Такий прийом створює відчуття, що космос має власну свідомість або присутність, яка мовчки спостерігає за шляхом головних героїв.

Алегорична персоніфікація - використовується в абстрактних поняттях (смерть, час, доля), коли ці поняття постають у вигляді антропоморфних фігур. Наприклад *Murphy's Law doesn't mean bad stuff will happen. It means 'whatever can happen, will happen* [Nolan, 2014]. «Цей закон не каже, що станеться щось погане, за ним що може статися, те і станеться і ми не мали нічого проти». Дана алегорична персоніфікація несе набагато глибший сенс, ніж просте очікування негативних подій. Вона алегорично підкреслює неминучість будь-яких подій, неважливо хороші вони чи погані, якщо є можливість, що вони відбудуться. Ця

алегорія нагадує про хаотичну природу Всесвіту, де результат будь-яких дій (а в даному прикладі головних героїв) може бути непередбачуваним і поза контролем. Цей підхід знімає негативне клеймо з закону Мерфі, підкреслюючи, що те що має статись - станеться. Ця думка додає глибини темі фільму, в якому герої зіштовхуються з незвіданими ризиками космосу і космічних явищ, де і можливі катастрофи, і неочікувані прориви. Дана теорія - це концепція це живе втілення долі, яка може впливати на життя персонажів.

Якщо розглядати персоніфікацію за об'єктом класифікації, тоді об'єктами можуть бути природні явища, абстрактні поняття та предмети [Кохтева, 2019].

Природні явища.

The dust just everywhere. Everywhere [Nolan, 2014]. «Пил скрізь. Скрізь». Пил відіграє важливу роль у фільмі. Він показує насуваючу небезпеку та уособленням провісником катастрофи, яка спіткає Землю в майбутньому.

The black hole is a heart of darkness [Nolan, 2014]. «Чорна діра це серце п'тьми». Під час польоту на планету Міллер, доктор Дойл дивлячись на Гаргантюа (Чорна діра) каже, що це серце п'тьми. Він надає цьому явищу людську характеристику, яка уособлює смертельну небезпеку космосу. Це підкреслює важливість цього космічного об'єкту у фільмі.

The mountain-sized wave was roaring towards them [Nolan, 2014]. «Хвиля завбільшки з гору з ревом насувалася на них». Коли Купер усвідомив, що на горизонті видніється хвиля, а не гора, що віддаляється від них, він оглянувся назад і побачив величезну хвилю, яка була набагато ближче і стрімко наближалась вбік їхнього корабля. В цей момент глядачі бачать загрозу, що наближається і чують «рев» хвилі, що підкреслює мізерність і вразливість людини перед природними силами.

Абстрактні поняття.

We've forgotten who we are... Explorers, pioneers, not caretakers [Nolan, 2014]. «Ми забули, хто ми такі. Ми винахідники, шукачі а не якісь там фермери». У фразі «We've forgotten who we are... Explorers, pioneers, not caretakers» поняття «забуття» персоніфікується, набуваючи активної ролі в діалозі Купера. Він говорить про те, що людство втратило зв'язок зі своєю

справжньою сутністю, забувши, що люди, це дослідники та шукачі, а не просто фермери. Купер акцентує увагу на тому, що люди відмовились від своєї сутності відкривати нові горизонти та розвиватись, а замість цього сфокусувались на виживанні. Така персоніфікація забуття додає критичного тону до його слів, нагадуючи про важливість розвитку та руху вперед до нових відкриттів.

Hope is slipping through our fingers [Nolan, 2014]. «Надія йде з наших рук». Дана абстрактна персоніфікація набуває особливого драматичного змісту в контексті сцени, коли Купер і доктор Бранд розмовляють на планеті Міллер після того, як вони втратили десятки років на Землі. Надія тут перетворюється на відчутний об'єкт, який ніби «йде» з рук героїв, підкреслюючи, що час, який вони намагались зберегти - безповоротно втрачений. Купер сподівається повернути час, чіпляючись за надію, що через чорну діру можна повернути час, але доктор Бранд пояснює, що час відносний і він може сповільнюватись чи майже зупинятись, але він не може повернути втрачені роки. Персоніфікація надії робить її тендітною та нестабільною, показуючи, як герої втрачають контроль над ситуацією, а разом із тим і свою віру в успішний результат плану «А».

Предмети.

The clock was ticking loudly, urging them to hurry [Nolan, 2014]. «Годинник голосно цокав, закликаючи їх поспішати». Годинник який глядачі чують на задньому плані уособлює тиск часу (особливо це виражено на планеті Міллер, де кожен бій секундної стрілки годинника дорівнює одному дню на Землі) цей бій напружує атмосферу, акцентуючи увагу, що кожна секунда в прямому сенсі стоїть на кону.

The drone soars overhead, like a bird looking for something [Nolan, 2014]. «Дрон літає над головою, наче птах, який щось шукає». В цьому фрагменті дрон порівнюється з птахом, що шукає щось (наприклад сигнал), наділяючись людською здатністю досліджувати навколишнє середовище.

Найчастіше персоніфікація у фільмі використана для опису космосу або космічних об'єктів. Цей лексико-стилістичний прийом в фільмі «Інтерстеллар»

створює враження, що космос - це не просто фізичне середовище, а активний учасник його діяльності. Космос постає тут як істота, що впливає на долі героїв, випробовує їх, кидає виклик. Наприклад, час уособлюється у фільмі як ворог, який віддаляє героїв від їхніх цілей і один від одного. З персоніфікацією простір стає не лише тлом подій, а й важливим елементом розвитку сюжету, надаючи йому образно-філософського змісту.

Отже, персоніфікація надає космічним об'єктам, природним явищам та абстрактним поняттям людські риси й емоції. Це підсилює емоційний ефект і створює враження, що космос є не просто середовищем, а активним учасником подій, який впливає на долі героїв. Загалом було виділено 15 фрагментів, де використано персоніфікацію у фільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, що становить 13 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.1.6 Символізм у кінофільмі

Кінематографісти використовують символіку, щоб додати глибини та сенсу фільмам. Це спосіб передати ідеї та емоції, не висловлюючи їх прямо. Символізм дозволяє режисерам створювати візуальну мову, яку глядачі можуть зрозуміти і з якою вони можуть зв'язатися на підсвідомому рівні.

Символізм можна знайти в кожному аспекті кіновиробництва, від реквізиту та костюмів до освітлення та кутів зйомки. Наприклад, використання червоного кольору у фільмі може означати любов, пристрасть або небезпеку, залежно від контексту. Персонаж, одягнений у певний колір, може відображати його особистість або емоції. Навіть розміщення об'єктів у сцені може нести прихований сенс.

Символ (з грец. *symbolon* — умовний знак або натяк) — зображення певного предмету або тварини для позначення якості предмету; умовний знак певних понять, ідей, явищ [Хаботнякова, 2015].

Символізм - це потужна техніка розповіді історії, яка використовує символи для передачі певних тем чи концепцій. Він перетворює складні ідеї на зрозумілі форми, додаючи глибини розповіді. Один символ має величезне

значення, представляючи цілу тему або концепцію. Він розвивається разом із сюжетом і персонажами, підсилюючи основну тему. Такий творчий підхід залучає аудиторію на багатьох рівнях.

У своїй статті Кайл ДеГузман [DeGuzman, 2023] виділив основні типи символізму в літературі та кіно:

— Символізм кольору – використання кольорів для позначення абстрактних ідей або емоцій.

— Символізм персонажів – об'єкти або дії, які уособлюють риси або розвиток персонажів.

— Релігійний символізм – символи, пов'язані з духовними або релігійними ідеями.

— Природний символізм – використання елементів природи для передачі емоцій або ідей.

— Символізм тварин – тварини як символи, що передають концепції.

— Символізм об'єктів – повсякденні предмети, що мають глибше значення.

Аналізуючи кінотекст фільму та кінострічку «Інтерстеллар» ми виділи наступні символи та проаналізували їхнє смислове навантаження. До символів належать: годинник, чирвоточина, тесеракт, книжкова полиця, чорна діра «Гаргантюа», дрон, пил, кукурудзяні поля, рейнджер (космічний корабель), назва корабля «Ендюренс», маяк, ферма, хвиля, бейсбольний матч, роботи Тарс (Tars) і Кейс (Case).

Годинник. Годинник є центральним і одним з найголовніших символів у фільмі, який відображає концепцію відносності часу. Купер дарує годинник Мерф перед тим, як відправитися на місію, і обіцяє доньці, що вони порівняють час після його повернення:

When I'm in hyper-sleep, or travel near the speed of light, or near a black hole, time will change for me. It'll run more slowly. When I get back we'll compare [Nolan, 2014]. В той самий час, годинник стає інструментом передачі сигналу через п'ятий вимір, що акцентує увагу на зв'язку між батьком і дочкою

на рівні часу, простору та любові. Годинник символізує надію на возз'єднання та складність сприйняття часу в різних реальностях.

Червоточина. Червоточина у фільмі «Інтерстеллар» є символом шляху до нових світів і порятунку для людства. Вона стає своєрідними «дверима» до іншої частини космосу, який людство ще не дослідило, і дарує шанс на спасіння: *that wormhole lets us travel to other stars* [Nolan, 2014]. Цей символ також пов'язаний із темою невідомого, яке лякає - не всі експедиції в іншу галактику змогли пройти через червоточину, але цей символ захоплює водночас, адже герої мають пройти через цей загадковий об'єкт, щоб відкрити нові горизонти та знайти спасіння для людства. Червоточина втілює можливості науки та технологій у майбутньому.

