

*Орехова О. І.,**здобувач, викладач**кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики**Херсонського державного університету*

## СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ САСПЕНСУ В КІНОТЕКСТІ ПІДЖАНРУ «ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТРИЛЕР» НА СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНОМУ РІВНІ: ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

**Анотація.** У статті визначено характерні риси сюжетно-композиційного контексту психологічного кінотрилера з позицій перекладознавства та з'ясовано їх роль у формуванні ефекту «саспенс»; виокремлено перекладознавчу проблематику відтворення сюжетно-композиційного контексту при перекладі психологічного кінотрилера.

**Ключові слова:** композиція, сюжет, сюжетно-композиційний контекст, кінотекст, психологічний трилер, саспенс, вербальний компонент, аудіовізуальний компонент, переклад.

**Постановка проблеми.** В умовах сьогодення на свідомість людини впливає неймовірна кількість різноманітних чинників: виховання, освіта, соціальні контакти, культурно-історичні процеси та, беззаперечно, кінематограф. Уже близько 100 років суспільство плекає тренд захоплення фільмами жанру «трилер», прагматичний ефект якого – саспенс – порівнюють із яскравими емоціями від відвідування парків розваг, зокрема американських гірок, із активною популяризацією яких у кінці XIX ст., і пов'язують виникнення цього кіножанру. Заманливі атракціони були зорієнтовані на одночасний виклик почуттів збудження, страху, захоплення і тремтіння; їх привабливість базувалася на швидкості, дезорієнтації та гострих відчуттях: несподіване занурення у воду, гвинтоподібні тунелі, дрібні вигини, просування якими імітувало скачки на конях. Так само і прагматика кінотрилера базується на збудженні первинних, інстинктивних, нутрянних емоцій реципієнта.

Перший психологічний кінотрилер майстра А. Хічкока «Psycho» побачив світ ще в 1960 р. і сколихнув людство, та справжнього розквіту ці фільми досягли в 1990–2000-х рр. Семантичне забарвлення кінотексту цього піджанру міститься, здебільшого, у вербальному компоненті, а тому викликає потужне транслатологічне зацікавлення.

Вивчення специфіки сюжетної та композиційної організації психологічного кінотрилера вимагає застосування методу трансдисциплінарної екстраполяції, тобто залучення до перекладознавчого аналізу наукових надбань учених різних галузей через те, що кінотекст цього піджанру найповніше досліджений із позицій кінознавства, психології та теорії комунікації [19; 20; 23; 24; 26; 30]. Незважаючи на те що форма, навіть бездоганна, інколи буває «порожньою й безмістовною», адже натхненність форми може вийти лише з-під руки генія [4, с. 29], знання законів формування сюжетно-композиційного контексту значно сприяє підвищенню рівня роботи перекладача на шляху досягнення адекватності.

Актуальність дослідження зумовлена браком уваги науковців до майже невивченого кіножанру «трилер» і одного з його найпроблематичніших піджанрів – «психологічний трилер»; зростаючим інтересом українських дослідників до теоретичного осмислення й обґрунтування засад кіноперекладу, перекладу аудіовізуальних і медіатекстів, а також беззаперечним домінуванням у вітчизняному перекладознавстві останніх декад теорії професора М.О. Новикової про необхідність урахування жанрово-стилістичної домінанти (далі – ЖСД) при перекладі [8], що передбачає контекстуальний аналіз вихідного тексту (далі – ВТ) та адекватне відтворення його інваріантних (обов'язкових) і варіативних (факультативних) особливостей у тексті перекладу (далі – ТП).

Мета статті полягає у визначенні характерних рис сюжетно-композиційного контексту психологічного кінотрилера з позицій перекладознавства. Досягнення поставленої мети вимагає розв'язання таких завдань: розглянути класичні та сучасні лінгвістичні, перекладознавчі, семіотичні, стилістичні, літературознавчі й кінознавчі підходи до визначення поняття композиції художнього твору та її жанроформувальної ролі; окреслити загальножанрові і специфічні особливості сюжету й композиційного устрою кінотексту піджанру «психологічний трилер» і з'ясувати їх роль у формуванні центрального прагматичного ефекту трилера – саспенсу; виокремити перекладознавчу проблематику відтворення сюжетно-композиційного контексту при перекладі психологічного кінотрилера.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Явище композиції вивчали такі провідні науковці-філологи, психологи, публіцисти, кінорежисери, художники та музикознавці, як М. Бахтін, В. Виноградов, Л. Віготський, І. Гальперін, М. Гершензон, Г. Гуковський, С. Ейзенштейн, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Л. Кайда, Б. Корман, Б. Ларін, Ю. Лотман, В. Одінцов, Г. Поспелов, В. Пудовкін, М. Ромм, Ю. Тинянов, Б. Успенський, В. Шкловський, Л. Щерба та ін.

