

Національний університет "Острозька академія"
Факультет романо-германських мов
Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота

магістра
на тему:

**“Функціональна спрямованість лексико-стилістичних засобів
в американському серіалі “Лікар Хаус””**

Виконав: студент(ка) II курсу, групи МА-61
спеціальності: 035 Філологія
спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Савінська Л.Ю.
Керівник Худолій А.О.

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Роботу розглянуто і допущено до захисту
на засіданні кафедри англійської філології
протокол №__ від “__” _____ 2021 р.
Зав.кафедри _____ Анатолій ХУДОЛІЙ

Острог – 2021 рік

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1 Підходи до тлумачення кінодискурсу.....	8
1.2 Жанрові характеристики кінодискурсу.....	13
1.3 Використання лексико-стилістичних засобів у кінодискурсі	19
1.4 Використання термінів у кінодискурсі.....	25
РОЗДІЛ 2. ФУНКЦІОНАЛЬНА СПРЯМОВАНІСТЬ СЕМАНТИКО- СТИЛІСТИЧНИХ МОВНИХ ЗАСОБІВ У СЕРІАЛІ “ДОКТОР ХАУЗ”	31
2.1. Використання метафор	31
2.2. Алгоритм.....	43
2.4. Порівняння.....	45
2.6 Гіперболи.....	47
2.7 Метонімії.....	49
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ СИНТАКСИЧНО-СТИЛІСТИЧНИХ МОВНИХ ЗАСОБІВ У СЕРІАЛІ.....	53
3.1. Іронія.....	53
3.2. Аполітизація.....	61
3.3. Повтори.....	65
3.4 Парцеляція.....	68
3.5 Еліптичне речення.....	70
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83

Вступ

У сфері загальнонаукового знання мова традиційно розглядається в якості однієї з глобальних, вузлових проблем. Це визначається винятковістю ролі мови в філо- та соціогенезі, у становленні людської свідомості, процесі мислення, здійсненні трудової і комунікативної діяльності людини, в її нормальному розвитку як особистості і суб'єкта діяльності. Варто зазначити, що функціональні можливості мови, які вивчаються лексикологією, актуальні не лише у науковій та лінгвістичній сфері, а також й у вивченні соціальних особливостей використання мови.

Актуальність дослідження. В сучасному світі вплив телебачення став беззаперечним чинником формування людського світогляду, що і стало результатом збільшення зацікавленості до явища дискурсу кіно в сучасній лінгвістиці. В останні роки вивчення англійської медичної термінології в медіатекстах викликало великий інтерес завдяки постійному розширенню досліджень у галузі загальної лінгвістики, стилістики та мови наукової літератури. Дослідження різних аспектів окремих лексико-стилістичних засобів та терміносистем у медичній сфері також викликала зацікавлення у багатьох філологів. Зокрема, описані проблеми синонімії у науково-популярних медичних дискурсах займають своє місце у дослідженні В. М. Хантакової [Хантакова, 2006, 209–212]. Хоча в останні роки були видані роботи, присвячені функціональним особливостям медичної термінології, тема залишається недостатньо дослідженою та вимагає всебічного аналізу саме в контексті кінодискурсу. Окрім цього, серіал “Доктор Хаус”, аналіз якого описаний у дослідженні, має величезну

світову популярність серед глядачів та величезний багаж матеріалу для дослідження.

Метою наукової роботи є дослідження лексико-стилістичних засобів, використаних у серіалі “Лікар Хаус”.

Досягнення мети поставленої у науковому дослідженні вимагає виконання наступних **завдань**:

1. Виявити та описати теоретичні аспекти дослідження
2. Визначити лексико-стилістичні засоби, використані героями серіалу
3. Класифікувати та здійснити семантичний аналіз знайдених лексико-стилістичних засобів
4. Дослідити функції вживання лексико-стилістичних засобів та їхній вплив на читача.

Об’єктом дослідження кваліфікаційної роботи є серії першого сезону американського серіалу “Лікар Хаус”. **Предметом** дослідження є, власне, лексико-стилістичні одиниці виявлені у діалогах головних та другорядних героїв.

У магістерській роботі **було використано** як порівняльні, та і описові **методи** лінгвістичного аналізу. Одним з шляхів аналізу матеріалу, за допомогою якого здійснювалось дослідження є аналітико-описовий метод. Перш за все, відбулось виділення одиниць аналізу (основні лексико-стилістичні засоби, що використовуються у комунікації між героями серіалу), далі ж їх класифікація та інтерпретація (соціологічні та логіко-психологічні прийоми). Крім того, використані контекстний, порівняльний, зіставний та структурний та лексико-семантичний методи. Метод компонентного аналізу лексичних одиниць використовувався з метою

виділення та обґрунтування семантичної структури термінологічних одиниць та спостереження їх функціонування у фаховому дискурсі. Метод дедукції використаний з метою переходу від теоретичних засад кінодискурсу до чітких прикладів понять використаних у серіалі. Метод вибірки допоміг виокремити репліки діалогів головних героїв для поглибленого аналізу.

Використання вище згаданих методів допомогло створити комплексну методику, придатну для дослідження функціональної спрямованості лексико-стилістичних засобів англійської мови у фаховому дискурсі серіалу, а також дало можливість виявити співвідношення лінгвістичної термінології із загальноповсякденною лексикою у різних контекстах.

Наукова новизна магістерської роботи полягає у вирішенні поставлених завдань:

- визначено лексико-стилістичні засоби використані героями серіалу, зокрема лікаря Хауса та його підлеглих
- обґрунтовано мотиви вживання лексико-стилістичних засобів героями серіалу разом із впливом на співбесідника

Практичне значення дослідження може бути корисним для подальших досліджень лексичних особливостей медичного кінодискурсу, а також може бути використане як джерело інформації для формування навчальних програм у сфері лінгвістики. Визначення особливостей використання лексико-стилістичних засобів у медичному контексті серіалу “Доктор Хаус” дасть змогу краще осягнути розуміння функцій мовних прийомів та впливу на реципієнта та знайти підтвердження гіпотези їх використання з метою забезпечення емоційного забарвлення та передачі мовних прийомів головного героя.

Апробація. Основні теоретичні та практичні результати дослідження були представлені на Міжнародній науково-практичній студентській конференції “Лінгвосоціокультурні аспекти комунікації”, що відбулася у

місті Острог, 21 жовтня 2021 року. За результатом конференції опубліковано статтю “Функціональна спрямованість лексико-стилістичних засобів в американському серіалі “Лікар Хаус”” у збірнику студентських наукових записок Національного університету «Острозька академія», серія «Філологічна».

Також практичні результати дослідження представлені на Всеукраїнській науково-практичній студентській інтернет-конференції “Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та перекладознавства” що відбулася 19 травня 2021р. в м. Острог. За результати конференції опубліковано тези “Перекладознавчі аспекти медичних термінів у серіалі “Лікар Хаус”” у науковому збірнику.

Магістерська робота має чітку **структуру** та складається зі вступу, одного теоретичного та двох практичних розділів, висновків та списку використаних джерел.

Вступ містить визначену актуальність теми дослідження, поставлені мету та основні завдання кваліфікаційної роботи. Предмет, об’єкт дослідження та основні методи, які використовуються в роботі також займають своє місце у вступній частині. Також у цій частині вказані наукова новизна і практичне значення дослідження разом із апробаціями магістерської роботи.

Перший розділ є теоретичним та складається з трьох підрозділів. Кожен з них знаходить відповіді на теоретичні питання дослідження, а саме тлумачення кінодискурсу та його жанрові характеристики; використання лексико-стилістичних засобів та термінів у кінодискурсі.

На відміну від першого, **другий розділ** є практичним. Він складається із шести підрозділів, в яких описується класифікація та функціональна спрямованість семантико-стилістичних мовних засобів у серіалі. Наведено приклади використання метафор, алегорії, порівнянь, епітетів, гіпербол та метонімії як головними, так і другорядними героями

серіалу “Лікар Хаус”. На прикладах використаних діалогів пояснено окремі випадки вживання семантико-стилістичних мовних засобів.

Третій розділ кваліфікаційної роботи також практичний. У ньому ж широко розглядаються функції синтаксично-стилістичних мовних засобів у серіалі. Розділ складається з п’яти підрозділів та описує функції іронії, апосіопези, рефрени, парцеляції та еліптичного речення, що використовуються героями серіалу “Лікар Хаус”.

Підсумки та результати дослідження вказані у **висновку**. Використані ресурси та джерела як вітчизняних, так і закордонних науковців включені у **список використаних джерел**.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. *Підходи до тлумачення кінодискурсу*

Вивчення лінгвістичних особливостей кінодискурсу в даний час тільки починається. Незважаючи на значну кількість робіт, присвячених різним аспектам кінодискурсу [15]; [16]; [22]; [24]; [27]; [48] та ін., власне лінгвістичні особливості цього різновиду дискурсу аналізуються фрагментарно і не так часто. В даний час найбільша кількість досліджень, присвячених кінодискурсу, виконано в рамках мистецтвознавства, семіотики, психології, перекладознавства, соціології, культурології та ін.

У своїй роботі С. Зайченко досліджувала семіотично-синергетичні особливості організації англomовного художнього кінодискурсу історичного жанру. У матеріал дослідження були включені художні кінематографічні твори історичного жанру. С. Зайченко стверджує, що «художній кінодискурс як різновид дискурсу виступає результатом взаємодії колективного авторського задуму, складного комплексу можливих реакцій кіноглядача і кінотексту, виводить твір в простір семіосфери» [15, с. 9]. Відтак, кінодискурс тут визначається не на підставі своїх лінгвістичних параметрів чи його відмінності від інших різновидів

дискурсу, а в плані психологічних особливостей акту комунікації, в ході яких він формується.

У художньому кінодискурсі вдало поєднано різноманітні знаки. Зокрема, знаки в кадрі можна розділити на такі групи: лінгвістичні(переважають знаки-символи: акторська мова, текст за кадром, титри, пісня, написи (наприклад, назва вулиці, плакат, лист і т.д.) і нелінгвістичні(іконічні знаки: природні та технічні шуми, музика, вкраплення документального кіно у художньому фільмі, зображення людей, предметів, тварин, які виконують послідовність рухів (міміка, жести, рух). Окрім того, на думку С. Зайченко, в кінодискурсі часто застосовуються знаки-індекси мови (вигуки, інтонація), іконічні знаки (звуконаслідування). Кінознаки з'єднані між собою завдяки кінематографічним кодам, зокрема: ракурс, кадр, сюжет, монтаж, світло, план, художній простір [15, с. 56].

Дослідження О. Колодіни присвячено виявленню спільного і відмінного між поняттями «кінодіалог», «кінотекст» і «кінодискурс», а також визначення статусу кінодіалогу в ряду виділених понять. Матеріалом дослідження в роботі є кінодіалоги з художніх фільмів «Класика» (Республіка Корея, 2003р.) та «Intime» (США, 2011 р.). О. Колодіна називає кінодискурс процесом показу і сприйняття фільму, сенс якого складається при взаємному впливі декількох семіотичних

систем. Кінодискурс включає в себе учасників дискурсу, час і простір їх взаємодії» [22, с. 332]. Іншими словами, основний підхід до визначення кінодискурсу у О. Колодіни аналогічний підходу С.С. Зайченко. Автор підкреслює, що в кінофільмі сенс виражається за допомогою вербальної і візуальної семіотичної системи. Варто акцентувати, що візуальний та словесний складники взаємо переплетені між собою, не можуть бути розділені. Крім цього, для кінодискурсу важлива наявність таких параметрів: мета і спосіб спілкування, комунікативне середовище [22, с. 19].

В роботі А. Рижкова показано взаємозв'язок вербального і візуального аспектів кінодискурсу. Автор називає кінодискурс візуальним або, у всякому разі, поєднанням вербального та візуального [43, с. 90]. Візуальний момент нероздільний від мовної частини кінодискурсу, однак поєднання між словом і образом в кінодискурсі є вільнішим, ніж в дискурсі мови, в якому певне слово має певний образ.

I. Лавриненко розглядає основні критерії класифікації кінодискурсу.

Матеріалом дослідження в роботі є діалогічна взаємодія комунікантів, представлене в сучасних англomовних фільмах. У своїй статті автор розглядає кінодискурс як «полікодовий когнітивно-комунікативний світ» [27, с. 41], злиття різноманітних семіотичних одиниць в їх єдності, яка має ознаки закінченості, цілості, взаємозв'язку. Тут кінодискурс представлений вербальними і невербальними знаками вслід за колективним задумом; він записаний на матеріальному носії з метою трансляції на екрані за вимогою глядачів. Автор вказує на те, що усний

дискурс, який представлений в художніх фільмах, є найбільш підходящим джерелом для аналізу мови, оскільки він найбільш повно відтворює особливості, характерні для «живої мови» [27, с. 45-50]. Як ми бачимо, це визначення більш лінгвістичне: уточнюються найбільш важливі категорії цього типу тексту, підкреслюється зв'язок з усними різновидами дискурсу.

На матеріалі англомовних художніх фільмів жанру драми періоду з 1920-х рр. до наших днів, знятими в США, Німеччині та Данії, А. Зарецька розглянула особливості реалізації підтексту в теперішньому англомовному кінодискурсі. У своєму дисертаційному дослідженні автор називає кінодискурс зв'язним текстом, який є вербальною частиною фільму, в поєднанні з невербальними складовими - аудіовізуальним складником кіно та іншими смисловими важливими для завершення фільму позамовними чинниками. Таким чином, кінодискурс, на її думку, є «креолізованою системою, що характеризується таким рисами, як: інформаційність, цілість, взаємозв'язаність, прагматична та комунікативна спрямованість, медійність та наявність певної мети-повідомлення для глядача [16, с. 7].

Продовжуючи лінію вивчення лінгвістичного і екстралінгвістичного аспектів кінодискурсу, М. Самкова розглянула подібності та відмінності

термінів «кінотекст» і «кінодискурс» і визначила дослідження якого лінгвістичного прошарку є більш продуктивним для сучасної лінгвістики.

Проаналізувавши роботи багатьох дослідників про природу термінів «кінотекст» і «кінодискурс», вчена прийшла до висновку про те, що «кінодискурс – ширше поняття, яке поєднує і кінотекст, і кінофільм, інтерпретацію фільму з позиції глядача, а також той зміст, що вклали творці фільму. Крім того, поняття «кінодискурс» також включає в себе всілякі кореляції з різноманітними видами мистецтва, наприклад, література, театр, і з інтерактивними системами – телевізійними серіалами, комп'ютерними іграми» [44, с. 136]. Автор зазначає, що кінотекст слід розглядати як фрагмент кінодискурсу, тоді як «кінодискурс – це повний текст чи система поєднаних певною ознакою текстів» [44, с. 137]. Так, кіносценарій і його різні варіанти, інші фільми конкретного режисера або цього ж жанру, книги, за якими поставлено фільм, можливі варіанти різних сцен, коментарі критиків беруть участь у формуванні вертикального контексту кінодискурсу.

У структуру кінодискурсу входять вузькі екстралінгвістичні фактори (чинники комунікативної ситуації), а також широкі екстралінгвістичні

фактори (чинники культурно-ідеологічного середовища, в якій протікає комунікація). Екстралінгвістичні фактори включають фундаментальні знання адресата з культури та історії, а також екстралінгвальний контекст, тобто обстановку, час і місце, куди входить фільм, невербальні засоби (міміка, жести, малюнки) та ін. Основними властивостями кінодискурсу, на думку дослідниці, є зв'язність, цілісність, аудіовізуальність, креолізованність, інформативність, прагматична спрямованість, інтертекстуальність і ін. [44, с. 136-140].

У свою чергу, стаття Т. Духовної присвячена дослідженню основних структурних компонентів кінодискурсу та їхнього взаємозв'язку. Дослідниця зазначає, що «кінодискурс формується засобами кіномови на базі кіносценарію, додаючи літературні твори, згідно з якими створено сценарій і / або відзнято кінофільм» [26, с. 66]. Структурні компоненти кінодискурсу шикуються в таку ієрархічну послідовність: «кінотекст», «дискурс кінофільму» (мова персонажів кінофільму і супроводжуючі її засоби невербальної комунікації), «кінодіалог», «кіномова», «субтитри». Всі компоненти кінодискурсу беруть участь у створенні кінообразу, проте основою створення кінообразу є кіномова [26, с. 50-67].

Предметом дослідження в дисертаційній роботі Л. Цибін є лексико-граматичні та просодичні засоби вираження емоції «гнів» в мові героїв художніх фільмів, а також способи їх взаємодії в кінематографічному дискурсі. Матеріал дослідження становить корпус кінематографічних дискурсів англійською мовою, які містять зразки діалогічної взаємодії героїв художніх фільмів. В дослідницький матеріал включені такі фільми: "The Whole nine Yards", "Face the Music", "Perfect Murder", "Green Card", "Analyze This", "Titanic" і ін. Вчена визначає кінематографічний дискурс як «складну семіотичну систему, де ядерну позицію займає діалогічний текст, в якому виражається негативна емоція «гнів». На периферії цього емоційного дискурсу залишаються немовні складові: соціокультурні та гендерні особливості діалогових партнерів, характерні риси взаємин між героями, міміка, події, середовище спілкування, тобто таке складне утворення, що утворюється з лінгвістичних та нелінгвістичних явищ, які перебувають в складній взаємодії між собою [48, с. 80]. Відтак, мовленнєвий компонент діалогічного тексту – це взаємодія лексичних, граматичних способів вираження емоції «гніву» в кінематографічному дискурсі.

Предметом дослідження в роботі А. Казакової є когнітивно-дискурсивні механізми формування семантики фразеологічної одиниці в дискурсивному полі кінофільму. Автор стверджує, що «кінодискурс – це кінотекст (що включає ФЕ), а також сам фільм, інтерпретація фільму кіноглядачами і той зміст, що вклали в нього творці фільму, режисери та сценаристи» [24, с. 28].

