

УДК 811.11

Ніколенко А. Г.,  
кандидат філологічних наук,  
Національний університет  
біоресурсів і природокористування України  
(Київ)

## ВИКОРИСТАННЯ МОВНОГО РЯДУ ДЛЯ СТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНОГО РЕАЛІЗМУ І ЕМОТИВНОСТІ У ДИСКУРСІ АМЕРИКАНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО

Як самостійний напрям лінгвістики, що безпосередньо пов'язаний з культурою, лінгвокультурологія утвердилася в 90-і роки ХХ століття. Питання про співвідношення мови і культури в лінгвістиці в лінгвокультурології отримує вид тріади “мова – культура – людська особистість” [2, 45], з тією різницею, що останній компонент цієї тріади в межах лінгвокультурології трактується як “мовна особистість”.

У нашому дослідженні представляється найбільш точним визначення характеру лінгвокультурних зв'язків як відносин взаємопроникнення. Підставою цьому можуть служити загальні онтологічні риси мови і культури, “їх об'єктивно-суб'єктивна детермінація, зв'язок з людською діяльністю і з історією розвитку суспільства” [5, 34]. Принцип взаємозалежності і взаємовпливу двох систем проявляється в тому, що мова нерозривно пов'язана з культурою, культура детермінує зміст мовних одиниць, а вони, в свою чергу, обумовлюють поведінку носіїв тієї чи іншої культури [3].

Положення про діалектичний зв'язок мови і культури є теоретичною базою багатьох сучасних досліджень, в тому числі і лінгвокультурологічного, покликаних розкрити характер і специфіку лінгво-ментальних взаємин [1; 4, 10; 6, 18–21].

У контексті глобальної місії кіно, безумовно, виникає питання відтворення мовного ряду національного кіно в інших культурах, так як “сюжети про космополітичне оточення (околиці, сучасні міста, світ міжнародного бізнесу, політика, дипломатія, шпигунство ...), або про зміни уздовж просторової осі (подорож, освоєння нових земель, завоювання, міграції тощо) знаходять своє вираження і в мовній площині, і, отже, міжмовне посередництво може у такому разі зіграти важливу роль в їх розумінні, або, навпаки, його відсутність або неправильне використання – навмисне чи ні – може стати причиною комунікативної невдачі” [7; 9; 12; 13].

Будь-який бажаючий може подивитися фільм, але деякі люди навчилися розуміти візуальні образи – фізіологічно, етнографічно і психологічно – більш глибоко, ніж інші. Це підтверджує правильність трикутника сприйняття, який об'єднує режисера, кінофільм і глядача [10, 72]. Глядач не просто споживач, але активний, або потенційно активний учасник процесу.

Семіотики, переглянувши концепції писемного та усного мовлення, виправдовують вивчення кіно як мови [15, 229]. Будь-яка система комунікації є “мовою”, англійська, українська, або китайська – мовні системи. Кіно, тому, може бути мовою свого роду, але це явно не “мовна система”. “Ми розуміємо фільм не

тому, що у нас є знання його системи, а, швидше, ми досягаємо розуміння його системи, тому що ми розуміємо фільм”. Іншими словами: “не тому, що кіно є мовою, він може відтворювати такі прекрасні історії, а скоріше він став мовою, тому що він відтворив такі прекрасні оповідання” [11, 47]. Тим не менш, кінофільм схожий на мову. Вибір автора в кіно, фактично, не має меж, вибір автора в літературі обмежений, в той час як зворотнє вірно для глядача: найчудовіше в літературі в тому, що читач може собі уявити ментальні образи, але в кінофільмі глядач цього не може зробити. Кінофільм не пропонує, а констатує, в чому і полягає його сила і небезпека для глядача, що, в свою чергу, є причиною того, чому корисно, навіть життєво важливо, щоб навчитися читати зображення, щоб глядач міг досягнути потенціал і можливості кінодискурсу. Читач друкованого тексту придумує образ, а глядач кінофільму ні, але і тому, й іншому доведеться докласти зусиль для інтерпретації сприйнятих ними знаків з тим, щоб завершити процес адекватного сприйняття.

