

МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**«МОВА, ЛІТЕРАТУРА І КУЛЬТУРА:
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ
ТА РОЗВИТКУ»**

(16-17 квітня 2021 р.)

Харків
2021

УДК 001.2:[81+82+008](063)
М 74

**Мова, література і культура: актуальні питання
М 74 взаємодії та розвитку.** Матеріали науково-практичної
конференції (м. Харків, 16-17 квітня 2021 р.). – Херсон:
Видавництво «Молодий вчений», 2021. – 100 с.
ISBN 978-966-992-473-5

У збірнику представлені матеріали науково-практичної конференції «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії та розвитку». Розглядаються загальні питання української мови і літератури, романських, германських та інших мов, мови і засобів масової комунікації, теорії і практики перекладу, літератури зарубіжних країн та інші.

Збірник призначено для науковців, викладачів, аспірантів та студентів, які цікавляться філологічними науками, а також для широкого кола читачів.

УДК 001.2:[81+82+008](063)

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Гавриш І.П.

ОРФОЕПІЧНІ НОРМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ
В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ-ІНОЗЕМЦІВ:
ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ 6

Чумаченко Т.В., Мацько Л.І.

МУЗИЧНІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА
ТВОРЧОСТІ П. ТИЧИНИ..... 10

РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Братусь І.В., Добровольська В.В.

ДОЛЯ МИТЦЯ В УМОВАХ АВТОРИТАРНОЇ КУЛЬТУРИ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ОРЛОВА
«АЛЬТІСТ ДАНІЛОВ») 13

Капацы А.Ю.

ДЕЕПРИЧАСТИЕ И ПРИЧАСТИЕ
В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ 15

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Быкова А.М.

МОДЕРНИСТСКИЕ ПРИЕМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ
НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ЛАПИН И ЛАПИНА»
ВИРДЖИНИИ ВУЛФ 20

Гнатюк К.О.

ПСИХОЛОГІЧНІ ВИТОКИ СТИЛІСТИЧНОЇ СВОЄРІДНОСТІ
НОВЕЛ ФРАНЦА КАФКИ «ВИРОК» ТА «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» 24

Коваленко А.О.

ЗОВНІШНІЙ ВИГЛЯД І ПОБУТ ГЕРОЇВ
ВІКТОРІАНСЬКОГО РОМАНУ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ
ЇХ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ (ЗА РОМАНОМ
Ч. ДІККЕНСА «ПРИГОДИ ОЛІВЕРА ТВІСТА»)..... 31

Мухіна А.С.

ПЕРША КІНОАДАПТАЦІЯ РОМАНУ

АЛЬФРЕДА ДЪОБЛІНА «БЕРЛІН АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ»..... 37

Налімова А.О.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ

КОРЕЙСЬКОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ..... 42

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Пількевич Л.О.

МОВНІ ЗАСОБИ ЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ ПЕРСОНАЖІВ

НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖОДЖО МОЙЄС

«ME BEFORE YOU» 47

Ponaida Ivanna

USING AUTOMATIC TEXT ANALYSIS PROGRAMS

IN RESEARCHING THE PECULARITIES OF THE AUTHOR'S

IDIOSTYLE (BASED ON THE NADINE GORDIMERS'S NOVEL).. 51

Shevelova-Narkusha Natalia

PROBLEMS AND STRATEGIES IN TEACHING ENGLISH 55

ЗАГАЛЬНЕ, ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Дворова О.Ю.

АНАЛІТИЧНА ФОРМА ЧАСУ

КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ДІСЛОВА НА *-ĖAN EDİ*..... 60

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Івасенко Ю.В.

ФОЛЬКЛОРИЗМ У ЛІТЕРАТУРІ..... 65

ЛІТЕРАТУРНЕ ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО ТА ТЕКСТОЛОГІЯ

Гнатів М.А.

ПОНЯТТЯ ПРО ДИСКУРСНІ ЗОНИ ТЕКСТОВОГО

КОМУНІКУВАННЯ – ДИСКУРСНА ЗОНА НАРАТОРА

І ДИСКУРСНА ЗОНА ПЕРСОНАЖА..... 68

Гук О.-М.І.

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП НАРАТИВУ 72

Захарків І.М.

НАРАТИВНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ

ЕЛІЗАБЕТ ГІЛБЕРТ «EAT, PRAY, LOVE» 76

МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Павлік М.В.

НАТЕ СПЕЕСН В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПОЛІ

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 80

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Голубенко Н.І.

ЕМОТИВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ МОДАЛЬНОСТІ

У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ 85

Кузнєцова А.С.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АКРОНІМІВ ТА АБРЕВІАТУР 87

Федченко А.Л.

ЛАПКИ В ЗАГОЛОВКАХ ПІВДЕННОКОРЕЙСЬКИХ ЗМІ

ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ 90

РИТОРИКА

Царенко І.О.

ХАРИЗМАТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА

УСПІШНИХ АНГЛОМОВНИХ ОРАТОРІВ 96

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Гавриш І.П.

кандидат філологічних наук, доцент

ОРФОЕПІЧНІ НОРМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ-ІНОЗЕМЦІВ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Формування комунікативної компетентності студентів-іноземців, зокрема для забезпечення комунікативних потреб у навчальній (для отримання фахових знань) та соціально-культурній (для адаптування в новому соціальному та культурному середовищі) сферах, передбачає оволодіння усіма видами мовних норм. Уміння відтворювати інформацію на рівні читання, діалогічного та монологічного мовлення відповідно до чинних мовних норм є індикатором рівня володіння мовою як на початковому, так і на подальших етапах вивчення української мови як іноземної. Дослідження формування орфоепічних навичок як українських студентів так і студентів-іноземців знаходимо в працях О. В. Бас-Кононенко [1], Т. Донченко [2], М. Дружинець [3], Г. П. Коваль [4], П. Луньо [5], Т. В. Мелкумової [6], Н. І. Тоцької [7], Л. П. Шеремет, Т. П. Мельник [8] та інших вчених. Однак, питання формування комунікативної компетентності студентів-іноземців на рівні практичного засвоєння орфоепічних норм зберігає свою актуальність і на сьогодні.

Вивчення української мови як іноземної на початковому етапі передбачає ознайомлення із фонологічною системою української мови та напрацювання нормативної вимови голосних і приголосних звуків та звукосполук, зокрема: вимова наголошених та ненаголошених голосних, проривного [r] та глоткового [ɣ], твердого [p] та твердого [l], вимова африкатів [дж], [дз], вимова твердих губних [б], [п], [в], [м], [ф] у кінці складу або слова, вимова

шиплячих, тверда вимова приголосних перед [и] та пом'якшена перед [і], вимова твердих приголосних перед [е] тощо. На цьому етапі доречним видається використання вправ рецептивного (сприйняття вербальної інформації й подальше впізнавання та розрізнення звуків) та репродуктивного характеру (відтворення прочитаного або почутого повністю або зі змінами), а саме: вправи на відтворення звуків, звукосполук та слів із певними звукосполуками; вправи на впізнавання слів, що відрізняються одним чи кількома звуками; вправи на відтворення подовжених приголосних, на розрізнення твердих, м'яких та напівпом'якшених звуків; вправи на складання слів із запропонованих звуків; читання скоромовок; вправи на закріплення навичок нормативного наголошення: прочитання слів із наголосом на першому/другому/третьому складі, вправи на вибір слів із наголосом на першому/другому складі тощо. Поділяючи думку М. Дружинець [3], П. Луньо [5] та Н. І. Тоцької [8] щодо включення до орфоєпії всіх складових елементів звукового оформлення усного мовлення, зокрема: правил вимови окремих звуків та їх сполучень, норм наголошення (акцентологія) та інтонування висловлювань, ми переконані в необхідності відтворення розповідної, питальної чи спонукальної інтонації вже на початковому етапі вивчення української мови як іноземної, що й зумовлює використання вправ, що забезпечують напрацювання таких навичок. Отже, на початковому етапі вивчення української мови як іноземної відбувається напрацювання слухо-вимовних і ритміко-інтонаційних навичок.

Базовий рівень передбачає закріплення та вдосконалення набутих навичок нормативної вимови звуків сучасної української мови шляхом використання репродуктивних та продуктивних завдань (реконструктивних), що передбачають створення студентами власних висловлювань на рівні окремих речень чи фрагментів тексту. На цьому етапі пригадуємо, узагальнюємо, аналізуємо результати напрацювання орфоєпічних вмінь на початковому рівні та додатково приділяємо увагу тим звукам/звукосполукам, вимова яких для студентів пов'язана з певними труднощами, оскільки ці звуки не властиві рідній мові студента. Доречним видається використання

вправ на закріплення знань щодо історичних та позиційних чергувань голосних та приголосних звуків: прочитання різних граматичних форм слова/слів, що містять чергування; утворення певних граматичних форм слова/слів із метою виявлення випадків чергування; вправи на закріплення асимілятивних процесів на рівні голосних та приголосних, спрощення звуків; вправи на вибір правильного варіанта вживання прийменників у/в, з/із/зі, сполучників і/й/та; вправи на письмове фіксування почутих слів із визначенням наголошеного складу; на розрізнення слів за лексичним значенням відповідно до наголошення; вправи на побудову розповідних, питальних та спонукальних речень, а також окличних та неокличних.

Рубіжний та подальші рівні вивчення української мови як іноземної передбачають уміння послуговуватись усним мовленням із урахуванням усіх основних орфоепічних норм. Разом із тим збільшення активного словника шляхом вивчення фахових термінів потребує напрацювання їх нормативного наголошення. Доречним видається й використання вправ, що допомагають студентам запам'ятати випадки подвійного наголошування та використання наголосу як засобу розрізнення неповних омонімів, дієслів доконаного та недоконаного виду; практичне закріплення використання побічного наголосу. Окреслені етапи передбачають і поглиблення вмінь інтонування, адже за допомогою інтонації мовець передає настрій, виділяє важливе, привертає увагу до певної думки чи позиції, завершує повідомлення або натякає на його продовження, зокрема цьому слугуватимуть вправи, що передбачають прочитання питального речення із виділенням логічним наголосом певного слова і побудова відповіді на такий варіант прочитання, вправи щодо використання усіх можливостей інтонування висловлювань під час усного професійного мовлення, зокрема наукової доповіді. Разом з тим цікавими видаються завдання із художніми текстами, що дозволяють студентам закріплювати усі засоби виразного мовлення, поспостерігати за наголошенням слів у поетичних творах.

Отже, напрацювання орфоепічних навичок як складової формування комунікативної компетентності студентів найінтенсивніше реалізується на початковому етапі вивчення української мови як іноземної в межах вступного фонетичного курсу,

подальша робота над орфоепічними нормами передбачає повторення та узагальнення набутих знань у межах супровідного та усунення порушень мовних норм у межах корекційного курсів, демонстрування вільного послуговування орфоепічними нормами та спостереження за їх реалізацією в різних стилях, зокрема науковому та художньому, видається продуктивним на подальших етапах вивчення української мови як іноземної.

Список використаних джерел:

1. Бас-Кононенко О. В. Вимовні норми як мірило милозвучності української мови (на матеріалі орфоепічних словників) / О. В. Бас-Кононенко // Українська мова. – 2019. – № 1. – С. 103–114.
2. Донченко Т. Вивчення фонетики української мови студентами-іноземцями / Тетяна Донченко // Теорія і практика викладання української мови як іноземної : зб. наук. праць. – Львів, 2010. – Вип. 5. – С. 75–80.
3. Дружинець М. Українське усне мовлення в орфоепічному аспекті: основна проблематика / М. Дружинець // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2020. – Вип. 30. – Т.2. – С. 172–177.
4. Коваль Г. П. Фонетичні знання, уміння та навички у мовно-мовленнєвому курсі початкового навчання української мови / Ганна Петрівна Коваль // Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти : зб. наук. зап. РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2003. – Вип. 26. – С. 22–26.
5. Луньо П. Фонетичний матеріал української мови в підручниках для іноземців / Петро Луньо // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. – 2012. – Вип. 7. – С. 84–92.
6. Мелкумова Т. В. Формування орфоепічних умінь і навичок з української мови в іноземних студентів / Мелкумова Т. В. // Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. – 2013. – Вип. 26. – С. 220–223.
7. Тоцька Н. І. Засоби милозвучності української мови / Українське мовознавство. – 2000. – Вип. 22. – С. 3–9.
8. Шеремет Л. П., Мельник Т. П. Формування орфоепічної грамотності іноземних студентів медичного профілю // Науковий вісник Ужгородського університету. – 2017. – Вип. 1(40). – С. 310–312.

Чумаченко Т.В.

студентка;

Мацько Л.І.

доктор філологічних наук, професор,

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

МУЗИЧНІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА ТВОРЧОСТІ П. ТИЧИНИ

Музичність у віршах П. Тичини має як світоглядне, так і смислотворче та структуротворче навантаження. Музичність у творчості П. Тичини є також і музичною композиційною побудовою, яка виконує роль порядкуючої сили поезії, що відображає осягнену митцем музичну структуру світобудови, як дисонансну співзвучність, крихку гармонію [2, с. 23].

