

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОГО КІНОТРИЛЕРУ З ПОЗИЦІЙ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА: ХАРАКТЕРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

У статті розглянуто як загальножанрові, так і специфічні особливості системи персонажів психологічного кінотрилера з позицій кінознавства, психології та теорії комунікації; встановлено, відтворення яких ознак характерологічного контексту піджанру «психологічний трилер» викликає найбільший інтерес з точки зору перекладознавства.

Ключові слова: кінотекст, жанр, піджанр, характерологічний контекст, трилер, психологічний кінотрилер

Глобальна зв'язність тексту та інтегративні відношення між його частинами проявляються на рівні його характерологічної системи. Справжнє проникнення в образ, осягнення образу у всій його багатогранності та глибині можливе лише в рамках цілого тексту. Система образів безпосередньо пов'язана з естетико-філософською концепцією автора і є найбільш особистісним компонентом стилю, індивідуальної манери письменника [2]. Організація системи персонажів залежить від типу вихідного тексту (далі – ВТ), оскільки саме він впливає на ступінь індивідуалізації персонажів і способи зображення характерів [1].

Особливості характерологічного контексту психологічного кінотрилера посідають значне місце у наукових розвідках дослідників цього піджанру з позицій кінознавства, психології та теорії комунікації, проте вербальна репрезентація типових образів персонажів з позицій лінгвістики майже не вивчена. Для того, щоб виокремити інваріантні та варіативні ознаки вербальних образів персонажів психологічного кінотрилера та особливості їх відтворення у тексті перекладу (далі – ПТ), вважаємо за доцільне підсумувати наукові здобутки вчених цих галузей і визначити, які саме типи персонажів є характерними для кінотекстів цього піджанру.

Мета статті полягає у встановленні інваріантних і варіативних особливостей характерологічного контексту психологічного кінотрилера з позицій перекладознавства. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: розглянути як загальножанрові особливості системи персонажів кінотексту жанру «трилер», так і специфічні риси, характерні піджанру «психологічний трилер», з позицій кінознавства, психології та теорії комунікації; встановити, відтворення яких особливостей характерологічного контексту психологічного кінотрилера викликати найбільший інтерес з точки зору теорії та практики перекладу.

Сучасна трансатлантична кінознавча теорія зосереджена на виявленні міжособистісних психологічних зв'язків між персонажами кінотрилера, ґрунтуючись на сфері підсвідомого, сексуально зорієнтованого Еґо людини. Джерело інваріантних

ознак характерологічного контексту кінотрилера дослідники вбачають у кількох літературних жанрах, що передували його появі. На формування системи персонажів кінотрилера суттєво вплинули два жанри: традиційний готичний роман жахів (френтична готика – термін, запропонований вперше Ш. Нод'є в 1821 р.) та класичний детектив. У готичному роману кінотрилер запозичив тісний зв'язок **сексуальної напруги та насилля над особистістю**. Традиційний готичний роман містить два головних персонажі: переслідувача чоловічої статі та жертву – жіночої. Проте, можливі різноманітні варіації цього співвідношення на кшталт наявності протагоніста чоловічої статі, якому властиві фемінні риси характеру. Зазвичай, роман змальовує переслідування, викрадення та докучання беззахисній дівчині з боку демонічного лиходія-антагоніста. Жінку, полонену чи зачаровану якимось способом, тероризує і лякає злодій, скоряє її своїй волі, насолоджується повним контролем і домінуванням над нею. Садо-мазохістські мотиви, притаманні готичному романові, повною мірою характерні також і для жанру «трилер» [8, 41]. Критична вразливість морально поневоленого протагоніста (жертви) в готичному романі також перейшла до основних жанроформувальних характеристик кінотрилера (“*Black Swan*”, “*Funny Games*”, “*In the Cut*”, “*Silence of the Lambs*”).