Коли текст називається “реалістичним”, це означає, що він дотримується складного коду, який в даний момент культура приймає як правдоподібний, щоденний і автентичний. Ці сприйняття змінюються історично – те, що одне покоління вважає реалістичним, може сприйматися по проходженні часу як награне або химерне. Хоча американське кіно мейнстріму рідко виявляє документальні або навіть неореалістичні амбіції, голівудські фільми традиційно орієнтуються на поверхневу правдоподібність. Більшість американських фільмів роблять акцент на створення ілюзії реалістичності. Крім того, в той час, як деякі фільми можуть навмисно підкреслювати штучність образу кіноперсонажа, інші намагаються наполягати на їх реалістичності. Характерною особливістю деяких фільмів 1970-х років – “*McCabe and Mrs. Miller*” (1971), “*Alice Doesn't Live Here Anymore*” (1974) – є створення невимушеності наративу, як ніби кінокамера випадково зняла звичайне життя.

Частина діалогу в кожному фільмі виступає перш за все як уявлення звичайної розмови або “вербального фону” з усіма моментами із замовленнями їжі в ресторанах або обмін репліками зі слугами і чиновниками. З фільму у фільм, головний кіногерой буде ходити в ресторан або на роботу і обмінюватися вітаннями з кіноперсонажами, яких ми ніколи не побачимо знову. Можна стверджувати, що такі типи комунікації на екрані використовуються для відтворення реалістичності сюжету і кіноперсонажа. Те ж саме відноситься і до фонові інформації різного виду: інформація в лікарнях і аеропортах, дублювання команд на підводних кораблях, балаканина на вечірках, шум натовпу і т.п. Іноді фільм виводить на перший план ці повсякденні банальності. У кінофільмі *The Fugitive* (1993), під час транспортування Кімбла в автобусі у в'язницю, глядач чує розмову між охоронцями та водієм. Крім фрази “*Twenty miles from Minard*”, яка прив'язує сцену кінофільму з простором, решта мовного ряду виконує різні функції:

***Black cop:*** *I'm tired.*

***White cop:*** *Twenty miles from Minard. We should be there in about forty minutes. Yea, I'll be glad to get rid of this load. Let Mackenzie take care of 'em.*

**Black cop:** *Always got somthin'good to eat there man, I'm starving.*

**White cop:** *Awww, me too. Had enough of that prison junk.*

**Black cop:** *Awww, man.*

**Bus driver:** *Old Eddie here, he don't care, his old lady's got him on a diet. Right, Ed?*

Ця розмоване має власного сенсу для наративу, і тільки представляє те, що тюремні охоронці могли б дійсно говорити під час нудної їзди. Однак, в цьому епізоді важливі кадри з двома ув'язненими, які мовчки готують втечу. Протиставлення цього діалогу і цих кадрів повідомляє глядачеві, що охоронці відволікаються через безглузду балаканину і не помічають майбутню небезпеку. Спостерігаючи на екрані таку реальну обстановку, глядач часто думає, що це точне уявлення культурного середовища.

Як і кожен елемент фільму, мовний ряд використовується для впливу на реакцію глядача. Часто діалог виступає інструментом управління динамікою кінофільму: він може, наприклад, відвернути глядача або запропонувати якийсь візуальний сюрприз, як, наприклад, в кінофільмі *"Nothing Like the Holidays"* (2008):

**Sarah:** *That blouse Tina was wearing?*

**Mauricio Rodriguez:** *Yeah?*

**Mauricio Rodriguez:** *Maybe it was a little too Lieutenant Uhura, "Star Trek" for her. Come on, Sarah. Where's your Christmas spirit honey?*

**Sarah:** *Where's hers? She regifts everything. Last year she gave me a basket of toiletries with "Doubletree" and "Boca" printed on it.*

**Mauricio Rodriguez:** *Really?*

**Sarah:** *I still have the body lotion.*

**Mauricio Rodriguez:** *Oh, Sarah, come on. Hey, do you know what would be a great Christmas present for my parents?*

**Sarah:** *TiVo?*

В інших випадках, діалог використовується для пролонгації моменту до тривожної кульмінації, що глядач і спостерігає у фільмі *"Dirty Harry"* (1971), коли детектив Каллахан грає як із злочинцем, так із глядачем:

**Harry:** *Uh-huh, I know what you're thinkin'. Did he fire six shots or only five? Well to tell you the truth in all this excitement I've kinda lost track myself. But being this is a 44 Magnum, the most powerful handgun in the world, and would blow your head clean off, you've got to ask yourself one question: "Do I feel lucky?" Well, do ya, punk?*

Така мова направлена не тільки на показ відрази Гаррі до садизму, і не тільки інформує глядача про можливість того, що у нього закінчилися патрони, а також на те, – і це головне – щоб викликати тривожну паузу в низці динамічного наративу кінофільму.

На додаток до управління динамікою кінофільму, іноді мовний ряд використовується тільки для акцентування уваги глядача на когось або щось в кінодискурсі американського ігрового кіно. У кінофільмі *"His Girl Friday"* (1940) слова Уолтера – *"Do you always carry a numbrella, Bruce?"* змушують нас бачити,

що гіперобережний Брюс дійсно носить з собою дощовик; аналогічна фраза: “*That plane’s dustin’ crops where thereain’t no crops*” звертає увагу глядача на літак в кінофільмі “*North by Northwest*” (1959).

Більш того, мовний ряд впливає на інтерпретацію глядачем побаченого на екрані. На початку кінофільму “*Mrs. Miniver*” (1942), начальник станції, пан Баллард, запрошує пані Мінівер в свій кабінет, щоб показати троянду, яку він виростив і хоче назвати на її честь. Дається короткий крупний план троянди, а акцент робиться на реакцію пані Мінівер на квітку:

**Mrs. Miniver:** *Oh, Mr. Ballard!*

**Mr. Ballard:** *It’s my masterpiece.*

**Mrs. Miniver:** *How lovely!*

**Mr. Ballard:** *You like it ma’am?*

**Mrs. Miniver:** *I think it’s the most beautiful rose I’ve ever seen. The shape...*

**Mr. Ballard:** *And the scent.*

**Mrs. Miniver:** *Oh, divine. And the color. I adore red roses.*

Саме через діалог глядач “відчуває запах” троянди і дізнається, що троянда червона (фільм чорно-білий). Більше того, саме через діалог глядач дізнається про те, що троянда найкрасивіша серед усіх, яких до цього бачила пані Мінівер – камера не в змозі порівняти троянду з усіма іншими трояндами.

Діалог використовується для впливу на емоційний стан глядача і в кінофільмі *Alien* (1979). Глядач бачить почерзі кадри з екраном детектора руху з двома збіжними точками і кадри з капітаном Далласом, відчайдушно вдивляється в темряву навколо і чує все більш схвильовані, які переходять в істеричний крик слова Ламберт:

*“Oh God, it’s moving right towards you!...Move! Get out of there! [Inaudible] Move, Dallas! Move, Dallas! Move Dallas! Get out!”*

Даний мовний ряд неособливо інформативний; його основна функція – налякати глядача, збільшити напруженість сцени. У таких випадках мовний ряд, як правило, в супроводі дігестичного саундтрека виконує чисто емотивну функцію впливу на глядача. Різні варіації фрази типу *Take that, you bastard!* Супроводжують дії кіногероя, коли той на радість глядачеві нарешті перемагає лиходія і викликає оплески аудиторії, в таких фільмах, як “*Jaws*” (1975), “*Die Hard*” (1988), “*Independence Day*” (1996), “*L. A. Confidential*”(1997), “*The Departed*” (2006), “*Righteous Kill*” (2008), “*The Tourist*” (2010), “*The Adjustment Bureau*” (2011), “*Get the Gringo*” (2012).

Мовний ряд у вигляді діалогу в ряді випадків використовується спеціально для характеристики кіногероя. Так, коли Самуїл Джерард і його команда прибули на місце аварії тюремного автобуса в кінофільмі “*The Fugitive*” (1993), їх зупинив поліцейський в формі:

**Gerard:** *Hi. Who’s in charge?*

**Cop:** *Sheriff Rawlins.*

**Gerard:** *Rawlins.*

**Cop:** *Just follow the TV lights.*

Слова *Just follow the TV lights* ще до появи в кадрі шерифа Роулінса характеризують його, як марнославного хвалька більш зацікавленого в рекламі, ніж у розслідуванні.