Теорія композиції отримує найбільший розвиток у поетиці структурного спрямування, що відома як «російський формалізм», а наукова спадщина її представників визнана класичною (С. Балухатий, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, А. Реформатський, Ю. Тинянов, В.О. Шкловський та ін.) [4, с. 9].

Калейдоскоп підходів до визначення поняття та функцій композиції надзвичайно різноплановий. Композиція – це прийом сюжетоформування, тенденція, що пронизує різні форми (за А. Реформатським); прийом художнього використання синтаксичних форм (за В. Жирмунським);

сукупність стилістичних прийомів, що використовуються з точки зору їх сприйняття (за Д. Введенським); відображення форми у змісті (за Б. Ларіним); зв'язок і співвідношення окремих форм і сцен (за В. Кожиним); сітка відношень між сюжетами, що охоплює весь твір (за Б. Корман); розвиток ідеології автора, ходу думки, що відображена в чергуванні форм і типів мовлення (за В. Виноградовим). Композиція мотивується цільовим призначенням тексту (за О. Брандес, В. Вомперським, К. Роговою, Г. Солганіком), залежить від «особистого тону» автора (за Б. Ейхенбаумом), постає оголеним нервом художнього наміру, мислення, ідеології (за С. Ейзенштейном); композиція охоплює й розташування частин, і групування образів, і оформлення сюжету, й організацію всіх образних засобів, і вибір художніх прийомів (за М. Черновою) [4, с. 13–14].

Внесок Ю. Тинянова в розвиток методології вивчення композиції полягає в затвердженні принципу динамізму та визнанні динамізації мовленнєвого матеріалу [4, с. 11]. Учений робить висновок стосовно системи тексту в цілому: «Єдність твору є не замкненою симетричною цілісністю, а динамічною цілісністю, що розгортається; між її елементами немає статичного знаку рівності й додавання, але завжди є динамічний знак співвіднесення та інтеграції. Форма літературного твору має бути усвідомленою як динамічна» [14, с. 10]. Як стверджує Л. Кайда, це стало відправним пунктом дослідження композиції [4].

Професор Л. Кайда, яка займається дослідженнями стилістики, зокрема – стилістики декодування, зазначає, що композиція в системі художнього твору виконує організуючу функцію [4, с. 15]. Вона називає вичерпним таке визначення композиції: «Композиція – це побудова художнього твору, зумовлена його змістом, характером і призначенням, яка в багатьох випадках впливає на його сприйняття. Композиція – це дуже важливий, організуючий компонент художньої форми, що надає твору єдність і цілісність, а також співвідпорядковує його елементи один одному та цілому» [17, с. 293].

Проблема композиції постає об'єктом дослідження також і теорії семіотики. Так, Ю. Лотман стверджує, що думка автора реалізується в певній художній структурі та невіддільна від неї [6]. Учений наголошує, що дуалізм форми і змісту необхідно замінити поняттям ідеї, яка реалізується в адекватній структурі та не існує за її межами [6, с. 19].

Ця теорія знаходить своє продовження в науковому доробку Б. Успенського, котрий підсумовує, що можна в принципі говорити про загальну теорію композиції, яка застосовувалася б до всіх видів мистецтва й досліджувала закономірності структурної організації художнього тексту. При цьому слова «художній» і «текст» він розуміє в найширшому їх значенні: слово «художній» відповідає в нього англійському слову «artistic», а «текст» – як будь-яка семантично організована послідовність знаків [15, с. 13]. Ми вважаємо це твердження релевантним для дослідження кінотексту як складної лінгвсеміотичної конструкції (термін Г. Слишкіна і М. Єфремової) [13], яку в науці все частіше трактують як таку, що належить до художніх текстів.