Іншим літературним попередником жанру «трилер», який суттєво вплинув на формування особливостей персонажного контексту, постає жанр детективу, родоначальником якого вважають американського письменника Едгара Аллана По, чий «Вбивства на вулиці Морґ» (1841) слугують зразками детективних оповідань; твори Еміля Габоріу, чий персонаж Мсьє Лекок був першим значущим поліцейським слідчим; Артура Конан Дойля, творця Шерлока Холмса, який вперше вийшов у друк у 1887 р. Класична ексцентричність детектива та його соціальна ізоляція маркують його як нащадка готичного злодія-антагоніста, але того, що не скоює, а навпаки – викриває злочини. Він вправляється у вмінні комбінувати здібності глузду та уяви з метою приборкання хаотичної невизначеності, яка керувала готичним світом.

Психологічному трилеру, як і всім іншим суміжним піджанрам, властиві деякі з облігаторних характеристик трилеру як матричного (ядерного) жанру. З огляду на те, що магістральним, жанроформувальним елементом кінотрилера слугує **саспенс**, усі його контексти побудовані у такий спосіб, щоб створити максимальні умови для його актуалізації.

Надмірність у всьому, притаманна більшості рівнів зображення у кінотрилері, а також почуттєва амбівалентність, яка завжди призводить до втрати стабільності світосприйняття як головним героєм, так і глядачем, який ототожнює себе з ним, викликають гостре відчуття **вразливості** персонажів. Саме втрата головним героєм контролю над ситуацією робить вагомий вклад у створення саспенсу [8, 6]. Трилерам властивий певний рівень **пасивності** з боку героїв, із якими ототожнює себе глядач: їх захоплює вихор подій, над якими вони втрачають будь-який контроль. Саме **втрата контролю** – центральна проблема трилеру. Трилер випромінює потужну садо-мазохістську привабливість, оскільки глядач отримує задоволення від перегляду того, як герої страждають, але сам також страждає, адже ототожнює себе з ними. Трилер жорстоко поводиться як з персонажем, так і з глядачем [8, 7]. Усі ці якості

репрезентуються як на аудіо-візуальному, так і значною мірою – на вербальному рівні кінотексту, на що слід звертати особливу увагу перекладачеві.

Філософ Ральф Харпер у монографії «Світ трилера» (1969) доводить, що трилери наслідують мистецький напрям «екзистенціалізм», зображуючи сучасний світ, сповнений хаосу та абсурду [8,11]. Героя трилеру, втіленого в образі пересічного громадянина, виривають з попередньо безпечної та зручної середі існування, пов'язаної із звичками, традиціями та релігійним тлом, та ставлять у критичну ситуацію, де він, беззахисний, має протистояти абсолютним поняттям ідентичності, моралі, віри та смерті [8, 11].

Конфлікт у сценарії створює антагоніст, адже найважливіша складова будь-якого трилеру – план злодія, так само як і найважливішим персонажем завжди виступає саме злодій [11]. Один з перших знакових суперзлодіїв кінематографу, які вплинули на формування типового образу антагоніста кінотрилеру – це доктор Мабузе (1922), герой однойменної стрічки австрійського режисера Фріца Ланга, чий внесок у розвиток кінотрилера порівнюють лише з тим, що зробив А. Хічкок. Доктор Мабузе – майстер криміналу, який успадкував риси французьких (Фантомас) та американських злодіїв, але на більшому та абстрактнішому рівні. Його основне завдання – вчинити паніку, хаос і суспільний безлад, не маючи на меті власної вигоди. Він обдурює в карти, проте не забирає гроші; він викрадає свого головного опонента, прокурора міста, але замість того, щоб убивати, залишає його непритомним у човні, з якого той згодом врятується. Зло розважає доктора Мабузе, воно і є його основною ціллю. Як і Фантомас, Мабузе гравець і майстер перевтілень. Він більш вражаючий у своїх численних образах, ніж його власна особистість.