Тесеракт. Тесеракт який ми бачимо в кінці фільму це п'ятивимірний простір, що символізує вищу форму реальності та взаємодію з часом. У цьому вимірі, який створило людство в далекому майбутньому, Куперу дали можливість вплинути на минуле і передати інформацію своїй дочці Мерф: *You've seen that time is represented here as a physical dimension - you even worked out that you can exert a force across spacetime* [Nolan, 2014]. Тесеракт стає інструментом для втілення неможливого – впливу на минуле, що в нормальних умовах не піддається людському контролю. Це символ глибокого знання і того, що наука може перевершити звичні межі тривимірного простору.

Книжкова полиця. Книжкова полиця є дуже важливим символом у фільмі. Вона з'єднує різні виміри й стає каналом для комунікації між Купером у п'ятому вимірі та Мерф в минулому: *Cooper HITS a book's world line, sending a WAVE* [Nolan, 2014]. Книжки, що падають з полиці, створюють код, за допомогою якого Купер передав координати НАСА, а потім передав квантові дані впливаючи на реальність у своєму вимірі. Полиця символізує не лише фізичний зв'язок між батьком і дочкою, а й емоційний. На додачу, книжкова полиця натякає на ідею, що знання можуть долати межі часу і простору.

Чорна діра («Гаргантюа»). Чорна діра символізує невідоме, непізнане і дуже небезпечне явище, що одночасно є загрозою і ключем до порятунку людства: *Gargantua's an older, spinning black hole - what we call a gentle*

singularity [Nolan, 2014]. Вона стає місцем, де відбувається один з найважливіших моментів фільму, в якому Купер вирішив піти на добровільну жертву, щоб дати шанс людству на виживання. Чорна діра також символізує межі знань, адже людство майже нічого не знає про природу таких космічних об'єктів, і знання які воно може отримати дасть величезний поштовх в розвитку технологій і розумінню часу та простору.

Дрон. Цей безпілотник символізує технологічний спадок минулого та роль технологій у виживанні людства. Купер, Мерф та Том зустрічають індійський дрон, який роками самостійно літав, використовуючи сонячну енергію: *Indian air force surveillance drone. Solar cells could power an entire farm* [Nolan, 2014]. У фільмі «Інтерстеллар», дрон символізує потенціал машин, які можуть продовжувати функціонувати навіть тоді, коли людство вже не вкладає ресурси на розвиток цієї технології, а кардинально змінили пріоритет і сфокусувались на виживанні перед загрозою вимирання, цим самим показавши, деградації технологій БПЛА. З іншої сторони, дрон якого вони впіймали також дає надію на відновлення цієї гілки технологій і нові можливості, які можуть подарувати технології в майбутньому якщо справляться з кризою.

Пил. Пил у фільмі «Інтерстеллар» стає символом екологічної катастрофи на Землі, який нагадує жителям про неминучість катастрофи: *Dust just everywhere. Everywhere* [Nolan, 2014]. Постійні пилові бурі, які накривають усе, скасовуючи різного роду події через невідповідність природних умов, такі як бейсбол наприклад. Пил символізує незворотні зміни в екосистемі та загрозу для життя людства. Пил також символізує закінчення людських ресурсів і поступове знищення сільськогосподарських культур, таких як: окра, картопля чи пшениця залишаючи лише кукурудзу, а також ніби натякаючи людству про необхідність шукати нові можливості за межами Землі. Це нагадування про те, що людство стоїть на межі виживання і повинно знайти інше місце для виживання або загинути тут.

Кукурудзяні поля. Кукурудза у фільмі виступає символом останньої надії на виживання, оскільки це єдина культура, яка ще може рости в умовах екологічної кризи: *Wheat seven years ago, okra this year. Now there's just*

corn [Nolan, 2014]. Поля кукурудзи показують обмеженість ресурсів і боротьбу за збереження того, що ще залишилося. Масштабні поля кукурудзи, які показані у фільмі дають глядачам зрозуміти, що кукурудза це остання опора людства, це єдина культура, яка залишилась. У той жеж час кукурудза показана як символ старого світу, який людство змушене покинути, оскільки навіть ці поля більше не зможуть підтримувати життя на Землі. Поля символізують тендітну нитку, яка зв'язує людство з його минулим.

Рейнджер (космічний корабель). Цей легкий космічний корабель символізує надію на нове життя і можливість досліджувати інші світи: *Twelve possible worlds. Twelve Ranger launches carrying the bravest humans ever to live, led by the remarkable Dr Mann* [Nolan, 2014]. Рейнджер є інструментом, який дозволяє екіпажу здійснювати місію з орбіти на планети для порятунку людства. Він також символізує дух відкриття та прагнення вийти за межі відомого для пошуку нових горизонтів. Також у фільмі він відображений як дуже швидкий транспортний засіб, натякаючи глядачу, що екіпаж який знаходиться всередині корабля зможе обійти всі негаразди, які трапляться на шляху їх місії. Рейнджер уособлює не лише технологічний прогрес, але й надію на порятунок і новий початок для людства.

Наступним символізмом сповнена фраза з діалогу: *It's not possible - No, it's necessary* [Nolan, 2014] У фільмі «Інтерстеллар», в моменті коли Доктор Манн здійснює неправильне стикування з кораблем Ендюренс й він гине від вибуху при розгерметизації шлюзу. В цей час головний герой незважаючи на майже нульовий шанс успіху починає стрімке прискорення шатлу, щоб здійснити неможливий маневр, а саме стикування з кораблем, який обертається на дуже великій швидкості через вибух. Аналізуючи ситуацію робот Кейс каже Куперу: *It's not possible*, що неможливо зробити стикування на таких обертах. У відповідь, Купер каже: *No, it's necessary*, що це необхідно зробити, інших варіантів не існує. Дана сцена символізує непохитну волю людини в ситуації, коли шансів на успіх майже немає. Також в момент коли Купер, сказав: *No, it's necessary*, глядачі чують саундтрек відомого автора Ганса Циммера. Саундтрек, який починає грати після цієї фрази дає глядачеві надію на успішне виконання

цього маневру. Тобто, музичний супровід символізує надію і показує, що навіть перед обличчям неможливого, люди здатні подолати фізичний і психологічний бар'єр заради виживання.

There is no time for caution [Nolan, 2014]. «Немає часу на обережність». Ця фраза була сказана роботом Кейсом перед тим, як Купер почав стикування з кораблем Ендюренс. Ця фраза уособлює момент, коли герої опинились в ситуації, в якій відступати чи діяти обережно вже неможливо, залишається лише швидко прийняти рішення і піти на величезний ризик. Ця фраза символізує боротьбу за виживання, коли всі сили зосереджені на досягненні мети, навіть якщо ціна помилки - загибель людства. Також, фраза: *There is no time for caution* відображає загальну тему фільму «Інтерстеллар», а саме необхідність діяти у критичній ситуації, навіть якщо шанси на успіх майже нульові. Також фраза підкреслює важливість рішучих дій, які має зробити людство, коли ставки дуже високі, і нагадує, що у певних життєвих моментах обережність може завадити досягненню життєво важливих цілей.

Окрім того, назва корабля «Ендюренс» (англ. Endurance), що в перекладі з англійської буквально означає «Витривалість», теж виступає символом у фільмі: *The last components of our one versatile ship in orbit, the Endurance. Our final expedition* [Nolan, 2014]. Корабель є уособленням не лише фізичної подорожі в умовах космосу, а й духовне уособлення стійкості людського духу. Також корабель Ендюренс це результат найвищих досягнень людської науки та технологій, він також символом людського інтелекту, який пробив «земний бар'єр» і вийшов на новий позаземний рівень. На додачу можна сказати, що корабель як і сама місія символізує випробовування які люди мають подолати заради виживання. Це не тільки подорож кораблем у космосі, це випробовування людської витримки віри та рішучості.

Наступним символом є *Маяк*. Маяк у фільмі «Інтерстеллар» орієнтир для команди Купера та «заклик» перших дослідників в непізній галактиці. Маяк вказує шлях екіпажу і допомагає підтримувати зв'язок, символізуючи надію та напрямок у непередбачуваній подорожі: *Case starts lugging the beacon to the Ranger* [Nolan, 2014]. Маяк також може втілювати людську здатність знайти

орієнтири навіть у найтемніших і найбільш небезпечних умовах космосу. Це важливий символ надійності та технологічної підтримки в середовищі, де немає інших видимих орієнтирів. Також маяк виступає символом незламної віри в успіх місії, оскільки він продовжує працювати, навіть коли немає зв'язку з іншими командами, а інші аспекти експедиції зазнають краху. Він нагадує про те, що навіть у найвіддаленіших куточках космосу, де панує небезпека, є надія на порятунок і зв'язок з домом.

Ферма Купера. У фільмі «Інтерстеллар» головний герой Купер живе на фермі. Ферма - це символ старого життя на Землі, яке поступово зникає. Ферма уособлює минуле людства, коли люди ще були пов'язані із землею та природою, але тепер сурову реальність, життя на планеті стає приреченим через екологічну катастрофу: *We farmers sit here every year when the rains fail and say 'next year'. Next year ain't gonna save us. Nor the one after. This world's a treasure, Donald. But she's been telling us to leave for a while now* [Nolan, 2014]. Занедбана ферма символізує втрату звичного життя і необхідність шукати новий дім у космосі. Ферма також відображає боротьбу за виживання, де Купер і його родина намагаються продовжувати своє життя нормально, попри загрозу з боку агресивного навколишнього середовища. Ферма показує глядачу ті часи, коли людство могло забезпечувати себе завдяки землеробству, але тепер цей спосіб життя унеможлиблюється через екологічну кризу, глядачам розказують, що за останні роки ті чи інші культури перестали існувати, залишилась тільки кукурудза. Даний символізм підкреслює неминучість змін і пошуку нового шляху для майбутнього.