На думку представників тартуської школи семіотики, художній текст промовляє до нас не окремим голосом, а як поліфонічно побудований хор. Складно організовані окремі системи в ньому перетинаються, утворюючи послідовність семантично домінувальних моментів. Так, у кінема-

тографі вся подія та незначна, але знята великим планом деталь можуть бути розташовані поряд як рівноправні монтажні елементи [5, с. 55–56], що зумовлює специфіку композиції кінотексту. На монтажному принципі основана побудова творів усіх видів мистецтва, їх сприйняття, а його головні ознаки визначаються жанровою специфікою твору [4, с. 20]. На сьогодні монтаж розуміється вченими вже не як механічна склейка складових частин, а як творче розташування подій, де відображені жанрові традиції та їх індивідуальний розвиток у конкретному творі.

Монтаж як «нервова система фільму» [2, с. 43] отожнюється в цій естетичній якості з композицією і розглядається як унікальний акт, що дає змогу «зупинити мить» [3, с. 8–9]. Рельєфність у композиційному викладі матеріалу досягається завдяки «висуненню ударного епізоду» [4, с. 20]. Так, знання законів монтажу надає можливість автору цілеспрямовано використовувати розвиток ідеї в загальному русі фільму, адже будь-яка особливість композиційного ходу «витікає не з формальної необхідності, а з концепції, що виражає тему та ставлення автора до неї» [16, с. 345].

Не можна не погодитися з В. Одіновим, що, «лише осягнувши загальний принцип побудови твору, можна правильно розтлумачити функції кожного елемента й компонента тексту. Без цього неможливе правильне розуміння ідеї, смислу всього твору та його частин» [9, с. 171]. Л. Кайда додає, що всі засоби художньої експресивності (слова, синтаксичні структури, композиційні прийоми й засоби виразності мови твору) спрямовані на досягнення головної мети – створення художнього враження [4, с. 36]. Дослідниця характеризує композицію як складну систему, що зосереджує в собі естетичні якості як цілого об'єкта, так і конкретної жанрової специфіки. Вона наголошує на заманливій перспективі функціонального використання знань про композицію у вирішенні практичних завдань посилення естетичного впливу художнього твору на реципієнта. Можемо додати до цього переліку завдань і перекладознавчі, адже відтворення сюжетно-композиційного контексту ВТ – один з важливих чинників, що зумовлює дотримання прагматики оригіналу, а отже, й адекватності перекладу.

Аристотель у трактаті «Поетика», розглядаючи композицію, пов'язує її зі стилем конкретних жанрів. «Склад подій», як він її називає, повинен бути спрямований на створення жанрових ефектів того головного, «чим трагедія захоплює душу» [1]. Композиція, на думку Аристотеля, може створити ефект як «прекрасного», так і «жахливого», а в кожному жанрі наслідує своїм законам: від трагедії, наприклад, за Аристотелем, «потрібно очікувати не будь-якого задоволення, а лише властивого саме їй» [1]. Філософ навіть аналізує конкретні прийоми створення ефекту співчуття та страху.

Як ми вже зауважили в попередніх розвідках [10; 11], з огляду на те, що магістральним ефектом художнього враження, жанроформувальним елементом кінотрилера слугує саспенс, усі контексти трилера побудовані в такий спосіб, щоб створити максимальні умови для його актуалізації.

З метою забезпечення зручності проведення дослідження ми вирішили розділити перекладознавчий аналіз сюжетно-композиційного контексту психологічного кінотрилера на два етапи: окремо простежити жанрову

специфіку формування ефекту «саспенс» на сюжетному, окремо – на композиційному рівні, після чого визначити ступінь їх впливу на кінопереклад.

1. Сюжетний рівень. Надаючи визначення сюжетові кінотексту, Ю. Лотман зазначав, що це послідовність значущих елементів тексту, динамічно протиставлених його класифікаційному устрою. На його думку, структура світу постає перед персонажем як система заборон, ієрархія меж, перехід крізь які неможливий. Саме перетин межі заборони становить значущий елемент у поведінці персонажа, тобто «подію», а перетин меж-заборон буде реалізуватися як ланцюжок подій – сюжет [5].

За особливостями сюжетно-композиційного контексту кінотрилер найчастіше порівнюють із детективом, адже це більшою мірою кримінальні фільми, в основу сюжету яких покладено злочин. Проте, за словами професора, президента Асоціації медіапедагогіки Росії А. Федорова, учені виділяють суттєву ознаку на сюжетному рівні, що регламентує їх жанрову відмінність: у детективі зображується розкриття злочину, який уже було скоєно, у той час, як сюжет трилера базується на переслідуванні (злочинця або жертви) [20, с. 81] та підготовці до скоєння злочину. До того ж «жоден трилер не може бути представленим у формі спогадів: нема сенсу розповідати про минулі події, адже ми не повинні знати навіть того, чи дійде герой до кінця історії живим» [28, с. 47].