Появою на кінематографічній арені видатного режисера А. Хічкока ознаменувався початок класичного періоду історії кінотрилера. Тоді як Ф. Ланг більш переймався «структурою пастки», Хічкок – **емоційним станом** того, хто в пастці. Ланг був ключовою фігурою у розвитку «архітектури» трилера, «екзоструктури» його наповнення, тоді як Хічкок зіграв таку ж роль у формуванні психологічної «ендоструктури» за допомогою розвитку способів емоційної ідентифікації та інтенсифікації [8, 81]. Саме тому фільм А. Хічкока “*Psycho*” вважають першим психологічним кінотрилером, який побачив світ.

У фільмах Хічкока злодії не належать до світу жаків та «інакшості», як Фантомас, Доктор Мабузе чи Дракула. Вони належать до світу норми, що значно спрощує для глядача процес ототожнення. Так, наприклад, терорист Верлок у фільмі “*Sabotage*” був дивакуватим сім'янином, якому докучали фінансові проблеми та обридлий шлюб. І протагоністи, й антагоністи у Хічкока більш індивідуалізовані, психологічно деталізовані та звичні. Майже весь класичний період ознаменований зображенням психологічної напруги між позиціями жінки та чоловіка, а особистісні зв'язки набагато важливіші за характер змови [8, 83]. Звідси, можемо зробити припущення, що при перекладі психологічного кінотрилеру відтворення *гендерних особливостей* мови персонажів відіграватиме вагому роль. Трилер посилене відчуття вразливості, тримаючи глядача у напрузі, викликаючи протилежні емоційні прояви: комедія-страх, зацікавленість-відраза, садистська перевага – мазохістське ототожнення. Така чуттєва

амбівалентність, підсилена кінематографічними засобами, проявляється перш за все на вербальному рівні в моменти контакту протагоніста з антагоністом, що стимулює в аудиторії гостре емоційне збудження та саспенс.

Герой трилеру є головним суб'єктом саспенсу [8, 218]. Одним з основних факторів, що утворюють саспенс, слугує *ототожнення*. Воно може викликатися будь-чим, що збуджує в нас відчуття подібності, спорідненості (не обов'язково повної або беззаперечної) з певним елементом фільму. Ототожнення глядача може переходити від одного персонажа до іншого (“*Psycho*”), бути розділеним між двома протилежними персонажами (“*Strangers on a Train*”) або глядач може ототожнювати себе з одним персонажем в одних ситуаціях, а з другим – в інших [8, 221]. Перекладач має так само тонко відчувати, на боці якого персонажа в той чи інший сюжетний момент знаходиться прагматичне ототожнення глядача для того, щоб підібрати відповідну стратегію перекладу у такий спосіб, аби репліка персонажа у ПТ зберігала задуманий автором ефект.

Окрім інваріантних загальножанрових ознак характерологічного контексту, піджанру «психологічний кілотрилер» властиві також власні специфічні характеристики. Так, психоаналіз у своїй спрощеній формі давно став звичним елементом жанрів «трилер» і «хорор» [3, 18]. На сьогодні досі не існує чіткого визначення кінематографічного піджанру «психологічний трилер», а вчені-кінознавці та кінокритики, говорячи про нього, пропонують лише характерні риси чи ознаки, якими цей піджанр маркований.

Психологічним, за визначенням Уільяма Індіка (“*Psycho Thrillers*”, 2006), вважається будь-який трилер, якому властива психологічна тематика, а саме – психологічні якості персонажів, розлади або феномени (амбівалентність особистості, фанатизм, Déjà Vu тощо) [5, 2]. Німецька дослідниця Соня Гайнріхс коротко додає, що сама назва піджанру говорить за себе, адже йдеться про трилери, «дія в яких є психологічно детермінованою (вмотивованою)» [4, 104]. Це жанр, який грає із саспенсом і відразою, а також містить у собі людську драму. Це фільми, що сковують публіку, створюють гармонійну взаємодію між елементами, які викликають задоволення від страху (*нім.* – ‘*Angstlust*’), напруження від наявності таємниці та психологічних конфліктів [4, 256].

Дослідниця Інґа Гольде (2002) також пропонує чотири критерії, які допомагають розпізнати американський психологічний кілотрилер серед низки суміжних піджанрів.