Доктор Річард Кімбл, головний герой кінофільму, який вступив в поодинокі в боротьбу із розслідуванням говорить порівняно мало, тому глядач змушений судити про нього по його діях. Однак, режисер вважав за необхідне доповнити те, що бачить глядач на екрані сценами діалогів Джерарда зі знайомими і співробітниками Кімбла, в ході яких вони виключно позитивно відгукуються про доктора Кімбла.

Приємним використанням другорядних персонажів для характеристики головного кіноперсонажа є невід'ємною частиною голівудської системи кінозірок, тому що такі коментарі зосереджують увагу глядача на центральній фігурі, посилюючи особливі якості, високий статус, або атмосферу таємниці головного кіногероя.

На самому буденному рівні діалог в кінофільмі допомагає глядачеві відрізнити одну людину від іншої [14, 15]. Кіноперсонажам може бути присвоєна відміна вербальна поведінка з одного боку для створення певного ефекту, а з іншого, щоб допомогти глядачеві орієнтуватися в кіногероях; наприклад, подруга головної героїні фільму *"Pretty Woman"* (1990) Вівіана Уорда Кіт Де Лука говорить з Нью-Йоркським акцентом, а заступник шерифа в кінофільмі *"Lonely Are the Brave"* (1962) повторює кожну команду з висхідним тоном і незмінно розтягує *riiight*.

Рідко можна отримати повне уявлення про особистість кіноперсонажа тільки по одному кадру фільму; воно створюється кінематографістами і глядачем протягом усього фільму. Кіноперсонаж – конструкт з дуже багатьма різними знаками, розгорнутими фільмом [8, 106]. Більш значуще використання мовного ряду в кінодискурсі американського ігрового кіно полягає в доданні кіноперсонажам значущих характерних рис і в розкритті їхнього внутрішнього світу. Як зауважив Норман Пеїдж: "ймовірно, не буде перебільшенням сказати, що мова будь-якої людини так само унікальна (хоч і не настільки незмінна), як його відбитки пальців" [14, 90]. Кожен раз, коли кіноперсонаж відкриває рот, глядач дізнається більше про нього, звертаючи увагу на його акцент, якості голосу, ввічливість, манеру говоріння, міміку при комунікації. Психологія кіноперсонажа частково визначається вже при затвердженні актора на роль – природний вокал актора / актриси в зв'язці з його / її вокальною майстерністю в значній мірі впливають на сприйняття глядачем особистості кіноперсонажа.

Мовний ряд в дискурсі американського ігрового кіно використовується також для саморозкриття кіноперсонажа. У якийсь момент у фільмі *"Casablanca"* (1942) Рика запросили до столу майора Штрассера, де він дізнається, що майор гестапо завів на нього досьє. Рік дивиться на записи з цього досьє і жартує: *"Are my eyes really brown?"*. Така заява демонструє відсутність страху у кіноперсонажа і його сатиричне ставлення до німецької ефективності.

У деяких випадках мовний ряд, який використовується для саморозкриття кіноперсонажа, може бути банальним або очевидним, що викликано не використанням мовного ряду, а поверхнею представленої психологічної картини

кіноперсонажа. У кінофільмі “*Shadow of a Doubt*” (1943) діалог з успіхом використовується для розкриття внутрішнього світу вбивці. Тільки з промови дядька Чарлі за обіднім столом, яка досить красномовно демонструє його ненависть до жінок, щоб виправдати свої вбивства вдів, глядач дізнається мотив серійних вбивств, хоча глядач до цього моменту кінофільму вже знає хто вбивця:

**Charles:** *Women keep busy in towns like this. The cities it's different. The cities are full of women, middle-aged widows, husbands dead, husbands who've spent their lives making fortunes, working and working. Then they die and leave their money to their wives. Their silly wives. And what do the wives do, these useless women? You see them in the hotels, the best hotels, every day by the thousands. Drinking the money, eating the money, losing the money at bridge, playing all day and all night. Smelling of money. Proud of their jewelry but of nothing else. Horrible, faded, fat greedy women.*

**Charlie:** *But they're alive. They're human beings!*

**Charles:** *Are they? Are they, Charlie? Are they human? Or are they fat, wheezing animals? Hmm? And what happens to animals when they get too fat and too old?*

Більшість сцен виявляють характер кіноперсонажа не однією фразою-жартом – “*Follow the TV lights*”, не за допомогою розширеного мовного ряду, як у випадку дядька Чарлі, а об'єднанням одкровення про себе персонажа з релевантною інформацією в мові партнера по діалогу. Сцена на початку кінофільму “*Tootsie*” (1982) з Майклом, безробітним актором, і його роздратованим агентом Джорджем починається з того, що Майкл грубо вривається в офіс Джорджа, незадоволений тим, що його невикликали на кастинг. Джордж намагається надомити його, але поступово виходить з себе:

**George:** *They can't all be idiots, Michael. You argue with everyone. You've got one of the worst reputations in town, Michael. No one will hire you.*

**Michael:** *Are you saying that nobody in New York will work with me?*

**George:** *Oh no, that's too limiting. Nobody in Hollywood wants to work with you either. I can't even send you up for a commercial. You played a tomato for 30 seconds, they went a half a day over schedule 'cause you wouldn't sit down.*

**Michael:** *Yes, it wasn't logical.*

**George:** (shouting) *You were a tomato! A tomato doesn't have logic! A tomato can't move!*

**Michael:** *That's what I said. So if he can't move, how's he gonna sit down, George. I was a stand-up tomato.*

Конфронтація в цьому діалозі показує зв'язок між двома персонажами: Джордж на початку намагається бути дипломатичним і навіть добрим, але вкінці йому це набридає, а Майкл іде повний рішучості довести Джорджу і всім іншим, що вони не праві.

Отже, діалог в дискурсі американського ігрового кіно служить для розкриття характеру кіноперсонажа, тому що він встановлює стосунки між двома людьми, при цьому міжособистісні відносини визначаються, підтримуються і змінюються в основному через мову.

### Література

1. Бартминьский Е. Языковой образ мира : очерки по этнолингвистике / Е. Бартминьский. – М. : Индрик, 2005. – 528 с.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист / [пер. с фр. ; общ. ред., вступ., ст. и коммент. Ю. С. Степанова]. – 2-е изд. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
3. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии / В. И. Карасик // Языковая личность : проблемы коммуникативной деятельности : [сб. науч. тр.]. – Волгоград : Перемена, 2001. – С. 3–16.
4. Кононенко В. І. Українська лінгвокультурологія / В. І. Кононенко. – К. : Вища Школа, 2008. – 328 с.
5. Смирнова Т. В. Языковая личность в контексте проблемы “язык и культура” / Т. В. Смирнова // Языковая личность : лингвокультурология, лингводидактика, лексикография / [под. ред. В. В. Воробьева, Л. Г. Саяховой]. – Уфа, 2001. – С. 15–39.
6. Чернова С. В. Деятельность : лингвистический анализ : [монография] / С. В. Чернова. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2008. – 325 с.
7. Ambler C. Popular Films and Colonial Audiences in Central Africa / C. Ambler. – London : British Film Institute, 2004. – P. 133–157.
8. Dyer R. Stars / R. Dyer. – London : British Film Institute, 2008. – 256 p.
9. Egoan A., Balfour I. Subtitles : on the Foreignness of Film / A. Egoan, I. Balfour. – Cambridge ; Mass. : MIT Press. 2004. – 325 p.
10. Field S. The Screenwriter’s Workbook / S. Field. – revis. ed. – New York : Random House Publishing Group, 2008. – 320 p.
11. Metz C. Film Language : a Semiotics of the Cinema / C. Metz. – University Of Chicago Press, 1990. – 286 p.
12. Naficy H. Theorizing “Third World” film spectatorship : the case of Iran and Iranian cinema / H. Naficy. – London : Routledge, 2003. – P. 183–201.
13. Nornes A. M. Cinema Babel : Translating Global Cinema / A. M. Nornes. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007. – 258 p.
14. Page N. Speech in the English Novel / N. Page. – London : Longman, 1973. – 173 p.
15. Traugott E. C., Pratt M. L. Linguistics for Students of Literature / E. C. Traugott, M. L. Pratt. – New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980. – 444 p.