Хвиля на планеті Міллер є також символізмом. Хвиля на планеті Мілер це – велетенська хвиля, яка символізує надпотужну силу природи і небезпеку, з якою команда Купера стикається під час досліджень нових світів: *She [Brand] looks back at the Ranger - sees the mountain wave THOUSANDS OF FEET HIGH ALMOST UPON THEM* [Nolan, 2014]. Ця нездоланна стихія є нагадуванням про те, що космос і нові планети можуть бути не тільки надією, але й смертельною загрозою. Хвиля уособлює силу гравітації чорної діри і неминучість загибелі,

якщо герої не зможуть швидко відреагувати на неї та покинути цю планету. Це символ непередбачуваної і руйнівної сили космічних сил.

Бейсбольний матч у фільмі відображається як символ нормального життя на Землі. На початку фільму глядачам показують бейсбольний матч в якому герої дивляться за грою і мають змогу перепочити і морально відійти від проблем. Бейсбольний матч це свого роду тонка нитка, яка тягнеться з минулого людства в якому не стояло питання виживання і гра у бейсбол це уособлення старого і прекрасного світу до катастрофи: *in my day people were too busy fighting over food for baseball, so consider this progress* [Nolan, 2014]. Бейсбольний матч показує, що навіть у найважчі часи люди прагнуть знайти щось хороше в маленьких справах таких як сходити сім'єю на матч та спробувати зберегти відчуття звичності та радості. Але з іншої сторони цей символ також нагадує про тимчасовість і крихкість таких моментів, оскільки реальність змушує героїв вийти за межі свого старого світу. Сцена акцентує увагу на контрасті між простим земним життям і глобальними проблемами, які стоять перед людством.

Наступними символами є роботи *Tars (Tars)* і *Case (Case)*. У фільмі «Інтерстеллар» роботи Тарс і Кейс символізують надійність і потенціал людських технологій, які здатні допомогти команді Купера подолати екстремальні виклики під час їх місії. Роботи уособлюють найсучасніші досягнення людської інженерії, які мають не лише технічні навички і величезну базу даних пов'язану з їх місією, але й високий рівень самосвідомості та адаптивності, що дозволяє їм взаємодіяти з людьми на однакових умовах. Тарс і Кейс виконують найрізноманітніші завдання, від навігації та допомоги у екстрених ситуаціях до інтелектуальної чи соціальної підтримки екіпажу корабля Ендюренс. На додачу Тарс і Кейс символізують ідею взаємодії технологій і людських емоцій. Вони мають регульовані параметри гумору, щирості, конфіденційності або довіри. Ці регульовані параметри підкреслюють важливість людського аспекту навіть у високотехнологічному світі. Їхня здатність діяти на рівні з людьми символізує те, що технології не лише

допомагають у вирішенні складних завдань, але й можуть стати дуже надійними товаришами в боротьбі за виживання.

Отже, символізм використовується для поглиблення змісту і створення емоційного зв'язку з глядачем, поглиблюють сюжетну лінію і підкреслюють складність вибору та виклики, з якими стикається людство в боротьбі за своє майбутнє. Під час дослідження кінотексту ми виділили 25 символів, що становить 17 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.2 Синтактико-стилістичні прийоми

Синтактико-стилістичні прийоми відіграють важливу роль у формуванні виразності та емоційної напруженості діалогів у кінотексті, створюючи динамічний і водночас насичений змістовний ефект. Ці прийоми, такі як паралелізм, асонанс, алітерація, інверсія та риторичні питання, допомагають підсилити акценти на важливих моментах, підкреслити емоційний стан героїв і сприяти розкриттю характерів персонажів. Використання синтактико-стилістичних засобів дозволяє режисеру та сценаристу більш детально передати напруження сцени, підкреслюючи філософські та емоційні аспекти, що підтримують основну тему фільму. Кожен із цих прийомів вносить свій внесок у розвиток сюжету, створюючи певний ритм і інтонацію, які залучають глядача на глибшому рівні.

2.2.1 Паралелізм як засіб підсилення висловлювань

Паралелізм є одним із стилістичних засобів, який використовується як у літературі, так і в кінематографі. Він надає тексту ритму в побудові фраз і посилює емоційний вплив на аудиторію, тому сприяє ефективній передачі ключових ідей та емоцій.

Словник української мови дає наступне визначення паралелізму: «поетичний прийом, заснований на однаковій синтаксичній та інтонаційній побудові кількох речень» [Тлумачний словник української мови]. Тобто цей

прийом полягає у повторенні подібних синтаксичних конструкцій, що додає ритмічності мовленню та посилює емоційний вплив реплік персонажів.

Прикладами можуть слугувати фрази: *It's impossible. / No, it's necessary* [Nolan, 2014]. Цей фрагмент діалогу демонструє паралелізм у формі протиставлення - дві схожі синтаксичні структури, що демонструють різні позиції. Такий паралелізм підсилює драматизм і конфлікт між неможливістю та необхідністю.

Love is the one thing that transcends time and space. / Love is the only thing we're capable of perceiving beyond time [Nolan, 2014]. (Любов - це єдине, що виходить за межі часу і простору. / Любов - це єдине, що ми здатні сприймати поза часом.) Ці дві репліки містять в собі повторення ключових слів *Love, time, space* такий прийом створює ритмічну і паралельну структуру, що підсилює тему фільму.

We're explorers, pioneers, not caretakers [Nolan, 2014]. (Ми винахідники, шукачі а не якісь там фермери) - ця фраза фільму протиставляє різні ролі людства, і таким чином створює ритмічний ефект.

Every hour we spend on that planet will be maybe ... seven years back on Earth [Nolan, 2014]. Кожна година, яку ми проведемо на цій планеті, буде, можливо, як ... сім років на Землі - розірвана паузою фраза героя, що містить паралельну структуру у двох частинах речення, вона акцентує увагу глядачів на часовому контрасті між двома світами.

Indian Air Force surveillance drone. Solar cells could power an entire farm [Nolan, 2014]. В українському дубляжі ця фраза перекладена, як: «Це розвідницький дрон, на сонячній батареї, індійський», якщо дослівно «Безпілотник-розвідник ВПС Індії. Сонячні батареї можуть живити цілу ферму». Даний паралелізм підкреслює контраст між військовою технологією та цивільним використанням відновлюваної енергії, вказуючи на дві різні реальності, які існують одночасно. Дана фраза являється паралелізмом між війною і миром, між технологічним прогресом для захисту і його потенціалом для створення майбутнього, підкреслюючи різні підходи до використання технологій в умовах кризи на Землі.

They never come back, or they come back to find we've failed [Nolan, 2014]. В українському дубляжі ця фраза перекладена, як: «Вони вже не повернуться чи прилетять а у нас тут поразка», якщо дослівно «Вони ніколи не повернуться, або повернуться, щоб дізнатися, що ми зазнали невдачі». В даній фразі за допомогою фрази *They never come back - they come back* відображається паралелізм між двома сценаріями, які доктор Бранд сказав Мерф. Обидва з яких є поганими і символізують безвихідь ситуації. Перший варіант, це коли команда Купера, яка вирушила на пошуки нових світів, ніколи не повернеться, що означає їхню загибель або невдачу. Другий варіант, навіть якщо вони повернуться і знайдуть планету для переселення, то зіштовхнуться з тим, що людство до того часу не змогло подолати власні проблеми на Землі та загинуло, і їхні зусилля були марними. Ці два сценарії підкреслюють драматичний контраст між героїчними місіями та гіркою реальністю, шансів на успіх майже немає. Даний паралелізм розкриває тему невизначеності та ризику, з якими стикаються герої у своїх спробах врятувати людство.

Well, right now the world doesn't need more engineers. We didn't run out of planes, or television sets. We ran out of food [Nolan, 2014]. В українському дубляжі ця фраза перекладена, як: «Але зараз інженерів у нас вистачає. Вистачає телевізорів і літаків. Не вистачає їжі». У цій фразі використано паралелізм *We didn't run out - We ran out*, щоб показати глядачам як сильно змінились пріоритети людства через екологічну катастрофу. На початку дискусії директора і Купера виникає дискусія, в якому директор каже головному герою, що людству більше не потрібні інженери, оскільки не бракує складних технологій, таких як літаки та телевізори, що показує минулі досягнення людства у сфері техніки. Після цього одразу відразу контраст, коли глядачам кажуть, що справжньою проблемою є голод — відсутність базової потреби для виживання. Цей паралелізм створює протиставлення між минулими досягненнями людства та сьогоdnішніми проблемами Землі, наголошуючи на тому, що у часи кризи навіть найскладніші технології не мають ніякого сенсу тому, що людям не вистачає основного - їжі.