Багато дослідників ранньої творчості П. Тичини, відзначають музичність його лірики. Музичність стала, зокрема, найхарактернішою особливістю збірки «Сонячні кларнети». Для П. Тичини дуже близькими були слова-заклик французького поета П. Верлена: «Насамперед музика». Саме вони стали девізом творчості П. Тичини, їх поет активно проводив у життя. Теоретики і практики символізму не раз висловлювалися стосовно того, що поезія є «внутрішня музика» і що музика є «кістяк поезії».

Ролі музичності як стильової домінанти творчості П. Тичини приділено увагу у працях Беценко Т., Ключека Г., Ковалів Ю., Мошки О., Нобеленчук І., Фока М., Молочко С.

Метою дослідження є спроба визначити музичну сталу ознаку як стильову домінанту творчості П. Тичини.

Передача музики у ліричних творах раннього П. Тичини переважно здійснюється семантичним шляхом, тобто через змістову систему, через асоціативно активні слова. Саме через семантику слова, через асоціації, які воно викликає, у реципієнта вибудовуються паралелі й аналогії з музикою, що надають тексту Тичинівських віршів відповідного ефекту. Цим шляхом поет передає та конкретизує звучання, поглиблює звук, вирізняє його відтінки, робить більш виразними тони. Ліричні твори

П. Тичини, які ввійшли у збірку «Сонячні кларнети», насичені «словами-звуками», для яких властиві різні звукові відтінки, різне звучання, що породжують у читача різноманітні звукові враження (наприклад, деренчання, рокотання, дзенькіт, брязкання тощо).

Одним із домінуючих способів омузичення текстів лірика є використання музичних термінів, що є досить природним для П. Тичини, який був професійним музикантом. Оперування музичною терміно-системою, широке використання музичних понять і назв встановлює безпосередній і нерозривний зв'язок із музикою, у такий спосіб викликаючи у читача під час сприймання тексту «музичні» асоціації, створюючи враження постійного мелодійного супроводу. Для читача кожен музичний термін, вжитий поетом, стає підґрунтям для створення в уяві музичних образів. У цьому контексті можна аналізувати такі «музичні» образи: «...Горить-тремтить ріка, / як музика», «...Над мною, підо мною / Горять світи, біжать світи / Музичною рікою», «...І плачуть, і співають промені у даліні, / немов віолончелі», «...Слухаю мелодій / Хмар, озер та вітру», «...І згучить земля. / Як орган» та ін.

Говорячи про омузичення творів П. Тичини семантичним шляхом, зокрема шляхом номінації музичних термінів, варто наголосити на важливості епітета, який колоризує музичний звук-образ ліричних творів зі збірки «Сонячні кларнети». Така специфіка лірики пояснюється в першу чергу синестезійним світосприйманням митця, яке переважно ґрунтується на гармонії звуку та кольору, які поєднує лірик. Синестезійний епітет набуває виражальної функції, тобто конкретизує характер звучання, передаючи в такий спосіб настрої, стан, відчуття поета («синій плач», «сине брязкання кадил», «чорний акорд», «кривавий сміх», «світлі акорди» тощо).

П. Тичини часто визначає жанр/форму своїх поетичних творів, апелюючи до музики: пісня, хор, псалом, fuga, гімн, енгармонійні ронделі, симфонія, кантата тощо. Такого роду заголовки/підзаголовки є знаком-сигналом для читача: автор у такий спосіб асоціює текст із музикою. Написані у цьому ключі ліричні твори набувають подвійної інтерпретації – літературної та музичної. Подібна стратегія пояснюється багатозначністю слова, яке створює другий план (підтекст). Така двозначність суттєво підносить ступінь інформативності поетичного тексту П. Тичини.

У ліриці П. Тичини переосмислені терміни з галузі музичного мистецтва: хор, октава, такт, ритм, звук, тон, нота, акорд, оркестр, дієз, двін, музика, музичний, ритмічний, бандура, струна, кларнет, віолончель, арфа, скрипка, кобза та інші стають самобутніми поетичними образами [1, с. 62].

Талант П. Тичини, в якому гармонійно поєдналися абсолютний музичний слух, здатність до синестезично-асоціативного сприйняття реалій життя і найтонше відчуття слова – рідкісне явище. У природженій музикальності поет був настільки самобутнім і неповторним, що його неможливо наслідувати. Він недоступний для епігонів найвищого рівня. Музикальний талант П. Тичини був добре розвинений. Підхід поета до музики – це не підхід аматора, хоча і дуже здібного, а професіонала, який на рівні з поезією віддав музиці багато років свого життя. Обдарований юнак грав на багатьох музичних інструментах, сам складав музику. Саме цим, найбільш ймовірно, і слід пояснити бажання митця ввести в поетичний текст музику, бажання, яке привело до всенародного визнання і справжнього мистецького успіху.

Підводячи підсумки, можна говорити про геніальність поетичного вираження естетично-світоглядних поглядів П. Тичини шляхом втілення мотиву музики, який зіграв велику роль у його ранніх творах. Також слід наголосити, що «Сонячні кларнети» П. Тичини є зразком синтетичного твору, естетичну концепцію якого розробив Р. Вагнер. Вірші, які входять до такого твору, становлять нерозривну єдність – психологічну, лірико-драматичну, трагічну, міфологічну та музичну. Музичність стала стильовою домінантою творчості П. Тичини, основою синтетичної єдності його збірок.

Список використаних джерел:

1. Беценко Т. П. Художньо-виражальні прикмети фонічної організації поетичної мови П. Тичини. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія.* 2017. № 29. Том 1. С. 4–6.
2. Мошка О. О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»). *Наукові записки. Національний ун-т «Києво-Могилянська академія».* Том 20. Спеціальний випуск. 2002. С. 21–25.

РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Братусь І.В.

кандидат філологічних наук, доцент;

Добровольська В.В.

бакалавр,

Інститут мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка

ДОЛЯ МИТЦЯ В УМОВАХ АВТОРИТАРНОЇ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ОРЛОВА «АЛЬТИСТ ДАНИЛОВ»)

Для сучасних дослідників період «застою» відносно легко може бути вивчений у будь-яких аспектах. Це викликано як доступом до значної кількості інформації, так і «живими» свідками тої доби. Емоційне поле «застою» все ж становить певні труднощі – дехто схильний ідеалізувати «брежнєвський СРСР». Та навіть кращі твори, що були написані та видані в «ті часи» вказують на значний пресинг творчих особистостей, доводять згасаючу безперспективність радянської дійсності. Особливо вражали деякі радянські твори кінця сімдесятих – початку вісімдесятих років ХХ століття. В них умовно «вносився вирок режиму», відчувалися кардинальні зміни у світогляді та проглядався новий погляд на майбутнє. Ми досліджували різні аспекти літератури другої половини ХХ століття [1; 2].

В романі Володимир Орлова «Альтист Данилов» доволі чітко відстежується доля митця в пізньому СРСР. Ніби мистецтво й «рятує особистість», але деякі реалії радянської дійсності стають ще більш нестерпними та разючими для обдарованої людини. Не рятує ситуації навіть введена автором напівдемонічна сутність головного героя – жодних «бонусів» він не отримує, а навіть додатково має співвідносити свою поведінку й з «вищими силами».

Музикант Володимир Олексійович Данилов належить до «мовчазного покоління» (1928–1945) – у віці семи років його

«перенесли» в дитячий будинок. Це сталося в 1943 році. Події роману відбуваються в брежнєвському СРСР – Данилов вже дорослий чоловік. Він ніби звичайний гвинтик системи, що виконує свою «суспільно корисну функцію» – служить альтистом в театрі. Його побут та особисте життя постійно знаходяться в «підвішеному стані». Та він прилаштувався – разом з десятками мільйонів «радянських людей» він бореться за право жити гідно. Побутові проблеми в романі показані доволі яскраво. Ми можемо спостерігати, як людина в СРСР витрачала колосальну частину часу на впорядкування елементарних побутових потреб. Кожна покупка мала супроводжуватися численними маніпуляціями. Заповнення жирюк і здача склопосуді, придбання книжок чи музичних інструментів, транспорт чи лікування – все потребувало колосальних зусиль. Цей час Данилов витрачав намарно – він не міг вповні присвятити його музикальній підготовці.

Звичайно, що він міг скористатися своїми магічними здібностями. Але він свідомо уникає цього (не пересуває пластину браслету без зайвої потреби). Чому? Можливо він усвідомлює, що не живучи з усіма «одним життям», він втратить зв'язок з соціумом.

Творчість становила собою невід'ємну частину тоталітарної системи – хтось підлаштовувався, хтось «ламався», хтось залишався у «внутрішній опозиції». Володимир Орлов в романі показав різні зрізи громадських позицій. Альтист Данилов був «помилуваний» системою, він визнаний «не дуже шкідливим». Але над ним була повішена «люстра», що може зірватися в будь-який момент. Автор так зобразив постійний тиск системи на митця, що може розчавити його коли їй заманеться. Подібні очікування були притаманні творчості Франца Кафки – письменник передав їх у творах «Процес» і «Замок».

Конформізм має свою ціну – Данилову в кінці твору повернули «вкрадений» музичний інструмент. В. Орлов натякає, що система визнала його «своїм». Подібний моральний компроміс забезпечує фізичне виживання, але значно деформує особистість. Автор доводить, що митець повинен боротися в будь-яких обставинах за право вільно виражати свою думку.

Одним з напрямків «боротьби» міг би стати описаний в романі «тишизм». Цей напрямок в музиці приваблював своєю досконалою моделлю сприйняття та відтворення світу. Та втілення в реальність

його засад спричиняло деструкцію, що була викликана нездатністю митців контролювати свої «нові емоції».

Роман залишив нам сатиричну картину пізнього СРСР, що вже знаходився напередодні колапсу. Та проблеми роману ще й досі актуальні.

Список використаних джерел:

1. Братусь І. В., Кузьменко Г. В. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. *Арт-платформа*. Київ, 2020. № 1. С. 39–68.

2. Братусь І. В., Михалевич В.В., Гунька А.М. Історико-культурний контекст написання роману Анатолія Рибаківа «Важкий пісок». *Молодий вчений*. 2020. № 3. С. 432–436. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-90>

Капацы А.Ю.

студент,

*Черновицький національний університет
імені Юрія Федьковича*

ДЕЕПРИЧАСТИЕ И ПРИЧАСТИЕ В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Творчество поэтов Серебряного века привлекает внимание в аспекте проблематики нашего исследования, в частности поэзия всемирно известной поэтессы-акмеистки, дважды номинированной на Нобелевскую премию по литературе Анны Андреевны Ахматовой. Её жизнь в той или иной степени коснулась и территории Украины, в частности Киева, Одессы и Крыма. В этих городах произошли не более важные события в жизни великой поэтессы.

Жизнь и творчество поэтессы пришлись на довольно сложные и трудные годы. Репрессии против литературных деятелей коснулись не только украинских писателей, но и многих по национальности русских. К ним относилась и сама Анна Андреевна, и её семья. Её мужа и сына Николая и Льва Гумилёвых арестовали. Обвинения,

традиционно, были не обоснованы и с приговором касательно мужа долго тянуть не стали. Сама Ахматова эти трагические события описывала в своём стихотворении «*Не бывать тебе в живых...*», датированное 16 августа 1921 г. (не за долго до смерти мужа).

Рассматриваемая тема исследования весьма актуальна и значима как для языкознания, так и для литературоведения. В произведениях Ахматовой имеется достаточно много различных стилистических фигур и тропов.

О значимости и вкладе Ахматовой в развитие литературы можно вести довольно долгую дискуссию, однако теперь перейдём к рассмотрению самой темы исследования. В общей сложности, такие особые формы глагола как причастие и деепричастие встречаются в текстах поэзий исследуемой поэтессы довольно часто, проявляя морфологические признаки, присущие этим формам.

Единое определение причастия и деепричастия языковеды дали только во второй половине XX столетия. До этих пор причастие рассматривалось с разных точек зрения, мнения учёных менялись и противоречили друг другу. Так известный украинский языковед **А. А. Потебня** в своё время считал причастие всего лишь промежуточной частью речи: «Нынешние причастия есть часть речи обособленная, оставшаяся за выделением категорий прилагательного и существительного. Первобытное имя, предшествовавшее выделению категорий существительного и прилагательного, по способу представления в нём признака ближе всего подходило к причастию... не нужно себе представлять причастие непременно словом отглагольным, оно не происходит от глагола, а появляется вместе с ним» [6]. Известный академик **А. А. Шахматов** говорит о частях речи в своём труде, посвящённом синтаксису: «Причастие является глагольным прилагательным, это форма или же часть речи, совмещающая грамматические свойства глагола и прилагательного» [7]. **В. В. Виноградов** определяет причастия как категорию гибридных глагольно-прилагательных форм [3]. **В. А. Богородицкий** в очерке «О частях речи» по формальным признакам причастия сближал с прилагательными и включал их в состав последних [2]. **Д. Н. Овсяннико-Куликовский** в своей работе «Синтаксис русского языка» относит причастия к отдельным частям речи, которые составляют суть формы

мысли: «Иначе говоря, здесь глагольность совмещена с прилагательностью. Эта двойственная форма мысли есть причастие» [4]. **А. М. Пешковский** в ранних изданиях своего «Русского синтаксиса в научном освещении» рассматривал причастия и деепричастия как отдельные части речи. Затем его точка зрения изменилась, и он включил причастия в разряд имён прилагательных наряду с собственно прилагательными, а ещё позднее причастия и деепричастия были отнесены им к особым частям речи, и причастие отделено от прилагательного [5].