У структурі кінодискурсу виділяються такі елементи: дискурсивний простір, дискурсивне поле, а також ідіома (ФЕ), генетичною основою якої є кінодискурс. У цьому дисертаційному дослідженні дискурсивний простір кінофільму розглядається як вся сукупність фільмів, а дискурсивне поле кінофільму – як окремо взятий художній фільм. Дискурсивне поле є середовищем виникнення та функціонування фразеологічних одиниць. Як вважає дослідник, в дискурсивному полі кінофільму можна виділити такі компоненти: епізод, сцену, героїв, звук, зображення, інтонацію, світло. Ці компоненти взаємодіють між собою, впливають на семантику фразеологічних одиниць, що функціонують в дискурсивному полі кінофільму. Спостереження над матеріалом дослідження показують, що багато фразеологічних одиниць переходять з одного дискурсивного поля в

інше і при цьому повністю зберігається їх компонентний склад і фразеологічне значення. В ході дослідження були також зафіксовані приклади фразеологічних одиниць, у яких окремі компоненти піддаються трансформації або замінюються на синоніми. Автор відзначає, що в дискурсивному полі кінофільму фразеологічні одиниці об'єднуються в тематичні групи в залежності від епізоду, сцени або всього фільму [24].

Розглянуті підходи до вивчення кінодискурсу, які пропонує вітчизняна лінгвістика, підтверджують, що даний вид дискурсу є абсолютно унікальним, цікавим, широким і перспективним полем для досліджень. Кожний новий ракурс його вивчення дозволяє відкрити ті чи інші особливості, характеристики, по-новому поглянути на природу самого фільму.

1.2. *Жанрові характеристики кінодискурсу*

Під жанром в науці тлумачать парадигму творів, що об'єднані загальними правилами архітектонічної побудови і специфічним набором лексичних, граматичних і стилістичних прийомів і засобів [26, с. 84].

Типологія жанрів на сьогодні не до кінця досліджене питання, як в

дискурсивних працях [21, с. 10], так і в кінознавстві [51, р. 2]. З формального погляду жанр тлумачиться як певна схема(зразок)побудови дискурсу, що поєднує кілька функціональних елементів і відповідні правила їх організації та функціонування.

Типовим формальним зразком кінодискурсу є концепція потрійної драми. В актуальному англomовному кінодискурсі перші дві складові (зав'язка, розвиток подій) мають на меті залучити і зберегти увагу кіноглядача. Така напруга знімається наприкінці, звідси логічно кульмінація та фінальна розв'язка – складові, найкоротші за тривалістю в часі.

Жанрову систему кінодискурсу з погляду узагальнення змісту можна презентувати в межах традиційного формального підходу, який побутував ще в часи грецької класичної філософії Арістотеля. З цього огляду, С. Четмен вважає, що кінодискурс – це реалізація однієї з багатьох схем, що розрізняються за типом головного героя художньої системи твору і фіналу історії. Науковці умовно поділяють протагоністів на: «безумовно позитивних» (unqualifiedly good), «безумовно негативних» (unqualifiedly evil) і «благородних» (noble) (викликають почуття співпереживання,

співчуття і гарячого вболівання за власну долю). Фінал історії-- щасливий (комічний) або нещасливий (трагічний), що зрештою складає шість базових сюжетних ліній -- викликають у реципієнтів почуття страху, радості, зніяковіння, задоволення або жалості [52, р. 85].

С. Четмен, враховуючи теоретичні напрацювання Р. Крейна додає, щорізні типи сюжетів беруть до уваги зміни у предметі зображення: ситуацію, події, героя, його внутрішній стан, почуття, що розкриває «сюжетні події» (plots of action), «сюжети характеру» (plots of character) і «сюжети думки» (plots of thought) [52, р. 87]. Водночас беручи до уваги ті чи інші елементи композиції чи змісту, маємо сказати, що кожен з них має свої недоліки, тому що актуальний кінодискурс відрізняється складністю і багатовекторністю образної системи і «незакінченістю форми». Так, зокрема, розв'язки водночас є зав'язками для нових драм, розв'язка не завершує дію, натомість передає її, змінюючи традиційну гармонію актора та ролі» і т. п. [48, с. 256-257]. С. Четмен підсумовує, що на даний час прийнятної класифікації жанрових схем кінодискурса немає, а робота у цій сфері проводиться на межі підходів [52, р. 92].

Варто детальніше розглянути інший підхід до розуміння жанру як поєднання особливих виразних засобів, зокрема, до проблеми особливостей лінгвістичного компонента. Науковці відзначають, що стійкими морфологічними, синтаксичними та лексичними ознаками володіють не дискурси в цілому, а певні типи викладу чи пасажів, іншими словами частини дискурсів [21, с. 11]. Ця «багатозначність тексту» дає можливість актуалізувати дискурси «не в одну, а в кілька великих спільнот, в кожному по своєму специфічною ознакою» [26, с. 81].

Відповідні висновки важливі для аудіовізуальних дискурсів. Сучасні класифікації, як вважають Н. Вакурова, Л. Московкін, мають «евристичний» і носять «бездоказовий характер» [5]. На їхнє переконання, доцільніше вести мову про поєднання жанрових одиниць. Показниками для виділення кластерів могли б бути «інформаційна насиченість», «ступінь умовності», «темп і ритм монтажу» і т. д.. Непослідовність жанрових типологій помічає і кіносеміотик К. Метц, вважаючи, що для виділення груп кінофільмів варто використовувати терміни «супержанри» (super-genres) або базові кінематичні режими» (Major cinematic regimes):

коли основа кластера представлено яскраво, то його периферію не завжди можна чітко описати через розмиті межі [57, р. 37].

Відтак, жанрові різновиди кінодискурсу є умовними. Здебільшого його застосовують у кіновиробництві і просуванні. Жанр визначає рівень мистецької напруги, суму грошової винагороди, специфіку використання авторського права і т. д. [5]. На думку В. Кухаренка, здобуваючи поштовх жанру до утворення творчого феномена, реципієнт зменшує межі невідомого і розмитого, відтак на першому місці опиняється орієнтир, який скеровує таке очікування у правильне русло [26, с. 84]. Вчена акцентує, що митцям творів зазвичай бракує важливих найменувань жанрів, відтак вартує їх уточнити і розвинути. [26, с. 83]. Відтак, жанровий поділ і для кіно, і для літератури, дедалі частіше ускладнюється, доповнюючись новими складовими. Погоджуючись, що актуальні класифікації «не відповідають інтересам лінгвістичних досліджень», Г. Слишкін і М. Єфремова виділяють кінодискурси, беручи за основу лінгвосеміотичні параметри – типи образотворчих знаків і стилів мови [45, с. 39]. Інший дослідник Є. Багіров додає, окрім того ознаки, які формулює

як «ступінь умовності», «функціональна спрямованість», «тематика (змістовність)» [5].

Згідно з концепцією, представленою Ч. Пірсом, вартує виділяти три знакові типи: «подібності, або ікони» (likenesses, or icons), «покажчики, або індекси» (indications, or indices) і «символи, або загальні знаки» (symbols, or general signs) [60]. Подібності тлумачаться як знаки, схожі на заміщувані об'єкти, зокрема, наслідувальна міміка. У кінодискурсі зазначені образотворчі знаки репрезентовані декораціями, грою акторів, візуальними спецефектами. Покажчики – це попереду всього знаки, які мають фізичний зв'язок з об'єктом, зокрема, у кінодискурсі – це запам'ятовування образів, що існували в дійсності об'єктів.

Символи – це знаки, створені на конвенціональній природі: вони отримують значення внаслідок асоціації за умовною домовленістю, розвиваються з інших знаків, і в міру існування нарощують різні значення. Для цілковитого розуміння символу і його правильного контекстуального використання вартує мати фонові знання. На нашу думку, саме кадр, коли у персонажа фільму випадає певний предмет з рук, є типовим зразком прикладу функціонування знаку в кіно. Зазвичай, це символ, що зараз буде

новина про близьку людину. Так, в кінофільмі «Армагедон» сцена перемовин шатлів і центру керування польотами супроводжується кадром розбитої чашки, який виступає символом нещасливого завершення висадки на астероїд.

Наступний критерій – функціональний стиль – трактується як соціально визначена і наперед обумовлена потребами функціонування та метою створення система способів відбору та використання засобів мови, що найчастіше використовуються у певній ділянці суспільної життєдіяльності, а також скеровані на здобуття певної мети [28, с. 230].

У стилістиці розрізняють два основні різновиди стилів: до літературно-адаптованого (книжкового) зараховують публіцистичний, науковий, художній і офіційно-діловий; до розмовного–фамільярно-розмовний та літературно-розмовний. Відтак, згідно із семіотично-стилістичними параметрами виділяють такі три жанри кінодикурсу [45, с. 40-42]:

1. художній (постановочний): кінотексти, де часто використовуються іконічні знаки-зображення і художнього мовлення, зазвичай, адаптованої сімейно-побутової мови;

2. нехудожній (хроніко-документальний): кінотексти з індексальними знаками-зображеннями, науковим або публіцистичним стилем мовлення (науковий і публіцистичний кінодискурси);

3. анімаційний (мультиплікаційний): кінотексти з частішим використанням іконічних знаків-зображень, художнього стилю мовлення.

Для подальшого розгляду важливими є два перші різновиди, що є наслідком розвитку історії кіномистецтва, яке спочатку існувало як документальне кіно (лінія Люм'єра) з майбутніми розходженнями від нього кіножанру постановки (лінія Мельєса).

Спостерігається така характерна особливість у характеристиці цих двох дискурсів: структура відеоматеріалу, яка представлена у вигляді постановочного дискурсу створює монтаж, а документальний дискурс— основну подію і його внутрішній ритм [5]. У той же час постановковий дискурс достатньою мірою освоїв специфічний набір основних прийомів і засобів достовірної естетичної системи. У той же час фільми-хроніки і

документальні все частіше запозичують засоби і прийоми для реалізації створення художнього персонажа у ігровому кіно. Описана вище ситуація трапляється не лише у кінематографі, але і для ЗМІ, і загалом у мистецтві. Так, можна згадати ефект, який справила в 1938 році радіопостановка «Війна світів» режисера О. Уеллса за мотивами однойменної книги Г. Уеллса: багато радіослухачів вважали трансляцію, що складалася з кількох епізодів, справжніми випусками новин про напад з космосу. Фактична умовність кінодискурсів активно використовується жанром документального, або псевдодokumentального кіно, - «повністю або частково вигаданий продукт, який підробляють під документ» [18]. Такі кінофільми нерідко мають широкий громадський резонанс, наприклад, через надмірну переконливість, як телефільм «Темна сторона Місяця» режисера У. Карела про фальсифікації висадки американців на Місяць, або, навпаки, через занадто вільне поводження з фактами, як кінофільм «Борат» режисера Л. Чарльза. Закордонним прикладом є також художні кінофільми, засновані на архівних відеозаписах. Так, в ряді сцен ігрового кінофільму «Контіки» І. Реннінга і Е. Сандберга про експедицію команди

Т. Хейєрдала інсценуються кадри з повнометражного документального кінофільму «Контики», нагородженого «Оскаром» у 1951 році.

Загалом можна виснувати, що основою для розмежування хроніки і постановки, напевно, є та ж особливість, що розрізняє історичний факт від казки. Якщо казку зазвичай сприймають як фантазію в реальності [41, с. 581], звідси і художній фільм характеризується антидокументом, уявою, видумкою, незважаючи на те, що може вміщати і зйомки цілком невігаданих і реальних подій. Тому, нехудожнє кіно трактується як документ, істина, правда, доказ, незважаючи на випадки «дедокументалізації» - «Позування для історії» [48, с. 135-138].

Викладені результати є значимими для дослідження, тому що дозволяють виділити і охарактеризувати жанрові особливості кінодискурсу, що суттєво відрізняють його від інших видів мистецтва. Відтак, представлені три жанрові різновиди вище згідно із семіотично-стилістичними параметрами (художній, нехудожній, анімаційний) складають основу жанрових різновидів кінодискурсу і матеріал для майбутніх досліджень.

1.3. *Використання лексико-стилістичних засобів у кінодискурсі*

Однією з провідних тем дослідження в мовознавстві ХХ-ХХІ ст. стає процес функціонування мови і особистості. Вчені детально розглядають такі питання, як зв'язок мови і мислення, мовна особистість, мовна картина світу. Особливо багато праць присвячено вивченню мовної особистості в різних аспектах її прояву.

Об'єктом вивчення може стати персонаж художнього твору або кіно. В літературі і кінематографі мовний портрет є засобом створення образу. В цьому випадку мовний портрет – це підбір особливих для кожної дійової особи слів і виразів як засіб художнього зображення персонажів. Отже, мовний портрет – це той аспект вивчення особистості, який розглядає людину з точки зору його здатності здійснювати мовні дії – породження і розуміння висловлювань. Якщо уважно вслухатися в мову навіть незнайомої людини, спостерігати його в різних ситуаціях спілкування, ми можемо скласти мовний портрет даної особистості.

При описі мовленнєвого портрета дослідники виявляють особливості на різних рівнях репрезентації мовної особистості. У мовознавстві склалося кілька точок зору на спосіб опису мовного

портрета, які відображають його структуру і дають можливість його описати. Найбільш близькою нашій думці є точка зору Т. М. Ніколаєвої. Автор вважає, що можливий аналіз не всіх рівнів мови, оскільки особливості фонетики і словотвору зазвичай відповідають загальнонормативним параметрам. Особливо важливо, на думку Т. М. Ніколаєвої, при описі мовленнєвого портрета «фіксувати яскраві діагностовані плями» [31, с. 15].

Такими «яскравими діагностованими плямами» в мові лікаря Хауса, головного героя американського телесеріалу «Лікар Хаус», є випадки репрезентації іронії. Саме цей феномен найбільш яскраво відображає особливості його мовного портрета.

У лінгвістичних дослідженнях існує два підходи до інтерпретації іронії: 1) іронія – як стилістичний прийом [9, с. 132]; 2) іронія як результат – створення іронічного сенсу за допомогою засобів різних мовних рівнів [39, с. 73-77]. Другий тип іронії називають концептуальною, або текстотвірною.

Концептуальна іронія створюється засобами всіх мовних рівнів. Але при описі мовленнєвого портрета лікаря Хауса особливо значущим є лексичний рівень. Отже, в його мові ми зустрічаємо велику кількість прикладів вживання різних стилістичних прийомів, які стають засобами створення концептуальної іронії.

Досить часто зустрічаються випадки репрезентації іронії, заснованої на *антифразі*, тобто невідповідність того, що говорять, і того, що мають на увазі насправді:

'Guy: I was thinking it also might be fibromyalgia.

*House: **Excellent diagnosis!** '*

«Пацієнт: А ще я подумав, може це фіброміалгія?»

*Хаус: **Відмінний діагноз!**» [62].* Іронічність даного діалогу заснована на вислові: 'Excellent diagnosis!'. При вимові даного висловлювання Лікар Хаус має на увазі абсолютно протилежне, так як предметно-логічне значення прикметника '*excellent*' протилежне контекстуальному.

Одним з найяскравіших особливостей характеру лікаря Грегорі Хауса є самоіронія. Це якість відбивається, перш за все, в його мові. наприклад:

*'House: You're the oncologist; I'm just a **lowy infectious disease guy.***

Wilson: Nah, yes, just a simple country doctor '.

«Хаус: Ти онколог, а я лише жалюгідний лікар інфекціоніст.

Вілсон: Звичайно, просто сільський лікар» [62].

Найяскравішим прикладом використання іронії є невеличкий монолог Хауса:

*'House: **This ray of sunshine** is Dr. Lisa Cuddy. Dr. Cuddy. Runs this whole hospital so, unfortunately, she's much too busy to deal with you. I am a **bored certified** diagnostician with a double specialty of infectious disease and nephrology. I'm also the only doctor currently employed at this clinic **who is here against his will**. That is true, is not it? **But not to worry, because for most of you this job could be done by a monkey with a bottle of Motrin '.***

*«Хаус: **А цей промінь світла** - Доктор Ліза Кадді. Доктор Кадді керує всією лікарнею, так що часу на вас в неї немає. Я **по горло сертифікований діагност** з двома спеціальностями: інфекціоніста і невролога. Я поки що єдиний лікар в цій клініці, **кого тут тримають насильно**. І це правда, чи не так? **Але хвилюватися не потрібно, більшості з вас допоможе і мавпа з бульбашкою ібупрофену» [62].** В даному монолозі кілька випадків реалізації різних стилістичних прийомів*

для створення іронії. По-перше, називаючи Лікаря Кадді *'this ray of sunshine'* («цей промінь світла»), Лікар Хаус, звичайно, іронізує, використовуючи метафору, глядачі це розуміють, знаючи його справжнє ставлення до начальства. По-друге, називаючи себе *'a bored certified diagnostician'* («по горло сертифікований діагност»), Лікар Хаус також іронізує, вживаючи при цьому епітет. По-третє, Лікар Хаус «заспокоює» пацієнтів, кажучи: *'But not to worry, because for most of you this job could be done by a monkey with a bottle of Motrin'* («Але хвилюватися не потрібно, більшості з вас допоможе і мавпа з бульбашкою ібупрофену»).

Ще одним лексичним засобом виразності, який робить мову Хауса яскравішою, є *каламбур*, або гра слів, наприклад:

'Cuddy: Patientisorange.

House: The color?

Cuddy: No, the fruit '.

«Каді: Пацієнт помаранчевий

Хаус: Весь?

Каді: Ні, наполовину» [62]. В даному випадку іронічність висловлювання ґрунтується на багатозначності слова *'orange'*, що означає в

англійській мові, як колір, так і різновид фрукта. Це ще раз змушує нас переконатися в тому, що засоби створення іронії та гумору у лікаря Хауса не мають кордонів.

Близьким стилістичним прийомом каламбуру є **зевгма**. Вона також використовується Хаусом для створення комічного ефекту. наприклад:

'Wilson: That smugness of yours really is an attractive quality.

*House: Thank you. **It was either that or get my hair highlighted.***

Smugness is easier to maintain '.

«Вілсон: Твоє самовдоволення має.