This is not my survival, or Cooper's - this is mankind's [Nolan, 2014]. В українському дубляжі ця фраза перекладена, як: «Річ не в моєму житті, чи житті Купера. А в житті всього людства». Ця фраза у фільмі «Інтерстеллар» є дуже хорошим прикладом паралелізму за допомогою фрази *This is*, який акцентує увагу на відмінності між особистими інтересами героїв та їхньою глобальною місією. Перша частина фрази *This is not my survival, or Cooper's* звертає увагу глядачів на тому, що особисте виживання героїв не є головною метою. Ця частина символізує, що особисті прагнення, страхи, переживання та інтереси героїв відступають на другий план, оскільки вони усвідомлюють, що їхні дії мають набагато більші наслідки для людства. Друга частина фрази *this is mankind's* створює контраст, підкреслюючи, що справжньою метою місії є виживання всього людства. Виживання Купера та його команди є лише частиною набагато більшої картини, де їхня місія покликана забезпечити майбутнє для усього людського роду. Паралелізм тут виступає для того, щоб протиставити вузькі, особисті потреби людини проти масштабної відповідальності перед людською цивілізацією. На додачу, це підкреслює жертвоприношення героїв, які готові пожертвувати своїм власним життям та благополуччям заради вищої мети — порятунку людства від загибелі. Отже, даний паралелізм у цій фразі робить акцент на різниці між особистим виживанням і колективним спасінням людства, підкреслюючи ідею самопожертви, великої відповідальності та місії, яка перевершує особисті інтереси героїв.

I don't know, but they constructed this three-dimensional space inside their five-dimensional reality to allow you to understand it [Nolan, 2014]. В українському дубляжі ця фраза перекладена, як: «Я не знаю, але вони створили тривимірний простір всередині п'ятивимірної реальності, щоб ми змогли її збагнути». Ця фраза створює паралелізм між двома різними вимірами — п'ятивимірною реальністю та тривимірним простором, в якому знаходиться Купер. П'ятивимірні істоти (як глядач пізніше дізнається, це люди), щоб допомогти Куперу зрозуміти те, що відбувається створюють тривимірний простір, який головний герой може усвідомити. Суть паралелізму полягає у тому, що існує

п'ятивимірною реальністю, але вона не може бути сприйнятою Купером через недостатній рівень розвитку і усвідомлення людства, яке ще не готове, тому реальність роблять простішою (зрозумілою для фізичного сприйняття героя), щоб він зміг здійснити маніпуляції з гравітацією і передати дані зібрані всередині Чорної діри своїй доньці. Цей паралелізм також підкреслює обмеженість людського сприйняття, адже навіть у межах величезного, складного п'ятивимірного світу необхідно створити щось простіше, щоб людина змогла це усвідомити.

I thought they chose me - they never chose me - they chose Murph [Nolan, 2014]. В українському дубляжі ця фраза перекладена, як: «Я думав, обрано мене. Проте обрано її». Фраза *they chose me - they never chose me - they chose* виступає засобом створення паралелізму. У цій фразі паралелізм показує внутрішню зміну Купера та його сприйняття ситуації. На початку фільму він вірив, що «Вони» обрали його задля порятунку людства, ця віра вела його протягом фільму і він говорив, що обраний, але в кінці, опинившись в тесеракті він усвідомив, що було обрано не його, а Мерф. Перша частина фрази *I thought they chose me* показує глядачам, початкове переконання Купера, що він є ключовою фігурою в цій історії. Друга частина *they never chose me* контрастує з першою, показуючи його усвідомлення того, що він не був обраний. І нарешті, *they chose Murph* підкреслює істинного героя історії, його доньку Мерф, яка насправді має зіграти ключову роль. Купер лише був мостом для спасіння людства, частинкою великого пазлу. Даний паралелізм створює контраст між двома різними усвідомленнями Купера: Перше - це його впевненість у власній значущості і друге - усвідомлення того, що він лише зв'язуючий гвинтик, а справжнє призначення по врятуванню людства лягло на плечі його доньки Мерф. Це також підкреслює тему фільму про спадковість і важливість взаємозв'язку поколінь у порятунку людства.

Отже, у фільмі «Інтерстеллар» паралелізм як засіб підсилення висловлювань часто використовується для наголошення на важливих темах і емоціях головних героїв. Наприклад, у діалогах Купера постійно повторюються ідеї амбіцій, боротьби та надії, що підкреслює масштабність завдань, з якими

стикаються персонажі. Паралельна побудова речень або повторення подібних фраз допомагає посилити драматизм і наголосити на ключових моментах сюжету, таких як стосунки батька і дочки або боротьба людства за виживання у космосі. Загалом було виділено 12 фрагментів, де використано паралелізм у фільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, що становить 8 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.2.2 Асонанс і алітерація у структурі діалогів

Для того, щоб діалоги головних героїв були більш мелодійними та приємними глядачам, у кінотексті використовується асонанс та алітерація. Велика українська енциклопедія дає визначення асонансу як «різновиду звукопису, концентроване повторення голосних звуків у суміжних чи близько розташованих словах, переважно у віршовому рядку чи строфі» [Ковалів, 2007] в той час, як алітерація це «повторення однакових чи подібних за звучанням приголосних або звукосполучень із метою підсилення чи інтонаційної виразності тексту» [Зеленська, 2009].

Отже, асонанс та алітерація - художні прийоми, що створюють звукову гармонію та роблять мовлення персонажів більш мелодійними. Через повторення голосних звуків (асонанс) або приголосних (алітерація) можна підсилити ключові моменти діалогів або виділити емоційно насичені частини мовлення.

До асонансу можна віднести фразу з поезії Ділана Томаса, що часто використовується впродовж фільму: *Rage, rage against the dying of the light* [Nolan, 2014]. «Лютуй, лютуй проти згасання світла». У цій фразі повторюється голосний звук «а» в словах *rage* і *against*, що створює мелодійний ефект та підсилює емоційну напругу фрази. Асонанс у цьому випадку допомагає передати почуття протесту і відчайдушної боротьби, що резонує з головною темою фільму - прагненням боротися за виживання навіть у найважчих обставинах.

Фраза *This data makes no sense. Access the archive* [Nolan, 2014]. «Ці дані не мають сенсу. Доступ до архіву», також містить асонанс у повторенні голосного звуку «а», що додає мелодійності діалогу.

I thought you were the ghost [Nolan, 2014]. «Я думала, що ти привид», приклад асонансу, адже повторюється звук «о» це додає плавного звучання та підкреслює емоційний стан Мерф.

You don't know what you're going to find [Nolan, 2014] (Ти не знаєш, що знайдеш) та *This world never was enough for you, was it, Coop?* [Nolan, 2014] (Цього світу ніколи не було достатньо для тебе, чи не так, Купере?) - у цих фразах повторення голосних «о» і «і» додає ритмічності фрази.

Cooper grabs the maps and a bottle of water [Nolan, 2014]. «Купер бере карти і пляшку води», у даному випадку асонанс проявляється повторенням голосного «а», що створює мелодійне звучання фрази.

Cooper tries to rest his hand on the back of her head [Nolan, 2014]. «Купер намагається покласти руку їй на потилицю» - ця фраза використана у кінотексті містить повторення звуку «е» і це створює плавний ритм.

Прикладами алітерації можуть слугувати фрагменти з фільму: *Murphy's law doesn't mean that something bad will happen. It means that whatever can happen, will happen* [Nolan, 2014] часто повторюються приголосні «m» і «h» у словах *Murphy, mean, will* і *happen*, що підкреслює важливість сказаного, додає реченню ритму та акцентує увагу на головній ідеї закону Мерфі.

Наступним прикладом алітерації є діалог Купера та Бренд:

COOPER: Get back here! Now!

BRAND: Cooper, go! Go! I can't make it!

COOPER: Get up, Brand!

BRAND: GO! GET OUT OF HERE! [Nolan, 2014].

У цьому діалозі повторення команд та звуку «g» додає емоційної напруженості інтенсивності розвитку подій.

Settings: general settings, security settin [Nolan, 2014]. «Налаштування: загальні налаштування, налаштування безпеки» - у фразі слова *setting, settings, security, setting* починаються з літери «s», що створює звукову схожість між

ними. Це є прикладом алітерації, бо тут повторюється один і той самий приголосний звук на початку кількох слів.

Crossing the Straights ... shutting it down, Cooper. Shutting it all down [Nolan, 2014]. «Ви над протокою, я зупиняю Купер, повна зупинка». Ця фраза у діалозі є прикладом алітерації тому, що повторюється приголосний звук «s» на початку слів *Straights* і *shutting*. Алітерація тут створює ритм і звукову гармонію, підкреслюючи активність і рішучість у дії. Повторення звуку «s» додає емоційної інтенсивності, акцентуючи на процесі закриття чи припинення дій.

Dust just everywhere. Everywhere [Nolan, 2014]. «Воно було скрізь, такий щільний пил у повітрі». Це алітерація, оскільки у фразі повторюється приголосний звук «d» у слові *Dust* і «j» в *just*, що створює ритмічний ефект на початку фрази. Це підкреслює відчуття присутності пилу всюди, посилюючи образ хаотичної ситуації, в якій пил заповнив усе навколо.

Murph is laughing as she climbs into the passenger seat [Nolan, 2014]. «Мерф сміється, залазючи на пасажирське сидіння». Це є прикладом алітерації, оскільки у фразі повторюється приголосний звук «l» у словах *laughing* і *climbs*. Це створює плавний ритм у реченні, що підкреслює природність і легкість дії, коли Мерф сміється і вільно сідає в машину. Повторення звуку «l» додає певної мелодійності та гармонії сцені.

Murph watches, terrified as, with a ZAP, Cooper DROPS [Nolan, 2014]. «Мерф з жахом спостерігає, як Купер з тріском падає». Дана фраза із кінотексту є алітерацією оскільки тут повторюється приголосний звук «w» у словах *watches* і *with*, а також звук «d» у слові *DROPS*. Повторення приголосного «w» додає ритму і плавності дії, а звук «d» у *DROPS* підсилює відчуття драматизму та підкреслює різкість і силу падіння Купера. Алітерація тут допомагає створити динаміку й акцентувати увагу на моменті напруги.