Рассмотрев статус причастия и деепричастия на разных исторических этапах, следует перейти к современному толкованию этих понятий, выяснению их синтаксической роли, основных морфологических признаков и свойств.

Причастие – это самостоятельная часть речи, особая форма глагола, обозначающая признак предмета по его действию, оно отвечает на вопросы *какой? какая? какое? какие?* Морфологические признаки причастий классифицируют таким образом: 1) постоянные признаки: действительное или страдательное; вид (совершенный или несовершенный); время (настоящее или прошедшее, кроме будущего); 2) непостоянные: форма (полная или краткая); род, число, падеж. В предложениях причастия обычно согласуются с именами существительными и выступают в роли определения.

Деепричастие – это самостоятельная часть речи, особая форма глагола, обозначающая добавочное при основном действии, которое выражено глаголом и отвечает на вопросы *что делая? что сделав?* Классификация морфологических признаков деепричастий: вид (совершенный или несовершенный); переходное или непереходное; неизменяемость. Синтаксическая роль – обстоятельство.

Необходимо отметить, что такие особые формы как причастие и деепричастие употребляются в разговорной речи крайне редко, зачастую говорящий старается употреблять более простые по сравнению с другими стилями синтаксические конструкции (чаще всего – это формирование сложноподчиненных предложений вместо причастных и деепричастных оборотов), используя союзные слова *который? которая?* и т.п.

Стилистическая особенность деепричастий, причастий, а также деепричастных и причастных оборотов определяется в том, что они

придают высказыванию более книжный (художественный или же иной) характер.

Теоретический анализ стихов Анны Ахматовой иллюстрирует нам довольно много причастных и деепричастных конструкций, но более всего встречаются одиночные деепричастия и причастия. Общим морфологическим признаком как у причастия, так и у деепричастия является вид (совершенный или несовершенный). На основе этого единого общего морфологического признака и проанализируем поэзию Ахматовой. Деепричастия несовершенного вида, напр.: *Как забуду? Он вышел, **шатаясь**, / Искривился мучительно рот... / Я сбежала перил **не касаясь**, / Я бежала за ним до ворот. / **Задыхаясь**, я крикнула: «Шутка / Все, что было. Уйдёшь, я умру»* [1, с. 13–14].; *А, ты думал – я тоже такая, / Что можно забыть меня / И что брошусь, моля и **рыдая**, / Под копыта гнедого коня* [1, с. 159].; *Мне сковал его месяца луч золотой / И, во сне **надевая**, шепнул мне с мольбой: / «Сохрани этот дар, будь мечтою горда!» / Я кольца не отдам никому, никогда* [1, с. 280].; *Когда б вы знали, из какого сора / **Растут стихи, не ведая стыда**, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда* [1, с. 194].; *За то, что плывет все, беззвучно **скользя**, / За то, что нам видеть друг друга нельзя, / За то, что мне снится еще и теперь, хоть прочно туда заколочена дверь* [1, с. 237–238].; деепричастия совершенного вида, напр.: *И вот вошла. **Откинув** покрывало, / Внимательно взглянула на меня* [1, с. 178].; *Вечер осенний был душен и ал, / Муж мой, **вернувшись**, спокойно сказал...* [1, с. 25].; *И первыми в танец вступают берёзы, / **Накинув** сквозной убор, / Стряхнув второпях мимолетные слезы / На соседку через забор* [1, с. 222]. Перейдем к причастиям совершенного вида, напр.: *Лишь изредка прорезывает тишь / Крик аиста, **слетевшего** на крышу* [1, с. 47].; *И вот пишу, как прежде без помарок, / Мои стихи в **сожженную** тетрадь* [1, с. 231].; *И в деревенском колокольном звоне / Над чернотой **распаханной** земли* [1, с. 231].; *За то, что плывет все, беззвучно **скользя**, / За то, что нам видеть друг друга нельзя, / За то, что мне снится еще и теперь, / Хоть прочно туда заколочена дверь* [1, с. 237–238].; *Высоко в небе облачко серело, / Как беличья **растеленная** шкурка* [1, с. 14].; *Здесь все меня переживет, / Все, даже ветхие скворешины / И этот воздух, воздух веший, / Морской **свершивший** перелет* [1, с. 242].; *На руке его много блестящих колец – /*

Покоренных им девичьих нежных сердец [1, с. 280].; *А не дописанную мной страницу, / Божественно спокойна и легка, / Допишет Музы смуглая рука* [1, с. 62].

Таким образом, анализируя поэтический язык поэзий Анны Ахматовой, который довольно широк для лингвистических исследований, мы убеждаемся, что в поэзии Ахматовой присутствует достаточно много таких особых форм глагола как причастие и деепричастие. При анализе морфологических признаков, выявлен один общий морфологический признак – вид причастия и деепричастия (совершенный или несовершенный), на основе которого и были сопоставлены стихотворения поэтессы. В результате изучения данной темы был получен материал, на основе которого в дальнейших исследованиях углубленно можно рассматривать причастие и деепричастие как авторский прием в поэзии Анны Ахматовой.

Список использованных источников:

1. Ахматова А. Бег времени : избранные произведения. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 384 с.
2. Богородицкий В. А. Общий курс русской грамматики. Москва : Государственное социально-экономическое издательство, 1935. 356 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2457119/> (дата обращения: 30.10.2020).
3. Виноградов В. В. История русских лингвистических учений : учебное пособие для филологических специальностей университетов. Москва : Высшая школа, 1978. 369 с.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Синтаксис русского языка. Санкт-Петербург : Изд. И. Л. Овсяннико-Куликовской, 1912. 322 с. URL: <http://surl.li/gppq> (дата обращения: 30.10.2020).
5. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Москва : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1956. 512 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/2204841/> (дата обращения: 30.10.2020).
6. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Москва : Государственное учебное педагогическое издательство Министерства просвещения СССР, 1958. URL: http://elibrary.gnpbu.ru/text/potebnya_iz-zapisok-rosskoj-grammatike_t1-2_1958/ (дата обращения: 30.10.2020).
7. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. Ленинград : Государственное учебное педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1941. 620 с.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Быкова А.М.

студент,

Варшавский Университет

МОДЕРНИСТСКИЕ ПРИЕМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ЛАПИН И ЛАПИНА» ВИРДЖИНИИ ВУЛЬФ

Рассказ Вирджинии Вульф «Лаппин и Лапинова», несмотря на небольшой размер, представляет собой произведение очень интересной структуры, в котором автор совмещает характерное для эпохи модернизма взаимодействие повествования, хронологии и пространства. Одним из основных аспектов всего творчества Вирджинии Вульф является особый тип повествования, примером которого может послужить рассказ «Лапина и Лапинова». Всё произведение является примером личной повествовательной ситуации. Повествование от третьего лица видно с самого первого абзаца. На протяжении всего рассказа рассказчик отличается всеведением, которое проявляется в точном описании внутренних состояний персонажей и разных ситуаций, в которые они попадают. Описание внутренних состояний различных персонажей доказывает, что знания рассказчика намного шире, чем у отдельных персонажей, например, только рассказчик знает, что чувствует Розалинда, а Эрнест этого не знает. Изложение внутреннего состояния персонажей и уделение особого внимания чувствам дает читателю большую возможность «пообщаться» с представленным миром, создает сценическое представление рассказа. Стремление повествователя спрятаться за представленным миром проявляется и в отсутствии оценки персонажей: рассказчик не указывает, кто положительный, а кто отрицательный герой, что, в свою очередь, дает повествователю ощущение независимой позиции к представленным происшествиям.

Отсутствие оценок персонажей также обуславливает более широкие возможности интерпретации всего произведения, что, в свою очередь, подкреплялось композицией рассказа. Рассказчик не «бросает» читателя внезапно в действие, но и не использует длинного «введения» в последовательность рассказа. Первый абзац произведения можно рассматривать как некое введение в то, что будет происходить на протяжении всего рассказа, а самое первое предложение: «И вот они муж и жена» [1] поднимает вопрос: «кто?» Это предполагает, что рассказчик не вводит персонажей постепенно и не дает читателю возможности познакомиться с персонажами с перспективы времени. Хотя рассказчик всеведущ, он почти не говорит о прошлом персонажей и умалчивает об их будущем – за исключением последнего предложения: «И так их браку пришел конец» [1]. Строгие часовые рамки повествования – показатель того, что главная проблема произведения в целом взаимоотношения героев, а не их отдельные судьбы.

Важным элементом личного повествования в рассказе «Лаппин и Лапина» является введение несобственно-прямой речи. На протяжении всего произведения несобственно-прямая речь доступна только главной героине. Хотя автор явно не стилизует высказывание Розалинды, в словах главной героини заметна легкая наивность, которая выражается в частом повторении слова «кролик» и использовании уменьшительной формы «зайчик». Поскольку стиль речи рассказчика не отличается от того, который используется в несобственно-прямой речи, создается краткое впечатление, будто мир в некоторых отрывках представлен глазами Розалинды. Однако перспектива «центрального сознания», Розалинды, сопровождается высказываниями Эрнеста, которые играют объективизирующую роль в произведении. Рассказчик, с другой стороны, сохраняет определенные черты посредника, используя несобственно-прямую речь с информативными комментариями, предотвращая монолог в прямой речи.

Время – еще один интересный элемент в построении романа Вирджинии Вульф. Во всей работе нет упоминания года представленных событий, что подчеркивает универсальность поставленных автором проблем. Однако из описаний костюмов, дома

и воспоминаний о свадебных обычаях можно сделать вывод, что действие происходит во время жизни Вирджинии Вульф. Существует дистанция между временем представления событий и временем представленных событий, потому что рассказчик использует прошедшее время, исключая один фрагмент, в котором он использует будущее время как функцию прошлого, чтобы усилить эффект быстрого хода событий [1]. В определенный момент рассказчик резко «ускоряет» ход событий: время сюжета и время дискурса становятся еще более противоречивыми, когда рассказчик говорит: «Время прошло, один год, затем два года». С помощью такой процедуры автор создает определенные временные отрезки. На первый взгляд, порядок описания событий в рассказе соответствует хронологическому порядку. Однако искажение можно заметить уже во втором абзаце. Предложения «Это во вторник. А теперь суббота», – удивляет зрителя. Слово «теперь» указывает на то, что суббота – это время представления событий, но прошедшее время, сохраняющееся на протяжении всего повествования, и ход событий, охватывающий период в два года, предполагают, что между временем существует определенная дистанция. Изложения событий и времени сюжета. Индикатор времени «теперь» был введен, чтобы показать начало периода содержания истории, описание свадьбы уже может быть прикреплено к расширенному периоду времени истории.

В дальнейшем хронологический порядок выдерживается до фрагмента о приеме к родителям Эрнеста. В этом фрагменте можно заметить возвращение во времени – рассказчик вспоминает воспоминания главного героя о событии, которое произошло гораздо раньше (зимой, а поскольку Розалинда задается вопросом, как она пережила зиму, зима уже закончилась). Этот отрывок также интересен с точки зрения повествования, поскольку все описание вечеринки, переданное в форме повествования от третьего лица и несобственно-прямую речи, имеет место как часть размышлений Розалинды. Следующее описанное событие происходит через два года, то есть опять же в хронологическом порядке. Выражения хронологии в рассказе Вирджинии Вулф характерно для эпохи его создания. Символизм и модернизм отбирали наиболее экспрессивные способы выражения вечного темпа человеческого и природного

бытия, соединяющие прошлое, настоящее и будущее в единый цикл восприятия и предчувствия [2, с. 240].

Не только хронология сюжета заслуживает анализа, но также стоит взглянуть на создание пространства в рассказе «Лапин и Лапина». Все пространство рассказа разделено на два противоположных мира во всех отношениях. Первый (и существенный в рассказе) пространственный спор – это реальный мир неудачного брака Эрнеста и Розалинды и воображаемый идеальный мир любви Лапина и Лапины. Второй контраст – золотая, чрезмерно украшенная усадьба Торбурнов и болота и вересковые пустоши, принадлежащие Лапину и Лапине. Динамика действия также меняется в зависимости от помещения. В реальном мире преобладают статические описания, а когда реальный мир вмещивается в мир Лапина и Лапины, действие становится более динамичным. На протяжении всей истории эти два мира слегка переплетаются. В кульминации, когда Розалинда вернулась домой и села в темноте, эти миры внезапно переплелись, но только в сознании героини. По мере того, как главные героини удаляются друг от друга, пространство вокруг них начинает подчиняться разным правилам [3, с. 128]. Комната сжимается вместе с телом Розалинды, поворот ключа в замке становится для нее выстрелом, Эрнест этого не чувствует.