*Хаус: Дякую. **Був ще варіант освітлити волосся. Але самовдоволення виходить дешевше» [62].***

В даному прикладі до дієслова *'to maintain'* ('підтримувати') відносяться два різних залежних слова, два іменники: 1) *smugness* ('самовдоволення'); 2) *hair* ('волосся'). Крім комічного ефекту, що досягається використанням зевгми, ми можемо також відзначити, що це самоіронія, яка виступає в даному випадку, як механізм самозахисту. Лікар Хаус дуже спокійно сприймає жарти від Вілсона на свою адресу, він навіть

схильний до посилення комічного ефекту за рахунок вживання своїх будь-яких образних засобів.

Для лікаря Грегорі Хауса на першому місці не відносини з колегами або начальством, не бюджет клініки, не власна репутація, а благо хворого. Незважаючи на це, він буває іноді грубий з пацієнтами, особливо, якщо бачить нерозуміння всієї серйозності ситуації з боку родичів хворих. Іноді це виражається у використанні надзвичайно іронії - **сарказму**. Наприклад:

'House: Gribbit, gribbit, gribbit. You know another really good business?

Teeny tiny baby coffins. You can get them in frog green or fire enginered.

Really '.

«Хаус: *Ква, ква, ква. Знаєте, який ще є хороший бізнес? Маленькі дитячі гробики. Ви можете замовити їх в яскраво-зеленому або вогненно-червоному забарвленні. Правда» [62].*

Так лікар Хаус намагається пояснити батькам дитини, які сумніваються в необхідності лікарського втручання, що його терміново необхідно лікувати.

Ще одним прийомом, яким часто користується Хаус для створення концептуальної іронії, є **перифраз**. Наприклад:

'House: People do not bug me until they get teeth'.

«Хаус: Люди без зубів мене не дістають» [62].

В даному випадку лікар Хаус під словами *"People ... until they getteeth"* має на увазі слово *children* ('dɪmu'). Доктор Хаус ніколи не вживає зменшувально-пестливих слів, коли говорить про дітей, а навпаки, він максимально цинічний і навіть грубий. І використання даного перифраза є доказом цієї якості Хауса.

Хоча доктор Хаус часто себе проявляє дуже грубим по відношенню до пацієнтів, він все ж іноді використовує **евфемізми**, щоб не здаватися надто різким і прямолінійним:

'House: Ok, I'm gonna assume that nobody's ever told you what asthma is, or if they have, you had other things on your mind'.

«Хаус: Я припущу, що вам ніхто не пояснював, що таке астма, або ж пояснили, але ви думали про щось інше» [62].

В даному випадку лікар Хаус не називає пацієнта дурним, а використовує евфемізм, який в цьому прикладі виражений цілим реченням.

Ще одним засобом створення концептуальної іронії є **алюзія**:

'Wilson: Fourth circle of Hell. Charting goes a lot faster when you eliminate the whole of classic poetry.

*House: Writing down what we already know to be read by nobody. Pretty sure **Dante** would agree that qualifies as useless '.*

«Вілсон: Четверте коло пекла. Складання медичних карт піде швидше без складання цієї лірики.

Хаус: Напишемо, а все одно ніхто не буде читати. Сам Данте зі мною погодився б» [62].

У мові лікаря Грегорі Хауса також іноді зустрічаються **оказіоналізми** наприклад:

*'House: So, we've got pride, anger, envy, gluttony That's four out of seven deadly sins in two minutes. Do you people keep records of these things? Is there a **Cathlympics?** '.*

*«Хаус: Отже, у нас є гордіня, злість, заздрість, обжерливість ... Чотири з семи смертних гріхів за 2 хвилини. Рекорди не реєструєте? **Католімпські ігри** бувають?» [62].*

В даному випадку окказіоналізм *Cathlympics* ('Католімпські ігри") служить для Хауса засобом для глузування над черницею. Цей

оказіоналізм утворений складноскороченим способом від складання двох основ *Catholic* ('католицький') і *Olympics* ('Олімпійські ігри').

Концептуальна іронія дуже часто використовується Хаусом в спілкуванні зі своїми молодими колегами. Іронія стає засобом навчання колег. Хаус проявляє себе як справжній учитель. Він вчить силі і стійкості, які потрібні, щоб виходити за рамки рішень, надрукованих в підручниках, не здаватися, йти на ризик і використовувати уяву. Наприклад, Хаус вчить спостережливості та вмінню задавати пацієнтам прямі питання, навіть якщо ці питання здаються нетактовним. Особливо це було неймовірно складно для його молодого колеги доктора Кемерон:

"Cameron: You want me to ask a man whose wife is about to die if he cheated on her?"

House: No, I want you to be polite and let her die "

«Кемерон: Ви хочете, щоб я запитала у людини, чия дружина вмирає, зраджував він їй?»

Хаус: Ні, я хочу, щоб ти була ввічливою і дозволила їй померти»[62].

Представлені і коротко охарактеризовані основні стилістичні засоби у кінодискурсі наочно демонструють багатство і творчий потенціал цього виду мистецтва. Іронія, евфемізми, метафори, сарказм, зевгма, перифраз – такі найчастіше вживані у жанрі кіно стилістичні засоби.

1.4. *Використання термінів у кінодискурсі*

Сучасна термінологія відрізняється низкою змін. Характерною рисою сучасної термінології є функціонування її лексико-сміслових одиниць в різних сферах життя людини. Появу міжгалузевих термінів можна пояснити думкою, що термін як складова частина професійної лексико-семантичної цілості становить динамічну одиницю, подібно до того, що й мова, яка постійно рухається, змінюючи свій лексичний склад під впливом різних внутрішніх і позамовних чинників. Сюди можна віднести загальні тенденції інтеграції галузевих парадигм, створення більш широких інформаційних контекстів, в яких органічно синтезуються лінгвістичні ресурси з різною термінологією. Термін може бути перенесений до наступної галузевої метамови за рахунок його семантичної відповідності певному професійному спілкуванню, за рахунок консолідації, при якій термін набуває характеристики міжгалузевого терміна.

В системі спеціальної лексики в галузі кіно є терміни, пов'язані з іншим термінологічним системам наукового чи соціального знання. Детально досліджуючи проблеми термінології, В.М. Лейчик підкреслює терміни категорій, загальнонаукові і загальнотехнічні терміни, міжгалузеві

і спеціальні умови. Дослідник підкреслює, що питання про типологію термінів виключає повний ізоморфізм, тому що мовна форма має певну незалежність від концептуального змісту. Переходячи до загальних і міждисциплінарних термінів, В. М. Лейчик підкреслює, що семантика цих груп може відрізнятися в певній сфері побутування, набуваючи специфічних додаткових окремих складників цінності [30, с. 90].

Як вважає О.О. Суперанська, міжгалузеві терміни відносяться до різних термінологічних систем і окремих підсистем мови, і в цілій мові, де ці значення співіснують, такі слова, схожі на вказані вище, здаються неоднозначними [46, с. 48]. Таким чином, для спеціальної лексики співвідношення з використовуваним полем постає особливо актуальним.

Словник кінематографа інтегрований і неоднорідний, тому що термінологія сфери кіно взаємодіє з термінами інших галузей наукового знання, запозичується з різних термінологічних систем, які отримують як абсолютно нові значення, але при цьому мають початкові поняття, однак змінюють коло вживання.

До прикладу розглянемо кілька термінів, що є одиницями не просто кінематографу, але також інших галузей через їх семантичну кореляцію з конкретною професійною ситуацією, явищем, процесом у кіно.

Амплуа – «відносно стійкі типи ролей, які відповідають віку, зовнішності й стилю гри актора; трагик, комік, герой – коханець, субретка, інженю, травесті, резонер та ін.» [34, с. 7]. Наприклад: *Після кількох вдало зіграних ролей негідників, за актором міцно закріпилося амплуа негативного персонажа: його фільмографія просто-таки рясніє образами різноманітних злодіїв, убивць, шпигунів, піратів тощо* [Національний]. Театральний термін, що зараз побутує у сфері кіно, окрім того, у тлумачному словнику української мови має значення «*певне коло занять*» [Академічний].

Блокбастер – «гостросюжетний високобюджетний фільм із гучною рекламною кампанією, яка покликана забезпечити йому касовий успіх» [34, с. 11]. Наприклад: *Утім, більшість кіноглядачів сприймає «Людей Ікс» як черговий блокбастер зі спецефектами та купою відомих акторів [35]*. Термін почав широко застосовуватися у Великобританії після Другої світової війни й позначав популярну театральну виставу [64], а незабаром почав використовуватися у літературі, називаючи бестселери та інші відомі книги блокбастерами успішні книжки [67].

Кітч – «принцип формування естетичного об'єкта в галузі “масової культури”, що потурає масовим уявленням про красу, зокрема в кіно, й означає цілеспрямовану обробку естетичного матеріалу згідно з потребами масового смаку й масової моди» [34, с. 24]. Наприклад: *Кордони, які розмежовували мистецтво і кітч, нині повністю стерті. І справді, відстань від угарного аматорського трешу до комерційно успішних горорів така ж близька, як від «Іванків» і до найновіших фестивальних хітів [35]*. У словнику культурологічних термінів української та зарубіжної культури під авторством В.М. Зотова, А.В. Клімачової, В.О. Тарана кітч трактується як «специфічне культурне явище, що належить до низинних проявів масової культури» [19, с. 127] й функціонує в мистецтві загалом, отже, приклади кітчу є в музиці, театрі, архітектурі, літературі, живописі та інших сферах.

Детектив – «фільм, основу сюжету якого складає розслідування злочину, зазвичай убивства; часто детективний фільм є екранізацією літературного твору» [34, с. 150]. Зокрема: *Який же детектив – без погоні, навіть якщо слідство ведеться у галактичних вимірах [35]*. У галузі науки про художнє слово, як галузевій сфері-донору, детектив визначено різновидом пригодницької літератури; у детективних творах розкривається певна таємниця, пов'язана зі злочином [33, с. 188].

Мюзикл – «жанр, основу якого складають спів і хореографічні номери, що становлять єдине ціле й поєднані єдиним художнім задумом» [34, с. 171]. Ілюстрація: *Отже, на нас чекає безсмертний мюзикл 1954-го року «Сім наречених для семи братів»*, що органічно поєднує пісні, танці та сюжет [35]. Основним професійним місцем для виділеного мистецтвознавчого терміна є театральний дискурс, де під мюзиклом розуміють одну з форм музично-драматичного-театру, поряд із драмою, оперою і балетом.

Трилер – «жанр фільмів із напруженим сюжетом, де розповідь ведеться зазвичай від особи жертви чи злочинця й при цьому використовують різні засоби для виклику занепокоєння в глядача» [34, с. 194]. Так, зокрема: *За жанром ця картина є трилером, причому доволі жорстоким і кривавим, адже йдеться про серійного вбивцю, який цинічно переслідує і вбиває молодих жінок* [35]. Окрім сфери кіно, трилер, насамперед, поєднаний з літературою. А. Охріменко вважає трилер спорідненим до пригодницьких жанрів і поєднує в собі ознаки готичного роману, детективу, авантюрного роману, а також проблемної психологічної прози. [38, с. 395].

Дистриб'ютор – «власник ліцензії на прокат кінотворів – важлива ланка просування кінокартин від виробника (студій) до споживача (кінотеатрів, телемереж, відеоринків тощо)» [34, с. 258]. Зокрема: *Звичайно, якщо в прокаті з'являється хітовий фільм на кшталт «Володаря перстнів» чи «Матриці», він демонструватиметься першим екраном по всіх провідних кінотеатрах, незалежно від того, хто є його дистриб'ютором* [35]. Фундаментом використання цього терміна в професійній кінокомунікації є його семантичне наповнення в економічній терміносистемі, де дистриб'ютор – «це особа (юридична чи фізична), якій надаються виключні або переважні права на купівлю і перепродаж певних товарів або послуг у межах обумовленої території чи ринку» [37, с. 71].

Відтак, міжгалузеві терміни становлять самостійний рівень лексико-семантичних одиниць терміносистеми української кіногалузії. Окрім сфери кіно, більшість термінів цієї групи є елементами терміносистем мистецького дискурсу в цілому, зокрема театру, літератури, живопису, музики, фотографії, архітектури тощо. Напрям до міжфахової взаємодії цих термінів є актуальним загальним дискурсивним явищем, що спричинене власне мовними (семантична співвідносність понять, що уможливорює економність лексичних ресурсів) та позамовними (сучасні тенденції до різнобічної співпраці) факторами, спонукає до всебічного дослідження.

Отже, під художнім кінодискурсом розуміється сукупність художніх (постановочних, ігрових) кінофільмів, лінгвістичний компонент яких становить АЯ. За параметрами, прийнятим для розмежування дискурсів, художній кінодискурс перетинається з нехудожнім кінодискурсом, театральним, дискурсом драми, художньої літератури, розмовним, але за сукупністю ознак може бути виділений в окремий тип. Його відрізняють: аудіовізуальний модус, підготовленість, відтворюваність, домінування іконічних образотворчих знаків, переважання художнього стилю мовлення, експресивно-апелятивна спрямованість, колективний розділений автор, множинний реципієнт і реалізація в умовах відкладеного контакту.

Кінодискурс – це складний семіотичний конструкт, що вибудовується як наративна структура, одиницею якої виступає міні-сцена (кіносінтагма, кінотакт, кінофрази). Міні-сцена, як мінімум, збігається з одним кадром і виділяється на основі смислової цілісності. Значення міні-сцени формується у взаємодії елементів візуальних і аудіальних кодів – образотворчих, звукових (музичний і шумових) і словесних знаків, організованих за допомогою монтажу, сприймаються спостерігачем цілісно, тобто одночасно через зоровий і слуховий канали, в послідовному і синхронному пред'явленні в часі і просторі, зокрема і в сукупності.

Знакова природа кінодискурсу дозволяє його інтерпретацію в тій мірі, в який інтерпретатор на основі попереднього досвіду володіє механізмами розпізнавання і розуміння кінознаків і розділяє з автором набір мовних, культурних, комунікативних, ідеологічних та інших умовностей, в рамках яких створюється кіновисловлювання. Використовувані для передачі тональності фільму різноманітні лексико-стилістичні засоби (метафора, іронія, гіпербола, перифраз, зевгма, сарказм та ін.) складають мовне багатство фільму, що дає можливість віднести його до певного істотко-культурного періоду. Крім того, кіно, як сказано вище, вдало поєднує різноманітні сфери людського життя, відтак і вживані професіоналізми та терміни демонструють лінгвістичний потенціал цього жанру мистецтва.

РОЗДІЛ 2. ФУНКЦІОНАЛЬНА СПРЯМОВАНІСТЬ СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У СЕРІАЛІ “ДОКТОР ХАУЗ”

2.1. Використання метафор

У медичному дискурсі обраного серіалу «Доктор Хауз» реалізується три основні типи комунікативних ситуацій, в контексті яких учасники вдаються до використання метафор: лікар-лікар, лікар-пацієнт, лікар-родичі пацієнта. Незмінним учасником кожної ситуації є антагоніст серіалу, доктор Грегорі Хаус, який використовує фігуративну мову набагато більше своїх колег. В епізоді *"Mirror, Mirror"* доктор Грегорі Хаус сам підтверджує цей факт, вимовляючи такі слова, так що глядач відразу складе певне враження про головного героя і надалі щоразу з передчуттям чергового їдкою жарту в метафоричній формі буде звертати увагу на його манеру вираження і спілкування з колегами і пацієнтами:

*“Have you guys heard any of my metaphors yet? Well, come on, sit on grandpa's lap as I tell you how **infections are criminals; immune system's the police.** Seriously, Grumpy, get up here: it'll make us both happy” [62].*

Таким чином, слід підкреслити, що існують дві причини використання головним героєм настільки значної кількості яскравих метафор в своїй мові. По-перше, це є одним з ключових компонентів, які створюють образ такого героя, як доктор Хаус: метафори і метафоричні порівняння лежать в основі класичного їдкою гумору в дусі Хауса. По-друге, в кожній комунікативній ситуації його метафори грають певну роль. Оскільки кожна серія вибудована по одній і тій же схемі, то в кожному епізоді глядачів неодмінно чекає наступна сцена: хворому стає гірше, доктор Хаус збирає свою команду діагностів в кабінеті, де він, стоячи біля білої дошки з маркером в руці, починає медичне розслідування справи і веде дискусію. У цій сцені Хаус неодмінно вдається до авторських

метафор і порівнянь, як це задумано за сценарієм, для пояснення складного випадку не тільки своїм колегам, яких він називає *true idiots*, але і глядачам - інакше захоплюючий серіал, в якому розслідується медична таємниця, перетвориться в констатацію фактів і матиме сенс тільки для медиків.

На основі аналізу трьох сезонів серіалу «Доктор Хауз» (70 епізодів відповідно) були виділені чотири основні метафоричні моделі: Медицина – це війна, Медицина – це оповідання-детектив, Тіло – це машина, Хвороби – це живі організми.

Кожна метафорична модель лінгвістично представлена в тексті поруч з виразами, які здебільшого є конвенціональні метафори, порівняння і уособлення.

Медицина – це війна.

Перша найпродуктивніша метафорична модель висловлює загальне поняття медицини через концепт війни: між пацієнтом / лікарем і захворюванням існує зіткнення, безпосередньо ж процес лікування розуміється як сукупність ретельно розроблених стратегій ведення військових дій, іноді виходять з-під контролю і вимагають спонтанних і термінових рішень. В англійському медичному дискурсі широко поширені метафори, які виражають боротьбу між пацієнтом і хворобою, і в контексті серіалу «Доктор Хауз» лікарі використовують концепти *to fight, a war, to strike, a defense, to kill, to attack, to defend*. Для опису процесів, що відбуваються в тілі людини. "Вороги" - захворювання, віруси, бактерії, інфекції - проникають в організм пацієнта і або атакують його, або гинуть під захистом імунної системи. Дане явище можна простежити на прикладі таких реплік героїв:

House: The immune system wakes up and attacks the worm and everything starts to swell, and that is very bad for the brain [62]. Доктор Хауз переносить ознаки справжнього хробака на гострий прояв хвороби, щоб

наочно переконати слухача в тому, що хвороба прогресує, і що її наслідки не втішні. Використання в оригінальній репліці дієслів *to wake up i to attack* вводить уособлення імунної системи, яке повторюється і в перекладі. Значення першого дієслова - прокидатися - перекладач компенсував характеристикою атаки за допомогою прислівника "активно". Для передачі дії *to attack* було використано перше значення слова - "атакувати". У наступному прикладі, що ілюструє аналогічний малюнок, підібраний синонімічний переклад дієслова *to attack*:

*House: An infectious agent's molecular structure can resemble the spinal cord's. When the immune system **attacks** the infection, it ends up attacking the spinal cords as well [62].* В даному випадку продемонстровано синонімічне вживання дієслова *to attack* із стилістично нейтральною функцією прямого називання, без конотативних номінацій.