Наступним прикладом алітерації є фраза з кінотексту: *Murph TEARS past Grandpa into the house* [Nolan, 2014]. «Мерф проходить повз дідуся до будинку» - у фразі з фільму «Інтерстеллар» повторюється звук «t» у словах *TEARS* і *into*. Повторення приголосного «t» додає до фрази динамічності, передаючи швидкість і рішучість дії Мерф, коли вона мчить повз дідуся до будинку. Дана

алітерація тут підкреслює її емоційний стан і посилює відчуття терміновості та напруги.

Murph THROWS the watch - TURNS her back [Nolan, 2014]. «Мерф кидає годинник - повертається спиною». Це також є прикладом алітерації, адже у даній фразі повторюється звук «t» у словах *THROWS* і *TURNS*. Повторення приголосного «t» створює ритм і підкреслює силу та рішучість дії, коли Мерф кидає годинник і відвертається від Купера. Ця алітерація додає фразі різкості й емоційної інтенсивності, акцентуючи драматизм моменту та її відчуження.

Отже, у кінотексті «Інтерстеллар» асонанс і алітерація використовуються як важливі художні прийоми для створення звукової гармонії та підсилення емоційного впливу. Повторення голосних і приголосних звуків не лише робить мовлення персонажів мелодійним, але й допомагає глядачеві глибше відчути психологічні стани героїв. Асонанс у ключових фразах передає почуття боротьби й протесту, водночас посилюючи тему фільму про виживання. Алітерація додає діалогам ритмічності, підкреслюючи драматичні моменти та емоційні повороти сюжету. Таким чином, ці звукові прийоми відіграють значну роль у створенні атмосфери фільму та глибшого емоційного сприйняття.

Під час дослідження кінотексту ми виділили 30 прикладів асонансу і алітерації, що становить 12 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.2.3 Інверсія як засіб побудови діалогів

Словник української мови дає наступне визначення інверсії, що це «зміна звичайного порядку слів у реченні для виділення смислової значущості тих чи інших його членів або для надання фразі особливого стилістичного забарвлення» [Тлумачний словник української мови], тобто інверсія змінює звичний порядок слів у реченні, що допомагає акцентувати увагу на найважливіших елементах висловлювань і створює додатковий драматичний ефект. Інверсія часто використовується в емоційно напружених сценах, коли потрібно підкреслити емоційний стан героя або його відчай.

Інверсію визначають як виразний прийом, що змінює звичний порядок слів у реченні, і поділяють її на два типи: граматичну та стилістичну. Для граматичної інверсії лінгвісти використовують термін «inversion», а для стилістичної — «fronting». Стилiстична інверсія надає емоційного відтінку реченню, виділяючи один із його членів, при цьому присудок не завжди йде перед підметом. Граматична інверсія впливає на граматичне значення речення, де присудок розташовується перед підметом, змінюючи синтаксичну структуру речення [Косенко, Марущак, 2021].

Завдяки інверсії, увага глядача зосереджується на ключових словах або ідеях, які є суттєвими для розвитку сюжету чи розкриття внутрішнього стану героїв. У діалогах цей прийом дозволяє персонажам передавати свої емоції та думки з додатковою виразністю, підкреслюючи важливість певних моментів.

Were you dreaming about the crash? [Nolan, 2014]. Ця фраза перекладена в Українському дубляжі як: «Тобі знову аварія наснилась?». Фраза звучить майже на початку фільму «Інтерстеллар» і є прикладом інверсії. Замість стандартного порядку слів, наприклад: *Were you dreaming about the crash?*, ця фраза акцентує увагу на «*dreaming*», адже це слово підкреслено інтонаційно, що надає важливості самому процесу сну, а не краху як події. Ця інверсія підкреслює нестандартну ситуацію, в якій тема сну поєднується з аварією, що надає фразі більшого емоційного впливу.

Наступним прикладом інверсії є фраза: *Some kind of signal. Who knows?* [Nolan, 2014]. «Можливо якийсь сингал. Не знаю». Ця фраза містить нестандартний порядок слів, який підсилює виразність і додає загадковості. Замість звичайного порядку, наприклад (*Who knows if it's some kind of signal?*) фраза, яку каже головний герой Купер розпочинається із частини про сингал, що робить акцент саме на його таємничість. Такого роду інверсія допомагає створити атмосферу невизначеності й підкреслює, наскільки загадковим і, можливо, важливим є цей сингал для подальших подій.

Mankind was born on Earth. It was never meant to die here [Nolan, 2014]. Фраза «Ми народилися на землі, але не мусимо на ній сконати» є прикладом інверсії, оскільки зміщення стандартного порядку слів акцентує увагу на

фінальній частині - «never meant to die here». Замість звичайного твердження про долю людства, інверсія підкреслює контраст між народженням на Землі та необхідністю пошуку нового дому. Такий порядок слів додає виразності та підсилює філософську ідею, що людство призначене для чогось більшого, ніж завершення свого існування там, де воно виникло.

Наступним прикладом інверсії з фільму «Інтерстеллар» є фраза, яку доктор Бренд каже доньці головного героя: *Forgive me, Murph* [Nolan, 2014]. «Пробач мені, Мерф». Дана фраза є яскравим прикладом інверсії, оскільки стандартний порядок слів наприклад («Murph, forgive me») В цій фразі змінено для того, щоб акцентувати увагу на словах *Forgive me*. Такий порядок підсилює драматизм сцени і емоційність прохання, роблячи вибачення головним у цій фразі. Інверсія допомагає передати глибоке каяття доктора Бренд, підкреслюючи важливість цього прохання про прощення перед особистим зверненням до його протеже, Мерф.

Наступною інверсією є фраза, яка звучить через декілька секунд після попередньої. Це фраза: *There's no reason to come back* [Nolan, 2014] в українському дубляжі ця фраза звучить як «Йому не було сенсу повертатись.» Ця фраза є прикладом інверсії, оскільки герой інтонаційно наголошує на словах «no reason», щоб звернути увагу глядачів на слова доктора Бренд. Така інверсія підсилює емоційне значення цієї сцени, вказуючи на те, що Куперу не було сенсу повертатись і людство приречене на вимирання, а єдиним способом виживання є план «Б».

Newton's third law - you have to leave something behind [Nolan, 2014] - в українському дубляжі звучить як: «Третій закон Ньютона, залиш зайвий багаж». Цю фразу каже Купер майже в кінці фільму, перед тим як відправитись в Гаргантюа. Дана фраза є прикладом інверсії, оскільки порядок слів змінено для того, щоб акцентувати увагу на понятті *Newton's third law*. Замість прямої порядок речення, наприклад *You have to leave something behind because of Newton's third law*, ця фраза починається з закону Ньютона, що підсилює його важливість як фундаментальної причини дії, а також повертаючи глядачів до попередніх діалогів між героями під час їх місії. Така інверсія допомагає

підкреслити зв'язок між науковим принципом і драматичним вибором, який робить Купер, жертвуючи собою, додаючи фразі глибини та значущості.

Отже, інверсія у кінотексті «Інтерстеллар» є потужним стилістичним засобом, що додає емоційного та драматичного ефекту висловлюванням. Зміна звичного порядку слів дозволяє акцентувати увагу на ключових поняттях і почуттях, створюючи більш виразні діалоги. Загалом було виділено 10 фрагментів, де використано персоніфікацію у фільмі «Інтерстеллар» Крістофера Нолана, що становить 6 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

2.2.4 Риторичні питання та їх роль у розвитку сюжету

У сучасній риторичній риторичне питання визначають як ефективний засіб надання діалогічності монологічному мовленню. Воно сприяє виділенню основних змістових акцентів, формує емоційно-оцінне ставлення слухача до теми розмови, а також впливає на емоційне сприйняття [Юркова, 2015]. Подібний підхід описано і в американському словнику, де риторичне питання визначається як запитання, що ставиться задля риторичного ефекту, підкреслення думки чи введення теми, без очікування відповіді [Webster's Online Dictionary].

Згідно з семантичними та структурними характеристиками, риторичні питання можна поділити на власне риторичні питання та невласне риторичні питання [Панкова, 1999]. Власне риторичні питання використовуються для формулювання тверджень через «зворотну констатацію». Позитивні конструкції в них мають приховане заперечення, а негативні — приховане твердження. Невласне риторичні питання включають такі питально-відповідні конструкції, де мовець не очікує відповіді, а сам надає її, щоб привернути увагу слухача до свого повідомлення [Панкова, 1999].

За допомогою риторичних питань персонажі висловлюють свої сумніви, сподівання або страхи, що допомагає глядачам глибше зрозуміти їхню мотивацію та емоційні переживання. Наприклад, у моментах морального вибору або під час критичних ситуацій риторичні питання можуть підсилювати

драматичний ефект і створювати напруженість у сюжеті. Крім того, вони служать засобом взаємодії персонажів з глядачем, запрошуючи його до рефлексії над піднятими проблемами.

Прикладом риторичного звертання може бути *Could they be talking to us from the future?* [Nolan, 2014] в українському дубляжі ця фраза звучить так: «Що, як вони розмовляють з нами з майбутнього?» Це питання, яке поставив головний герой фільму «Інтерстеллар» Купер до доктора Бренд після провальної висадки на планету Міллер. Дане питання підкреслює відчуття незрозумілості та містичності щодо істот, які створили червоточину і направили їх до планети Міллер. Дане запитання не потребує відповіді, але підкреслює бажання головного героя зрозуміти незвідане та невідоме що отримати крихту надії на можливість повернути час який вони втратили на цій планеті.