1. Злочинець скоює злочин проти суспільства як результат психічно детермінованих відхилень поведінки.
2. Фантастичні чи надприродні феномени категорично виключені. Зображувана реальність збігається з тією, в якій перебуває глядач.
3. Злочинець не належить до жодної злочинної організації, а натомість завжди переслідує свої власні інтереси.
4. Центральний мотив американського психологічного трилера – взаємозв'язок еротики та насилля [6, 19].

Замість того, щоб зацікавити глядача різноманітними сюжетними перипетіями, на перше місце в психологічному кілотрилері виходять **герої та їх психіка**, емоційні

конфлікти між персонажами, або й одного персонажу. Реципієнт, який ототожнює себе з протагоністом, в ідеалі співчуває конфліктові та сам стає частиною моральної дилеми [4, 106]. З цього розуміємо, що психологічний кінотрилер має антропоцентричну природу, адже саме персонаж і його внутрішній світ стає плацдармом для сюжетних перипетій. Через те, що емоційний стан, думки, страхи та бажання людини виражаються здебільшого мовними засобами, не беручи до уваги кінетичний (паралінгвальний) рівень комунікації, саме перекладач слугує транслятором семантичного навантаження ВТ, адже на аудіовізуальному рівні психологічний трилер лише підсилює прагматичний вплив на глядача тієї інформації, яку він отримав на вербальному рівні.

Для розвитку кримінальної сюжетної лінії та психологічних труднощів здебільшого застосовується введення фігури **психопата**. Як правило, він з'являється на початку фільму в образі серійного вбивці, вбиває безневинну жертву та пропонує слідчому і глядачеві загадку стосовно своїх мотивів [4, 106].

Саме психопат (або соціопат) у психології – це людина, яка перебуває в конфлікті з нормами суспільства, не знає почуття провини та не здатний на співчуття до інших. Це імпульсивна, безвідповідальна, гедоністична особа, яка не має здатності пережити нормальні емоційні компоненти міжособистісних стосунків, таких, як провина, обов'язок, розуміння, любов чи піклування про добробут оточуючих. Більшість психопатів безсердечні, войовничі й агресивні; інші пасивні, схильні до паразитичного існування, маніпулятивності, але ховають свою безпомічність за поверховим шармом, говірливістю та приємною зовнішністю, щоб здобути те, чого вони прагнуть [4, 107].

У фільмі психопат завжди розумний, його злочини сплановані та слідує одній меті. Він багатогранний, схильний до нарцисизму, викликає зацікавленість глядача та здається особою, якій є що сказати. Як правило, розумні, маскулінні та соціально ізольовані серійні вбивці уособлюють суспільні страхи, передчуття нещастя або упередження про помилковість і ненадійність соціального апарату. Їхніми жертвами зазвичай стають жінки або ті, хто не відповідає загальноприйнятим нормам, що висуваються до чоловіків. Відповідно, жінконенависництво та хибне уявлення про чоловіче домінування часто є мотивацією їхніх учинків [7, 162]. Широко відомо, що більшість злочинів, скоєних без мотиву, було здійснено освіченими, ерудованими людьми з високим рівнем інтелекту. В історії навіть зафіксовано випадок, коли дуєт убивць (Наган Леопольд і Річард Леб) вважав страту людини «інтелектуальним» місцеством. Цікаво, що німецький психіатр 20-х рр. XX ст. зауважив, що французький поет-символіст Шарль Бодлер і серійний убивця Петер Куертен – це два однаково небезпечних психопати; а Бодлер, якби не знайшов творчого виходу своїм інтелектуальним здібностям як сублимації смертоносного потенціалу, став би другим Куертеном [3, 17].