Як стверджує німецький дослідник А. Гейнцлмейєр, протилежністю трилеру можна вважати епічне оповідання, де життя зображене наче довга, спокійна ріка. На його думку, у такому творі «легке нездужання бабусі чи вивих зв'язки вже позначатиме вершину занепокоєння» [24, с. 8]. У трилері зображення впорядкованого життя також має місце, проте лише як зразок протилежності: за сюжетом герої раптово втрачає попередню стабільність, не відчуваючи землі під ногами [24, 8]. Прийоми посилення динаміки форми Л. Кайда називає прийомами створення експресивної композиції або, іншими словами, прийомами трансформації лінійного руху в розвитку думки автора [4, с. 10].

Слідом за багатьма вченими-кінознавцями (Сігер (1994), Крютцен (2004), Філд (1998), Хант (1999)), німецька дослідниця кінознавства й теорії комунікації С. Гайнріхс зауважує на існуванні загальноприйнятої так званої «три-актової структури» голлівудської кінопродукції, на якій ґрунтується композиція кінотекстів майже всіх художніх жанрів [23]. Дослідниця погоджується з С. Філдом, який перший акт називає Експозицією (Exposition, Setup), другий акт – Конфронтацією (Konfrontation), а третій – Розв'язкою (Auflösung) [21]. У першому акті закладається історія/конфлікт, у другому – вона розгортається (конфлікт інтенсифікується), а в третьому – конфлікт розв'язується [22, с. 69].

Учена Мікаела Крютцен пояснює, що в першому акті настає фаза відокремлення: автор переносить героя зі звичного буденного середовища існування до світу, сповненого небезпеки та пригод [25, с. 127]. Другий акт складається з випробувань, які постають на шляху героя в цьому новому й незнайомому світові та які він почергово долає, залишаючись у кінці акта в найнебезпечнішій ситуації [25, с. 187]. Третій акт маркований появою (Ankunft) головної фігури, котра повертає героя до нормального світу [25, с. 236]. Слідом за виконанням кількох дрібних

завдань герой переходить до розкриття карт (Showdown). Завершується фільм традиційним хеппі-ендом, що означає не обов'язково саме щасливу кінцівку, але таку, що містить розкриття мотивів конфлікту та викликає у глядача певне полегшення, задоволення цікавості. Але, крім вирішальних сюжетних моментів, які поділяють сюжет кінофільму на три акти, учені виділяють також ключові моменти – Turning Points [27, с. 28], або Plot Points [21, с. 42], які маркують переходи від одного акта до наступного [21, с. 142]. М. Крютцен у своєму дослідженні називає їх переламними моментами (Wendepunkte) [25]. Це події, епізоди або ситуації протягом стрічки, які втручаються в дію та звертають її в інший бік. Цю функцію може виконувати сцена, збіг обставин, учинок, розмова, навіть висловлювання – усе, що форсує дію [21, с. 42]. Безумовно, це твердження збігається з нашим припущенням про важливість урахування специфіки сюжетно-композиційного контексту при перекладі кінотексту, адже неусвідомлення перекладачем наявності ключових моментів, виражених на вербальному рівні, може легко спричинити редукацію відчуття реципієнтом ПТ несподіваних поворотів, гостросюжетності трилера, яка настільки важлива для створення ефекту саспенсу.

У міждисциплінарній розвідці “Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers” (2011) С. Гайнріхс розглядає особливості драматургії та сюжетно-композиційної побудови психологічного кінотрилера, а також визначає принципи взаємодії антагоніста і протагоніста. За твердженням дослідниці, психологічний кінотрилер поділяється на два типи: перший об'єднує фільми, у яких головна дійова особа отримує завдання та особу серійного злочинця; а другому типу характерні фільми, де персонаж-психопат вривається в буденний світ пересічної людини з метою зруйнувати її життя [23].

Проте ці студії мають на меті не розкриття особливостей організації системи персонажів, а власне сюжетну специфіку, що також ґрунтовно висвітлена в роботі дослідниці. Так, Перший акт розпочинається нейтральною сценою буденного життя, маркованою повною відсутністю саспенсу. Спокій порушується появою антагоніста, який за допомогою злочину або несподіваного втручання в життя героя навмисно звертає на себе увагу. Незалежно від того, встигає головний герой за задумом режисера запідозрити небезпеку чи ні, завершення першого акта позначається викликом у глядача незначного відчуття тривоги за майбутнє персонажа.