Don't you have some clever way we jump into a black hole and get back the years? [Nolan, 2014] в українському дубляжі ця фраза звучить так: «Є якась можливість, не знаю, якийсь там, якийсь там спосіб стрибнути у чорну діру і повернути роки?» Ця фраза є хорошим прикладом риторичного питання, яке Купер ставить доктору Бренд, перебуваючи у шатлі на планеті Міллер після виснажливої і невдалої висадки. Питання підкреслює його відчай і злість через десятки втрачених років, який для нього є дуже цінним, адже кожна хвилина на планеті Міллер означає сім років на Землі. Дане питання не потребує відповіді, але виражає бажання Купера знайти спосіб повернути втрачений час і повернутись до дітей, що символізує його відчайдушну боротьбу зі стрімким плином часу і відчуттям неминучості втрат.

How could the wreckage still be together after all these years? [Nolan, 2014] в українському дубляжі ця фраза звучить так: «Але як ці уламки залишалися всі ці роки?» Ця фраза також є прикладом риторичного питання, яке Купер ставить доктору Бренд, обговорюючи причини провалу місії після висадки на планету Міллер. Питання: *How could the wreckage still be together after all these years?* підкреслює здивування головного героя і недовіру до того, що уламки корабля все ще залишилися цілими після стількох років в умовах неможливих для

виживання.. Ця фраза не потребує прямої відповіді, але підкреслює увагу глядачів на фоні між їхнім суб'єктивним часом (для них пройшла 1-2 години) і реальним часом, який минув на Землі (23 роки), що поглиблює тему фільму про часові парадокси та відносність часу.

Should we vote? [Nolan, 2014] або як в українському дубляжі це переклали як: «Голосуємо?» - риторичне питання, яке доктор Ромілі ставить після обговорення можливих планет для наступної висадки, планета Манна або планета Едмундса. Питання *Should we vote?* відображає прагнення доктора Ромілі до демократичного підходу в прийнятті рішення, адже вони отримали однакові дані про обидві планети і зіткнулися з невизначеністю. Питання, яке ставить доктор Ромілі не має сенсу у відповіді, але підкреслює увагу глядачів на важливості згоди команди та відповідальності всіх членів в умовах, де кожне невірне рішення може призвести до загибелі людства.

Did you know, Brand? та *Did my father know?* [Nolan, 2014] в українському дубляжі ці фрази переклали як: «Бренд, ви знали?» і «Мій батько теж знав?» Ці слова каже донька головного героя після того, як дізналась правду про план «А». Ці риторичні питання, *Did you know, Brand?* і *Did my father know?* Мерф ставить доктору Амелії Бренд після того, як дізнається, що професор Бренд, її наставник і людина, якій вона довіряла і з яким працювала багато років, брехав про справжні шанси на порятунок людства і план «А». Питання передають її шок і відчай, оскільки вона намагається зрозуміти, чи знав її батько про це. Ці запитання не потребують відповіді, але глибоко розкривають почуття зради й внутрішню боротьбу Мерф, яка прокидається у реальність з усвідомленням, що її надії були побудовані на обмані.

What happens if he blows the hatch? [Nolan, 2014]. «Що буде якщо зірве шлюз?» Дане риторичне питання ставить головний герой фільму «Інтерстеллар» Купер роботу Кейсу під час підльоту до корабля Ендюренс, коли доктор Манн намагається самостійно пристикуватись до корабля без відповідного досвіду. Питання *What happens if he blows the hatch?* відображає велику напругу в цій ситуації та небезпеку, на яку доктор Манн наражає себе і корабель, що ставить під загрозу виконання місії. Дане питання не потребує прямої відповіді, але

звертає увагу глядачі на тривогу Купера щодо наслідків дій Манна і морально готує глядачів до майбутньої катастрофи, що посилює напругу цієї сцени.

Наступним прикладом є *You know why we couldn't just send machines on these missions, Cooper?* [Nolan, 2014]. «Купер, а ви знаєте чому на ці місії не відправляють роботів?» Це риторичне питання, яке доктор Манн ставить Куперу, щоб підкреслити важливість людського фактору на місії та обґрунтувати свою точку зору на роль людей у дослідженні космосу і місіях, в яких математично робот виконав би роботу краще. Питання *You know why we couldn't just send machines on these missions, Cooper?* На питання, яке Доктор Манн запитав у Купера, він одразу пояснює, що подорож у такого роду місії вимагають імпровізації, а машини цього не можуть через те, що у них немає інстинкту виживання, який є у людей. Він звертає увагу Купера, що страх смерті, це невід'ємна частина людської сутності, яка мотивує і надає діяти в екстремальних умовах і приймати ті доленосні рішення, які машини не можуть зробити.

What happens to it after it crosses? [Nolan, 2014], в українському дубляжі: «Що трапляється після контакту?», також є прикладом риторичного питання, яке Купер ставить під час обговорення можливості передати дані з чорної діри Гаргантюа. Питання, яке він запитав у доктора Ромілі виражає цікавість головного героя і невизначеність щодо подальшої долі об'єктів, які перетинають горизонт подій чорної діри. Це питання не потребує прямої відповіді, оскільки Купер, і Ромілі обидва розуміють, що на це запитання немає точної відповіді тому, що ніхто досі цього не робив. Цей момент підкреслює загадковість і невідомість чорної діри, що є однією з головних наукових та філософських тем у фільмі.

Please don't judge me, Cooper - you were never tested like I was. Few men have been... [Nolan, 2014], як перекладено в українському дубляжі: «Не судіть мене Купер, ви не були на моєму місці... І мало, хто був» - це звернення доктора Манна до Купера, який намагається виправдати свої дії, підкреслюючи відчай і безвихідну ситуацію, з якою зіштовхнувся Манн. Фраза *Please don't judge me, Cooper - you were never tested like I was. Few men have been ...* містить

не повний елемент риторичного питання, тому що фраза не формується як питання, оскільки Манн намагається виправдати свої вчинки і що його ситуація на планеті була настільки відчайдушною і безнадійною, що його дії можна зрозуміти. Даний монолог не потребує відповіді, але показує глядачам внутрішню моральну боротьбу доктора Манна проти його природних інстинктів виживання, а також поглиблює сюжетну лінію, де кожен із героїв мусить робити важкий моральний вибір.

Отже, риторичні питання у фільмі «Інтерстеллар» слугують засобом вираження внутрішніх переживань героїв, допомагаючи глядачам зрозуміти їхні сумніви, надії та страхи. Вони підсилюють драматичний ефект у напружених моментах сюжету, а також створюють емоційний зв'язок між персонажами та аудиторією. Ці питання не потребують прямої відповіді, але спонукають до роздумів, підкреслюючи ключові теми фільму, як-от часові парадокси, боротьбу за виживання і важливість людського вибору. Під час дослідження кінотексту ми виділили 10 прикладів риторичних запитань, що становить 8 % (див. Додаток А) від усіх лексико-стилістичних прийомів фільму.

ВИСНОВКИ

Кваліфікаційну роботу було присвячено дослідженню лексико-стилістичних прийомів та засобів у мовленні головних героїв кінофільму «Інтерстеллар» режисера Крістофер Нолана. Під час виконання кваліфікаційної роботи було проведено дослідження кінотексту як важливого лінгвістичного й культурного явища. У сучасній лінгвістиці кінотекст розуміється як складний текст, що включає вербальні та невербальні елементи.

Кінотекст взаємодіє з іншими елементами кінодискурсу, формуючи цілісне сприйняття фільму, яке отримує глядач. Він поєднується з візуальними компонентами, як-от кінематографія, кольорове оформлення, жести та міміка акторів, що сприяє глибшому розкриттю смислу й змісту кінотвору.

Крім того, кінотекст має певні елементи, які визначають його структуру і стиль. Кожна сцена починається заголовком, що показує місце та час дії. Далі йдуть короткі описи дій у теперішньому часі, що передають, що відбувається на екрані, а основну частину тексту складають діалоги персонажів.

В основі кінофільму «Інтерстеллар» є триактна структура сценарію: зав'язка – проблеми на Землі і запуск місії, протистояння – місія через червоточину і відвідування планет, і розв'язка – жертва Купера та порятунок людства. Також кінофільм має кілька часових ліній, які переплітаються, включаючи сцени на Землі, місії в космосі та взаємодії з п'ятим виміром. Крім того у кінофільмі «Інтерстеллар» є елементи циркулярної структури, де кінцівка перегукується з початком, коли Купер вирушає на пошуки Амелії, що може бути визнано як повернення до початку історії у новій формі.