Окрім антагоніста, головну роль у фільмі відіграє розвиток психологічного стану його супротивника, а також боротьба на духовному тлі, яка розвертається між ними. Протагоніст також бореться зі своїми пристрастями, поперемінно піддається ним або бере над ними контроль. Суспільне уявлення про мораль ставить перед глядачем серію питань: чи порушить протагоніст табу? Чи скориться він своїм аморальним бажанням? [4, 110]. Психологічний тягар різних форм зазвичай обтяжує героя емоційно близького та прив'язаного до вбивці або підозрюваного у вбивстві. У цьому

випадку психологічна дилема персонажа може крутитися навколо таких питань, як, наприклад: «Чи я одружена з убивцею?», «Чи маю я йому довіряти?», «Чи маю я йому зрадити?», «Чи стану я наступною жертвою?» [8, 204].

На відміну від класичного детективу, в якому надмірна деталізація психологічних образів персонажів може стати на шляху розв'язання загадки [9], у психологічному кінотрилері образи персонажів та вплив, який чинять на них події стрічки, є найважливішими елементами [8, 204]. Звідси ми можемо зробити припущення, що **характерологічний контекст виступає одним із жанроформувальних контекстів** зазначеного піджанру. Психологічному кінотрилеру характерне психологічне викладення мотивів та емоційних стосунків між персонажами, детермінованих злочином [8, 203].

Німецька вчена Соня Гайнрікс у міждисциплінарному дослідженні “*Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*” (2011), яке поєднало наукові підходи літературознавства та кінознавства, розглядає особливості драматургії та сюжетно-композиційної побудови психологічного кінотрилера, а також встановлює принципи взаємодії антагоніста і протагоніста з позицій теорії комунікації. Для нашого дослідження релевантним вважаємо вагомий внесок С. Гайнрікс у деталізацію образів персонажів, а також виведення за їх ознаками типології психологічних кінотрилерів. За твердженням дослідниці, психологічний кінотрилер поділяється на два типи.

Першому типу характерна боротьба між двома персонажами: антагоністом-психопатом, який зазвичай виступає в ролі серійного вбивці, і протагоністом, який є членом комісії з розслідування вбивств або агентом ФБР. Антагоніст, як правило, маскулітний, надзвичайно розумний, нарцисичний і часто має високий культурний вишкіл. У суспільстві він або займає соціально високу позицію, або намагається бути для всіх непомітним. Він має на меті вплатити детектива, який ще має йому довести, що він інтелектуально чи духовно достойний, у небезпечну гру в кішки-мишки, причому він завжди тримає нитку у своїй руці. Свої ідеї, манії, бажання він зазвичай виражає також за допомогою самого ритуалу своїх убивств (напр., Буфало Білл – жага трансформації, Джон Доу – пророк і месія).

Всесвітньовідомий трилер “*Silence of the Lambs*” («Мовчання ягнят»), який був частково нав'язаний описом життя маніяка Еда Гейна, остаточно затвердив образ **серійного вбивці** як персонажу-кліше (стереотипний персонаж – Т. С. Борисова) для сучасного психологічного кінотрилера. Привабливість злодія полягає у тому, що серійний убивця втілює образ варвара, який нехтує соціальним порядком та правилами цивілізації, виражає перебільшену форму особистісного анархізму, що не признає жодних загальноприйнятих моральних цінностей [3, 15].

Слідчий-протагоніст, із яким ототожнює себе глядач, іде по сліду антагоніста, наближаючись усе ближче до нього. При цьому, в нього є певний природний дар, що допомагає знайти кілера. Замість того, щоб радіти цій здібності, він явно шкодує через те, що завдяки цьому поступово зближується зі своїм опонентом на емоційному рівні. Так, наприклад, трилер «Мовчання ягнят» формує новий тип протагоніста – федеральний агент Кларіса Старлінг, яка спеціалізується на складанні психологічних портретів злочинців. Варіативними другорядними персонажами можуть бути як додатковий антагоніст (“*Silence of the Lambs*”), додатковий слідчий (“*Se7en*”, “*Insomnia*”)

та ін. [4, 256]. Особа вбивці може бути прихованою, зазвичай присутній один або два підозрюваних і жодної центральної фігури детектива (*"In the Cut"*) [8, 205].