### Фільмографія

1. “Alice Doesn’t Live Here Anymore” (Martin Scorsese 1974).
2. “Alien” (Ridley Scott 1979).
3. “Casablanca” (Michael Curtiz 1942).
4. “Die Hard” (John McTiernan 1988).
5. “Dirty Harry” (Don Siegel 1971).
6. “His Girl Friday” (Howard Hawks 1940).
7. “Get the Gringo” (Adrian Grunberg 2012).
8. “Independence Day” (Roland Emmerich 1996).
9. “Jaws” (Steven Spielberg 1975).
10. “L. A. Confidential” (Curtis Hanson 1997).
11. “Lonely Are the Brave” (David Miller 1962).
12. “McCabe and Mrs. Miller” (Robert Altman 1971).
13. “Mrs. Miniver” (William Wyler 1942).
14. “North by Northwest” (1959).
15. “Nothing Like the Holidays” (Alfredo De Villa 2008).
16. “Pretty Woman” (Garry Marshall 1990).
17. “Righteous Kill” (Jon Avnet 2008).
18. “Shadow of a Doubt” (Alfred Hitchcock 1943).

19. "The Adjustment Bureau" (George Nolfi 2011).
20. "The Departed" (Martin Scorsese 2006).
21. "The Fugitive" (Andrew Davis 1993).
22. "The Tourist" (Florian Henckel von Donnersmarck 2010).
23. "Tootsie" (Sydney Pollack 1982).

#### Анотація

У статті розглядається лінгвокультурні зв'язку в дискурсі американського ігрового кіно, темпоральна і культурна обумовленість сприйняття американського кінофільму глядачем-реципієнтом, а також характерні особливості діалогів американського ігрового кіно.

**Ключові слова:** мова, культурне середовище, кінодискурс, глядач, кіноперсонаж, мовний ряд, вербальний фон, фонова інформація, наратив.

#### Аннотация

В статье рассматриваются лингвокультурные связи в дискурсе американского игрового кино, темпоральная и культурная обусловленность восприятия американского кинофильма зрителем-реципиентом, а также характерные особенности диалогов американского игрового кино.

**Ключевые слова:** язык, культурная среда, кинодискурс, зритель, киноперсонаж, речевой ряд, вербальный фон, фоновая информация, навратив.

#### Summary

The article discusses Linguistic Culture communication discourse of American feature films, temporal and cultural conditioning of perception of the American film viewer by the recipient, as well as the characteristics of the dialogues of the American feature films.

**Keywords:** language, cultural environment, cinematic discourse, spectator, movie character, movie dialogue, verbal background, background information, narrative.

УДК 811.111+81'276

**Stryga E. V.**,  
candidate of pedagogical sciences,  
State Institution "South Ukrainian National  
Pedagogical University  
named after K. D. Ushinsky"  
(Odesa)

## COMMON ENGLISH IDIOMS: MEANINGS AND ORIGINS

**Problem statement.** An *idiom* is a word or, more commonly, a phrase in which the figurative meaning is different than the literal meaning of the grouping of words. There are approximately twenty-five thousand idioms in the English language alone. An idiom is a set expression that has a meaning different from the sum of the literal meanings of its components. For example, if you combine the literal meanings of the words "all, of, a, sudden" in the expression "all of a sudden", you will not get the idiomatic meaning of this expression, which is "suddenly, unexpectedly".

The English language is rich in idiomatic expressions. English idioms present a great variety of constructions and combinations which are mostly unchangeable and may not follow basic rules of grammar. The meanings of some idioms can be easily understood (in general; come out; at first; the root of all evil); the meanings of other idioms cannot be understood from the meanings of their components (on end; pack it in; high