Під час дослідження кінотексту кінофільму «Інтерстеллар» було проаналізовано лексико-стилістичні засоби та їхні функції. Наприклад, вибір певних слів у діалогах (як-от використання сленгу, жаргону чи діалекту) допомагає визначити соціальне становище, професію, особисті риси або емоційний стан персонажа. Персонаж, що використовує технічну або складну лексику, може сприйматися як освічений чи авторитетний, тоді як більш невимушена мова створює образ близького чи зрозумілого персонажа. Такі

стилістичні прийоми, як метафори, порівняння та епітети, підсилюють певні характеристики або емоції, додаючи персонажам глибини. Описова лексика допомагає створити візуальну та емоційну атмосферу сцени: влучно підібрані прикметники та іменники здатні викликати певний час, місце або настрій, занурюючи глядачів у відповідний контекст. Стилiстичні елементи, як-от образи та символіка, сприяють створенню відчуття реалістичності, фантастичності або психологічної напруги, поглиблюючи залучення глядача у світ фільму. Прийоми повторення, паралелізму та антитези підсилюють тематичне наповнення фільму, часто через контраст або зіставлення ідей для передачі основного змісту фільму. Лексичні засоби, пов'язані з сенсорними враженнями (наприклад, звуки, запахи, текстури) або емоційно забарвлені слова, викликають у глядачів сильні емоції. Стилiстичні прийоми, такі як іронія, гіпербола або персоніфікація, створюють гумор, напругу, страх чи емпатію, посилюючи емоційний вплив на аудиторію. Метафори, алегорії та мотиви служать засобами для розширення підтексту фільму та стимулюють глядача до глибшої інтерпретації. Структура діалогів, як наприклад, короткі, уривчасті фрази або довгі, плавні репліки, впливає на ритм сцени та визначає емоційну й психологічну реакцію аудиторії. Лексико-стилiстичні засоби в кінотексті виконують декілька основних функцій, що формують загальне сприйняття фільму, наприклад, створення наукової атмосфери через термінологію й професійний жаргон, розкриття характеру персонажів і темпу фільму, передача емоцій і ідей, а також філософське осмислення, що спонукає глядача замислитися над глибшими ідеями.

Під час написання кваліфікаційної роботи ми проаналізували лексико-стилiстичні прийоми та засоби у мовленні головних героїв кінофільму «Інтерстеллар» режисера Крістофера Нолана, а саме лексико-семантичні прийоми: метафора, порівняння, гіпербола, іронія, персоніфікація та символізм; синтактико-стилiстичні прийоми: паралелізм, асонанс, алітерація, інверсія та риторичні запитання.

Метафори як лексико-семантичні засоби виконують різноманітні функції, допомагаючи передавати дію або стан об'єкта, описувати зовнішність людини

чи її внутрішні переживання. О. Антонова виділяє інформативну, емоційно-оцінювальну, конспіруючу, ігрову та ритуальну функції, де інформативна функція метафори передає ідею; емоційно-оцінювальна функція підсилює відчуття; конспіруюча функція допомагає приховати справжнє значення; ігрова функція додає елемент легкості й інтриги до космічної подорожі, перетворюючи її на невимушену пригоду; ритуальна функція підкреслює символічність.

У кінотексті фільму «Інтерстеллар» Крістофера Нолана порівняння виступає елементом опису персонажів, подій та космічних елементів. Також, розрізняють такі основні типи порівнянь – просте, поширене, приєднальне, заперечувальне. За допомогою гіперболи (прямої, зворотної, іронічної та фантастичного перебільшення) режисер акцентує увагу на масштабності ситуацій, створюючи відчуття надзвичайних викликів, з якими стикаються герої. Гіпербола допомагає формувати філософський контекст, наголошуючи на непохитному прагненні людства до виживання та дослідження Всесвіту. Ми з'ясували, що серед основних функцій гіперболи К. Лотоцька визначає: 1) підсилення висловлювання та привернення уваги до певних ознак якогось предмета чи явища; 2) збільшення емоційності; 3) створення іронічного ефекту; 4) створення гумористичного ефекту; 5) формування певного оцінного забарвлення.

Іронія як багатогранний стилістичний прийом має кілька видів, кожен із яких виконує свою роль у фільмі. Іронія ситуацій виявляється через розбіжність сприйняття подій персонажами, наприклад, коли Купер вважає свою місію актом любові, а його донька сприймає це як зраду. Драматична іронія виникає завдяки тому, що глядач знає більше, ніж персонажі, наприклад, про небезпеку місії, тоді як герої оптимістично дивляться на ситуацію. Іронічне бачення, натомість, відображає контраст між авторським акцентом на наукові відкриття і обмеженою перспективою персонажів, які зосереджені на виживанні на Землі, створюючи ширшу картину глобальних викликів для людства.

У фільмі «Інтерстеллар» використовуються різні види персоніфікації, що додають сюжету глибини та символізму. Описова персоніфікація оживляє

неживі об'єкти, такі як вітер, кукурудзяні стебла, ураган чи космічний корабель, створюючи відчуття, що природа бере активну участь у подіях. Емоційна персоніфікація передає об'єктам здатність до емоцій, наприклад, коли Земля «просить» людей покинути її, або зірки «спостерігають» за героями. Алегорична персоніфікація підкреслює фатальність подій, зокрема, через закон Мерфі, що нагадує про непередбачуваність Всесвіту. Персоніфікація природних явищ, абстрактних понять і предметів підсилює тему боротьби людства з часом і простором.

Символ - це спосіб передати ідеї та емоції, не висловлюючи їх прямо. У статті Кайла ДеГузмана (2023) виділено основні типи символізму в літературі та кіно: колірний, символізм персонажів, релігійний, природний, символізм тварин і об'єктів. У фільмі «Інтерстеллар» ці типи проявляються через різні символи, а символізм використовується для поглиблення змісту і створення емоційного зв'язку з глядачем, щоб поглибити сюжетну лінію і підкреслити складність вибору та виклики, з якими стикається людство в боротьбі за своє майбутнє.

У фільмі «Інтерстеллар» паралелізм використовується як поетичний прийом, який базується на повторенні схожих синтаксичних конструкцій, що додає ритмічності мовленню персонажів і підсилює емоційний ефект їхніх реплік. Цей лінгвістичний прийом використаний у діалогах Купера, де постійно повторюються ідеї амбіцій, боротьби та надії, що підкреслює масштабність завдань, з якими стикаються персонажі. Паралельна побудова речень або повторення подібних фраз допомагає посилити драматизм і наголосити на ключових моментах сюжету, таких як стосунки батька і дочки або боротьба людства за виживання у космосі.

Асонанс і алітерація в фільмі «Інтерстеллар» створюють звукову гармонію, роблячи мовлення персонажів мелодійним та емоційно насиченим. Асонанс - повторення голосних звуків, додає мелодійності та підсилює драматичність. У ключових фразах цей прийом передає почуття боротьби й протесту, водночас посилює тему фільму про виживання. Алітерація, повторення приголосних, підсилює емоційне напруження та інтенсивність

подій, а також додає діалогам ритмічності, підкреслюючи драматичні моменти та емоційні повороти сюжету.

Інверсія у фільмі «Інтерстеллар» є стилістичним засобом, що підсилює емоційний вплив діалогів, фокусуючи увагу на ключових словах чи ідеях, які важливі для сюжету або для розуміння внутрішніх переживань героїв. Зміна звичного порядку слів дозволяє акцентувати увагу на ключових поняттях і почуттях, створюючи більш виразні діалоги. Завдяки інверсії, увага глядача зосереджується на ключових словах або ідеях, які є суттєвими для розвитку сюжету чи розкриття внутрішнього стану героїв.

Риторичні питання у фільмі «Інтерстеллар» підсилюють драматизм та емоційність, дозволяючи персонажам висловлювати свої сумніви, надії та страхи, а глядачам — глибше відчувати їхні внутрішні переживання. Мовознавиця М. Панкова згідно з семантичними та структурними характеристиками, поділяє риторичні питання на власне риторичні питання та невласне риторичні питання. Власне риторичні питання використовуються для формулювання тверджень через «зворотну констатацію». Позитивні конструкції в них мають приховане заперечення, а негативні — приховане твердження. Невласне риторичні питання включають такі питально-відповідні конструкції, де мовець не очікує відповіді, а сам надає її, щоб привернути увагу слухача до свого повідомлення. Риторичні питання підсилюють драматичний ефект у напружених моментах сюжету, а також створюють емоційний зв'язок між персонажами та аудиторією. Ці питання не потребують прямої відповіді, але спонукають до роздумів, підкреслюючи ключові теми фільму, як-от часові парадокси, боротьбу за виживання і важливість людського вибору.

Ми здійснили кількісний аналіз лексичних і стилістичних засобів у кінотексті на матеріалі кінофільму «Інтерстеллар». Під час аналізу кінотексту було здійснено вибірку з 353 різного виду лексичних і стилістичних засобів та відібрано найбільш часто вживані, серед яких 120 засобів було проаналізовано у кваліфікаційній роботі. Найбільшими групами лексичних і стилістичних засобів у кваліфікаційній роботі є символізм - 17 %, персоніфікація - 13 %, метафора - 12 % та асонанс і алітерація - 12 % . Менш часто вживаними були

порівняння - 9 %, гіпербола - 8 %, паралелізм - 8 %, риторичні запитання - 8 %, іронія - 8 % та інверсія - 6 %.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. В. Лінгвокогнітивний механізм метафори // Нова філологія. – 2007. – № 2(22). – С. 134–140.
2. Бабелюк О. А. Стилiстичні засоби і прийоми крiзь призму лiнгвосинергетики. Вісник КНЛУ Серія Філологія. 2011. Том 14. №1. С. 7–17.
3. Гальперин І. Р. Текст як об'єкт лiнгвістичного дослідження: наукове видання. Вид. 4-е, стереотип. М.: КомКнига, 2006. 138 с.
4. Гіпербола // Літературна енциклопедія УкрЛіб [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=50> (дата звернення: 03.11.2024).
5. Гридасова О. І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу // Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки. 2014. Вип. 2 (74). С. 102-107. УДК 811.111'255.4:791.52:378.147.091.33. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/11755/1/19.pdf> (дата звернення: 10.09.2024).
6. Зверева О. Г. Сучасний кінодискурс: специфіка та особливості категоріального потенціалу. Наукові записки. Серія: Право, економіка, гуманітарні науки. Харків, 2006. Вип. 1. С. 111–115.
7. Зеленська Ю. Стилiстичні фігури з повтором у сучасному поетичному мовленні // Лiнгвістичні студії: збірник наукових праць. Донецьк: ДонНУ, 2009. Вип. 19. С. 179–182.
8. Інверсія // Тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=інверсія> (дата звернення: 03.11.2024).
9. Калита О. Іронія як світоглядний принцип і стилістична категорія // Наукові записки. Серія: Мовознавство. – 2004. – № 1 (11). – С. 104–107. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/21355/1/2004-1-104-107.pdf> (дата звернення: 03.11.2024).
10. Коваленко О. М. Лексико-стилiстичні особливості кіномовлення: функціональний аспект // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологія». – 2020. – № 3(35). – С. 28–33.
11. Ковалів Ю. І. Асонанс // Літературознавча енциклопедія : в 2 т. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 1. С. 101.