У наступному випадку можна побачити ще один варіант передачі дієслова *to attack* в значенні "нападати":

House: Or a bug he gave here. He gave it to your patient. That's why her tumor shrank; the virus went after the cancer first.

*Wilson: Are you saying a virus **attacked** her tumor? [62].*

Продовження теми медицина – війна, коли вірус та хвороба сприймаються як антагоністи, які постійно воюють і ворогують між собою. Також цікаво відзначити, що англійське дієслово *to go after* в даному контексті перекладається не дослівно - "переслідувати", "пущатися навздогін", а передане в розумінні "атаки", як варіант смислового розвитку в даній пропозиції.

*House: It does not matter. The radiation was the worst thing we could have done. We destroyed the part of your body that was **fighting it off** [62].* Подання про військові дії реалізується у вживанні дієслова *to fight off* і його перекладі зі значенням "боротися" як дії імунної системи по відношенню до інфекції. Дієслово, що відображає значення боротьби,

безперешкодно перекладається на українську мову дослівно, в той час як в іншій частині пропозиції перекладач вдався до прийому конкретизації, передавши поняття "*the part of your body*" вужчим визначенням, виходячи з контексту.

Більш розгорнута метафора військових дій з використанням дієслова *to fight* як процесу боротьби з інфекцією простежується в наступній репліці Грегорі Хауса.

House: The body would recognize that infection, increase the white count and send in the troops to start fighting, and the initial infection would get caught in the crossfire [62]. Тут автор для більшої наочності образно намагається пояснити процес, що відбувається в організмі. Вираз *to be caught in a crossfire* має прямий переклад в українській мові, що дозволяє передати образ без змін, застосовуючи метод перенесення військових дій для образного називання лікування і процесу одужання.

Розглянуті приклади, що містять концепти *to fight* і *to attack*, в перекладі на українську мову передані близько до оригіналу, що дозволяє зробити висновок про збереження метафоричної проекції на когнітивному рівні.

Оскільки в метафоричній групі Медицина – це війна мається на увазі наявність "ворогів" і "цілі" для їх нападу, то дані поняття були виражені в репліці одного з лікарів під час його бесіди з пацієнтом, що потрапили до відділення екстреної допомоги:

Cameron: MRSA is a bacteria that often infects hospital patients, the burns on your chest and arm exposed raw flesh that made you a wide-open target [62]. Кемерон: Золотистий стафілокок можна підхопити в лікарні. Бактерії з легкістю могли потрапити в тіло через опіки на грудях і руках. В оригінальному реченні в якості супротивника виступають бактерії, що потрапляють в організм - відповідно, тіло людини в даному контексті метафорично розуміється як "доступна мішень" для нападу. Використання

лікарем в своїй промові подібного перенесення за подібністю виправдано тим, що пацієнтові необхідно в стислій і доступній формі пояснити причину погіршення його стану. У перекладі ж відбувається опущення метафори - поняття "організму людини" як "мішені" чітко не реалізується. Можна виділити незначну компенсацію відтінку значення прикметника *wide-open* - "розкритий", "відкритий навстіж", сенс якого перекладач розвинув в словосполученні "потрапити з легкістю". Опущення метафори при перекладі і неповна передача її сенсу говорить про зміну метафоричної проекції - сприйняття однієї і тієї ж репліки англомовним і українськомовним глядачем буде відрізнятися.

Ідея "атаки" також реалізується в тому контексті, коли імунна система людини (для позначення *immune system* в метафоричному сенсі використовують вираз *body's defenses* і *defense system*) починає виробляти антитіла проти свого ж організму, тобто "атакувати" саму себе - цей процес лежить в основі аутоімунних захворювань, про які йтиметься для героїв серіалу в наступній збірці прикладів з їх усного мовлення:

House: What would move this fast?

*Cameron: Autoimmune diseases. His **body's own defenses** are attacking him, then beefing them up is just going to put fuel on the fire [62].* Аналізуючи даний епізод можна виокремити три особливості. По-перше, метафоричне словосполучення *body's own defenses* було конкретизовано в перекладі і передано звичним українськомовному глядачеві найменуванням - "імунна система". З одного боку, тут можна говорити про опускання метафори - дослівний метафоричний переклад "захисні сили організму" був би цілком допустимо, оскільки він широко зустрічається в українськомовному медичному дискурсі. Але з іншого боку, обидва варіанти перекладу зводяться до одного концепту і не можуть викликати інших конотацій. Отже, на когнітивному рівні переклад був виконаний із застосуванням сценарію SMC. По-друге, фразове дієслово *to beef up* відноситься до

американського сленгу і є розмовним виразом, найближчим літературним синонімом якого є дієслово *to enhance* - зміцнювати, посилювати. В українському перекладі використаний літературний варіант слова, що передає те ж значення. Нарешті, спожитий в оригіналі фразеологізм *to put fuel on the fire* має дослівно перекладається еквівалент в українській мові як на концептуальному, так і лінгвістичному рівні - *підливати масла у вогонь* (посилювати складну ситуацію).

У наступних прикладах і їх повний переклад можна помітити ще два варіанти передачі дієслова *to attack* на українську мову значеннями *шкодити* і *боротися*.

Образне перенесення ознаки боротьби з одного предмета на інший як прояв метафоричної дії.

*Foreman: JRA is an autoimmune disease. Her body is **attacking** itself, causing inflammation in the joints, eyes and her heart*

*Wilson: What if his body worked so hard **attacking** the anthrax that it started **attacking** itself? [62].* Розглянувши кілька прикладів, в яких реалізується концептуальна метафора *Медицина – це війна*, можна зробити висновок, що з когнітивної точки зору в більшості випадків переклад виконаний без втрати метафоричної проєкції, зачіпаючи аналогічні базові концепти англійської та української мови. На лінгвістичному рівні в тих випадках, де підібрати дослівний переклад було неможливо, використовувалися такі трансформації, як конкретизація і компенсація.

Одиничний випадок опущення метафори в перекладі і компенсація одного з відтінків її значення може розглядатися як ситуативна особливість епізоду, в якій було вжито вислів, і індивідуальне рішення перекладача. Також можна відзначити, що для понять *to attack* і *to fight* в перекладі був підібраний ряд дієслів *атакувати, вражати, нападати, боротися, шкодити*, які володіють невеликими відмінностями в своїй семантиці.

Наступною групою метафоричних виразів виявилась група – Медицина – це детективне оповідання.

Головний герой доктор Грегорі Хаус часто порівнюється зі знаменитим героєм Конан-Дойла Шерлоком Холмсом, більш того, в серіалі є численні алюзії на нього: спостерігається схожість прізвищ Хаус - Холмс, Вілсон - Уотсон; обидва персонажі підкреслено екстраординарні і харизматичні; обидва мають "професійну" залежність від наркотичних препаратів (у Холмса це кокаїн, Хаус, що страждає від післяопераційних болів в правій нозі, приймає вікодин як сильний знеболюючий засіб); Шерлок Холмс жив в будинку номер 221-В, доктор Хаус живе в будинку номер 221, в квартирі «В» - подібних алюзій можна навести ще чимало.

Спочатку у творців серіалу були наміри зосередити головну ідею саме на медичному розслідуванні, тому дія зазвичай приймає своєрідний детективний характер (наприклад, незаконне проникнення в будинки пацієнтів у пошуках доказів, які можуть допомогти поставити діагноз, бо Хаус любить повторювати свою коронну фразу *everybody lies*, визначаючи з першого погляду, чи бреше пацієнт або чогось не договориє). В основі кожного детективного оповідання лежить особливий тип побудови сюжету: розслідування складної, заплутаної таємниці. В даному випадку детективна схема розчинена в просторі медицини, і кульмінацією розвитку наративу стає визначення правильного діагнозу і успішний результат лікування. Отже, виходячи з вимог жанру, в дискурсі серіалу реалізована концептуальна метафора Медицина – це детективне оповідання.

Кожен пацієнт і його захворювання розглядається через призму детективної загадки, яку групі лікарів належить розплутати. Приміряється стандартна детективна формула розслідування: необхідно визначити, що послужило причиною поганого самопочуття пацієнта, які спостерігаються симптоми і чи можуть вони послужити доказами для констатації причини.

У реалізованих метафорах захворювання і причини нездужань розглядаються в якості підозрюваних, а симптоми і скарги в ролі доказів:

House: The question is why. Likely suspects?

Chase: Parathyroid adenoma.

Cameron: Kidney problems.

House: Differential diagnosis, people: if it's not a tumour what are the suspects?

House: Chronic fatigue, sore throats, rashes, putrid discharge of the mouth, multiple abscesses in the brain, hearing loss and last but not least lower limb paralysis. He's certainly given us plenty of clues [62]. Кожен пацієнт і його захворювання розглядається через призму детективної загадки, яку групі лікарів належить розплутати. Приміряється стандартна детективна формула розслідування: необхідно визначити, що послужило причиною поганого самопочуття пацієнта, які спостерігаються симптоми і чи можуть вони послужити доказами для констатації причини. У реалізованих метафорах захворювання і причини нездужань розглядаються в якості підозрюваних, а симптоми і скарги в ролі доказів.

Дані витяги з промови героїв не представляли труднощі для перекладу і були вдало передані дослівно, зберігши однаковий концептуальний зміст. Втім, в останньому прикладі переклад слова *clues* як підказки можна поррахувати не найвдалішим - для більш точної передачі "детективного" колориту слово "докази" було б більш підходящим. Однак в аналогічній репліці доктора Хауса, в якій реалізується той же перенесення за подібністю "хвороба як підозрюваний", перекладач вважав за потрібне прибрати метафору:

*House: **Round up** the usual suspects. Amyloidosis, sarcoidosis, hemochromatosis ... Heck, go wild, do all the osis's.* У перекладі на українську мову сталося концептуальне зрушення в зв'язку з тим, що перераховуються захворювання вже не асоціюються з "підозрюваними", і фраза "пробігтися

по списку захворювань на "-оз " вже не вписується в детективний метафоричний контекст. Виходячи з визначення фразового дієслова *to round up* - *to locate and gather someone or something*. Переклад «Зберіть усього можливих підозрюваних» виявився б більш близьким до оригіналу зі збереженням метафори.

На додаток можна помітити, що використаний вигук *heck* і вираз *go wild* також не були відображені в перекладі - стилістично нейтральне "а взагалі" не передає належної експресивності, яку вклав у свою репліку мовець. З іншого боку, англійський вигук *heck* є евфемізмом до слова *hell*, яке в ситуативному використанні у кличній формі перекладається лайкою "Чорт!", "Чорт забирай!". В українській мові не існує нейтрального по емоційному навантаженні вираження, тому перекладач вважав за потрібне його опустити - більш того, цей елемент не впливає на зміну сенсу фрази. *Go wild* відноситься до розмовного стилю лексики і в словнику Вебстера має наступне визначення: *робити щось у надзвичайно надмірний спосіб*. В українському перекладі доречно було б передати його наказом *Вперед!* або *Давайте!*.

Хвороби порівнюються з злочинцями, які мають певні мотиви для скоєння злочину. Вони діють відповідно до своєї розробленої стратегії або на розсуд, в залежності від ситуації: вичікують час для нападу, застосовують зброю або, в сприятливому для детективів результаті, виявляються спійманими на місці злочину. Симптоми захворювань можуть не проявлятися негайно ж, але досвідчений лікар який знає свою справу детектив, вистежить часом очевидні свідчення і ознаки того, що може лежати в основі загадки, що є причиною недуги.

Cameron: Diseases do not have motives.

House: No, but doctors do.

House: Were you not paying attention when I was doing my murder scene metaphor?

*Wilson: What if the **tubular sclerosis is guilty**? It had the **gun** in its hand, it was standing over ...*

House: It does not cause fever.

*Wilson: It causes everything else. What if the fever's the **innocent bystander**? Fever could have been set off by something he picked up anywhere. Could have been a bug he got here. [62].* У цій сцені метафора розгортається в усьому діалозі доктора Хауса і його колеги Вілсона, які обговорюють черговий складний випадок пацієнта. злиття концептів "злочин" і "захворювання" підкреслюється уособленням самої хвороби (*tubular sclerosis is guilty*) і одного із симптомів - спека (*fever's the innocent bystander*). В даному випадку можна помітити, що ніщо не перешкоджає дослівному перекладу реплік з повним збереженням подібної метафоричної проекції в обох мовах. Перекладач вдався до невеликої генералізації, висловивши поняття *murder scene* словами *місце злочину*: в оригіналі мається на увазі наявність вбивства, в той час як концепт "злочин" включає в себе також і інші види діяльності, що порушує закон. Однак в нашій свідомості поняття "місце злочину" неодмінно асоціюється з кримінальними діями і насильством, тому такий переклад широко використовується і не спотворює зміст оригіналу. Наступний приклад ілюструє ще один випадок вживання в перекладі даного поняття для передачі англійського вираження *to be caught in the act*:

*House: All potentially treatable. Question is which. We need **to catch the little bastards in the act**. What's the largest organ? [62].* Вираз *to be caught in the act* має два варіанти перекладу: *сніймати на гарячому* і *взяти на місці злочину*. В обох випадках розуміється затримання кого-небудь в момент скоєння незаконного дії. У ролі злочинця в даній метафорі виступають бактерії, іменовані вульгаризми *bastards* - *негідники*.

*House: Now, here's the thing about Acute Intermittent Porphyria. It'll jump you in a dark alley, **beat the crap out of you**, leave you bleeding. But it*

wears gloves, so no fingerprints. Does not show up in blood tests, urine tests, nothing. Unless you catch it red handed in the middle of an attack [62]. В одній зі сцен під час дискусії зі своєю командою, Грегорі Хаус наочно зображує процес протікання передбачуваної хвороби, вдаючись до метафори, в якій знову проводить паралель між захворюванням і злочинцем.

В цілому, можна помітити, що типова сцена скоєння злочину містить універсальні образні складові, які виникають у свідомості носіїв і англійської, і української мови, що дозволяє передати метафору і лексично, і на когнітивному рівні. Переклад здійснено дослівно, з незначною втратою експресивності при передачі фрази *to be at the crap out of sb.*

Практично в кожній серії в сценах жвавої дискусії між Хаусом і його молодими колегами в промови головного героя можна помітити використання яскравої метафоризації - це дозволяє зробити акцент на моменті і уникнути складних пояснень суто медичного характеру, передавши їх в розважальній формі. Так, в наступній репліці доктор Хаус коротко і гранично ясно виклав те, як працює імунна система:

House: Anyway, cops do not just let crooks run free. They keep fingerprints, mug shots. The immune system does the same thing, only it calls them antibodies. We find out what diseases he's had in his life, good chance that'll tell us where he's been in his life [Shore, 2004]. Уособлення імунної системи вже зустрічалося раніше в аналізі метафори. Даний приклад ілюструє концепт не «боротьби» з захворюванням, а його "переслідування" і "затримання" як злочинця.

У наступному прикладі пояснюється випадок, коли поганий стан хворого викликано декількома незалежними один від одного факторами, такими як несумісність одночасного прийому двох препаратів. Доктор Хаус, залишаючись відданим своїй фігуративній манері мови, придумує для них назву *a crime syndicate*.

*House: Nothing explains everything. What if it's a **crime syndicate**? Let's say Ritalin and the fertility meds plotted a **cap**er [62].* Слово *a caper* використовується нечасто - воно відноситься до застарілого сленгу і позначає таємну кримінальну справу *some sort of shady activity; usually illegal*. Семантика використаного з ним дієслова *to plot* дуже широка, і в даному контексті актуалізується одне з головних його значень - *замисляти, затівати, влаштовувати змову*.

Нарешті, розгляд метафоричної моделі *Медицина – це оповідання-детектив* можна завершити ще одним прикладом, в якому процес постановки діагнозу, ніби розслідування злочину, розглядається як пазл-головоломка, а симптоми - її деталі.

House: New puzzle piece, always good news. What's the bad news?

*Foreman: We've got **2 puzzle pieces** from 2 different puzzles [62].*

Поняття "puzzle" (головоломка, загадка, мозаїка) є одним з ключових в контексті детективних історій. Для порівняння цікаво звернутися до двох цитат з розповідей про знаменитого Еркюля Пуаро:

*"It was rather like a jigsaw puzzle to which everyone contributed their own little piece of knowledge or discovery. But their task ended there. **To Poirot alone belongs the renown of fitting those pieces into their correct place** [62].*

На прикладі аналізу ряду прикладів, в яких реалізується концептуальна метафора *Медицина – це детективне оповідання*, можна зробити висновок про те, що дана метафорична модель широко поширена і в англійському, і в українському медичному дискурсі - в неї входять універсальні концепти, які можна відобразити в мові перекладу без втрати метафоризації і на когнітивному, і на лінгвістичному рівні. У розглянутих прикладах метафоричні вирази практично збігалися, що дозволило виконати переклад дослівно. Перекладачем була допущена деяка варіативність в передачі ступеня експресивності і збереження стилю мови оригіналу, що не вплинуло на сприйняття точного сенсу і відображення

ключових понять. Також слід зазначити опущення метафори в одному з прикладів як одиничного випадку порушення метафоричної проекції і використання генералізації, що не спотворює спочатку закладений образ. Таким чином, в більшості випадків відбувається збереження внутрішньої форми образу, який входить в рамки даної концептуальної метафори.