У психологічних трилерах **другого типу** сім'я та повага суспільства відіграють визначальну роль. Антагоністом зазвичай виступає відлюдник, який не має близьких родичів – повна протилежність до протагоніста, в якого є сім'я і звичайне нормальне життя. На самому початку фільму антагоніст шукає прямого контакту з протагоністом, настирливо змушуючи його звернути на себе увагу та відчуті занепокоєння. Його девіз: «Не ігноруй мене, або я змушу тебе звернути на мене увагу». Він не залишає закодованих послань, шифрів чи загадок. Він використовує розмовні засоби або дає опонентові зрозуміти свої наміри через пряму загрозу. З плином сюжету напруга поступово зростає: чим більше протагоніст від нього відмежується, тим агресивніше він про себе нагадує. У спорі антагоніст бере на себе роль месника, адже не може змиритися зі зрадою чи розлученням, за які він карає надзвичайно жорстоко.

Саме такий тип психологічного трилеру мав на увазі М. Рубін, наголошуючи, що на відміну від класичного детективу, фігура слідчого, замість того щоб бути у центрі дії, у психологічному кінотрилері грає периферійну роль, або й зовсім відсутня. Найчастіше центральним персонажем виступає випадкова людина. Відсутність у протагоніста досвіду контактів із кримінальним світом лише підсилює його відчуття вразливості, що значно посилює ефект саспенсу [8, 205].

Жертвою психопата у цьому типі трилеру зазвичай стає чоловік, який не цінував щастя свого розміреного життя. Раптом у його буденний світ норми вривається психопат, який методично руйнує все, що в нього є, на його ж очах. Саме в цьому полягає психологічний ефект напруженого очікування саспенсу, адже глядач повністю екстраполює на себе долю протагоніста, переживаючи з ним всі жахливі моменти краху його життя [4, 359-360].

Образ серійного вбивці, який зазвичай виконує роль антагоніста у психологічних кінотрилерах, маркований такими рисами, як надзвичайні розумові здібності, сила психологічного впливу на опонента, гостра проникливість і всюдисущність [10, 87]. Такі характеристики, зазвичай, актуалізуються саме на вербальному рівні через вишуканий, літературний стиль мови персонажа, використання наукової, мистецтвознавчої, медичної термінології; схильність до складання закодованих послань у вигляді ребусів, анаграм, головоломок, шифрів; застосування алюзій, ремінісценцій, метафор, порівнянь. Усе це вимагає наявності у перекладача багатих фонічних знань, життєвого досвіду та культурологічної обізнаності.

Американська дослідниця Кірстен Моана Томпсон висловлює свій погляд на типологію злочинців-серійних убивць. Вона виокремлює два типи серійних злочинців: перший – таємничий **«чоловік зі знаком мінус»** (*"minus man"*), загадковий анонім, холодний інкогніто, серійний убивця Джон Доу (*"Se7en"*), який приховує свою особистість, а зовнішньо нічим не відрізняється від пересічних перехожих, замість нього говорять його злочини; другий – це контрастний йому образ Ганнібала Лектера (*"Silence of the Lambs"*) – **нео-готичний** кримінальний фільм – Саймонс) – серійний убивця як сучасна версія монстра, вампіра, диявола, чаклуна, вовкулака. Нео-готичний кримінальний фільм також романтизує стосунки між монстром і жертвою,

як різновид небезпечної спокуси в таємничій атмосфері забороненої жорстокості та крайнощів гріху [10, 89]. К. Томпсон, вочевидь, розглядає вже відомі у психологічній теорії два типи психопата – агресивного, розумного та нарцисистичного маніпулятора та безликого й невиразного відлюдника, який асимілюється в натовпі.