Пространство в рассказе также играет символическую роль. Столовая Торбурнов возвращается как символ неудачного брака. Ночью Розалинда увидела видение столовой, образ собственной золотой свадьбы в этом мире был для нее невыносим. На следующий день каждое окно, в которое она смотрела, снова было окном той же столовой. Реальный мир для Розалинды полностью становится миром Торбуерна, что является напоминанием о том, что она несчастлива в своих отношениях. Пространство стало также показателем чувств главного героя: реальность стала приговором отрицательных чувств, воображаемый мир – приговором счастья.

В рассказе Вирджинии Вульф «Лапин и Лапина» были рассмотрены различные проблемы, некоторые из которых повторяются в творчестве писательницы и являются ключевыми для эпохи модернизма. Помимо темы несчастливого брака, сложных

взаимоотношений между женщиной и мужчиной (присутствует, например, в романе «К маяку»), автор затронула тему классового неравенства (также фигурирует в «Миссис Дэллоуэй»). Интерес к сознанию и подсознанию модернизме также нашел отражение в теме побега в воображаемый мир. Вся идея о том, что брак был основан на воображении и распался из-за него, является отражением теорий того времени о подсознательном вмешательстве в сознание.

Список использованных источников:

1. Вульф Вирджиния, «Лапин и Лапина». URL: <https://www.litmir.me/br/?b=30178&r=2> (дата обращения: 14.04.2021).
2. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. – М.: Флинта Наука, 2002. – 240 с.
3. Lehmann John. Virginia Woolf. – New York, 1975. – 128 p.

Гнатюк К.О.

магістрант,

Науковий керівник: Астрахан Н.І.

доктор філологічних наук, доцент,

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ПСИХОЛОГІЧНІ ВИТОКИ СТИЛІСТИЧНОЇ СВОЄРІДНОСТІ НОВЕЛ ФРАНЦА КАФКИ «ВИРОК» ТА «ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

«Немає доказів, якими можна було б переконати читача, що один письменник великий, а другий незначний, або й взагалі нездара. Тому трапляються читачі, які вважають Кафку незрозумілим і тому нудним. Але є й такі, яких він приваблює, заворожує саме цією своєю незрозумілістю. Вона стала ніби його лейтмотивом, а слово «чудний» – його постійним епітетом» [2, с. 76]. Кафка справді так бачив світ. Але чому? Що так вплинуло на його творчість та сприйняття навколишньої дійсності? Можливо, таке бачення світу закладене в

успадкованих ним генах? А може, причиною всьому було недолуге батькове виховання? Чи то так вплинули на нього обставини – особисті й суспільні? Ці обставини перетворили творчу особистість Кафки на об'єкт запеклих суперечок: естетичних, філософських, ідеологічних, наукових. З того часу, як Франц Кафка посмертно став великим письменником, накопичилася сила-силенна відповідей на ці й подібні до них запитання. І всі вони – різні, незрідка взаємовиключні. Коли вже немає доказів, які б переконали, що цей «чудний» Кафка – просто геній, то, хочеться вірити, не зайвою буде спроба хоч би розглянути його дивацтва. Кафка постійно знаходиться на помезів'ї. Він постійно перебуває у пошуках власного «я». Тому не можна не звернути увагу на двоїстість його творів.

Д. В. Затонський стверджує: «Сама атмосфера романів, новел, притч Кафки – трагічна й туманна, багатозначна й символічна, сама манера їх написання – страхітливо-сновидна, безлика й лірична одночасно – відкривали широкий простір суб'єктивізму оцінок. У нього дійсно можна було відшукати цитати, так би мовити, на всі випадки життя. Існує навіть точка зору, ніби Кафка – це «реаліст, якого не зрозуміли»; при всій своїй уявній метафоричності він ніби описує лише предмети, жести, насправді вимовлені слова, за якими не ховається жоден «глибинний» зміст» [4, с. 22–23]. І водночас у А. Камю читаємо: «Мистецтво Кафки полягає у здатності змусити читача перечитувати. Його розв'язки (чи їх відсутність) підказують пояснення, але останні лише привідкривають завісу і вимагають – аби виглядати обґрунтованими – нового прочитання, під іншим кутом зору. Інколи можливі два витлумачення, що також вимагає повторного прочитання. Цього і домагався автор. Але навряд чи потрібно намагатися тлумачити кожную деталь у творах Кафки. На перший погляд (і для неупередженого читача), мова йде про дивні та тривожні події, що ставлять перед нажаханими та впертими героями проблеми, котрі ті навіть не можуть впевнено сформулювати» [5, с. 90]. Вся творчість Кафки, по суті, якщо не розповідь про себе, то глибоко суб'єктивне переживання зовнішнього світу.

Франц Кафка – неординарна постать у європейській літературі, суперечки про нього і його творчість не вщухають у літературознавстві. В його особистості та творчості все вражає

парадоксальністю, абсурдністю. Навіть про те, до якої національної літератури його віднести, сперечаються і сьогодні. Письменник був євреєм, жив у Празі, писав німецькою. У його творчості поєдналися елементи різних національних стихій і культур – австрійської, слов'янської, німецької. З цього поєднання і постає дивовижний і неповторний світ автора. Очевидно, що основу поетики Кафки визначають світоглядні установки. Така властивість Кафкового мовлення, як його суворість і звільнення від абстракцій, а також будь-якого філософування, викликана уявленням письменника про те, що тільки емоційно-чуттєвий світ людини дає їй істинне відчуття життя. Для письменника характерним є неакцентоване включення «дивних» епізодів і ситуацій у твір, відстороненість і розмитість оповідної перспективи й вільне варіювання точок зору під час оповіді. Це позбавляє авторську позицію (і весь ідейно-смісловий комплекс твору) однозначності, змушує читача активно включатися у пошук ціннісних орієнтирів і виробляти власний погляд на художній світ, що розгортається перед ним. Та було б помилкою вважати, що Кафка відмовлявся від освяченого традицією психологічного аналізу лише тому, що не бачив іншого виходу. Виходу він, справді, не бачив, але й не шукав його, адже суб'єктивне світосприйняття не знає й знати не може іншої поетики, крім ліричної, тобто такої, що не визнає жодної поліфонії, жодної «багатоокості». Та й ліричний твір за природою своєю тяжіє до малих обсягів. Себе саму й докільля спостерігає якась індивідуальність, але навіть і її наділено правом лише відчувати, а не мислити. Саме тому художній світ новелістики Ф. Кафки викликає великий інтерес у багатьох дослідників його творчості.

У 1912 році у творчому житті Кафки відбувається злет, прорив. Що являє собою художній світ Франца Кафки? Коли ви читаете книгу, створену письменником XIX століття, то бачите умовну реальність, в якій є логіка, структура і моральна норма. У світі Франца Кафки все не так: його художня реальність і долі його персонажів завжди керуються ірраціональними силами, зрозуміти логіку яких або вступити з ними в діалог кафкіанські герої ніколи не зможуть.

Мозаїчні фрагменти щоденникових записів і листів, прозаїчні мініатюри та спроби віршування зливаються в єдине ціле новели. У свою чергу, романні фрагменти Кафки новелістичні. Окремі їх розділи постають і як достатньо закінчені цілісні частини тексту. Однак є усі підстави говорити про циклічне мислення Кафки. Новели об'єднуються в групи, збірки. Так, «Перевтілення», «У виправній колонії» Кафка хотів об'єднати у збірку під назвою «Кари» [7, с. 53].

У 1912 році Кафка створив новели «Вирок», «Перевтілення», а також більшу частину роману «Америка», який так і залишився незакінченим. Новела «Вирок» свідчила й про боротьбу письменника проти сімейного «ви року». Про те, що родина не приймала літературних спроб Кафки, свідчить не лише «Лист до батька», але й щоденниковий запис від 19 січня 1911 року. Цікаво, що тема «ви року» пов'язана з образами «холоду» та «вогню» [6, с. 82]. Переніс Кафка в новелу й центральний конфлікт власного життя – конфлікт батька з сином. У цьому сенсі «Вирок» – дуже особистий твір. Текст пов'язаний і зі сучасною Кафці експресіоністичною літературою.

Франц Кафка трансформує персональні травми в універсальні образи, які виражають те, що перебільшує його індивідуальний людський досвід. Через глибоко особисте переживання письменник осмислює ключові принципи існування. Саме тому його творчість стала дзеркалом, що відображає всі соціальні та духовні катастрофи ХХ століття [3, с. 102].

Сімейний конфлікт, зображений у «Перевтіленні», поданий порівняно з «Вироком» більш розгорнутим та різнобічним. Кафка поєднує психологічні колізії з соціальними, роблячи саме це поєднання конструктивною основою тексту. Згідно з класичним визначенням М. Бахтіна, герой роману завжди незавершений, «неготовий». Він вимальовується в зоні контакту з теперішнім [1, с. 67]. У «Перевтіленні» показано скорочене, новелістичне трактування цього становлення. На відміну від романного, поступального становлення, еволюція Грегора Замзи має моментальний характер. «Прокинувшись якимось вранці після неспокійного сну, Грегор Замза виявив, що він у себе в ліжку перетворився на страшну комаху» (...zu einem ungeheueren Ungeziefer) [9, с. 14]. Тут цікавий навіть не

образ «комахи», що траплявся в текстах Кафки й раніше. Більш важливим видається епітет «страшний» (в оригіналі – «ungeheuer»). Такий переклад контекстуально вірний. Однак у всій творчості Кафки «ungeheuer» означає не лише «страшний». Символічний зміст цього слова-мотива дуже складний й багатогранний. «Ungeheuer» означає також «природний», «могутній-чужий».

Очевидно, що світ витісняє Грегора Замзу відразу з двох ролей – родинної та соціальної. Його «перевтілення» у «страшну» комаху – безсумнівний результат цього подвійного тиску. Зрозуміло, що Грегор Замза цікавить фірму не як особистість, а як якась функція. Він змушений постійно бути у роз'їздах, зав'язувати з різними людьми «нетривкі відносини, що ніколи не бувають щирими» [7, с. 53]. Серйозність та стандартність цих контактів виключає справжній діалог, тепло, справжню увагу до іншого. Для фірми Грегор не просто функція (комівояжер), але й у якомусь відношенні «привид», зовнішня оболонка, відірвана від суті, його «я».

Зовсім іншим було положення Георга Бендемана з «Вироку». Він був співвласником фірми. Сам, від свого імені, він міг вести справи й приймати рішення. З цього погляду, Замзу нагадує батько Георга, відсторонений від справ. Він вів примарне існування. Як і герой «Вироку», Грегор Замза знаходить найвище прозріння за мить до смерті. Він сам приймає рішення, що «повинен зникнути». Він думає про свою сім'ю «з ніжністю та любов'ю». Згадаймо слова Георга Бендемана з «Вироку»: «Любі мої батьки, і все-таки я любив вас». Очевидно, що «смерть-прозріння», «смерть-зникнення» – стійкий параметр художнього світу Кафки. Ця особливість кафкіанської прози надзвичайно цікава для тлумачення. З одного боку, може здатися, що таке «прозріння» не має сенсу, оскільки герой уже не може скористатися його плодами. У цьому й полягає абсурд кафкіанського світу. З іншого ж боку, важливий сам факт такого розширення зображуваного світу, оскільки до будь-якого тексту входить і кругозір читача. Осягнення найвишого смислу життя стає фактом розповіді, що продовжується. Хоча інші дійові особи засліплені, розповідь все ж торкається читача, потенційно здатного прозріти.

Однією з тем у новелі є також тема «втрати імен». Такий художній світ може бути розгорнутий лише в атмосфері сну. Цілком закономірно те, що дія відкривається в момент пробудження героя: «Прокинувшись якимось вранці від неспокійного сну...». В оригіналі слово «сон» подане в множині – «unruhige Träume». Ця множина складає враження одночасної тотальності та перерваності нічного кошмару. Герой, поступово усвідомлюючи своє становище, зазначає: «Це не був сон». Психологічно автор робить дуже тонкий хід, оскільки «сон» та «розповідь про сон» – дійсно різні речі.

У творі Кафки є слово, пов'язане з мотивом «сну». Це – «Augenblick/augenblicklich», яке трапляється в «Перевтіленні» 14 разів. Воно виявляється важливим символічним мотивом, пов'язаним з «переказом сну». Тільки що обірвалися «неспокійні сновидіння», і миттєво, відразу (augenblicklich), на межі сну та дійсності починається оповідь. Це слово особливим чином сигналізує про миттєвість того, що відбувається, передаючи атмосферу сну, що зникає.

Такі в загальних рисах параметри художнього світу новел «Перевтілення» та «Вирок». Простір тут не розгортається, а згортається. Не випадково Грегор Замза часто змушений рухатися назад («zurückwandern»). Герой зникає, з ним відбувається «зворотне перевтілення» (з людини – на комаху), яке веде, однак, ззовні – в середину. Втрата зовнішньої подоби веде до набуття справжньої людяності. Смерть Грегора виявляється «смертю-відходом», який передусє покаяння та прощення.