12. Косенко А. В., Марущак Є. О. Типологія та функції інверсії на матеріалах творів Сомерсета Моєма // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – 2021. – № 48. – Т. 3. URL: <https://archer.chnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/4704/25.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 02.08.2024).

13. Кохтева О. В. Персоніфікація як стилістичний прийом та її функції в художньому мовленні // Вісник Дніпропетровського національного університету. Серія: Філологія. – 2019. – Вип. 22. – С. 75–82.

14. Кравець Л. В. Метафора // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-66695> (дата звернення: 03.11.2024).

15. Крисанова Т. А. Природа експресивності в кінодискурсі // Дискурсологія: семантика і прагматика. 2021. С. 87–91. URL: <https://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/article/download/2674/2411> (дата звернення: 03.11.2024).

16. Кропінова Т. В. Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об'єкта // Теорія і практика перекладу. 2009. № 6. С. 407–411.

17. Лавріненко І. М. Стратегії і тактики зміни комунікативних ролей у сучасному англomовному кінодискурсі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 – германські мови / Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна. Харків, 2011. 21 с. URL: <https://foreign-languages.karazin.ua/resources/1a9c7335399c7782181a93ff394ccff6.pdf> (дата звернення: 10.09.2024).

18. Лисенко Є. А. Образ, словесний образ, художній образ : уточнення понять. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Лінгвістика. 2018. Вип. 18. Т. 1. С. 114–116.

19. Лотоцька К. Я. Гіпербола як «стилістичний гібрид»: проблеми диференціації та аналізу // Сучасні проблеми лінгвістичних досліджень і методика викладання іноземних мов професійного спілкування у вищій школі :

зб. наукових праць / за ред. В. Т. Сулима, С. Н. Денисенко. – Ч. 1. Лінгвостилістика. Лексична семантика. Фразеологія. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – С. 101–103.

20. Лотоцька К. Я. Стилістика англійської мови : навч. посіб. / К. Я. Лотоцька. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 254 с.

21. Міщенко М. І. Типологія порівнянь у художньому тексті // Науковий вісник Чернівецького університету. Серія: Філологія. – 2015. – Вип. 747. – С. 123–128.

22. Назаренко В. О. Кінодискурс як об'єкт лінгвістичного дослідження // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія». – 2021. – № 12. – С. 45–52.

23. Орехова О. І. Одиниця аналізу кінотексту піджанру «Психологічний трилер»: перекладознавчий аспект // Науковий вісник ХДУ. Серія Перекладознавство та міжкультурна комунікація. 2016. № 1. С. 38–42. URL: <https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/297> (дата звернення: 03.11.2024).

24. Панкова М.В. Еволюція лінгвістичних поглядів на питальні речення: семантичний і комунікативний аспекти / М.В. Панкова // Філологія. Мовознавство : наук. пр. — Вип. 92. — Т. 105. — 1999. — С. 102–105.

25. Паралелізм // Тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=паралелізм> (дата звернення: 03.11.2024).

26. Персоніфікація // Літературна енциклопедія УкрЛіб [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=127> (дата звернення: 03.11.2024).

27. Порівняння // Літературна енциклопедія УкрЛіб [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=135> (дата звернення: 03.11.2024).

28. Ситник О., Танько Н., Скірта С. Вживання лексичних стилістичних засобів у романі Ренсома Рігза «Дім дивних дітей» // Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Вип. 164. С. 251–

261. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/700711.pdf> (дата звернення: 03.11.2024).

29. Соловей Е. С. Іронія // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-12622> (дата звернення: 03.11.2024).

30. Сценарій // Тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=Сценарій> (дата звернення: 03.11.2024).

31. Хаботнякова П. С. Кореляція понять “образ”, “символ” та “образ-символ” у сучасній лінгвістичній парадигмі (на прикладах творів Френка Перетті) // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. – 2015. – Т. 18, № 2. – С. 190–194.

32. Худолій, А.О. (2006). *Функціональні зміни у мові американської публіцистики кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Острого: Вид-во НаУОА, 382 с.

33. Шнайдер А. А. Кінодискурс: особливості та диференційні ознаки // Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки». 2021. Вип. 3. С. 169–173. URL: <http://www.academstudies.volyn.ua/index.php/humanities/article/view/143/134> (дата звернення: 10.09.2024).

34. Шубенко Н. О. Аудіовізуальний медіатекст: специфіка, структура, властивості // Культура і сучасність: альманах. К.: Міленіум, 2012. № 1. С. 145–149.

35. Юркова К. О. Комунікативно-прагматичні властивості риторичних питань в англійському віршованому мовленні // *Studia Philologica*. – 2015. – № 3. - С. 85-92. URL: <https://www.studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/download/85/93> (дата звернення: 03.11.2024).

36. Akhmedova M. B., Erkeyeva D. B. Definition of the Term "Film Discourse" And Approaches to its Study in Modern Linguistics // *Central Asian Journal of Literature, Philosophy and Culture*. 2023. Vol. 4, Issue 8. eISSN: 2660-6828. URL: <https://cajlp.centralasianstudies.org/index.php/CAJLPC/article/download/976/1087/> (дата звернення: 10.09.2024).

37. Banks M. Script Analysis 101: Understanding The Key Elements That Make Or Break A Screenplay // *Stage* 32. 2024 URL:

<https://www.stage32.com/blog/script-analysis-101-understanding-the-key-elements-that-make-or-break-a-screenplay-3647> (дата звернення: 03.11.2024).

38. DeGuzman K. Types of Symbolism — Examples from Literature and Cinema // StudioBinder. 2023. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/types-of-symbolism-in-literature-and-film/> (дата звернення: 03.11.2024)

39. Erkaeva D. B. Film Discourse in the Contemporary World: Semiotics and Analysis // Indonesian Journal of Innovation Studies. 2022. Vol. 18. P. 8. URL: https://www.researchgate.net/publication/366406932_Film_Discourse_in_the_Contemporary_World_Semiotics_and_Analysis (дата звернення: 10.09.2024).

40. Harris Z. Discourse analysis. *Language*. 1952. Vol. 28. No 1. P. 1–30.

41. Hellerman J. Understanding Film Theory: An Essential Guide // No Film School. 2024. 15 березня. URL: <https://nofilmschool.com/film-theory> (дата звернення: 03.11.2024).

42. Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics // In Sebeok T. A. (Ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960. С.350-378. URL: https://monoskop.org/images/8/84/Jakobson_Roman_1960_Closing_statement_Linguistics_and_Poetics.pdf (дата звернення: 03.11.2024).

43. Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University Of California Press.

44. Miyamoto K. 10 Screenplay Structures That Screenwriters Can Use // Screencraft. 2023. URL: <https://screencraft.org/blog/10-screenplay-structures-that-screenwriters-can-use/> (дата звернення: 03.11.2024).

45. Moura H. Discourse & Technology: Multimodal Discourse Analysis // IEEE Transactions on Professional Communication. 2005. Vol. 48, No. 3. PP. 329–332. URL: https://www.researchgate.net/publication/3230382_Discourse_Technology_Multimodal_Discourse_Analysis (дата звернення: 10.09.2024).

46. Nolan J., Nolan C. *Interstellar: The Complete Screenplay with Selected Storyboards*. Faber & Faber Ltd. (UK), 2014. URL: <https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5b95b7b0032be4f0cd3a8db2/1536538544682/Interstallar.pdf> (дата звернення: 10.09.2024).

47. Rhetorical question // Merriam-Webster Dictionary [Электронный ресурс].– URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rhetorical%20question> (дата звернення: 03.11.2024).

48. Screenwriter Tools Team. Screenplays vs. Stage Plays: Everything You Need to Know // Screenwriter Tools. 2023. 18 листопада. URL: <https://www.screenwriter.tools/screenwriting-vs-playwriting> (дата звернення: 03.11.2024).

49. Stam R. Film Theory: An Introduction. Oxford : Blackwell Publishers, 2000. 392 p.

50. Zaichenko S. Film Discourse As A Powerful Form Of Media And Its Multi-Semiotic Features // In Marina Viktorovna Z. (Ed.), *Journalistic Text in a New Technological Environment: Achievements and Problems*. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. 2019. Vol. 66. Future Academy. С. 629–635. URL: https://www.researchgate.net/publication/335024412_Film_Discourse_As_A_Powerful_Form_Of_Media_And_Its_Multi-Semiotic_Features (дата звернення: 10.09.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А

Лексико-стилістичні прийоми та засоби у кінофільмі
«Інтерстеллар»