Сюжет психологічного трилера *“Se7en”* побудований навколо переслідування двома поліцейськими серійного убивці, відомого лише як *«Джон Доу»*, який використав сім смертних гріхів за Біблією як модель для серії своїх злочинів. Сім убивств за сім днів, які карають людей за один із семи гріхів. Детективи, розслідуючи серію злочинів, самі потрапляють у пастку, яку для них підготував злочинець. Фільм базується на жахливих, лячних візуальних ефектах, сцени понівечених жертв вражають своїм натуралізмом, гротескністю і холодять серце. Постаць самого убивці до кінця фільму лишається нерозкритою, навіть відбитків пальців він не має, адже власноруч зрізав шкіру щоб повністю стерти свою особистість і не залишати жодних слідів, що тільки інтенсифікує його таємничу силу. Ім'я антагоніста, Джон Доу, знайдене на картці бібліотеки, фігурує в бюрократичній системі США як таке, яке дають відвідувачу, що не надав інформації про себе (на кшталт *«Іванов Іван Іванович»*). Іншими словами, фігура Джона Доу увиразнює острах суспільства перед анонімністю й прихованістю реальних серійних убивць у реальному світі [10, 94]. Джон Доу вірить, що суспільство замислиться та зрозуміє його урок. Він у своїх злочинах вбачає мистецьку й теологічну алегорію із повчально-моралізаторською функцією. Кінотекст такого типу, в якому на передній план висувається не внутрішній світ героїв, а саме дії, вчинки антагоніста, на нашу думку, не викликає особливого інтересу з позицій перекладознавства, адже він базується здебільшого на аудіовізуальних ефектах, тоді як семантичне навантаження, що покладене на вербальний ряд, досить редуковане.

Ганнібал Лектер втілює дуалізм романтичного образу антагоніста – як відомий герой роману Р. Л. Стівенсона, його образу характерна амбівалентна особистість: частина *«Доктора Джекіла»* – це освічений, сучасний, люб'язний доктор, естет і гурман, знавець мистецтва, цінувальник класичної музики, а частина *«Хайда»*, його альтер-его вбиває та вживає в їжу людей. Оповідь концентрується навколо інтелектуального двобою Лектера і Старлінг [10, 91]. Моторошне випромінення Лектера інтенсифікується його винятковою здібністю встановлювати особисті деталі життя Старліс навіть за її запахом: *«You wear Evian skin cream, and sometimes L'air du temps – but not today»*.

Як у психологічному трилері, в кінотексті застосовується висунення психології обох – Лектера і Старлінг, та суперницькі, але й зі взаємною повагою, стосунки, які розвиваються між ними на очах глядача. Як освічений психіатр, Лектер, чие ім'я трактується як *«читець»*, виступає інтелектуалом, який читає розум співрозмовника неначе книгу, все бачить і все знає: *«Don't lie to me because I'll know»*. Демонічне альтер-его Лектера розкриває романтичний образ злочинства: під нашою цивілізованою та окультуреною оболонкою криються сили Ід: неконтрольовані пристрасті, демонічна одержимість і фольклорні архетипи [10, 93]. Цей тип кінотексту постає найцікавішим з точки зору перекладознавчих студій, адже вербальні образи персонажів, розвиток стосунків між героями, їх психологічні баталії занурюють глядача

у неймовірний, моторошний світ напівтонів, недоговореності, натяків, крижаного мовчання, шокуючої небезпеки, тривоги та занепокоєння, які реалізуються автором ВТ переважно на вербальному рівні. Адекватне відтворення таких ознак у ПТ слугує запорукою збереження прагматики кінотексту піджанру «психологічний трилер», що складає центральне завдання перекладача.

Отже, тоді як кінотрилеру як матричному («ядерному») жанру можуть бути характерні будь-які типи героїв, піджанр «психологічний кінотрилер», натомість, відрізняється сталими специфічними типами персонажів і їх комбінаціями. З огляду на це стає зрозуміло, що характерологічний контекст психологічного кінотрилеру виконує жанроформувальну функцію. У кінотексті цього піджанру, в якому на перше місце виходять герої та їх психіка, емоційні конфлікти між персонажами, або й одного персонажу, замість різноманітних сюжетних колізій, основне семантичне навантаження містить вербальний компонент. Відтворення характерологічного контексту психологічного кінотрилеру, а особливо – вербального образу антагоніста, викликає, на нашу думку, найбільший інтерес з позицій перекладознавства.