У Другому акті розгортаються події, що призводять до емоційного зближення антагоніста з протагоністом: він настирливо наполягає на зустрічі, контактує з головним героєм і, нарешті, змушує його порушити моральне табу, що і є його основною метою. Цьому актові характерне градуальне наростання саспенсу з мікрокульмінаціями, які маркують сцени контакту героїв-опонентів. Максимальний ступінь саспенсу позначає кінець акта.

Третій акт містить вирішальну, кульмінаційну дуель антагоніста з протагоністом, під час якої ефект саспенсу сягає граничної межі. Завершується сюжетна лінія розв'язкою, після якої саспенс повністю зникає, що знімає напруження та приносить глядачеві емоційне полегшення.

Проте, звісно, можливі й деякі сюжетні варіації, які лише підтверджують правило. Як зазначив Ю. Лотман, не

кожний рівень чи елемент, притаманний системі, завжди наявний у тексті. Присутність у системі та відсутність у тексті сприймається як значуща відсутність. Наприклад, безсюжетність там, де структура глядацького очікування враховує сюжет, постає не відсутністю сюжету, а його негативною реалізацією, художнім активним напруженням між системою і текстом [5, с. 58]. Варіативні елементи психологічного кінотрилера здебільшого припадають на третій акт і стосуються розв'язки: 1) перемога як на боці антагоніста (повне підкорення протагоніста й утрата моральних орієнтирів), так і на боці протагоніста (повернення до нормального життя); 2) завершення фільму марковане або повною відсутністю саспенсу, або сюжетним поворотом, що насамкінець збуджує у глядача спалах занепокоєння.

Слід зазначити, що навіть на емпіричному етапі аналізу доходимо висновку, що сюжетний рівень кінотексту виконує для перекладача ідентифікаційну (розпізнавальну) функцію – допомагає визначити жанр (та піджанр) ВТ, що відбувається ще на доперекладацькому етапі. Проте на етапі перекладу кінотексту перекладач навряд чи здатний якимось утрутитися в сюжет твору, трансформувати його, адже він задіяний у трансформаціях лише вербального компонента, у той час як два важливих компоненти (аудіальний і візуальний) залишаються незмінними, стовідсотково зберігаючи сюжетну лінію кінотексту, якої перекладач так чи інакше буде змушений дотримуватися. Щоправда, у поодиноких випадках перекладу-дублювання трансформацій може зазнавати й аудіальний компонент кінотексту, що однаково не може істотно вплинути на зміну сюжету. Саме тому ми наголошуємо на необхідності перекладу скрипту кінотексту лише за наявності в перекладача можливості звертатися до аудіовізуального компонента, який містить важливу імпліцитну й експліцитну інформацію. Цією особливістю переклад кінотексту відрізняється від перекладу художнього літературного тексту, де сюжетний рівень може зазнавати незначних трансформацій непомітно для уваги читача.

2. Композиційний рівень. У тлумачному перекладознавчому словнику Л. Нелюбіна надається таке визначення композиції: «взаємодія принципів внутрішньої та зовнішньої побудови тексту в його мовностилістичному оформленні; це не лише схема побудови тексту, а й ідейно-естетична категорія, щільно пов'язана зі змістом» [7, с. 84]. Тут варто наголосити на відмінності цього поняття від поняття «архітектоніка» тексту, яке визначається як «формальна», «зовнішня» структура тексту, зовнішній зв'язок його частин, який позначає «обсягово-прагматичне членування тексту на глави, параграфи й абзаци або томи (книги), частини» тощо [7, с. 23]. Тобто, композиційний аналіз тексту, а в нашому випадку – кінотексту, передбачає аналіз як на рівні текстової архітектоніки, так і на рівні кореляції форми і змісту твору.

Одну з найтипівіших композиційних рис кінотрилера вчені вбачають у формальній схожості сюжету фільму із лабіринтом, де приховане від глядача також відіграє важливу роль, як і те, що знаходиться на поверхні. Приховане у фільмі – це активна частина системи, яка постійно перебуває на межі розкриття (за наступним рогом лабіринту, за кадром) або стане явною із плином сюжету [18]. Кореляція фільму та лабіринту найяскравіше розкрива-

ється в кінотрилері, адже в ньому інтенсифікуються лабіринтові елементи щонайменше у трьох основних напрямках. По-перше, трилерові притаманні лабіринтоподібні, заплутані, спіралеподібні сюжетні структури. На відміну від класичного детективу, який вирізняється редукованим саспенсом, сюжет кінотрилера тяжіє до дифузної, звивистої, сповненої поворотів і плутанини структури [26, с. 27].