Перше, з чого слід виходити, прочитуючи прозу Кафки, – це суцільність його творчості, очевидна об'єднаність усього написаного в один твір, метароман, центральним персонажем якого є автор, а його доля, життєвий шлях тощо зумовлюють глибинні сюжети і конфлікти всієї творчості. Можна, звісно, сказати звичне (так часто кажуть дослідники, і не лише наші, а й зарубіжні): проза Кафки – автобіографічна. Але до цієї формули треба багато уточнень, аби вона відповідала правді. Проза Кафки автобіографічна у новому сенсі слова, принесеному у нашу свідомість модернізмом: його твори – це об'єктивація і опосередкування власного «я». Отже, нема фактичної відповідності між життям, реальною біографією, і тим, що

зображено, але є відповідність внутрішнього шляху, думок, психічних станів, власної психології тощо і всього того, що змальовано у творах» [8, с. 53]. Художній світ новелістики Ф. Кафки є глибоким та неосяжним. Він приховує ще багато таємниць і тим самим змушує дослідників уже вкотре звертатися до цієї теми.

Список використаних джерел:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 110 с.
2. Воронков П. В отчаянии. Жизнь Кафки / П. Воронков. – М.: Класс, 2001. – 208 с.
3. Гароди Роже. О реализме без берегов / Роже Гароди. – М., 1965. – 161 с.
4. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д. В. Затонский. – Изд. 2-е, испр. – М.: Высш. шк., 1972. – 135 с.
5. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю ; пер. с фр. ; общ. ред., сост., предисл. и примеч. А. Руткевича. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб ; Республика, 1999. – С. 90–98.
6. Кафка Ф. Дневники. Письма / Ф. Камю ; предисл. Ю. Архипова. – М., 1995. – 240 с.
7. Кафка Ф. Die Verwandlung und andere Erzählungen / Ф. Камю. – М.: АСТ ; Астрель, 2005. – 91 с.
8. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття / М. В. Моклиця // Зарубіжна л-ра. Част. 2: навч. посіб. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 181 с.
9. Franz Kafka. The Metamorphosis / Die Verwandlung / F. Kafka. – New York: Schocken Books, 1977. – 127 s.

Коваленко А.О.

студент,

Науковий керівник: Завидович В.В.

викладач,

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

**ЗОВНІШНІЙ ВИГЛЯД І ПОБУТ ГЕРОЇВ
ВІКТОРІАНСЬКОГО РОМАНУ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ
ЇХ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ (ЗА РОМАНОМ Ч. ДІККЕНСА
«ПРИГОДИ ОЛІВЕРА ТВІСТА»)**

Вікторіанська епоха стала переламним моментом не лише в історії Британії, а й мала величезний вплив на розвиток літератури всього світу. Творчий маніфест письменників періоду – правдиве і детальне відтворення дійсності. Проте, як і належить творчим особистостям, кожен митець давав суб'єктивну оцінку цій дійсності. Тому всіх представників вікторіанської літератури можна умовно поділити на дві категорії. Представники першої – це моралісти-романтики (Ч. Діккенс, Е. Гаскелл), які брали за основу просвітницькі традиції письма. Друга група представлена письменниками, чия творчість має відверто викривальний характер (В. Теккерей, О. Уайльд, Л. Керрол). Місією Ч. Діккенса як представника першої течії було здійснення виховного впливу на читача. Як реаліст Діккенс не міг оминати такі деталі, як побут і одяг героїв, що допомагає читачу глибше зрозуміти особливості їхніх характерів.

На сьогодні в літературознавстві вже існує ряд публікацій, присвячених морально-етичному спрямуванню творчості Ч. Діккенса в цілому (Лібман З., Сільман Т., Тугушев М., Донован Ф., Адріан А., Генієва О.) і художнім особливостям та характерам у романі «Пригоди Олівера Твіста», зокрема (Н. І. Гринчак та І. В. Богданова). Також деякі науковці досліджували цей твір в етнокультурній площині (В. Івашова, І. Катарський, В. Дмитрук). Але проблема зв'язку зовнішніх умов і вигляду персонажів з їх душевними якостями залишилася поза увагою науковців.

Тому мета цього дослідження полягає у встановленні зв'язку описів одягу і побуту героїв роману «Пригоди Олівера Твіста» з їхніми характерами.

На нашу думку, описані Діккенсом умови проживання героїв не тільки дають певне уявлення про побут тогочасного населення Англії, а й слугують своєрідним інструментом для розкриття внутрішнього світу героїв. Наприклад, письменник змальовує моторошну домівку злодіїв з неймовірною майстерністю, даючи читачам певний натяк на те, представники якого соціального прошарку тут проживають: *«Стіни й стеля кімнати зовсім почорніли від часу й бруду. Перед каміном стояв дощаний стіл, а на ньому – свічка, встромлена в пивну пляшку, дві-три олов'яні кварта, хлібина, масло й тарілка. На сковорідці, підвішеній над вогнем на дроті, смажилася ковбаса, а над нею схилився з довгою виделкою в руці старезний зморщений єврей з ницим бридким обличчям, зарослим кошлатою бородою. Вдягнений він був у засмальцьований, розхристаний на грудях байковий халат, і, здавалось, увагу його поглинали водночас сковорідка й вішалка, на якій висіла сила-силенна шовкових носовиків. Кілька старих матраців, що правили за постелі, лежали рядком на підлозі»* [1, с. 73]. Ще гірша картина постає перед читачем, коли він опиняється в оселях Вільяма Сайкса, найбільшого негідника серед цього злочинного угруповання. Це єдиний персонаж, який повністю позбавлений позитивних рис. Вбогість помешкання Сайкса вказує на цілковиту відсутність душевних якостей героя: *«Зовнішнім виглядом вона значно поступалася попередній оселі – крихітна за розміром, вона була до того ж скупо вмебльована і освітлювалася лише одним, пробитим у скісному даху, віконцем, яке виходило в брудний глухий провулок. Не бракувало тут і інших доказів того, що останнім часом доля була не дуже прихильна до цього славного джентльмена. Убогі меблі, відсутність будь-яких життєвих вигод, а також зникнення такого дрібного рухомого майна, як переміна одяжі й білизни, промовляли про тяжкі злидні»* [1, с. 287]. Таких описів у романі «Пригоди Олівера Твіста» досить багато, тому, зосереджуючись на головному, слід згадати й про трунаря містера Саурбері. Маленький Олівер потрапив до цього чоловіка прямо з робітного будину, тоді він ще не здогадувався, що

йому доведеться бачити таке: *«Металеві таблички для трун, берестові стружки, цвяхи з блискучими головками, клапті чорної тканини валялися на підлозі, а стіну за прилавком прикрашала картина – зображення двох плакальників у туго накрохмалених краватках на посту перед дверима будинку, до якого наближався катафалк, запряжений четверною вороних коней. У кімнаті було душно й жарко. Здавалося, в повітрі стояв запах домовин. Закамарок під прилавком, де лежав повстятий матрац, скидався на могилу»* [1, с. 47]. Описана картина проймає читача жахом, переповнює його співчуттям до бідолашної дитини. Автор навмисне поміщує головного героя в такі умови, щоб на фоні задушливих, темних і брудних кімнат показати внутрішню чистоту Олівера.

У «Пригодах Олівера Твіста» представлено немало розгорнутих описів помешкань, трактирів і соціальних установ. Проте куди більший обсяг становлять авторські відступи, що стосуються зовнішнього вигляду героїв, а саме, їх одягу. У рамках одного дослідження неможливо проаналізувати всі подібні відступи, але головне, на чому хотілось би загострити увагу, – це питання опису зовнішнього вигляду героя в розрізі його статусної еволюції чи деградації. Також ми простежимо особливості характерів окремих персонажів крізь призму їх зовнішнього вигляду.

Отже, літературознавство розглядає поняття «еволюція» і «деградація героя» в духовній площині. Говорячи про роман «Пригоди Олівера Твіста», можна виділити цікаву особливість: усі головні герої протягом твору не зазнають значних змін характеру. Ми чітко бачимо, як благодійники залишаються благодійниками, а негідники-негідниками. Цього вимагало дидактичне спрямування твору, використання такого прийому було запозичене автором з просвітницької і романтичної літератури [2, с. 293]. Тому Діккенс «нагороджує» своїх персонажів відповідно до їх заслуг: благодійники щасливо живуть у своїх охайних домівках, а злодії й скупі чиновники опиняються або на шибениці, або гниють у тяжких злиднях [3, с. 8]. За цей відверто неправдоподібний підхід В. Теккерей часто критикував свого літературного суперника, але Діккенс стояв на своєму [4, с. 27]. Таким чином, описи зовнішнього вигляду в контексті еволюції/деградації героїв набувають матеріального змісту,

тобто вказують на зміну статусу персонажа в суспільстві, викликану його поведінкою.

Прикладом статусної еволюції виступає сам Олівер Твіст. Зовнішня оболонка цього образу змінюється. На початку роману хлопець постає перед нами «безрідним сиротою у блаженській, пожовклій від неодноразового вжитку коленкоровій сорочині», а після викрадення Олівер описується вже справжнім джентльменом: «– Ви подивіться, як він вичепурений, Фейгіне! – вигукнув Чарлі, підносячи свічку так близько до Оліверової курточки, аж та мало не зайнялася. – Подивіться на цього ферта! Найтонше сукно, фасон – крик моди! Ой, потіха! Та ще й з книжками! Ну, чим не джентльмен, Фейгіне!» [1, с. 125]. Злодії глузують і знущаються з наляканої дитини, відібравши в нього всі речі, але доля вже готує хлопцеві подарунок за його добре серце. Одним же з найчіткіших випадків статусної деградації ми спостерігаємо в образі містера Бамбла. Цього скупого і лицемірного прислужника антигуманної ювенальної системи, цікавлять лише гроші і кар'єра. Таким службовець постає на початку твору, коли він домовляється з трунарем щодо продажу Олівера як наймита:

«– Господи! – вигукнув трунар, беручи містера Бамбла за оздоблену золотим галуном вилогу шинелі. – Саме про це я й хотів з вами поговорити! Розумієте... Боже, який гарний гудзик, містере Бамбл! Досі я не помічав його. – Так, мені теж подобається, – відповів бідл, гордовито подивившись на великі бронзові гудзики, що прикрашали його шинель» [1, с. 42]. У розділі XXXVII читач зустрічає вже зовсім іншого Бамбла. Персонаж втрачає свою посаду, його шлюб виявляється невдалим, а вбрання виглядає вже куди більш скромно: «Куди поділися обиштий галуном сюртук і трикутний капелюх? Хоч нижня половина його тіла була і тепер убрана у формені бриджі, але то були не ті бриджі. Хоч на ньому був сюртук з широкими фалдами, тільки фалдами цими він скидався на той колишній сюртук, а більше нічим. Що ж до славетного трикутного капелюха, то він поступився місцем звичайнісінькому круглому. Містер Бамбл більше не був парафіяльним бідлом. Є посади, які, на додачу до істотніших вигід, з ними пов'язаних, набувають особливої солідності й ваги завдяки сюртукам та

жилетам, що ці посади позначають» [1, с. 270]. Таким чином, автор виносить вирок негативному персонажу.

Розглядаючи проблему співвідношення «зовнішній вигляд – характер», для аналізу ми відібрали таких персонажів: Віляма Сайкса, містер Грімвіга і Розу Мейлі. Про тирана Сайкса ми вже згадували. Чарльз Діккенс наділив цього героя не лише негативним характером, а й досить відразливим зовнішнім виглядом: *«Слова ці належали кремезному чолов'язі років тридцяти п'яти, убраному в чорний плисовий сюртук, дуже засмальцьовані коричневі бриджі, шнуровані черевики й сірі бавовняні панчохи на товстих ногах з опуклими мускулястими литками, – дивлячись на такі ноги при такому вбранні, завжди відчуваєш, що їм чогось бракує, а потім здогадуєшся: кайданів! На голові в незнайомця був коричневий капелюх, а на шиї – брудна строката хустка, обтріпаними кінцями якої він стирав з обличчя пиво»* [1, с. 100]. Безцеремонний злодій спілкується лише лайкою, він не поважає ані пересічних людей, ані членів своєї банди. Майже весь свій час Сайкс проводить у найбрудніших трактирах Лондона, обдумуючи свої темні справи: *«У темній кімнаті смердючого шинку в найбруднішому закутку Літл-Сефрон-Хіллу, в похмурому, моторошному кишлі, де взимку цілий день горить газовий ріжок, куди влітку не зазирає жоден промінь сонця, над олов'яним кухлем і чаркою, від яких тхнуло спиртним, сидів чоловік у плисовому сюртуці, коричневих бриджах, панчохах і шнурованих черевиках...»* [1, с. 116]. Сайкс не має ні краплини совісті. Він живе злодійськими інстинктами, а не мудрістю і керується емоціями, а не здоровим глуздом.