2.2. Алегорія

Прийом інакомовлення чи іносказання використовується з метою передачі мовлення персонажів непрямо та опосередковано, через вираження найтиповіших ознак одного предмета і перенесення на інший. Такий прийом зазвичай використовується для створення комічної ситуації чи підкреслення необхідного моменту в мовленні. У серіалі «Доктор Хауз» до цього прийому періодично вдаються більшість героїв, не лише Г. Хауз.

Dr. Foreman: Do you think there's any way House would take me seriously as his boss?

*Dr. Wilson: And you want my advice on how to usurp him? **It's very ancient Rome. He'll need a toga, of course, and a sword** [62].*

Висловлювання Уїлсона з приводу того, як зіштовхнути Хауса з «трону» містить згадку атрибутів стародавнього Риму: тоги і меча. Тога - це верхній чоловічий одяг, яку дозволялося носити тільки громадянам. За допомогою такого порівняння доктор Уїлсон підкреслює високий статус Хауса. Це лексико-стилістична одиниця, яка має посилення на джерело, хоча вона, можливо, має універсальний характер для представників європейської і північноамериканської культур, в силу популярності окремих елементів історії Стародавнього Риму в цих культурах, і не вимагає додаткового пояснення.

Patient (Gypsy): My people have been experimented on before. Never again.

Dr. Foreman: With all due respect, comparing this hospital with Auschwitz, it's ridiculous [62]. Коли в даному діалозі пацієнт-циган згадує експерименти над його народом, він має на увазі геноцид циган під час Другої світової війни, який провадився німецькими нацистами, вбивали циган або відправляти їх в Освенцим, де над ними проводили нелюдські досліді. Цей приклад є алегоричним іносказанням, що має універсальний характер, яка актуалізує ставлення до методів лікування в даному закладі.

Dr. House: As the philosopher Jagger once said, "You can not always get what you want."

Dr. Caddy: I looked into that philosopher you quoted - Jagger. And you're right; you can not always get what you want. But as it turns out, "If you try sometimes, you get what you need." [62].

Дана репліка Хауса була підкріплена цитатою нібито великого філософа Джаггера. Однак в ході аналізу одиниці з'ясувалося, що такого філософа не існує, його придумав сам Хаус. Хаус використовував її з метою надання вагомості своїй точці зору, перебільшення власної ролі. Але важливо врахувати той факт, що Хаус є шанувальником співака Міка Джаггера, і цей вислів може належати йому. В такому випадку Хаус спеціально називає його філософом, з метою створення іронії і прояви своєї поваги до даного співака.

Відтак, можна сказати, що функціонально-стилістичне навантаження алегоричного прийому у серіалі «Доктор Хауз» використовується часто. Найчастіше з метою створення комічної ситуації, підкреслення певної риси, яку варто змінити чи звернути увагу. Застосовується як до особи (нпр., перебільшення власної ролі Хауса) чи загалом до певних особливостей життя (методи лікування).

2.3. Порівняння

Для кращого розуміння суті процесів, явищ і поведінки осіб можна використовувати порівняння з іншими аналогічними за суттю процесами, явищами чи особами. Важливо наголосити, що в контексті серіалу «Доктор Хауз» порівняння носить національний характер.

Dr. Caddy: I gave him one shot of cortisol and he woke up like Rip van Winkle [62]. «Ріп ван Вінкль» - новела американського письменника Вашингтона Ірвінга, яка оповідає про жителя села недалеко від Нью-Йорка, який проспав 20 років в Каатскільських горах і спустився звідти, коли всі його знайомі померли. Цей персонаж став символом людини, повністю відстав від часу і даром пропустив своє життя. Доктор Кадді порівнює з Ріпом ван Вінкль пацієнта своєї лікарні, який був паралізований 8 років і прийшов до тями після одного уколу. Дана одиниця має яскраво виражену національну специфіку, але, можливо, вона відома і представникам інших культур, завдяки їх знайомству з американською літературою. Однак для аудиторії, яка не знайома з даними літературним твором, буде неясний істинний сенс висловлювання, так як відсутні будь-які пояснення.

Dr. House: Humpty Dumpty did not get to be the size of all the king's horses by skipping the most important meal of the day [62]. «Humpty Dumpty» є дуже відомим героєм дитячих віршів в англomовному світі. Зовні він схожий на смішну і безглузду людину яйцеподібної форми. Метою використання даної одиниці є порівняння зовнішніх ознак, доктор Хаус порівнює з ним свого пацієнта вагою понад 200 кілограм. У серіалі вона використана без посилання на джерело, внаслідок чого у глядачів, які незнайомі з даним персонажем, народжується нерозуміння істинного сенсу висловлювання головного героя.

Dr. House: When I lead the big patient rebellion, Voldemort here is the first to go [62]. Волан-де-Морт - негативний герой всесвітньо відомого циклу творів Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер». Волан-де-Морт - злий

чарівник, який бажає захопити весь чарівний світ. Доктор Хаус порівнює його зі спонсором лікарні, який є маніпулятором і дуже владною людиною. Це стилістична одиниця, яка має посилання на джерело запозичення. Книга про Гаррі Поттера вийшла в друк в 1997 році і завоювала величезну популярність серед дітей і молоді. Отже, для людей попередніх поколінь, незнайомим з даним твором, буде важко зрозуміти конотацію даного висловлювання, метою якого є висловити негативне ставлення до людини, яку порівнюють з Волан-де-Мортом.

Dr. House: Only an idiot stands between Ahab and his whale. Move [62]. Щоб зрозуміти сенс даного висловлювання, потрібно знати, що Ахав - це герой літературного твору американського письменника Германа Мелвілла «Мобі Дік, або Білий кит». Ахав, капітан корабля, одержимий помстою величезного білого кита «Мобі Діку», вбивці китобоїв, в сутичці з яким сам капітан втратив ногу. Доктор Хаус, згадуючи в своїй промові Ахава і кита, порівнює себе з Ахавом, а точніше з його одержимістю, наполегливістю і впертістю, маючи на увазі свої медичні інтереси. Ця художньо-стилістична одиниця, яка використовується без посилання на джерело і вживається у мові Хаусом з метою висловити всю серйозність його намірів. Вона буде незрозуміла представникам інших ментальностей без додаткової експлікації, якщо вони не знайомі з певними творами американської літератури.

Dr. Caddy: You do not prescribe medicine based on guesses, at least we do not since Tuskegee and Mengele [62]. В даному прикладі згадується Таскігі - місто штату Алабама, в якому проводили сумнозвісний експеримент над афроамериканцями, хворими на сифіліс, з 1932 по 1972 рік, метою якого було дослідження всіх стадій сифілісу, а також Йозеф Менгеле - німецький лікар, який проводив злочинні експерименти над в'язнями концтабору Освенцим під час Другої світової війни. Таким чином, доктор Кадді вживає ці імена для порівняння легковажності і навіть

жорстокості доктора Хауса з цими двома фактами нелюдського поводження з людьми. Обидві одиниці є інтертекстуальними і не мають посилання на джерело.

Dr. House: See, I became a doctor because of the movie, Patch Adams [62]. Доктор Хаус говорить це з легкою насмішкою, так як у фільмі «Цілитель Адамс» лікар стверджує, що найкращі ліки - це сміх. Він веселить пацієнтів, всіляко намагаючись підняти їм настрій. Тому, знаючи Хауса як лікаря, який навіть не приходить до своїх пацієнтів, постійно стверджуючи, що все брешуть, буде абсурдно повірити тому, що він надихнувся фільмом про лікаря, який є повною протилежністю Хауса. Не знаючи нічого про фільм «Цілитель Адамс», істинний сенс даного порівняння зрозуміти неможливо.

Порівняння з персонажами відомих фільмів, мультфільмів, книжок сприяє інтелектуалізації мовлення і глибшому розуміння суті контексту мовлення. Часто такі порівняння мають національний характер.

2.4 Гіперболи

Художнє перебільшення (гіпербола) використовується з метою особливого підкреслення чи виділення риси характеру чи поведінки загалом. У серіалі «Доктор Хаус» гіперболи представленні не так часто, як інші художньо-стилістичні персонажі, однак вони є.

Dr. House: That space is mine. Veni, vidi, vici [62]. Доктор Хаус: Це місце моє. Прийшов побачив переміг. «Прийшов, побачив, переміг» - відомий вислів Юлія Цезаря, використане в серіалі доктором Хаусом на латинській мові, з метою підкреслити свій успіх в спорі з доктором Кадді з приводу паркувального місця. Це інтертекстуальна одиниця, яка має посилання на джерело. Вона використана для додання «Тріумфальна» висловом, універсальна і пізнавана представниками європейсько-північноамериканської лінгвокультури і не вимагає додаткових пояснень.

Однак контекст, в якому вона використана, за контрастом з історичним контекстом, надає їй певний відтінок перебільшення.

Dr. House: The tumor is Afghanistan, the clot is Buffalo. Does that need more explanation? Okay, the tumor is Al-Qaeda, the big bad guy, the brains.

We went in, wiped out, but it had already sent out a splinter cell. A small team of low-level terrorists quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us.

Dr. Foreman: Are you trying to say the tumor threw a clot before we removed it?

Dr. House: It was an excellent. Angio her brain before this clot straps on an explosive vest [62].

Доктор Хаус: Пухлина - це Афганістан, тромб це Буффало. Потрібно пояснювати далі? Гарзд, пухлина це Аль-Каїда. Великі погані хлопці. Мозковий центр. Ми вриваємося і знищуємо їх, але вони вже встигли розділитися, маленька купка дрібних терористів тихо живе собі в передмісті Буффало, вичікуючи, щоб прикінчити нас усіх.

Доктор Форман: Ви хочете сказати, що пухлина породила згусток крові до того, як ми її видалили?

Доктор Хаус: Це була чудова. Зробіть ангіограму її мозку, перш ніж тромб встигне надіти пояс з вибухівкою.

Дане висловлювання зачіпає військовий конфлікт в Афганістані. Доктор Хаус порівнює пухлину з угрупованням Аль-Каїда, а тромб - з містом Буффало. Ця інтертекстуальна одиниця, без посилання на джерело, використана Хаусом з метою надання характерної гостроти його висловлюванням, порівнюючи наслідки дій терористичних угруповань, а то й знищити їх повністю, зі шкодою, яку може бути завдано організму в разі, якщо тромб відірветься.

Dr. House: That means I get credit for every life he saves from here on out. [62].

Dr. Wilson: I'll make sure Stockholm knows.

Доктор Хаус: А це значить, що все життя, які врятує він, починаючи з цього дня, врятував я.

Доктор Вілсон: Я простежу, щоб про це дізналися в Стокгольмі.

Даний приклад є явною художньо-стилістичною одиницею, без посилання на джерело. Стокгольм є містом, в якому вручається Нобелівська премія з фізики, хімії, літературі, економіці, фізіології і, що дуже важливо, з медицини. Доктор Вілсон, кажучи про Стокгольм, натякає на те, що Хаусу потрібно вручити Нобелівську премію. Дане висловлювання є явним перебільшенням, тому що, звичайно ж, Хаус не вручає Нобелівську премію тільки через порятунок звичайного хворого, і він так і залишиться героєм невидимого фронту. Вілсон використовував цю одиницю з метою досягнення комічного ефекту.

Перебільшення використовується з метою створення комічної ситуації, виокремлення певної риси характеру.

2.5 Метонімії

Метонімія поряд з іншими художньо-стилістичними прийомами створює неповторний колорит емоційно-експресивної лексики серіалу «Доктор Хауз» і кінодискурсу вказаного серіалу представлені численно.

*Dr. House: And check for evil stepmothers. This much sleep usually indicates **poison apples** [62].* Дана репліка доктора Хауса є метонімією, оскільки насправді згадується про літературний твір братів Грімм «Білосніжка», в якому зла мачуха отруїла Білосніжку яблуком. Доктор Хаус робить такий натяк на підставі міцного і тривалого сну пацієнтки, як ніби її отруїли і вона померла. Це стилістична одиниця, яка актуалізується через свої атрибути («зла мачуха» і «отруєне яблуко») і не вимагає найменування та пояснень, тобто може вважатися універсальною.

Дитяча та народна література є дуже важливою і значущою складовою культурної спадщини, тому що вона відіграє величезну роль у формуванні особистості дитини. Головна мета дитячої літератури - ознайомлення з моральними цінностями і виховання їх в дітях. Казки можна порівняти з фундаментом для подальшого морального розвитку дитини. Крім того, фольклор і казки можна назвати універсальним джерелом інтертекстуальності, завдяки їх повчальним і всесвітньо відомим сюжетам. Вони залишаються актуальними протягом усього життя людини.

*Dr. House: It's ironic, is not it? **Sort of like the boy who sued wolf** ... you know, I bet we have **a doctor named Wolf**. How perfect would that be? I'm gonna page him [62].*

Доктор Хаус: Це іронічно, чи не так? Як хлопчик, який подав до суду на вовка. Ви знаєте, можу посперечатися, що у нас є лікар з прізвищем «Вовк», як би чудово це було. Я збираюся написати йому. Дане висловлювання доктора Хауса також є метонімією, в даному випадку мова йде про байку Езопа, в якій хлопчик весь час всіх обманював, сповіщаючи своїми криками про те, що йде вовк, а коли він насправді прийшов, хлопчикові ніхто не повірив. Езоп висміює легкодумство і дурість хлопчика, а доктор Хаус висміює таким чином пацієнта, який погрожує подати на нього в суд. Важливо відзначити, що в оригіналі замість слова *sued* - *подав до суду* використовується слово *cried* - *кричав*, така трансформації є навмисною і була зроблена заради адаптації змісту під дану ситуацію, а також в ній вгадується прихильність американців до вирішення різних конфліктів через суд.

Dr. Foreman: If he's got hep E, that's only gonna make him worse.

*Dr. House: Not as much. It's **Goldilocks**, people. Will not hurt him so much that it'll kill him, and it will not hurt him so little that we can not tell [Shore, 2004].*

Доктор Форман: Якщо у нього Гепатит Е, йому стане гірше.

Доктор Хаус: Не так сильно, це казка про трьох ведмедів. Це не зашкодить йому настільки, щоб убити його, і не зашкодить так слабо, що ми не зможемо помітити. Своїм висловлюванням про безпеку ліків доктор Хаус проводить аналогію з казкою про трьох ведмедів Роберта Сауті, тобто ліки, як і Золотоволоска залишають свій слід, але не зашкоджають. У російській інтерпретації Л.Н. Толстого дівчинка взагалі не названа по імені. Важливо відзначити, що і назви казок різні: «Золотоволоска і три ведмеді» в англійському варіанті, і «Три ведмеді» в українському. Це ще більше ускладнює встановлення міжкультурних зв'язків для представника іноземної культури і ускладнює розуміння змісту висловлення головного героя, тому що дана лексико-стилістична одиниця використовується в його промові без будь-якої експлікації. Метонімія використовується для виділення риси характеру чи поведінки з метою створення комічної ситуації.

Головними особливостями серіалу «Доктор Хауз» як зразка кінодикурсу є його комунікативна спрямованість, акцент на вербальний текст і велика кількість діалогів, а також формульна структура, яка в невимушеній формі дозволяє глядачам включитися в процес розповіді. Медичний серіал, ставши одним з формульних жанрів сучасних телесеріалів, придбав широку популярність серед аудиторій, що належать до різних культур, завдяки своїй здатності зобразити численні аспекти медичної професії через захоплюючий і ретельно вироблений сюжет, а також численні художньо-стилістичні засоби, які вдало передають медичний гумор і специфіку нелегкої професії.

В результаті аналізу обраних прикладів використання метафоричних виразів, метонімії, порівняння, алегорії, епітетів можна прийти до висновку, що в більшості випадків оригінальні репліки були перекладені найбільш близько до тексту, зберігши вихідний метафоричний образ в мові-джерелі. Основні концепти медичного дискурсу, такі як *body* (тіло),

medicine (медицина), disease (хвороба) etc, набувають і розкривають своє метафоричне значення в певному контексті, в активній мовцю ситуації. У деяких випадках використовувалися такі перекладацькі прийоми, як граматичні трансформації, підбір еквівалента з подібною концептуальною основою, а також генералізація, конкретизація і компенсація. Ряд прикладів продемонстрував метафори і використання стилістично більш нейтрального варіанту. Відтак, виконуючи функцію глузливого ставлення, художнього інакомовлення, порівняння, перенесення типової ознаки з одного предмета на інший, узагальнення, інтертекстуальності, виявлені та проаналізовані лексико-стилістичні засоби розкривають мовне багатство популярного серіалу «Доктор Хауз».

РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ СИНТАКСИЧНО-СТИЛІСТИЧНИХ МОВНИХ ЗАСОБІВ У СЕРІАЛІ

3.1. Іронія

Серіал «Доктор Хаус» представляє великий інтерес для лінгвістичного дослідження через насиченість кінотексту серіалу різноманітними яскравими мовними засобами [17, с. 13]. З метою дослідження функцій синтаксично-стилістичних мовних засобів у серіалі «Доктор Хаус» мною був проведений практичний розгляд таких прийомів, як іронія, апосіопеза, рефрени, парцеляція, еліптичні речення.

Феномен іронії ставав об'єктом вивчення різних галузей науки, проте дослідження вчених більшою мірою були присвячені мовним засобам вираження іронії та особливостям сприйняття даного феномену в процесі спілкування. Варто зауважити, що необхідно звернути особливу увагу на особливості перекладу цього феномену.

У сучасній літературі представлено кілька точок зору про природу іронії та її визначення. Найбільш доцільним є використання у дослідженні визначення іронії, представлене О. Новик, яка вважає, що іронія є складним висловлюванням, у якому реалізовані суперечливі сенси. Один з цих сенсів може бути істинним відносно певної ситуації комунікації, однак віра в цю істину залежить від суб'єкта, який цю істину сприймає [36, с.254]. Відповідно, метою використання іронії є непряма дія на читача: викликати сміх, посмішку, і одночасно донести критику, осуд під маскою прийняття та схвалення або смішне під масою серйозності. Цим і обумовлена зростаюча необхідність вивчення способів адекватної передачі іронії при перекладі [14, с.34]. Т. А. Казакова рекомендує дотримуватися таких перекладацьких прийомів для передачі іронії:

1. Повний переклад. Ця трансформація включає незначні лексичні чи граматичні перетворення. Повний переклад доцільно використовувати,

якщо словесний та граматичний склад іронічного висловлювання в оригінальному тексті це дозволяють, за умови співпаду соціально-культурних асоціацій.