По-друге, кінотрилер зміцнює, кристалізує асоціації за допомогою зображення на візуальному плані справжніх лабіринтів, що виявляється вже на рівні часопросторового контексту. Наприклад, лабіринти яскраво оформлених стелажів супермаркету, у якому працює головний герой трилера «Фото за годину» (2000); американські урбаністичні лабіринти хмарочосів у трилері «Телефонна будка» (2002); лабіринти тунелів метро й коридорів балетної школи у трилері «Чорний лебідь» (2010). До того ж у трилері сучасне місто з упорядкованої структури перетворюється на лабіринт [26, с. 28–29], де герой блукає прихованими вулицями та темними алеями, що збуджує у глядача відчуття загубленості в лабіринті.

Третій лабіринтоподібний вимір стосується центрального поняття кінотрилера – саспенсу. П. Боніцер наголошує на особливому зв'язку між саспенсом і лабіринтом і додає, що не стільки візуалізований лабіринт викликає саспенс, скільки ефект саспенсу створює відчуття загубленості в лабіринті. Іншими словами, коли в сюжет вводиться елемент, який викликає саспенс (наприклад, час, що спливає до зустрічі з убивцею), будь-який простір перетворюється на лабіринт, сповнений потенційних перешкод, затримок, хибних поворотів і прихованих небезпек [26, с. 30].

Вагомий унесок у формування сюжетно-композиційного контексту кінотрилера зробили навіть телесеріали, які набули особливої популярності на початку ХХІ ст. Однією зі специфічних рис, що запозичив у них як літературний, так і кінотрилер, на рівні архітектоніки кінотексту стала незв'язна, епізодична структура. Трилер зазвичай роздрібнений на серію окремих самодостатніх сюжетних елементів (епізодів), що пропонують глядачеві низку напівавтономних кульмінацій. На перший план виходить не лінійність і зв'язність оповіді, а першочерговість створення саспенсу, виклик негайного хвилювання. Так, цикл фільмів про Джеймса Бонда має саме таку, яскраво виражену епізодичну структуру: сюжет постає низкою самостійних змістових блоків [26, с. 53]. Як зазначив А. Хічкок: «Найбільше мені подобаються несподівані повороти й наймовірні швидкі стрибки від однієї ситуації до іншої» [29].

Як відомо, облігаторні контекстуальні характеристики ядерного жанру не завжди властиві кожному з його піджанрів, тож інваріантність цього кінематографічного прийому на рівні сюжетно-композиційного контексту психологічного кінотрилера, на наш погляд, має оказіональний характер.

Наступним і найсуттєвішим запозиченням із серіалів постає кінематографічний прийом «кліффхенгер» (cliff-hanger), який передбачає, що кожний епізод серіалу, особливо останній, закінчується сценою, у якій герой опиняється в небезпечній, майже безвихідній ситуації (наприклад, ледве тримається руками за край крутого обриву), яка не розв'язується до виходу наступної серії.

Кліффхенгер втілює крайній вияв одного з базових кінематографічних прийомів створення саспенсу на рівні хронотопу – затягування [26, с. 52]. Застосування кінематографічного прийому кліффхенгер забезпечує семантичну когерентність кінотексту жанру «трилер» в умовах його дискретної, епізодичної структури, актуалізуючи одну з найвагоміших структурно-семантичних категорій тексту – категорію зв'язності.

Окрім специфічних рис, властивих архітектоніці психологічного кінотрилера, вчені виділяють також ознаки на рівні кореляції форми зі змістом. Так, саспенс задіює два основних кінематографічних прийоми, які впливають на емоції глядача: приховування (*concealment*) і затягування (*protraction*). У першому випадку саспенс викликається за допомогою навмисного укриття інформації від глядача, а другому – за допомогою відстрочення очікуваного результату. Літературознавець Ларс Оле Зауерберг у монографії “*Secret Agents in Fiction*” (1984) зазначає, що «приховування – це свідоме утаювання інформації автором, затягування передбачає відстрочення розв'язки так довго, як це тільки можна терпіти» [26, с. 31]. Дослідник зазначає, що попри усталений факт, що ці два елементи зазвичай взаємодіють, саспенс може ефективно утворювати саме лише затягування навіть тоді, коли розв'язка не містить жодної таємниці, як, наприклад, у трилерах, основаних на історичних подіях – “*Apollo 13*” (1995). Напружене очікування цілковито передбачуваної події, що невідхильно наближається, може генерувати значне нарощення саспенсу.