Подальші науково-практичні розвідки вбачаємо у детальному аналізі жанрових особливостей психологічного кінотрилеру в перекладі на рівні хронотопного, сюжетно-композиційного та лексико-семантичного контекстів, а також виведення перекладознавчої типології кінотексту жанру «трилер».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Новикова М.А. Стиль автора. Стиль перевода: учеб. пособие / М. А. Новикова, О. Н. Лебедь, М. Ю. Лукинова и др.. – К. : УМК ВО при Минвузе УССР, 1988. – 84 с.
2. Тураева З. Я. Лингвистика текста: (Текст:структура и семантика): учеб. пособие / З. Я. Тураева – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
3. Fuchs Christian. Bad Blood: An Illustrated Guide to Psycho Cinema/ Christian Fuchs. – Creation Cinema Collection (Book 18): Creation Books, 2002. – 256 p.
4. Heinrichs Sonja. Erschreckende Augenblicke: die Dramaturgie des Psychothrillers/ Sonja Heinrichs. – Herbert Utz Verlag, 2011. – 436 s.
5. Indick William. Psycho Thrillers. Cinematic Explorations of the Mysteries of the Mind/ William Indick. – Mc Farland and Company: Jefferson. – North Carolina, London, 2006. – 195 p.
6. Golde Inga. Der Blick in den Psychopathen. Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller/ Inga Golde. – Verlag Ludvig: Kiel 2002. – 212 s.
7. Röwerkamp Burkhard. Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei/ Burkhard Röwerkamp. – Schüren: Marburg, 2003. – 240 s.
8. Rubin Martin. Thrillers / Martin Rubin. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010 (first ed. 1999). – 319 p.
9. Symons Julian. Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History/ Julian Symons. – Rev. ed. New York: Viking, 1985. – 349p.
10. Thompson Kirsten Moana. Crime films: investigating the scene/ Kirsten Moana Thompson. – Wallflower Press, 2007. – 144 p.
11. Martell William C. My Mother the Antagonist [Electronic source]: <http://www.scriptsecrets.net/articles/antagon.htm>

Стаття надійшла до редакції 16.04.2014 р.

Орехова О. И., асп.,
Херсонский государственный университет

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО КИНОТРИллЕРА С ПОЗИЦИЙ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ: ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

В статье рассматриваются как общежанровые, так и специфические особенности системы персонажей психологического кинотриллера с позиций киноведения, психологи и теории коммуникации; установлено, воссоздание каких признаков характерологического контекста поджанра «психологический триллер» вызывает наибольший интерес с точки зрения переводоведения.

Ключевые слова: кинотекст, жанр, поджанр, характерологический контекст, триллер, психологический кинотриллер.

Oriekhova O., PhD Student
Kherson State University

GENERIC FEATURES OF THE PSYCHOLOGICAL THRILLER FILM WITHIN TRANSLATION PERSPECTIVE: THE SYSTEM OF CHARACTERS

The article focuses both on general and specific generic features, relevant to the system of characters in the psychological thriller film, with the focus on Film Studies, Psychology and Theory of Communication; it investigates, reproduction of which characterological context's peculiarities of psychological thriller film require special attention of Translation Studies.

Keywords: film text, genre, sub-genre, characterological context, thriller, psychological thriller.

УДК 811.111'373'367'

Пасічник Г. П., к. філол. н., ст. викл.,
ВДВНЗ “Ужгородський національний університет”

ІНФОРМАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОПИСУ ПЕЙЗАЖУ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Статтю присвячено вивченню однієї із властивостей дискурсу інформативності на прикладі пейзажу, який репрезентує мікротекст, інтегрований у макротекст (художній твір) і, через нього, в англомовний художній дискурс. Визначено типи інформування в описі пейзажу і досліджено їх вплив на сприйняття зображеного.