Досить нетиповим персонажем у цій сентиментальній атмосфері постає дивакуватий містер Грімвіг. Письменник вводить цей комічний образ з метою розбавлення напруги, яку читач відчуває протягом всього твору: *«В цю мить до кабінету зайшов, спираючись на товстий ціпок, кульгавий гладкий дідуган у синьому сюртуці, смугастому жилеті, нанкових штанях, гетрах і крилатому білому капелюсі із зеленою облямівкою. З-під жилета в нього витикалося дрібно гофроване жабо, на грудях на довжелезному сталевому ланцюжку теліпався ключ, а нашийна хустка була зав'язана вузлом завбільшки як апельсин. Обличчя гостя весь час кривилося в*

чудернацьких гримасах, які годі було описати. Говорячи, він мав звичку схилити голову набік і дивитися на співрозмовника скоса, що надавало йому дивовижної схожості з папугою» [1, с. 111]. Грімвіг дуже балакучий і часом нервовий, він вважає Олівера злодієм і панічно боїться померти, ненароком послизнувшись об апельсинову шкуринку.

Серед нечисельних жіночих образів, найбільше виділяється Роза Мейлі. Попри невисоке походження дівчина є носієм чи не всіх рис вікторіанського ідеалу жіночності. Її вбрання свідчить про найблагородніші риси характеру, такі як скромність, порядність і доброта: *«Вдягнена вона була просто, але із смаком; загалом старосвітський крій її убрання вигадливо поєднувався з кількома лініями новітньої моди, які не псували, а, навпаки, тільки підкреслювали красу старого стилю» [1, с. 217].* Незважаючи на юний вік, дівчина проявляє ще й материнські якості, турбуючись про Олівера, мов про рідного сина. Згодом хлопчик дізнається, що Роза – його тітка.

Таким чином, побутові умови і одяг героїв роману «Пригоди Олівера Твіста» стають відображенням їх внутрішніх якостей. Ці складні образи письменник поміщає в цілком реальне середовище з брудними кімнатами, смердючими трактирами і тісними вуличками, що повністю перевертає уявлення про вікторіанський Лондон. На фоні цих жахливих місць головний герой ще більше ідеалізується. Важливим інструментом у розкритті образів стають описи їх зовнішнього вигляду. Зі вбрання кожного з персонажів читач може зробити висновки про стиль життя, рід занять і риси їх характеру. Згідно із цими рисами Діккенс ділить героїв на дві категорії: «благодійників» і «злодіїв». Діккенс не вводить жодного персонажа-злодія, який би став на бік добра. Такою можна було б вважати Ненсі, але автор постійно підкреслює, що вона опинилася не в своїй тарілці ще із самого початку. Письменник у цьому аспекті немовби керується Біблійним принципом з книги Одкровення: «нехай святий ще освячується, а грішник хай ще опоганюється». Тому всі описові відступи ми можемо розглядати лише в контексті висвітлення матеріальної еволюції чи деградації героїв. Це є ніщо інше, як

встановлена автором система нагород і покарань своїх героїв за їх вчинки.

Список використаних джерел:

1. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста : Роман / Перекл. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех. Київ : Дніпро, 1987. 423 с.
2. Богданова І. В. Реалізм Ч. Діккенса: синтез елементів різних художніх систем (за романом «Пригоди Олівера Твіста»). *Мова і культура*. 2012. № 15. С. 293–300.
3. Сосницька Г. П. Діккенс та його персонажі. Львів : ВІМПТ ЦБС, 2017. 32 с.
4. Федорова О. В. Робочий зошит для аудиторної та самостійної роботи з історії літератури країн англійської мови (семестр 4). Хмельницький : ХГПА, 2019. 40 с.

Мухіна А.С.

студент,

Науковий керівник: Пічугіна Т.Є.

кандидат філологічних наук, доцент,

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПЕРША КІНОАДАПТАЦІЯ РОМАНУ

АЛЬФРЕДА ДЬОБЛІНА «БЕРЛІН АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ»

Дискусії щодо екранізації літературних творів тривали довгий час і формально завершилися тільки в 1930-х роках. Були винайдені такі засоби заміни літературних образів кінематографічними, щоб метафора, різноманітні операторські прийоми не вступали в протиріччя зі стильовою манерою автора.

Екранізація – це перетворення засобами кіно творів літератури – прози чи театральної драматургії. У науковому дискурсі екранізацію ще називають кіноінтерпретацією, кіноадаптацією, кінотранскрипцією та кіноверсією літературного твору [1, с. 137]. У науковій літературі було розроблено велику кількість класифікацій екранізацій. Одну з найвідоміших здійснив Дадлі Ендрю, який

розкрив підтексти різних кінотранскрипцій. Він виділяв три типи адаптацій: запозичення, трансформацію та перехрещення [2].

Не рідко медійна якість фільму неправильно оцінюється через порівняння з першоджерелом (книгою) в рамках парадигми «адаптація літератури», бо головним критерієм оцінювання кінотранскрипції вважається відповідність першотвору (повна чи часткова). Багато в чому ігнорувалося, що фільм функціонує як незалежне медіа із власними художніми можливостями. У кіно є також засоби презентації та рамкові умови, яких у літературі немає, тому не дивно, що в процесі трансформації книги у фільм відбуваються зміни.

В рамках даної роботи ми зосередили увагу на першій кіноадаптації роману Альфреда Дьобліна «Берлін Александерплац» та на процесах трансформації літературного твору при перекладі на мову кінематографу.

Уже сучасниками Дьобліна роман сприймався як кінематографічний, саме з цією якістю твору критики пов'язували його інноваційний характер, що дозволяє розширити уявлення про взаємовплив літератури, музики та кіно в 20-30-ті роки ХХ століття, тобто в той час, коли на зміну «Великому Німому» приходять звукове кіно. Натомість перша екранізація роману – фільм Філа Ютці «Берлін Александерплац» (1931) – оцінювалася критикою як «некінематографічний фільм» [4, с. 92], невдача Дьобліна-сценариста, який перетворив власний текст на банальну гангстерську історію. Письменник ніби відкидає власну критику «ілюзійністського» кінематографа, здійснену ним в «ультракінематографічному» епізоді роману «Берлін Александерплац» на прикладі фільму Франца Гофера «Без батьків, доля сироти в 6 актах», адже відмова від авангардистських принципів монтажу на користь лінійної оповіді була свідомою стратегією Дьобліна-сценариста (він підтримує Філа Ютці, який відхиляє витриманий у душі авангардистської естетики сценарій Гаррі Оберлендера). Така позиція письменника пояснюється кількома причинами: по-перше, на початку 1930-х років кінематографісти все частіше звертаються до правди життя; по-друге, після документального фільму Вальтера Рутмана «Берлін. Симфонія великого міста» (1927) звернення до

техніки монтажу було б майже плагіатом; по-третє, Дьоблін вважав кінематограф культурно-політичною силою, здатною впливати на «народні маси». До того ж «Берлін Александерплац» був одним із перших звукових фільмів, що ставило перед сценаристом і режисером нові завдання. Саме після поширення звукового кінематографа письменники розуміють, що кіносценарій є специфічним виразом художнього погляду на світ. Отже, перед А. Дьобліном і Г. Вільгельмом стояло складне завдання створити текст, який би, апелюючи до масового глядача, не втратив свого соціально-критичного значення та враховував специфіку кінематографічної мови.

Як і між романом та сценарієм фільму «Берлін Александерплац», між сценарієм та фільмом існують значні відмінності. Але сценарій сильніше орієнтований на відтворення роману, ніж реалізований фільм. Відмінність наративних дискурсів у романі, сценарії та фільмі згідно з концепцією теорії наративу можна охарактеризувати як зростаюче «скорочення профілю розповіді» [5]: домінуючі текстові елементи впливу та значення перейшли від даних «перцептивно керованих глибинних структур» у романі до «концептуально керованих поверхневих структур» у сценарії та ще більше у фільмі.

У сценарії, з огляду на економію часу, що змусило видалити багато епізодів та мотивуючих сцен, виникає лінійний у просторовому та часовому плані сюжет про злодіїв, зосереджений на фігурі Франца Біберкопфа, частково підкріплений стереотипами гангстерського жанру.

Місто все ще залишається присутнім як соціальний простір – за допомогою перцептивно керованих структур. Дьоблін і Вільгельм використовують для цього декілька методів. По-перше, дія відбувається в відомих, конкретних місцях реального міста, наприклад: на Александерплац, в парку Фрідріхсхайн, у «Новому Західному» Берліні. По-друге, у розповідь інтегруються епізодичні ситуації, які не мають впливу на розгортання історії та характеристику героїв, а більше демонструють місцевий колорит. Одним із таких епізодів є вуличний продаж держателів для краватки Біберкопфом. По-третє, Дьоблін та Вільгельм використовують техніку звуку за кадром (недієгетичного звуку). Під час деяких діалогів камера ніби «бродить», відхиляється і оглядає міський

простір. Прикладом цього засобу є розмова між Францом та Циллі в їхній квартирі.

Беручи до уваги культурні, політичні та медіа-естетичні позиції Дьобліна, сценарій «Берлін Александерплац» можна розглядати як реалізацію концепції «зниження рівня» з метою орієнтації на масову аудиторію. Естетичні можливості звукового фільму дозволили встановити деяку багаторівневність, яка була характерною для роману, та пов'язати між собою велику кількість елементів, проте це кодування не є необхідною умовою для розуміння суті фільму.

Після аналізу сценарію можна побачити, що багато сцен оригінального твору не увійшли у фінальний кінопродукт. Ця версія, зрежисована Філом Ютці, виявилася значно скороченою і звуженою в плані перспективи. Двома найцікавішими випадками такого монтажу у фільмі є епізоди поїздки Біберкопфа на трамваї до Берліна та його торгівля на Александерплац.

Адаптація Ютці перетворює незначний сегмент тексту без монтажу взагалі та зі стриманими ефектами (сцену їзди на трамваї) у повномасштабну монтажну послідовність, яка успішно відтворює переривання та плутанину за допомогою прийомів, що залежать головним чином від різної просторової композиції на знімках. Характерним для цього епізоду є те, що камера по черзі переводиться то на Франца, то на вулицю. Використовуються різні кути зйомки, щоб зімітувати лінію погляду Франца та ефект дезорієнтованості. Інші аспекти, за допомогою яких вдалося досягти цього ефекту: рух камери, проблематизація суб'єктивного знімка (неможливо зрозуміти, чия це точка зору), протилежне переміщення в межах кадру, множення центрів, на які спрямована увага в межах кадру, введення несподіваних кутів камери, використання відбиваючих, заломлюючих та прозорих поверхонь, різкого переміщення в просторі, джамп-кати, поєднання руху камери та руху в кадрі для показу загрозливої близькості та нахили камери відносно вертикальної осі.

У ході аналізу сцени торгівлі на Александерплац ми можемо бачити, що використання суміжних кадрів є еквівалентом незалежного монтажу на основі просторової близькості. Крім того, ці кадри стилістично відрізняються від решти знімків, що означає, що

вони викликають «документальне» відчуття за допомогою незакріпленого, нерішучого руху камери, випадкової композиції екрана та збільшення швидкості візуального ряду. Якщо взяти до уваги звукову складову, ми також можемо виявити еквіваленти асоціативному монтажу.

В той час як роман використовує кінематографічні прийоми монтажу, зйомки крупним планом, зміни перспективи та розсіювання частинок різної реальності під час оповіді, фільм парадоксально розгладжує усі кінематографічні аспекти прози. Тому фільм виглядає менш «кінематографічним», ніж роман. Філ Ютці у сценарії відмовляється від панорамної асоціативної техніки роману і замість цього розповідає замкнуту історію берлінського «злочинного світу».

Список використаних джерел:

1. Варганов А. Образы литературы в графике и кино / А. Варганов. – М.: Изд-во АН СССР, 1961.
2. Andrew D. Concepts in Film Theory / D. Andrew. – New York: Oxford University Press, 1984. – 288 p.
3. Döblin A. Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf / A. Döblin. – Olten: Walter-Verlag, 1961. – 717 s.
4. Müller E. Adaption als Medienreflexion. Das Drehbuch zu Phil Jutzis Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin und Hans Wilhelm / E. Müller // Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis / [Hrsg. v. Alexander Schwarz]. – München, 1992. – S. 91–117.
5. Stanzel F. Theorie des Erzählens / F. Stanzel. – München, 1981. – 185 s.

Налімова А.О.

асистент,

*Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ КОРЕЙСЬКОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ

Починаючи з XIX ст. у світовому літературознавстві ведуться дискусії стосовно трактування детективної прози, а також досліджуються основні риси такої літератури. Однак, єдиного тлумачення терміну «детектив» на сьогодні не існує, а під цією назвою об'єднують кардинально різну прозу. Приналежність твору до жанру детективу визначається за низкою ознак, серед яких наявність певної загадкової події, переважно злочину, обставини якої невідомі та мають бути з'ясовані, часто за допомогою детективу чи слідчого.

Детективний жанр у Кореї вважався «низьким», розважальним та осуджувався прибічниками «високої» літератури, тому ґрунтовних наукових розвідок стосовно його походження, розвитку та особливостей тривалий час ніхто не проводив.