Затягування, або ефект відкладеної дії, нагадує сітку, лабіринт – стан захоплення саспенсом. Як зазначає П. Боніцер, лабіринт – це просторовий еквівалент емоції «саспенс», а саспенс відіграє роль емоційного еквівалента лабіринту: глядач не прямує точно до виходу, а блукає, нікуди не потрапляючи; він простує прямо до цілі, розв'язки, та водночас віддаляється від неї [26, с. 32].

Такі сюжетно-композиційні особливості кінотрилера зумовлюють формування атмосфери саспенсу, адже залучення глядача до перипетій переслідування та збереження загадки розв'язки викликає стан перманентного тривожного очікування з характерними гострими переживаннями. Як наголошує Л. Кайда, один із найважливіших намірів автора будь-якого художнього твору – створення стилістичного ефекту «співучасті» [4, с. 23]. Глядач має радіти й засмучуватися, печалитися або лякатися не лише в результаті прямого показування подій, а й унаслідок тієї внутрішньої роботи, до якої його схиляє кінематограф [12, с. 295].

Кінознавець Ноель Керол, базуючись на теорії російського режисера та кінознавця В. Пудовкіна, розглядає формування саспенсу як питальну модель, або модель «питання-відповіді»: оповідь ставить питання, які викликають у глядача гостре бажання дізнатися відповідь на нього [19, с. 66–67]. Звісно, різні типи оповіді ставлять питання перед глядачем, і не всі вони викликають саспенс. Н. Керол пропонує дві умови, які відрізняють повноцінний саспенс від інших типів просування сюжету: 1) елемент очікування: глядач має бути поінформованим, що питання поставлене, адже тоді він може напружено очікувати відповіді; 2) питання має пропонувати чітко визначений перелік варіантів розв'язки, зазвичай двох, наприклад, урятується герой чи помре?

На думку Н. Креола, на створення саспенсу також впливають чинники «вірогідності/імовірності» й «моралі». Чинник вірогідності передбачає, що чим менш очікуваною є бажана розв'язка, тим сильніший саспенс продукується. Моральний чинник Н. Керол убачає в мірі бажаності розв'язки. Реалізація «морального права» героя як один із можливих варіантів розв'язки інтенсифікує залучення глядача до подій стрічки та значно посилює саспенс. Цей моральний чинник може навіть не збігатися з класичними уявленнями про добро чи зло, а просто віддзеркалювати симпатії глядача до протагоніста. Н. Керол підсумовує, що саспенс утворюється за умови, коли морально найбажаніша розв'язка здається глядачеві найменш вірогідною [26, с. 33].

**Висновки.** Отже, знання специфіки сюжетно-композиційного контексту надзвичайно важливе при перекладі кінотексту піджанру «психологічний трилер». Сюжетні особливості хоч і належать до жанроформувальних, але виконують здебільшого ідентифікаційну (розпізнавальну) функцію для кіноперекладача. Вони важливі на доперекладацькому, підготовчому етапі для розпізнавання спеціалістом з перекладу жанру кінотексту, який він перекладатиме, з подальшим відбором необхідних заходів, релевантних для цього піджанру стратегій, способів і прийомів перекладу. Натомість, композиційні особливості необхідно враховувати протягом власне процесу перекладу, адже дотримання їх законів істотно впливає на адекватність відтворення ЖСД психологічного кінотрилера в перекладі, зберігаючи прагматику ВТ.

Перспективи для подальшого наукового пошуку вбачаємо у визначенні специфіки перекладу заголовків психологічних кінотрилерів як однієї з важливих складових композиції, що належить до сильних позицій тексту; дослідженні особливостей відтворення часопросторового та лексико-семантичного контекстів при перекладі кінотекстів піджанру «психологічний трилер».