2. Розширення вихідного іронічного обороту. Цю трансформацію доцільно використовувати, коли для представників іншомовного культурного середовища є неочевидним зміст іронічного висловлювання. Частина компонентів іронії у цьому випадку має словесну форму у вигляді різних атрибутивних конструкцій та оборотів.

3. Антонімічний переклад. Перекладацька трансформація застосовується у випадку ускладнення прямим перекладом перекладної структури через відмінність граматичних чи лексичних норм. Такий переклад не передає сенс іронічних висловлювань.

4. Додавання смислових компонентів. Трансформація вживається з метою збереження вихідних лексико-граматичних форм в умовах інформаційної недостатності аналогічних форм у мові, на яку здійснюється переклад.

5. Культурно-ситуативна заміна. Такий прийом використовується, коли пряме відтворення способу вираження іронії неможливе. У цьому випадку пряме відтворення не сприйме культура мови перекладу, однак сама іронія має бути передана, оскільки вона є частиною авторського способу вираження [11, с. 280-281].

Д. Літман та Д. Мей [54, с.138] виділили дві форми іронії: іронічні ситуації та іронічні висловлювання. Останні стосуються вербальної іронії, яка, як правило, виражається у двох проявах: діалозі та просто заяві людини, яка іронічно на щось реагує. Таким чином, іронічним є лише твердження, а не вся ситуація в цілому. Іронічна ситуація, на думку вчених, постає як парадокс долі, внаслідок обставин та подій, що сталися, а не словесних заяв. Для серіалу, що досліджується, характерне використання іронічних висловлювань. Для аналізу випадків репрезентації іронії та

виявлення особливостей її передачі під час перекладу з англійської на українську, нами було здійснено аналіз іронічно маркованих одиниць на матеріалі американського телесеріалу «Доктор Хаус», при цьому переклад одиниць репрезентації іронії здійснювався різними способами.

Відомо, що образ персонажа створюється його поведінкою, мімікою, інтонацією, жестикуляцією. Але головну роль створенні персонажа грає його мова. Саме завдяки промові доктора Хауса полюбили мільйони телеглядачів, а його висловлювання нерідко цитують.

Його блискуча іронія вражає у кожній серії. Це не якийсь там грубіян і необтесаний мужлан – це чудовий лікар-діагност. Найважливіше для нього – вирішення медичних завдань, саме в цьому він знаходить свій порятунк від самотності. Взаємини в серіалі «Доктор Хаус» представлені неповажними як до співробітників, так і певною мірою до пацієнтів. Образ доктора Хауса цинічний. Але тільки сміливий і впевнений у собі людині властиво володіти таким сильним прийомом та манерою спілкування, як іронія. Через іронію герой висловлює своє ставлення до дійсності, вона відображає його світосприйняття та світоглядну позицію [50, с.134].

Можна виділити два великі різновиди іронії: іронія як стилістичний прийом (іронічна насмішка) і іронія як ефект, вироблений на читача (або глядача, оскільки даний тип іронії часто зустрічається в драматичних творах). Провідною рисою гумору в серіалі «Доктор Хаус» є насмішка, замаскована зовнішньою пристойною формою – іронія. Іронічні діалоги цього серіалу у багатьох випадках не ускладнюють завдання перекладача. У іронії серіалу мало okazіоналізмів, гри слів тощо, тому часто ми спостерігаємо вдалий адекватний переклад. Хоча іноді доводиться стикатися із важкими для перекладача випадками культурно-ситуативної заміни [4, с. 45].

При передачі іронії з англійської на українську в серіалі «Доктор Хаус», перекладач найчастіше використовує прийом повного (майже

дослівного) перекладу з незначними лексичними або граматичними перетвореннями. Це пов'язано з тим, що мова головного героя проста, не містить складних синтаксичних конструкцій, а з погляду стилістики, в більшості випадків іронія є антифразисом [40, с.78].

Розглянемо кілька таких випадків вживання та перекладу іронії:

Guy: "I was thinking it also might be fibromyalgia".

House: "Excellent diagnosis!"[53]

Пацієнт: "А ще я подумав, може це фіброміалгія?"

Хаус: "Відмінний діагноз!"[12] Іронічність цього діалогу полягає в висловлюванні *"Excellent diagnosis!"*. При вимові даного висловлювання Доктор Хаус має на увазі абсолютно протилежне, відповідно, іронія заснована на антифразисі, так як предметно-логічне значення прикметника *excellent* є зворотнім контекстуальному [7, с. 34]. Перекладач використовує дослівний переклад, не застосовуючи жодних лексичних трансформацій: *"Чудовий діагноз!"*

У наступному прикладі перекладач використовує дослівний переклад при передачі іронії.

Cuddy: "Which is exactly what you're doing. You're finding a cluster because you think it's interesting to find a cluster. Two... plain old sick babies would bore you".

House: "See, this is why I don't waste money on shrinks, 'cause you give me all these really great insights for free"[53].

Кадді: "Так само як і ти. Ти знайшов подібність, бо тобі цікаво було її знайти. Дві банально хворі дитини – тобі нудно".

Хаус: "Ось чому я не витрачаю грошей на психологів, ти ж мене безкоштовно обслуговуєш"[12]. Іронічність даного діалогу полягає в тому, що Доктор Хаус порівнює Доктора Кадді з психологом: *"See, this is why I don't waste money on shrinks, 'cause you give me all these really great insights for free"* (*"Ось чому я не витрачаю гроші на психологів, ти ж мене*

безкоштовно обслуговуєш”). При цьому перекладач використовує прийом дослівного перекладу та прийом модуляції (“*ти ж мене безкоштовно обслуговуєш*”).

Поряд з повним перекладом з незначними лексичними та граматичними трансформаціями при передачі іронії з англійської мови українською іноді використовується і такий прийом, як розширення вихідного іронічного обороту [8, с. 112].

House: “Don't worry. Many women learn to embrace this parasite. They name it, dress it up in tiny clothes, arrange playdates with other parasites” [53].

Хаус: “Не турбуйтеся. Багато жінок починає любити свого паразита. Дають йому ім'я, вбирають та водять грати з іншими паразитами” [12]. У цьому діалозі іронічність побудована на вживанні слова “*parasite*”, при цьому йдеться про дитину. Іронічний ефект посилюється далі з допомогою перерахування того, що роблять зазвичай матері з дітьми. Ми стикаємося зі словом “*playdate*”, яке не може бути буквально перекладено українською мовою, оскільки не має аналога. Для успішної передачі іронії перекладач використовує прийом розширення іронічного обороту, використовуючи словосполучення “*водять грати*”.

Крім лексико-граматичних трансформацій та розширення вихідного іронічного звороту, при перекладі іронії з англійської мови на українську використовується антонімічний переклад [3, с.134]. Причому застосування антонімічного перекладу часто поєднується з використанням інших трансформацій. Розглянемо кілька прикладів використання даного перекладацького прийому:

Cuddy: “And nobody knows anything, huh? Then how is it that you always assume you're right?”

House: “I don't, I just find it hard to operate on the opposite assumption. And why are you so afraid of making a mistake?” [12]

Кадді: “Ніхто нічого не знає, га? То чому ти вважаєш, що ти завжди правий?”

Хаус: “Я так не думаю, але мені складно працювати, вважаючи, що я не правий. А чому ти так боїшся помилитися?” [12] У даному діалозі іронія міститься у реченні *“I just find it hard to operate on the opposite assumption”*. При перекладі обрано антонімічний переклад для передачі іронії. Отже, словосполучення *“on the opposite assumption”*, яке містить заперечення, перекладається оборотом із часткою не: *“вважаючи, що не правий”*.

Коли необхідно зберегти вихідні лексико-граматичні форми в умовах інформаційної недостатності аналогічних форм у мові перекладу, застосовується додавання смислових компонентів. Розглянемо кілька прикладів використання даного прийому передачі іронії з англійської на українську в серіалі «Доктор Хаус»:

Cuddy: “Go home. Drink some hot tea”.

House: “Excellent counsel”[53].

Кадді: “Ідіть додому. І випийте гарячого чаю”.

Хаус: “Відмінна лікарська порада”[12]. Слід зазначити, що всі діалоги Хауса і Кадді містять іронію. У цьому прикладі лікар Кадді рекомендує хворому фарингітом піти додому та випити гарячого чаю. Іронія міститься в репліці Доктора Хауса *“Excellent counsel”*, яка при повному перекладі не буде зрозуміла носіям української мови, тому перекладач використовує прийом додавання смислових компонентів, в даному випадку це прикметник *“лікарський”*. Додавання цього компонента робить іронію більш явною та зрозумілою для носія української мови.

Найбільш складними для перекладу випадками є культурно-ситуативні заміни. У серіалі «Доктор Хаус» подібні випадки не є численними, проте вони вимагають підвищеної уваги при передачі іронії з

англійської мови на українську. Розглянемо кілька прикладів, що наочно демонструють вищеописані проблеми:

Cuddy: “Patient is orange”.

House: “The color?”

Cuddy: “No, the fruit”[53].

Kaddi: “Пацієнт помаранчевий”.

Хаус: “Весь?”

Kaddi: “Ні, наполовину”[12]. У даному випадку іронічність висловлювання ґрунтується на багатозначності слова “orange”, що позначає в англійській мові як колір, так і різновид фрукта, але так як в українській мові для назви цих явищ використовуються різні слова, неможливо підібрати переклад, близький до оригіналу. Перекладач залишає ключовий елемент діалогу – помаранчевий колір і обігрує його, додаючи своєму перекладу іронічності, зрозумілій носієві української мови. Таким чином, перекладач підбирає культурно-ситуативну заміну на оригінальний діалог.

Трапляються також випадки вживання кількох прийомів перекладу іронії з англійської на українську мову. Розглянемо їх:

Wilson: “That smugness of yours really is an attractive quality”.

House: “Thank you. It was either that or get my hair highlighted. Smugness is easier to maintain”[53].

Вілсон: “Твоє самовдоволення схиляє”.

Хаус: “Дякую. Був ще варіант освітлити волосся. Але самовдоволення виходить дешевшим”[12]. У цьому діалозі спостерігаємо кілька випадків репрезентації іронії. Доктор Вілсон іронічно називає негативну рису характеру “smugness” (“самовдоволеність”) привабливою (“attractive”). При передачі цього речення українською мовою перекладач використовує прийом опущення (“really” опускається при перекладі) і модуляцію (“is an attractive quality” перекладається як “схиляє”). Також

використовується дослівний переклад фрази “*Thank you*” (“дякую”). Перекладач використовує прийом додавання смислових компонентів під час передачі іронії: “*It was either that or get my hair highlighted*” (“Був ще варіант освітлити волосся”). Також перекладач користується прийомом модуляції під час передачі наступної фрази: “*Smugness is easier to maintain*” (“Але самовдоволення виходить дешевше”).

House: Hi mom! Look, err, I have a business dinner on Thursday night, I can't get out of it. I know, I really I wanted to see you too. Uhh, actually, can I call you back? I'm in a meeting right now. Okay, thanks.

Cameron: Who was that?

House: Angelina Jolie. I call her mom. Who thinks that's sexy [53]? У цьому прикладі спостерігаємо прояв саркастичного характеру доктора Хауса, який не може втриматися, щоб не дати влучну іронічну відповідь.

Wilson: Hey! You used me to avoid seeing your parents.

House: Well what do you care?

Wilson: I don't, I just thought it might be interesting to find out why.

House: You could have just asked.

Wilson: You would have lied![53] Іронічність є суттєвою рисою кожного діалогу у серіалі, якою влучно користується не лише головний герой, але й його колеги. Діалоги між Хаусом та іншими людьми насичені іронічним підтекстом, що відображає його яскраву та неординарну особистість [17, с.43].

Cameron: What did you mean by stain? Dirty? Soiled?

Fletcher: No... no.

Foreman: What about rhymes? Pain? Brain?

Chase: Thain?or Tolkien.

Elizabeth: He is dying from some kind of infection and you all are playing word games?[53] У цьому прикладі спостерігаємо цікавий випадок іронічної гри слів, зважаючи на серйозність ситуації, вона не є умісною,

однак специфіка кіно діалогу полягає саме у балансуванні між дозволеним та недозволеним.

За результатами проведеного дослідження вживання та перекладу іронії в серіалі, ми дійшли наступних висновків. Іронія у серіалі вживається з метою створення ексцентричного мовного портрету особистості доктора Хауса та інших персонажів. Влучні фрази насичують кінотекст іронією та у деяких випадках можуть становити труднощі при перекладі кінотексту українською мовою. При перекладі іронічних мовних одиниць серіалу у більшості випадків за допомогою повного перекладу вдається передати іронічний сенс оригіналу у перекладі, однак у деяких випадках, як показало практичне дослідження, доцільно використовувати різноманітні перекладацькі прийоми, а саме, розширення значення, додавання, заміни.

3.2. Апосіопеза

Згідно визначення у Лінгвістичному енциклопедичному словнику, під апосіопезою слід розуміти стилістичний прийом, у якому відкидається кінцева частина висловлювання [32, с.11]. Зазвичай це робиться з метою передати емоційність мови або з розрахунку на те, що закінчення буде домислено.

Під час практичного дослідження серіалу «Доктор Хаус», нами було виокремлено та досліджено численні випадки використання апосіопези, які необхідно розглянути детальніше. Майже в кожному епізоді доктор Хаус і його команда намагаються правильно діагностувати важкий випадок хвороби. І майже в кожному епізоді Хаус розмовляє з кимось, хто не має жодного відношення до справи, і він раптом обривається, явно з прозрінням про правильний діагноз. Також у кіно тексті серіалу розмови

постійно хтось перериває і висловлювання залишається незавершеним. Розглянемо приклади.

Foreman: An MRI would give us a better idea –

John: An MRI? Come on. For pneumonia?

Foreman: Well, Dr. House thinks we should test for –

John: House? Yeah, I heard about him. Obsessive son-of-a-bitch?[53]

Форман: МРТ дасть нам краще уявлення...

Джон: МРТ? Облиш. На пневмонію?

Форман: Ну, доктор Хаус вважає, що ми повинні перевірити на...

Джон: Хаус? Так, я чув про нього. Нав'язливий сукин син?[12] У

цьому випадку спостерігаємо вживання апосіопези з метою акцентування уваги на зневажливе ставлення до персони доктора Хауса. При перекладі апосіопеза збережена, текст перекладу виглядає так само цікаво та іронічно.

Foreman: A DNR? Mr. Giles, you don't want to rush things –

John: It's been two years, I ain't rushing. I wanna sign one. Now, while
my

arm still works[53].

Форман: Відмова від реанімації? Містер Джайлз, чи ви не поспішаєте...

Джон: Минуло два роки, я не поспішаю. Я хочу підписати. Зараз, поки моя рука ще працює[12]. У цьому випадку апосіопеза вживається у якості натяку на поспішне рішення про відмову від реанімації. У тексті перекладу апосіопеза зберігається та читач здогадується з контексту, про що саме йде мова, коли Форман каже “чи ви не поспішаєте”.

House: Well, why aren't you doing –

Foreman: The IVIG put him into respiratory failure.

House: You put him on the IVIG?[53]

Хаус: Ну чому ти не робиш...

Форман: Іммуноглобулін спричинив у нього дихальну недостатність.

Хаус: Ви вкололи йому іммуноглобулін?[12] Апосіопеза у діалогах між медиками часто вживається у якості демонстрації жвавості діалогу, при перегляді здається, що лікарі постійно переривають один одного, багато думок залишаються незавершеними, багато припущень висувуються один за одним і не всі вони мають суттєве завершення у формі висловлювання [55, с.231]. У перекладі вона зберігається, оскільки навмисне додавання при перекладі спотворить сенс висловлювання оригіналу [59, с. 126].

Foreman: There's no question. It's the patient's decision –

House: – if the patient is competent to make it, if his thyroid numbers aren't

making him sad.

Foreman: Oh, my God. You don't believe that.

Cameron: His thyroid levels were a little –

Foreman: It's nothing. Do not defend him.

House: Why did he sign that DNR?

Foreman: I didn't talk him into –

House: No, he signed the DNR 'cause he didn't want a slow and painful death from ALS. What was happening to him had nothing to do with his ALS [53]. У цьому прикладі також спостерігаємо вживання численної апосіопези у діалозі між медиками. На нашу думку, така незавершеність висловлювань надає жвавості діалогу, навіть можемо стверджувати про деяку іронічність.

♦ *House: Sure. That makes sense. You hate me for saving your life. In fairness to your side, you were also dying because of me, so –*

John: You know I didn't wanna be saved.

House: That's what's interesting. Your thyroid was low, but not low enough to cause depression [53].

Хаус: Звичайно. Це має сенс. Ви ненавидите мене за те, що я врятував ваше життя. Заради справедливості до вашого боку, ви також помирили через мене, тому...

Джон: Ти знаєш, що я не хотів, щоб мене врятували.

Хаус: Ось що цікаво. Ваші гормони щитовидної залози була низькими, але недостатньо низькими, щоб викликати депресію [12]. Використання апосіопези у цьому прикладі надає жвавості мовній ситуації та допомагає розкриттю мовних портретів персонажів. Доктор Хаус вживає апосіопезу з метою надання саркастичності ситуації, а Джон перебиває його через вплив негативних емоцій.

- ♦ *House: Yeah, they're just not as pretty. Do a bypass, restore the circulation.*

Cuddy: Amputation is safer.

House: For you, or me?

Cuddy: The blockage of blood flow –

House: Four-day blockage [53].

- ♦ *House: Makes sense to me.*

Stacy: Gregg –

House: What do you want me to do?

Stacy: You said you'd check him out! [53]

- ♦ *Cameron: All we have is his wife –*

House: Who says that his stomach hurts. Works for me.