На позначення детективної прози у корейській мові використовуються слова *추리소설* та *탐정소설*. Визначення жанру корейськими вченими переважно спираються на європейські трактування детективної прози. Знаходимо таке визначення детективного роману – твір, що зосереджено на розслідуванні кримінальної справи, фокусується на процесі міркувань та вирішенні справи [6]. Перші детективні історії визначали як *정탐소설*, що можна перекласти як «шпигунський роман», пізніше термін змінився на *탐정소설* – «детективна проза», а після закінчення японської анексії у 1945 р., під впливом японської мови, почали вживати слово *추리소설* – що перекладається як «проза з умовиводом» [3, с. 296]. На нашу думку, у тому, як змінювалася назва жанру прослідковується генезис детективної прози у Кореї.

Перший окремий корейський твір детективного жанру було видано у 1908 р. Хоча ще з XV ст. виокремились у піджанр описи судових справ та їх вирішення під назвою 송사소설 (твори про судові справи), що виникли під впливом китайської прози 公案小說 (література про кримінальні події). Не незважаючи на це, корейська детективна проза має низку притаманних лише їй особливостей. Через це, на наш погляд, виникла необхідність глибшого дослідження корейських детективних творів, виокремлення їх особливих рис – саме цим і визначається актуальність дослідження.

Перші твори детективного жанру змальовували справедливого інспектора, детектива, який чинив справедливість караючи за протиправні вчинки. Особливістю творів поч. XX ст. є простий сюжет та соціальна направленість: громадськість прагнула покарання нечестивих та усунення корупції. Популярність детективів обумовлювалась соціальними явищами у країні: правова реформа, поширеність злочинності та насильства, зростання суспільного інтересу до права та встановлення справедливості [4]. Просвітницькі ідеї, які почали зміцнюватися у корейському суспільстві, роблять визначальний вплив на розвиток суспільної думки та літератури. Усі свої ідеї провідні мислителі того часу висловлюють через літературу, доступно для простого читача мовою.

Пізніше формування жанру відбувалось під впливом перекладів європейських детективів з китайської та японської, а також так званих адаптацій, коли корейські автори брали за основу сюжет всесвітньовідомого твору та адаптували для читачів. Наприклад, Кім Несон (김내성) перекладав чимало зарубіжних детективів та створював адаптації творів Конан Дойля.

Під час японської окупації до 1945 р. корейська література зазнає утиску, тому подальший розвиток жанрів дещо сповільнюється, однак вже у 1950-х рр. починається поступовий розквіт корейського детективу. Першими, хто спробував науково осмислити детективний жанр були Кім Несон, який виокремив у корейській літературі детективну прозу в книзі «Світанок» («새벽», 1953 р.) та Пан Інгин у «Теорії детективу» («탐정소설론», 1958 р.), який зазначав складні літературні умови, за яких конкуренція із зарубіжними творами не

давала можливості розвитку жанру в Кореї. Тобто розвиток детективів цього періоду відбувався під впливом зарубіжної прози. Корейські автори запозичували тематику, образи та стиль написання європейських та американських письменників.

У 1970–1980 рр. найбільш визнаним корейським автором у жанрі детективу був Кім Сонгчжон (김성중), який продовжує створювати романи і сьогодні. Письменник не просто концентрується на вбивстві, щоб розважити свого читача, але намагається обговорити такі філософські питання, як сенс життя та місце людини у цьому світі.

Протягом 1990-х рр. відбувається значний спад детективної прози, оскільки читачі стали більше цікавитися іноземними виданнями. Хоча і в цей період у Республіці Корея видавалися твори детективного жанру.

За структурою детективні оповіді, що видавалися до ХХІ ст., поділяються на два види: перший – у якому розслідування ведеться з моменту вбивства у формі «ретроспективи», коли детектив поступово знаходить винних у злочині. Другий вид – це «перегорнутий детектив», у якому з самого початку відомо хто злочинець, його мотиви та минуле. Основна оповідь у таких творах йде про внутрішній світ, емоції, почуття головних персонажів.

Романи з «перегорнутою» структурою не тільки відрізняють корейську детективну прозу від європейської «класики» жанру, а й споріднюють її з китайською. Окрім цього, загальними рисами для далекосхідної літературної детективної традиції можна назвати об'ємні авторські відступи, з елементами філософських розмірковувань. А також наявність «містичних», «надприродних» елементів, які супроводжують розслідування.

У ХХІ ст. межа між «високою» та «низькою» літературою поступово зникає, а завдяки літературним експериментам сучасних письменників масштаби детективної прози розширюються. У творах Кім Йонха (김영하) оповідь побудована на тлі розслідування справи про вбивство, однак головним є погляд на сучасні проблеми соціуму: відчуженість людей, швидка урбанізація, відмова від суспільного на користь особистого. З одного боку автор зберігає напруженість сюжету, як у традиційних детективах, а з іншого – твір містить

погляд на одвічні питання людського життя загалом. Письменник не дає оцінки своїм персонажам, а лише описує їх почуття. Персонажі Кіма Йонха навмисно позбавлені національності, типових рис поведінки, характерних тим, чи іншим національностям. Твір «Спогади вбивці» («살인자의 기억법», 2013 р.) оповідає про колишнього серійного вбивцю, який після народження доньки веде спокійне життя пересічного громадянина. Однак, у місцині, де він живе починають відбуватися вбивства, а до його доньки залицяється підозрілий хлопець, і головний персонаж повертається до кривавих злочинів. Але вся історія ускладнюється тим, що вбивця страждає на хворобу Альцгеймера, і зрозуміти де правда, а де фантазія хворого – досить складно. Тому можна сказати, що «Спогади вбивці» поєднує у собі жанри трилера, детективу та фантастики.

З розвитком жанру поступово виокремлюються підвиди детективу: шпигунський, кримінальний, історичний, детектив-трилер, пригодницький, містичний тощо. Дослідниця О Хеджін, наслідуючи типологію Ів Ройтера, поділяє детективну прозу Кореї на три великих пласти: містична, кримінальна та саспенс [5]. Хоча однією із прикметних рис сучасної корейської літератури можна назвати «гібридність», тобто поєднання стилів, жанрів, а також розмиття їх меж.

Отже, проаналізувавши низку творів, ми дійшли висновку, що на сучасному етапі корейські детективи витісняються перекладами зарубіжних бестселерів, а також відсутність стимулів до написання таких творів (матеріальна зацікавленість, або літературні премії саме для детективного жанру) не сприяють активному поширенню детективної прози. Але не зважаючи на це, детективна проза завжди відповідала змінам у суспільстві, торкаючись актуальних проблем. Література детективного жанру розвивалась під впливом творів західних письменників, особливо це стосується тематики, образів та стилю написання. Однак, пройшовши шлях від судової прози, пізніше пригодницької, до містичної та фантастичної на сучасному етапі, корейська детективна проза набула своєрідних ознак та особливостей, серед яких: наявність філософських роздумів автора, присутність містичних, фантастичних елементів, а також відсутність неочікуваної розв'язки.

Список використаних джерел:

1. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник / Т.В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
2. Todorov T. The Typology of Detective Fiction // The Poetics of Prose. Ithaca. – N.Y.: Cornell University Press, 1977. – P. 42–52.
3. Park S. The Detective Appears: Rethinking the Origin of Modern Detective Fiction in Korean Literary History // Korea Journal. Autumn 2020. – Vol. 60. – Issue 3. – 25 p.
4. 최애순. 1945년 해방기부터 1950년대 전쟁기까지 방인근의 탐정소설-범인 설정 구도를 중심으로// 현대소설연구. – 2020. – 317–363 쪽.
5. 오혜진. 1930년대 한국 추리소설 연구, 학위논문 /오혜진. – 서울: 중앙대학교 대학원, 2008. – 216 쪽.
6. 표준국어대사전. URL: <https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>

РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Пількевич Л.О.

студентка,

*Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова*

МОВНІ ЗАСОБИ ЕМОЦІЙНИХ СТАНІВ ПЕРСОНАЖІВ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖОДЖО МОЙЄС «ME BEFORE YOU»

В останні роки спостерігається значний інтерес до емоційної сфери людини зі сторони представників різних наук. Згідно Н. Фрейду існує низка законів, які пояснюють виникнення і розвиток емоцій. Один із них говорить, що емоції виникають не стільки у відповідь на сприятливі або несприятливі умови, скільки у відповідь на актуальні або очікувані зміни умов. Таким чином, чим більше змін у зовнішньому або внутрішньому середовищі організму, тим сильніші емоції людини.

Метою дослідження є виявлення та аналіз вербальних засобів вираження емоційних станів персонажів у романі Джорджо Мойєс «Me before you». Ключовими поняттями для дослідження є «емоції», «почуття», «емоційний стан» та «емоційні реакції».

Емоції розуміємо як особливий клас психічних процесів та станів, які пов'язані із інстинктами, потребами, мотивами, що відображаються у формі безпосереднього переживання (задоволення, радості, страху тощо) вагомість різноманітних явищ та ситуацій, які діють на індивіда [1].

Почуття – це стійкі емоційні відношення людей до явищ дійсності, на відміну від емоцій, які характеризуються усвідомленістю, предметністю та довшою тривалістю, від них залежить виникнення та зміст ситуативних емоцій [2].

Термін «емоційний стан» вживається стосовно внутрішніх почуттів людини, які вона відчуває. Термін «емоційна реакція»

вживається для позначення будь-якого компонента системи емоцій, що співвідносного із зовнішніми способами вираження.

Також необхідно зазначити про погляди дослідників-лінгвістів щодо взаємозв'язку та розмежування ключових понять емоційності, емотивності, експресивності. Ці терміни вживаються в наступних значеннях:

– емоційність розуміється як психологічна характеристика особистості, здатність переживати емоції та виражати їх;

– емоційність мовлення – потенційна можливість мовних знаків виразити факт емоційного переживання суб'єктом певного явища дійсності;

– емотивність тексту розуміється як лінгвістична характеристика тексту, що охоплює різнорівневі мовні засоби відображення емоцій; текстова категорія, що спрямована на створення емотивного фону художнього твору та обумовлює емоційний вплив на читача;

– експресивність, яка містить емоційність як одну із складових, визначається як якість мовної одиниці збільшувати силу впливу висловлювання шляхом наявності в семантиці певних компонентів [2].

До складу лексико-семантичного поля засобів англійської мови, які застосовуються для номінації емоцій входять лексеми з понятійним змістом, з емоційно-оцінним змістом, експресивні слова з компонентом «інтенсивність», які у свою чергу формуються накладанням полів різних частин мови, розділяючи єдину ядерно-периферійну структуру, наповнюють її категоріально різними елементами. Приналежність лексеми до певної зони поля обумовлюється кількістю ознак, закріплених в її семантичній структурі, де кордони розмиті та невиразні.

На семантичному рівні було виявлено три групи слів, які виражають наступні когніції:

- 1) слова, які виражають причину емоційного стану;
- 2) слова, які виражають стан емоції;
- 3) слова, які виражають результат емоційного стану.

Наприклад наступна схема розшифровується таким чином:

love → happiness → smile

При «закоханості» (причина), людина перебуває в стані щастя (стан), і як результат, вона посміхається від щастя (результат). Варіації схем

дуже велика, оскільки вона залежить від особистих «причин» кожного індивіда, за яких він переживає емоційний стан щастя.

За результатами дослідження, лексико-семантичне поле «emotion» виражене п'ятьма частинами мови, де перші три позиції за частотністю зі схожими показниками розділяють прикметники, іменники та дієслова. У половину менше емоцію в романі виражають вигуки та найменше, як засіб вираження емоційного стану, застосовується прислівник.

Слід зазначити, що більшість аналізованих слів мали похідні варіанти, тобто, від одного кореня за допомогу префіксу та суфіксу створювалися інші частини мови, які мали однакову конотацію. Наприклад, сема *joy*:

joy (N) – іменник зі значенням «радість» (state of happiness), корінь якого *joy*, наприклад: *There have been times – the times when my marriage proved to be somewhat more populated than I had anticipated – when it has been a refuge, times when it has been a joy* [3].

overjoyed (ADJ) – прикметник, зі значенням «дуже задоволений», утворений за наступною схемою: *overjoyed* → *over-* + *joy* + *-ed*, де для створення прикметника застосовано префікс *over-* та закінчення *-ed*, наприклад: *When I told her I was going to get paid for sleeping over, she sounded overjoyed* [3].

enjoy (V) дієслово, зі значенням «насолоджуватися», утворений за наступною схемою: *enjoy* → *en-* + *joy*, де для створення дієслова застосовано префікс *en-*, наприклад: *We were enjoying one of those rare summers of utter freedom – no financial responsibility, no debts, no time owing to anybody* [3].

Отже, емоції є одним з найбільш важливих елементів успішної комунікації. У лінгвістиці заведено розрізняти емотивну та емоційну комунікації. Емоційна комунікація – це спонтанний прояв емоцій як відображення внутрішнього стану, без урахування реакції оточуючих. Емотивна комунікація – це контрольована демонстрація емоцій, яка використовується для впливу на оточуючих, впливаючи на сприйняття ними ситуації.