### Література:

1. Гаспаров М.Л. Аристотель и античная литература / М.Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1978. – 100 с.
2. Ждан В.Н. Эстетика фильма / В.Н. Ждан. – М. : Искусство, 1982. – 375 с.
3. Иоселиани О. Говорить на языке кино / О. Иоселиани. – Неделя. – 1982. – № 5.
4. Кайда Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию : [учебное пособие] / Л.Г. Кайда. – 2-е изд., испр. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 208 с.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973.
6. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – Таллинн : Имкусство, 1970.
7. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. – 6-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 320 с.
8. Новикова М.А. Стиль автора и стиль перевода : [учебное пособие для филол. факультетов и факультетов иностр. языков университетов и институтов] / М.А. Новикова и др. – К. : УМК ВО, 1987. – 84 с.
9. Одинцов В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.
10. Орехова О.І. Жанрові особливості психологічного кінотрилера з позицій перекладознавства: характерологічний контекст / О.І. Орехова. – Київ, 2014 (у друці).
11. Орехова О.І. Міждисциплінарний підхід до визначення кінематографічного жанру «трилер» / О.І. Орехова. – Одеса, 2014 (у друці).

12. Ромм М.И. Кинорежиссер – драматург – актер / М.И. Ромм. – М., 1980.
13. Слышкин Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М., 2004. – 153 с.
14. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов // Русский современник. – Ленинград, 1924. – Т. 3. – 1924. – С. 265–268.
15. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский // Семантика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995.
16. Эйзенштейн С. Вопросы композиции / С. Эйзенштейн // Избр. статьи. – М.: Искусство, 1956.
17. Большая Советская Энциклопедия. – М., 1973. – Т. 12. – 1973.
18. Bonitzer P. Partial Vision Film and the Labyrinth / P. Bonitzer // Wide angle-a quarterly journal of film history theory criticism & practice, 1981. – Т. 4. – №. 4. – С. 56–63.
19. Carroll N. Toward a theory of film suspense / N. Carroll // Persistence of Vision. – 1984. – Т. 1. – №. 1. – С. 65–89.
20. Fedorov A. The analysis of detective genre in media studies in the student audience / A. Fedorov // Acta Didactica Napocensia. – 2011. – Т. 4.
21. Field S. Das Handbuch zum Drehbuch / S. Field // Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. – 1991. – Т. 13.
22. Hant P. Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie / P. Hant. – Zweitausendeins, 2000.
23. Heinrichs S. Erschreckende Augenblicke: die Dramaturgie des Psychothrillers / S. Heinrichs. – Herbert Utz Verlag, 2011. – 436 S.
24. Heinzlmeier A. Thriller: Kino, das an den Nerven zerrt / A. Heinzlmeier, T. Knops. – Hamburg: Kino Verlag GmbH. – 1. Auflage, 1991. – 193 S.
25. Krützen M. Dramaturgie des Films: wie Hollywood erzählt / M. Krützen. – Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2004. – Т. 16021.
26. Rubin M. Thrillers / M. Rubin. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010 (first ed. 1999). – 319 p.
27. Seger L. Making a script great / L. Seger. – S. French. – Hollywood, 1994.
28. Todorov T. The poetics of prose / T. Todorov. – Paris: Ithaca, 1977.
29. Аронсон Олег. Библиотека сценариста. Хичкоковский саспенс как кинематографический нарратив. Часть I. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/02/04/aronson-hitch-2/>.
30. Aguado V.L. Film Genre and its Vicissitudes: the Case of Psychothriller / V.L. Aguado. – Atlantis: Vol. 24. – No. 1, Junio 2002. – P. 163–172. – [Electronic source]. – Article Stable: URL: <http://www.jstor.org/stable/41055051>.

**Орехова О. И. Специфика формирования саспенса в кинотексте поджанра «психологический триллер» на сюжетно-композиционном уровне: переводоведческий аспект**

**Аннотация.** В статье установлены характерные черты сюжетно-композиционного контекста психологического кинотриллера и выяснена их роль в формировании эффекта «саспенс»; обозначена переводоведческая проблематика передачи сюжетно-композиционного контекста при переводе психологического кинотриллера.

**Ключевые слова:** композиция, сюжет, сюжетно-композиционный контекст, кинотекст, психологический триллер, саспенс, вербальный компонент, аудиовизуальный компонент, перевод.

**Orekhova O. The specifics of forming the suspense in the psychological thriller film text on the level of plot and composition: translational approach**

**Summary.** The article aims at defining the specific generic features of plot and composition of psychological thriller film and outlining their role in creating the effect of suspense; raises the disputable questions, concerning rendering of the generic plot and structure's features of the psychological film text within translation.

**Key words:** plot, composition, film text, psychological thriller, suspense, verbal component, audiovisual component, translation.