Cameron: The patient doesn't even think he's sick. Why would he consent –

House: His wife's a lawyer. She's very convincing. Call Goldstein, surgery's on [53]. Переривання мовлення є звичним для особливості діалогів серіалу, часто це не є ввічливим, однак ніхто не приділяє особливої уваги такій апосіопезі, це сприймається природно, наче апосіопеза виступає невід'ємною частиною атмосфери серіалу.

Отже, за результатами практичного аналізу вживання апосіопези у кінотексті серіалу «Доктор Хаус», можна дійти висновку про те, що апосіопеза у серіалі вживається у діалогах з метою пожвавлення мовлення та, навіть, надання кінотексту іронічності. Медики у процесі дискутування захворювань та стратегій їх лікування постійно переривають один одного, пацієнти переривають лікарів, тому апосіопеза є дуже частотною у серіалі.

Варто зазначити, що у перекладі апосіопеза зберігається повністю, оскільки навмисне додавання для пояснення змісту висловлення спотворить сенс оригіналу. Такі додавання, загалом, і не є потрібними, оскільки сенс висловлювання, незважаючи на певні паузи та уривчасті фрази, є зрозумілим для носіїв як англійської, так і української мов.

3.3. Повтори

Повтор є універсальним образотворчим і виразним засобом, який використовується для виділення головної теми твору та створення його структури, для того, щоб довести якісь важливі моменти до читача та сприяти їх запам'ятовуванню. Під повтором слід розуміти стилістичний прийом, який полягає у навмисному повторенні у тексті слова чи мовної конструкції [32, с. 456]. Повтори вживаються у тексті з метою надання тексту виразності та яскравості.

В. В. Даніліна виділяє такі типи повторів як риторичні, створені навмисно з метою образної виразності, і вимушені, що відносяться до мовної помилки, створені в результаті заповнення паузи, що виникла в мові [10, с. 86]. Дослідниця виділяє функціональну класифікацію повторів, у якій виділяє нейтральні повтори (їх роль полягає у встановленні внутрішньотекстових зв'язків) та експресивні. Розглянемо приклади вживання повторів у кінотексті досліджуваного серіалу.

House: "So, it was. You took a chance, you did something great. You were wrong, but it was still great. You should feel great that it was great. You should

feel like crap that it was wrong. That's the difference between him and me. He thinks you do your job, and what will be, will be. I think that what I do and what you do matters. He sleeps better at night. He shouldn't"[53]. Повтори у кінотексті досліджуваного серіалу надають промові яскравості та влучності, дозволяють зробити акцент на послідовності думок та висловлювань.

Jane: "I can - I can get it from - from my friend who's inside, he can give it to me and then I can bring it back out here to you"[53]. У цьому випадку повтор слугує індикатором напливу емоцій, Джейн ніби затинається, коли промовляє слова, повтор надає промові більшої емоційності.

- ◆ *House: "Whoah, whoah, whoah, back up there, big fella. Foreman's the guy you want to take a swing at"[53].*
- ◆ *House: "Yeah, yeah, yeah, save it, we're busy. Luke, give us another half hour with your mom. We need to do some tests"[53].*

У цьому випадку доктор Хаус використовує у якості повтору частотні вигуки, які надають атмосфері кінотексту зухвалості та недбалості, панібратського ставлення. При перекладі таких повторів був використаний прийом транскрипції [23, с.123], який уможливив передачу форми повтору у перекладі.

Foreman: All right, hold on Victoria. Take it easy, everything's fine. Take it easy, everything's fine, Victoria.

Victoria: I'm burning! It's burning!

Foreman: Hold on. Take a sip, take a sip.

Victoria: It's poison, you gave me poison![53] У цьому прикладі повтори вживаються з метою надання тексту висловлювання емоційної експресивності. Форман намагається заспокоїти Вікторію, а вона у паніці та марить, тому частотне вживання повторів допомагає надати тексту експресивності та підсилити емоційний вплив на глядача. У перекладі

повтори збережені повною мірою, оскільки відсутність у перекладі частотних повторів спотворило б експресивну ідею оригіналу [29, с.407].

Victoria: Help me, help me, please!

Foreman: Take it easy, take it easy. The bad guys can't get you here, I've got you covered.

Victoria: Mr. Fury's not the bad guy, I'm the bad guy, it's me, I'm the bad guy...[53] Вживання повторів у даній ситуації також надає кінотексту емоційної експресивності та яскраво відображають марення хворої. Завдяки повторам кінотекст виглядає, як живе, безпосереднє мовлення.

Ken: That's why he... he... can't fight off this infection?

Foreman: He's going to need a bone marrow transplant. And we did a... we did another PET scan. There's a cavernous angioma within his spinal cord, it's a tumour. That's what's been causing the shocks and CNS symptoms.

Ken: He has a tumour inside of his spinal cord?

Foreman: Yeah. The cord is... is made of strands put together. Sort of like a kite string. The surgeon should be able to pull the strands apart and excise the tumour, but surgery on someone who is as hemopoetically compromised as your son is... it's extremely risky [53]. У цьому випадку використання повторів впливає на підсилення емоційності висловлювання. Повтори підкреслюють емоцію хвилювання та надають мовленню живого відтінку, через це глядач з інтересом та співчуттям спостерігає за ситуацією та нетерпляче чекає лікарського рішення, яке врятує життя.

Отже, вживання повторів є характерною особливістю кінотексту серіалу «Доктор Хаус». Повтори вживаються у діалогах з метою надання тексту експресивності, залучити читача до певної зображуваної ситуації та висловлюваних емоцій. У перекладі повтори зберігають свою форму, оскільки їх відсутність у перекладі чи скорочення призведе до спотворення експресивного сенсу оригіналу.

3.4. Парцеляція

Під парцеляцією слід розуміти таку синтаксичну побудову тексту, при якій використовується умисне членування зв'язної думки на частини з метою посилення виразу емоцій, характеристики стану суб'єкта, зображення внутрішнього мовлення [2, с.345]. Синтаксичний прийом парцеляції порушує цілісність тексту, а точніше, самого речення. Плавна поточна думка раптом уривається і перетворюється на короткі, уривчасті фрази, кожна з котрих оформлена кінцевим пунктуаційним знаком, найчастіше, крапкою [65, с. 255]. Також інтонаційне членування речення може бути виокремлене за допомогою знака оклику, питального знаку чи трьома крапками [6, с.34].

Такий умисний поділ речень на декілька пунктуаційно самостійних частин дозволяє виділити у тексті додаткові сенси та залучити до них увагу глядача. Як виразний засіб, парцеляція вживається у кінотексті з метою:

- ◆ акцентування глядача на головному в зображуваних подіях;
- ◆ виділення деяких деталей;
- ◆ посилення емоційного впливу висловлення на глядача;
- ◆ створення ефекту несподіваності;
- ◆ посилення контрасту зображуваних явищ.

У кінотексті серіалу «Доктор Хаус» виявлено частотне вживання прийому парцеляції. Розглянемо їх детальніше.

- ◆ *Foreman: "All right. Super ventricular tachycardias. Get me Adenosine, one milligram, push. Thank you. Hang in there".*
- ◆ *Foreman: "No alcohol. Not entrapment syndrome. Can't be a vitamin deficiency. We can't chase down every sensory neuropathy".*

- ◆ *Chase: “Through the superior vena cava... into the right atrium... through the tricuspid valve... and lodging into the wall of the right ventricle”.*
- ◆ *Chase: “Alcohol. Simple. It causes immobility, which explains the DVT. It also causes cirrhosis which explains the bleed and the prolonged PT time. Let’s ultrasound the liver”.*
- ◆ *House: “Three theories. Check out her place for ampicillin and diet, then ultrasound her liver. Let’s find out who’s right before she bleeds to death” [53].* З цих прикладів бачимо, що парцеляція часто вживається медиками у конкретних професійних ситуаціях, від постанови діагнозу до операції. Така побудова речень, на нашу думку, зумовлена необхідністю зосередження на професійних аспектах мовців, їх мовлення чітке та структуроване, задля надання кінотексту реального ефекту медичної обстановки.

Вживання парцеляції підкреслює чіткий, жорсткий характер героя та слугує відображенням його яскравої особистості:

House: “Solid, yet stylish. A professional woman would be impressed. I’m thinking accountant, actuary, maybe. It’s somebody in the hospital. Patient? No, chemo’s not sexy. Daughter of the patient? She would certainly have the neediness you need”[53]. У цьому прикладі спостерігаємо вживання парцеляції головним героєм для акцентуалізації над його власним розмірковуванням. Уривчастість речень створює ефект живої мови. Парцеляція впливає на яскравість та динамічність мовлення.

- ◆ *House: “Of COURSE it’s the alcohol. Hello! This guy’s a professional doctor. Plays golf and everything, I bet. He’s not gonna tell you your mom’s an alcoholic without proof. I’m sure he scoped for varices, checked her esophagus, ran all kinds of blood*

tests. Doctors like this, they don't make assumptions, they do the work!"

- ◆ *House: "Thanks. I'm more of a Leroy Neiman man. And it is only about the DVT. She's 38 years old, she should be...[53]"*

Парцеляція у мовленні доктора Хауса вживається для надання спрощеної характеристики та його висловлювання має дещо іронічний контекст.

Таким чином, практичний розгляд вживання парцеляції у тексті досліджуваного серіалу, дозволив дійти висновку, що частотне вживання парцеляції у тексті серіалу дозволяє зробити акцент на медичному процесі. Чіткість висловлювань медиків зумовлена особливостями їх професії.

Варто зазначити, що мовлення доктора Хауса, навіть за умови вживання скорочених речень, наділене іронічним підтекстом. При перекладі українською парцеляція частково була передана повністю у перекладі, однак найбільш характерним перекладацьким прийомом було додавання для розширення вислову у тексті перекладу.

3.5. Еліптичне речення

Багато аспектів еліптичних речень залишаються вивченими в недостатній мірі. У самому понятті еліптичні речення вкладаються різним змістом, так само відрізняється обсяг цього змісту [63, с.224]. Сам термін «еліптичні речення» не має однозначності. По-перше, він використовується як синонім терміна «неповні речення». Д. Марко еліптичними позначає речення, в яких має місце опущення повторюваного слова, яке завжди супроводжується порушенням правильної синтаксичної структури речення, а саме неповні речення, одержані з контексту [56, с. 256].

Проблема еліптичних речень є важливою і складною в синтаксисі сучасної англійської мови [49, с. 17]. Так, Л.К. Латишев розглядає еліптізацію як синтаксичний процес редукції окремих компонентів у структурі простого речення. Представники комунікативного напрямку трактують еліптичні речення як основні структури діалогічної мови, оформлені відповідно до закономірності функціонування в певному контексті (як лінгвістичному, так і екстралінгвістичному). З цієї точки зору вони володіють комунікативною повноцінністю, і в цьому сенсі не може бути мови про їх «неповність» [29, с.87].

Грамматично еліптичні речення поділяються на три типи, залежно від того, яка природа їхньої неповноти.

1) Контекстуально-неповні. Речення, незаміщений елемент яких міститься в контексті, причому таких елементів може бути більше одного. Такі речення часто зустрічаються і в письмовій мові, і в усному мовленні, оскільки не перевантажують текстовий простір повторами.

2) Діалогічно-неповні. Речення цього типу є елементами діалогу. В основному це ремарки у відповідь. У тексті досліджуваного серіалу спостерігається таке явище, як діалогізація, якій характерне використання саме діалогічно неповних речень.

3) Ситуативно-неповні. Грамматична неповнота цих речень не призводить до їх недостатності як комунікативного цілого, оскільки у певних ситуаціях учасники комунікації, навіть не вступаючи в діалог, усвідомлюють смислову ясність таких неповних речень [17, с.68].

Еліптичні речення різного типу можуть створити враження емоційно насиченої ситуації, коли переривчаста, розчленована мова героя, персонажа літературного твору говорить про глибину почуття або надає тексту експресивності. Наведемо приклади еліптичних речень у кінотексті досліджуваного серіалу.

House: “Interesting. It means there’s either a neurological component or he’s having an affair”[53]. У цьому прикладі доктор Хаус використовує еліптичне речення, що надає висловлюванню жвавість, природність, невимушеність. Активізуючи рему висловлювання, воно посилює експресивність мови.

House: Kidney stones would cause what?

Caring: Blood in urine.

House: What color is your pee?

Caring: Yellow.

House: What color is your blood?

Caring: Red.

House: What colors did I use?

Caring: Red, yellow and brown.

House: And brown. What causes brown?

Caring: Wastes.

House: Which means the kidneys are shutting down. Why?

Caring: Trauma [53]. Еліптичні речення у медичних діалогах надають тексту стислості, однак він не позбавлений жвавості і, навіть, відтінку іронічності. Специфіка досліджуваного серіалу визначає особливості вживання стилістичних засобів, одним з яких є вживання еліпсису. Доктор Хаус вживає еліптичні речення, які слугують ніби відображенням його ексцентричної особистості.

Cameron: Muscle death.

House: Not your case.

Cameron: Nothing wrong with a consult [53].

Кемерон: М'язова смерть.

Хаус: Не твоя справа.

Кемерон: Немає нічого поганого в консультації [12]. При перекладі еліпсису перекладач не завжди передає структуру оригінального речення у

перекладеному тексті [65, с.54]. Перекладач вдається до перекладацьких трансформацій, основним з яких виступає додавання.

Stacy: He's scared of you.

House: Sure. The ex-boy-toy. Eh, that makes sense [53]. Вживання еліпсису доктором Хаусом у великій кількості випадків також надає тексту іронічності, що є дуже цікавим для лінгвістичної розвідки.

House: Morning. You guys got the file? What's wrong?[53]

Хаус: Доброго ранку. Ви отримали файл? Що не так?[12] Вживання еліпсису доктором Хаусом передається при перекладі за допомогою додавання, що зумовлено особливостями структури мови перекладу [66, с. 67].

◆ *Foreman: Unbelievable.*

Chase: Tremors in the muscle fiber.

Cameron: That's not peristalsis. That's abdominal epilepsy.

Foreman: Means there's some sort of neurological problem.

◆ *Foreman: Caffeine pills, and amphetamines. Same stuff he told us he was taking.*

Chase: Topamax.

Foreman: Anticonvulsive? He said there was no history of prior seizures.

Chase: It's not even prescribed to him [53]. Вживання еліпсису є характерним у медичному дискурсі серіалу, лікарі вживають уривчасті речення при розмірковуванні над діагнозами.

House: On the other hand, prescribed to W. Brown.

Cameron: Fake name, fake prescription.

House: Could be, but the prescribing doc, his name's real. This guy's just had his license pulled for writing illegal prescriptions to high school kids [53]. Вживання еліпсису у цьому випадку допомагає підсилити саркастичний підтекст.

Foreman: Transverse myelitis. Could cause numbness, anal sphincter dysfunction, and the shocks.

House: Thank you for taking no interest in my mother. But that begs the question, what caused the transverse myelitis?[53] Використання еліпсису при постанові діагнозів, на нашу думку, є дуже цікавим рішенням, оскільки вживання еліпсису не лише створює вплив беззаперечності знань медиків, але й іронічність, як швидко та без додаткових аналізів вони можуть поставити діагноз.

House: Braided wire, metal weights, lead canister, maybe just a lid. Probably used it as a door stop or paperweight.

Ken: Why would he want to—

House: Okay, here it comes [53]. У цьому випадку спостерігаємо вживання еліптичних речень та апосіопези, які створюють жвавість мовлення.

Elizabeth: Are you hungry?

Fletcher: No!

Cameron: No, he's in pain. Is it a sharp pain?

Fletcher: No! Teo... indigen!

Cameron: Taste?

Fletcher: Yes!

Cameron: A... a metallic taste?

Fletcher: YES!

Cameron: I'll be right back [53]. Еліптичні речення у цьому діалозі є його основою та створюють іронічний ефект.

У результаті дослідження функцій синтаксично-стилістичних мовних засобів у серіалі «Доктор Хаус» були зроблені наступні висновки. Кінотекст серіалу насичений різноманітними синтаксично-стилістичними мовними засобами, цікавими для лінгвістичного та перекладацького

дослідження. Були розглянуті такі синтаксично-стилістичні мовні засоби серіалу, як іронія, апосіопеза, рефрени, парцеляція, еліптичне речення.

У ході практичного дослідження іронії у серіалі було виявлено, що цей мовний засіб вживається у кіно тексті з метою створення яскравого мовного портрету персонажа та надає його висловам влучності, зацікавлює глядача. Влучні фрази насичують кінотекст іронією та у деяких випадках можуть становити труднощі при перекладі кінотексту українською мовою. При перекладі іронічних мовних одиниць серіалу у більшості випадків за допомогою повного перекладу вдається передати іронічний сенс оригіналу у перекладі, однак у деяких випадках, як показало практичне дослідження, доцільно використовувати різноманітні перекладацькі прийоми, а саме, розширення значення, додавання, заміни.

При дослідженні вживання апосіопези було виявлено, що у серіалі вона вживається у діалогах з метою пожвавлення мовлення та, навіть, надання кінотексту іронічності. Медики у процесі дискутування захворювань та стратегій їх лікування постійно переривають один одного, пацієнти переривають лікарів, тому апосіопеза є дуже частотною у серіалі.

Варто зазначити, що у перекладі апосіопеза зберігається повністю, оскільки навмисне додавання для пояснення змісту висловлення спотворить сенс оригіналу. Такі додавання, загалом, і не є потрібними, оскільки сенс висловлювання, незважаючи на певні паузи та уривчасті фрази, є зрозумілим для носіїв як англійської, так і української мов.

Вживання повторів є також характерною особливістю кінотексту серіалу «Доктор Хаус». Повтори вживаються у діалогах з метою надання тексту експресивності. У перекладі повтори зберігають свою форму, оскільки їх відсутність у перекладі чи скорочення призведе до спотворення експресивного сенсу оригіналу.

Практичний розгляд вживання парцеляції у тексті досліджуваного серіалу, дозволив нам дійти висновку, що частотне вживання парцеляції у

тексті серіалу дозволяє зробити акцент на медичному процесі. Чіткість висловлювань медиків зумовлена особливостями їх професії, однак варто зазначити, що мовлення доктора Хауса, навіть за умови вживання скорочених речень, наділене іронічним підтекстом. При перекладі українською парцеляція частково була передана повністю у перекладі, однак найбільш характерним перекладацьким прийомом було додавання для розширення вислову у тексті перекладу.

За результатами практичного дослідження вживання еліптичних речень у досліджуваному серіалі, можна дійти висновку про те, що еліпсис у діалогах виконує важливі функції. Використання еліптичних речень у деяких впливає на підсилення емоційності висловлення. Частотним є вживання еліпсису медиками при розмірковуванні над діагнозом, що створює ефект реальної ситуації у кабінеті доктора, однак, кожна з таких ситуацій не позбавлена іронічного підтексту.

ВИСНОВКИ

Отже, кінотекст, будучи одним з продуктів синтезу всіх видів мистецтв і володіючи такою категорією як прецедентність, проникає в усі сфери життєдіяльності суспільства. Цитати, крилаті вирази, емоції блукають серед мас, набуваючи протягом часу інші інтерпретації, забарвлення, химерні і жартівливі форми, залишаючись в пам'яті і свідомості на довгі часи. Таким чином, ми можемо з упевненістю сказати, що кінотекст, вбираючи в себе велику кількість вербальних і невербальних засобів і лексико-семантичних особливостей, є одним з найважливіших і найдієвіших чинників зміни мовної картини світу.

За результатом розгляду значної кількості теоретичних джерел з питань підходу до визначення кінодискурсу, ми дійшли висновку, що лінгвістичні особливості цього різновиду дискурсу аналізуються у теоретичній літературі не так часто і лише фрагментарно. Під художнім дискурсом розуміється сукупність художніх кінофільмів, художній кінодискурс перетинається з нехудожнім, театральним, розмовним, але за сукупністю ознак може бути виділений в окремий тип. Його відрізняють аудіовізуальний модус, підготовленість. Відтворюваність, домінування іконічних образотворчих знаків, переважання художнього стилю мовлення, експресивно-апелятивна спрямованість, колективний розділений автор, множинний реципієнт і реалізація в умовах відкладеного контакту. Дослідження поняття кінодискурсу та його характерних особливостей обмежено рамками мистецтвознавства, перекладознавства, семіотики, психології, культурології.

На основі розглянутих підходів до визначення поняття кінодискурсу, вважаємо найбільш повним визначення поняття, запропонованого А. Зарецькою. Згідно визначення дослідниці, під кінотекстом слід розуміти зв'язний текст, який виступає вербальною частиною фільму, в поєднанні з

невербальними складовими (аудіовізуальним складником кіно а іншими смисловими важливими для завершення фільму позамовними чинниками). Варто також додати до визначення власну характеристику поняття, ми розуміємо кіно текст не лише як зв'язний текст, вербальну частину кінофільму чи серіалу, але й як окрему систему лінгвістичних особливостей у рамках кінофільму, які надають кінотексту експресивності, є джерелом міжкультурної інформації та потребують детального лінгвістичного та перекладацького аналізу.

Розгляд жанрової специфіки кінодискурсу дозволив дійти висновку, що це питання також не є до кінця дослідженим. У теоретичній літературі пропонується тлумачити жанр як схему побудови дискурсу, яка поєднує кілька функціональних елементів та має відповідні правила їх організації та функціонування. Слід зазначити, що кінодискурс розглядається дослідниками в межах традиційного формального підходу, згідно якого кінодискурс є реалізацією однієї з багатьох схем, які розрізняються за типом головного героя художньої системи твору і фіналу історії. На нашу думку, такий підход має свої недоліки, оскільки не береться до уваги складність та різноманітність образної системи кінодискурсу.

Варто зазначити, що чіткої та прийнятної класифікації жанрових схем кіно дискурсу наразі не існує, а дослідження у цій сфері проводиться на межі підходів. Жанрові різновиди кіно дискурсу є умовними. Найбільш цікавим для проведеного дослідження був підхід до розуміння жанру як поєднання особливих виразних засобів, зокрема, до проблеми особливостей лінгвістичного компонента. У сучасних дослідженнях представлені три жанрові різновиди згідно зі семіотично-стилістичними параметрами, а саме, художній, нехудожній, анімаційний. Вони складають основу жанрових різновидів кіно дискурсу і є матеріалом для подальших досліджень.

Кінодискурс є складним семіотичним конструктом, який вибудовується як наративна структура, одиницею якої виступає мінісцена. Мінісцена виділяється на основі смислової цілісності і її значення формується у взаємодії елементів візуальних і аудіальних кодів (образотворчих, звукових) і словесних знаків, організованих за допомогою монтажу. Вони сприймаються глядачем цілісно, тобто одночасно через зоровий і слуховий канали, в послідовному і синхронному пред'явленні в часі і просторі, зокрема і в сукупності.

Знакова природа кінодискурсу дозволяє його інтерпретацію в тій мірі, в якій інтерпретатор на основі попереднього досвіду володіє механізмами розпізнавання і розуміння кіно знаків і розділяє з автором набір мовних, культурних, комунікативних, ідеологічних та інших, в рамках яких створюється кіно висловлювання. Мовна система тексту телесеріалу описується через поняття діалогу, що є вербальним компонентом кінотексту. Він містить різноманітні стилістичні прийоми, такі як іронія, евфемізми, сарказм, зевгма, перифраз, які яскраво описують ситуацію в серіалі та додають виразності мовленню персонажів. Стилiстичні засоби у кіно дискурсі наочно демонструють багатство і творчий потенціал цього виду мистецтва. Крім того, кіно вдало поєднує різноманітні сфери людського життя, відтак і вживані професіоналізми та терміни демонструють лінгвістичний потенціал.

Цікавим для нашого практичного дослідження лінгвістичних особливостей кіно тексту був відомий серіал «Лікар Хаус». Головними особливостями досліджуваного серіалу як зразка кінодискурсу є його комунікативна спрямованість, акцент на вербальний текст і велика кількість діалогів. А також формульна структура, яка в невимушеній формі дозволяє глядачам включитися в процес розповіді. Медичний серіал, ставши одним з формульних жанрів сучасних телесеріалів, придбав широку популярність серед аудиторій, що належать до різних культур,

завдяки своїй здатності зобразити численні аспекти медичної професії через захоплюючий і ретельно вироблений сюжет, а також численні художньо-стилістичні засоби, які вдало передають медичний гумор і специфіку нелегкої професії.

В результаті практичного розгляду використання характерних серіалу метафоричних виразів, метонімії, порівнянь, алегорій, епітетів, можна дійти висновку, що в більшості випадків оригінальні репліки були перекладені найбільш близько до тексту, зберігши вихідний метафоричний образ у мові-джерелі. Основні концепти медичного дискурсу набувають і розкривають своє значення в певному контексті, в активній для мовця ситуації.

При передачі мовних засобів серіалу у деяких випадках використовувались такі перекладацькі прийоми, як граматичні трансформації, підбір еквівалента з подібною концептуальною основою, а також генералізація, конкретизація і компенсація. Ряд прикладів продемонстрував метафори і використання стилістично більш нейтрального варіанту. На нашу думку, вибір конкретної трансформації залежить від рівня перекладацької компетенції, знання лексичного та граматичного складу обох мов, усвідомлення специфіки культури цільової мови та загального усвідомлення специфіки мовних засобів серіалу.

У результаті дослідження функцій синтаксично-стилістичних мовних засобів у серіалі «Доктор Хаус» ми дійшли наступних висновків. Кінотекст серіалу насичений різноманітними синтаксично-стилістичними мовними засобами, цікавими для лінгвістичного та перекладацького дослідження. Були розглянуті такі синтаксично-стилістичні мовні засоби серіалу, як іронія, апосіопеза, рефрени, парцеляція, еліптичне речення.

У ході практичного дослідження іронії у серіалі було виявлено, що цей мовний засіб вживається у кіно тексті з метою створення яскравого мовного портрету персонажа та надає його висловам влучності, зацікавлює

глядача. Влучні фрази насичують кінотекст іронією та у деяких випадках можуть становити труднощі при перекладі кінотексту українською мовою. При перекладі іронічних мовних одиниць серіалу у більшості випадків за допомогою повного перекладу вдається передати іронічний сенс оригіналу у перекладі, однак у деяких випадках, як показало практичне дослідження, доцільно використовувати різноманітні перекладацькі прийоми, а саме, розширення значення, додавання, заміни.

При дослідженні вживання апосіопези було виявлено, що у серіалі вона вживається у діалогах з метою пожвавлення мовлення та, навіть, надання кінотексту іронічності. Медики у процесі дискутування захворювань та стратегій їх лікування постійно переривають один одного, пацієнти переривають лікарів, тому апосіопеза є дуже частотною у серіалі. Варто зазначити, що у перекладі апосіопеза зберігається повністю, оскільки навмисне додавання для пояснення змісту висловлення спотворить сенс оригіналу. Такі додавання, загалом, і не є потрібними, оскільки сенс висловлювання, незважаючи на певні паузи та уривчасті фрази, є зрозумілим для носіїв як англійської, так і української мов.

Вживання повторів є також характерною особливістю кінотексту серіалу «Доктор Хаус». Повтори вживаються у діалогах з метою надання тексту експресивності. У перекладі повтори зберігають свою форму, оскільки їх відсутність у перекладі чи скорочення призведе до спотворення експресивного сенсу оригіналу.

Практичний розгляд вживання парцеляції у тексті досліджуваного серіалу, дозволив нам дійти висновку, що частотне вживання парцеляції у тексті серіалу дозволяє зробити акцент на медичному процесі. Чіткість висловлювань медиків зумовлена особливостями їх професії, однак варто зазначити, що мовлення доктора Хауса, навіть за умови вживання скорочених речень, наділене іронічним підтекстом. При перекладі українською парцеляція частково була передана повністю у перекладі,

однак найбільш характерним перекладацьким прийомом було додавання для розширення вислову у тексті перекладу.

За результатами практичного дослідження вживання еліптичних речень у досліджуваному серіалі, можна дійти висновку про те, що еліпсис у діалогах виконує важливі функції. Використання еліптичних речень у деяких впливає на підсилення емоційності висловлення. Частотним є вживання еліпсису медиками при розмірковуванні над діагнозом, що створює ефект реальної ситуації у кабінеті доктора, однак, кожна з таких ситуацій не позбавлена іронічного підтексту.

Таким чином, мовлення героїв серіалу сповнене різноманітних лінгвістичних особливостей. Виконуючи функцію глузливого ставлення, художнього інакомовлення, порівняння, перенесення типової ознаки з одного предмета на інший, узагальнення, інтертекстуальності, виявлені та проаналізовані лексико-стилістичні засоби розкривають мовне багатство популярного серіалу «Лікар Хаус». Подальше дослідження лінгвістичних особливостей є цікавим з точки зору подальшого детального аналізу перекладу цих особливостей, оскільки від передачі цих ознак під час озвучування безпосередньо залежить збереження образності мовлення персонажа.

Список використаних джерел

1. Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/>
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов - 2-е изд., стер. М.: УРСС, 2004. 569с.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва: Междунар. отношения, 1975. 240 с.
4. Бреева Л.В. Синтаксические средства создания иронии. Саратов: Изд-во Сар. ун-та, 2000. Выпуск 7. 211с.
5. Вакурова Н. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс] / Н. В. Вакурова, Л. И. Московкин. – М., 1997. – URL: http://leo-mosk.narod.ru/works/GANRE_I.htm
6. Введенская Л.А. Языковая свобода в акте коммуникации: Филологический вестник Ростовского государственного университета. Ростов: 2001, №1. 157с.
7. Виноградов В.В. Словообразовательные средства иронии. РЖИ, 1987, №3. 183с.
8. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва: "Международные отношения", 1980. 343 с.
9. Гальперин И. Очерки по стилистике английского языка. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.
10. Данилина, В.В. Повторы на разных языковых уровнях // Ритмический анализ политической публичной речи: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 240 с.

11. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
12. Доктор Хаус [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://uaserials.pro/75-doktor-haus.html>
13. Духовная Т. Структурные составляющие кинодискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – Ч.1. – С.64-66.
14. Ермакова О. П. Ирония и ее роль в жизни языка. Калуга, 2005. 180с.
15. Зайченко С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра): дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2013. – 206 с.
16. Зарецкая А. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2010. – 21 с.
17. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе. Челябинск: Абрис, 2012. 191 с.
18. Зельвенский С. Mockumentary : история вопроса [Текст] / С. Зельвенский // Сеанс. — 2007. — № 32.
19. Зотов В. М., Клімачова А.В., Таран В О. Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів: Навч. посіб. — К.:Центр учбової літератури, 2009. — 264 с.

20. Казакова Т. А. Практические основы перевода. СПб.: Изд-во Союз, 2002. 320 с.
21. Кибрик А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст] / А. Кибрик // Вопр. языкознания. – 2009. – № 2, март-апрель. – С. 3–21.
22. Колодина Е. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – №2(1). – С.327-333.
23. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. Москва: ЭТС, 2002. 326 с.
24. Корячкина А. К вопросу о преобразовании англоязычного кинодискурса при переводе // Вестник СПбГУ. – 2013. – Сер. 9. – Вып.1. – С.129-135.
25. Кропінова Т. В. Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об'єкта. № 6. 2009. с. 407–411.
26. Кухаренко В. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
27. Лавриненко И. Критерии классификации кинодискурса // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – 2012. №1003. – Вип. 70. – С.41-44.

28. Лапшина М. Стилистика современного английского языка [Текст] English Stylistics / М. Н. Лапшина. – СПб. : Академия, 2013. – 272 с.
29. Латышев Л.К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. М.: Международные отношения, 1981. 248с.
30. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. Изд. 3-е. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 256 с.
31. Леорда С. Речевой портрет современного студента: Речь русских студентов на рубеже XX-XXI веков / Монография. – Германия: Lambert Academic Publishing, 2012. – 144 с.
32. *Лингвистический энциклопедический словарь* / гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд., доп. М. : Большая рос. энцикл., 2002. 709 с.
33. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.

Коваліва, В.І. Теремка. — К.,: ВЦ Академія , 2007. — 752 с.

<< >>

34. Миславський В.Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми / В.Н. Миславський. – Харків, 2007. – 328 с.

35. Національний кінопортал KINO-КОЛО [Електронний ресурс]. –

<< >>

Режим доступу : <http://www.kinokolo.ua/>

36. Новик О. О. Іронічний аспект гендерної проблематики постмодерністського роману. КУІБГ. 2016. С.254.

37. Осовська Г.В.. Економічний словник [Текст] : наукове видання / Г.В. Осовська, О.О. Юшкевич, Й.С. Завадський. – К. : Кондор, 2007. - 358 с.

38. Охріменко А.С. Трилер як тип тексту: теоретичний аспект./ А.С. Охріменко // Мова і культура. – 2011. № 145. – С. 394-401

39. Петрова О. Ирония как способ создания образов персонажей в идиостилиях Ч. Диккенса и У. М. Теккерея // Вестник Челябинского государственного университета № 34 (172). Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 36 – С. 73–77. – [Электронный

ресурс] – Режим доступа. – URL:

<http://www.lib.csu.ru/vch/172/013.pdf>

40. Походня С. И. Языковые средства и виды реализации иронии. Киев: Наукова думка, 1989. 128 с.
41. Пропп В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки : Ответ К. Леви-Строссу [Текст] = Propp, V. Ja. Morforlogiedelafiaba / В. Я. Пропп // Семиотика : сб. ст. / общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – С. 566–584.
42. Рыжков А. Вербальное и визуальное в кинодискурсе // Когнитивный подход к изучению языковых явлений. – Калининград, 2000. – С.89-95.
43. Рыжков А. Вербальное и визуальное в кинодискурсе // Когнитивный подход к изучению языковых явлений. – Калининград, 2000. – С.89-95.
44. Самкова М. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – №1(8). – С.135-137.

49. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике; под ред. В. Н. Комиссарова. Москва: Международные отношения, 1978. С. 16–24.
50. Brown B. Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors. Oxford: Focal Press, 2011. 384 p.
51. Chandler, D. An Introduction to Genre Theory [Electronic resource] / Daniel Chandler. – 2000. – 15 p. – URL: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
52. Chatman S. Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film [Text] / Seymour Chatman. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 1980. – 277 p.
53. Dr House TV series [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://clinic-duty.livejournal.com/12225.html>
54. Littman, David C., Jacob L. Mey. The nature of irony: Toward a computational model of irony / David C. Littman, Jacob L. Mey // Journal of Pragmatics 15(2), 1991. – P. 131-151.
55. Lundquist L. Text Linguistics and the Study of Texts for Specific Purposes. 1991. P. 231-244.
56. Marco J. The Terminology of Translation. Epistemological, conceptual and intercultural problems and their social consequences . John Benjamin's Publishing Co: International Journal on Translation Studies, 2007. p. 255-269.

57. Metz C. The Imaginary Signifier : Psycho analysis and Cinema [Text] = Lesignifiant imaginaire / Christian Metz ; transl. From French by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti. – London : Macmillan Press, 1983. – 327 p.
58. Newmark P. A. Textbook of Translation. London.: Prentice Hall, 1988. 304 p.
59. Nida E. Principles of Correspondence. The Translation Studies Reader, ed. by Venuti L. London, 2000. p. 126-140.
60. Peirce C. WhatIs a Sign? / Charles S. Peirce. – 1894. – URL: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>
61. Reiss K. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. Poetics Today – Vol. 2 – №4 – Translation Theory and Intercultural Relations, 1981. p. 121-131.
62. Shore D., Blake P., Cooper S. B. House M.D. – 2004 – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.tvsubtitles.net/tvshow-9-1.html>.
63. Sowa J.F. Lexical and Conceptual structures . London,1993. P. 223-262.
64. USA TODAY: Blockbusters may not be what they used to be [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2004-01-06-blockbuster-main_x.htm

65. Venuti L. *The Translator's Invisibility*. New York, 2004. 353 p.
66. Viehweger D. *Lexical Knowledge and Text Interpretation* . 1991. P. 254-266.
67. *Word detective: The Empire Strikes Schlock* [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <http://www.word-detective.com/072999.html>