Існує два етапи вербалізації емоцій: спочатку відбувається первинна (когнітивна) оцінка емоційної ситуації, в той час як подальша вторинна оцінка – це її вербалізований вираз.

Для вираження емоційного стану застосовуються як вербальні, так і невербальні засоби. Серед вербальних розрізняють номінативи, індикатори – це слова, які називають емоції (*happiness, contentment, delight, joy, enjoyment, elation, euphoria, exhilaration, glee* тощо); емотиви та афективи – це слова, які виражають емоції (*awesome, brilliant, cool, delightful, fabulous, fantastic, great, lovely, terrific, wonderful* тощо).

Таким чином, результати дослідження свідчать про те, що вербальні засоби вираження емоцій в романі Джордж Мойєс «*Me before you*» різняться в залежності від мовного рівня дослідження. Так, на лексико-семантичному рівні – це прикметники, іменники, дієслова, прислівники та вигуки; на синтаксичному рівні – моделі синтаксичних конструкцій та ін. Тому перспективним є подальше дослідження вербалізації емоцій у сучасному англomовному художньому дискурсі на кожному мовленнєвому рівні та на основі інших сучасних англomовних творів.

Список використаних джерел:

1. Ніколаєнко В. Особливості дослідження репрезентацій емоцій в мові. Збірник матеріалів конференції М-во освіти та науки; Одеський нац. університет імені І.І. Мечникова. Одеса, 2015. С. 98–101.
2. Ярошук Д. Р. Емоції та почуття: особливості їх прояву. Матеріали XI Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів і молодих науковців за міжнародної участі. Житомир, 2018. С. 434–438.
3. Moyes J. *Me before you*. Pamela Dorman Books. 2012. 384 p.

Ponaida Ivanna

Student,

Lviv Polytechnic National University

**USING AUTOMATIC TEXT ANALYSIS PROGRAMS
IN RESEARCHING THE PECULARITIES
OF THE AUTHOR'S IDIOSTYLE
(BASED ON THE NADINE GORDIMERS'S NOVEL)**

Due to the increasing availability and distribution of the text content, the degree of importance of using automatic methods of text content analysis is increasing. The tasks of content analysis include the problems of classification and clustering of text-based publications according to various criteria, for example, genre, epoch of writing, format (a novel, an essay, and a scientific article), emotional coloration, style of speech, as well as the problem of text authorship attribution. The peculiarities of the application of linguo-statistics technologies for the identification of the style of the author of text content are considered.

The issue of language of the personality and its unique stylistic features always has been one of the fundamental in the linguistic analysis. Consequently, the notion of the author's individual style became the object of investigation of many great scientists such as N. Bolotnova, V. Vinogradov, G. Vinokur, N. Golovchenko, V. Kucharenko, B. Larin, I. Tarasova. The extensive research on author's style has led to the emergence of different approaches.

Firstly the author's style meaning as a categorical unit of the fiction science was presented in the works of V. Vinogradov. Under individual style he understands «the unique, historically caused, complex component, but such which represents structurally unity of means and forms of verbal expression system in its development» [2, p. 135].

N. Bolotnova regards idiostyle as a system of associative-semantic fields that characterize the cognitive level of linguistic personality [1, p. 7]. According to V. Samokhina. idiostyle is defined as a set of socio-historical, national, individual-psychological, moral-aesthetic norms, interwoven with the author's worldview features [3, p. 15].

For the purpose of clarifying the notion of the author's style, we have generated its definition. Idiostyle is a complex multifaceted system of language means, applied with the aim of reflecting the author's reality perception.

As a material for this linguistic research the novel «Good Climate, Friendly Inhabitants» written by an outstanding South African writer Nadine Gordimer has been chosen.

In order to characterize the literary richness of the text, we used Internet site Victana. With the help of this site we were able to analyze the linguistic diversity of the text and calculate such coefficients as lexical diversity, the degree of syntactic complexity, speech coherence, indices of exclusivity and concentration of the text.

According to the results of the research (provided in the Table 1), we can see that the variety of the lexic used by the author is not very diverse. At the same time, the coefficient of syntactic complexity is high. This indicates that Nadine Gordimer uses a large number of complex sentences. Speech coherence coefficient is higher than 1, which means that our text is syntactically coherent and contains a sufficient number of functional words.

Table 1

Quantitative parameters of the text

№	Coefficient	Data-in	Calculation
1.	Coefficient of lexical diversity: $Kl = W / N$	W = 408 N = 937	$Kl = 0.43543223053395$
2.	Coefficient of syntactic complexity: $Ks = 1 - P / W$	P = 42 W = 408	$Ks = 0.89705882352941$
3.	Coefficient of speech coherence: $Kz = (Z + S) / (3 * P)$	Z = 91 S = 76 P = 42	$Kz = 1.3253968253968$
4.	Index of exclusivity: $Iwt = W1 / W$	W1 = 264 W = 408	$Iwt = 0.64705882352941$
5.	Index of concentration: $Ikt = W10 / W$	W10 = 11 W = 408	$Ikt = 0.026960784313725$

The level of vocabulary variability in our text is also very high, as the index of exclusivity is almost 65% according to the results from the site Victana. The fraction of words used in the text only once is 264.

The concentration index displays the number of words that are found in the text more than 10 times. In our case it is equal to 0,02 or 2%, that proves once again that the author resorted to usage of a variety of lexic.

In order to investigate the most frequent words we used the AntConc program – the platform for corpus linguistics research. The results (given in the Table 2) showed that such words as «*one*», «*alone*», «*nobody*», which belong to linguistic category of loneliness often occur in the text.

The most frequent words also include the following words: «*boy*», «*fellow*», «*boys*», «*man*». This emphasizes that the narrator is the only woman in the male environment. In addition, the main character often calls her colleagues «*ducktails*» or «*duckies*».

In the list of frequently used words there are also lexemes «*black*», «*white*», «*native(s)*», which indicates that the author raises the problem of racial prejudice.

In general, the link between frequent words and linguistic categories is not very visible in the text, but we managed to trace it with the help of the AntConc program.

Table 2

The most frequent lexical units concerning the main issues raised in the text calculated by the AntConc program

Frequency	Word
25	<i>one</i>
19	<i>boy</i>
13	<i>fellow</i>
12	<i>man</i>
7	<i>alone</i>
7	<i>white</i>
5	<i>native</i>
5	<i>natives</i>
4	<i>nobody</i>

By means of the statistical method we have determined the most frequent words and revealed their connection with the problems raised in

the story. Due to the Internet site Victana we have investigated the literary richness of the text and calculated five coefficients for its evaluation.

With the help of the program for corpus linguistic research AntConc we established the connection between frequency of lexical units and main topics of the novel – loneliness, social isolation and racial prejudice.

The relevance of the topic is determined by the necessity to determine the individual characteristics of the author's style using programs for linguistic research that calculate the coefficients of linguistic diversity and frequency of use of certain language units in order to have a better understanding of the text.

The work has theoretical value in terms of studying the unique features of the author's individual style, and practical value for linguistic analyzes in using the automatic text analysis programs.

References:

1. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста / Н. С. Болотнова // Материалы II Международного конгресса русистов-исследователей «Русский язык: исторические судьбы и современность». – Москва, 2004. – 520 с.

2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – Москва: Наука, 1963. – 255 с.

3. Самохина В. А. Современная англоязычная шутка: монография / В. А. Самохина. – Харьков: ХНУ, 2008. – 356 с.

4. AntConc program. URL: <http://laurenceanthony.net/software/antconc/>

5. Gordimer N., Good Climate, Friendly Inhabitants. *Selected Stories*. New York: Viking Press, 1976. Pp. 234–45.

6. Linguometry. URL: <http://victana.lviv.ua/nlp/linhvometriia>

Shevelova-Harkusha Natalia

*Candidate of the Philological Sciences, Associate Professor,
Kherson State Maritime Academy*

PROBLEMS AND STRATEGIES IN TEACHING ENGLISH

Language teaching at school has traditionally been aimed at developing linguistic competence. Teachers tend to teach grammar and linguistic features without letting their learners practice and improve their communication in English. Probably this is one reason that cause some learners are good in English but they cannot use English orally. This problem may be solved by the teacher to introduce communication strategies to their learners in order to avoid them from some communication problems and equip them with strategies to overcome the problems of speaking that they are dealing with [4, p. 129].

The term communication strategy was introduced by Selinker in 1972. Some scholars define communication strategies differently. They point out the definition by stating different angle of perception about the communication strategies itself. Strategies are defined such as «a systematic technique employed by a speaker to express his meaning when faced with some difficulty». The term communication strategies is often limited to strategies resorted to when the second language learner has difficulty with communicating.

Communication strategies are also seen as a set of skills, which learners use in order to overcome their inadequacies in the target language. When students fail to communicate because of their limited knowledge in the target language they have to find a way to communicate in other ways, for example by imitating sounds, code-switching or avoiding the topic. Communication strategies are usually associated with spoken language and research has shown that students tend to use various communication strategies when they are unable to express what they want to say because of their lack of resources in their second language (L2) [3, p. 52].

When learners experience that fluency in their first language (hereafter L1) does not follow the same pattern as their L2, a gap is created in the knowledge of their L2. These gaps can take many forms: a word, a phrase, a structure, a tense marker or an idiom. In order to overcome that gap,

learners have two options: they can either leave the original communicative goal or they can try to reach other alternative plans and use other linguistic means that they have at their disposal. In line with the explanation above, the writer may say that communication strategies are the strategies of communication that someone of non-native speaker of one language should know in order to avoid some problems that may occur during the conversation with the interlocutors.

It is also important to know that culture and language cannot be separated, therefore in the context of language teaching, the knowledge of language and its culture need to be taught as well to second language learners. By letting the learners know about it, they may solve their problems during communication and may choose properly which strategies of communication they are going to use. The role of teachers in introducing communication strategies to the learners could determine their learners' successfulness in facing problems of communication occur in real life situations [4, p. 130].

Research in communication strategies reached its peak in the 1980s, and has since fallen out of favor as a research topic in second-language acquisition. Some researchers who have studied communication strategies and their effect on language acquisition include Elaine Tarone, Claus Faerch, Gabriele Kasper, and Ellen Bialystok [6, p. 12].

The main goal of language teaching and learning is to develop the speakers' four skills with a good command of grammar, but this is not the ultimate goal. The final objective is to empower speakers to be able to use language communicatively. For improving these skills, teachers choose the best strategies in the classroom.

Foreign language learners may encounter various communication problems when their interlanguage is limited. In order to convey their messages and remain in a conversation until their communication goal is achieved, ESL (English as a Second Language) learners need to employ communication strategies, which have been defined generally as devices used by second language learners to overcome perceived barriers to achieving specific communication goals [1, p. 179].

There are six-segmented classification of learning strategies, such as:

1) **cognitive strategies**, e.g. helping the learner to manipulate the language material in direct ways,

2) **metacognitive strategies**, e.g. helping learners to manage the learning process overall,

3) **memory-related strategies**, e.g. helping learners link one L2 item or concept with another but do not necessarily involve deep understanding,

4) **compensatory strategies**, e.g. helping make up for missing knowledge,

5) **affective strategies**, e.g. helping learners manage their emotions and motivation level, and

6) **social strategies** such as helping the learner to learn via interacting with others and understanding the target culture [2, p. 384].

As for typology of CS, Tarone summarizes types of communication strategies under five main categories, along with their subcategories. The list goes as follows:

Paraphrase includes three subcategories which are described below.

a). Approximation: The use of a target language vocabulary item or structure, which the learner knows is not correct, but which shares semantic features with the desired item to satisfy the speaker (e. g. «pipe» for «water pipe»).

b). Word coinage: The learner's making up a new word in order to communicate a desired concept (e. g. «airball» for «balloon»).

c). Circumlocution: The learner's describing the characteristics or elements of an object or action instead of using the appropriate TL structure (e. g. «She is smoking something. I don't know what's its name. That's Persian, and we use in Turkey, a lot of»).

Transfer has two elements in it.

a) Literal translation: The learner's translating word for word from the native language (e. g. «He invites him to drink» for «They toast one another»).

(b) Language switch: The learner's using the NL (native language) term without bothering to translate (e. g. «balon» for «balloon» or «tirtil» for «turtle»).

Appeal for Assistance. This refers to the learner's asking for the correct term or structure (e. g. «What is this?»).

Mime refers to the learner's using non-verbal strategies in place of a meaning structure (e. g. clapping one's hands to illustrate applause).

Avoidance consists of two subcategories described below.

a). Topic avoidance: The learner's by passing concepts for which the vocabulary or other meaning structures are not known to them.

b). Message abandonment: The learner's beginning to talk about a concept but being unable to continue due to lack of meaning structure, and stopping in mid-utterance.

A series of other strategies called «achievement strategies» were proposed. They were named as so because it was believed that learners use their language resources to convey meaning, whether what they say is grammatically or socially correct. Other strategies are as follows Code-switching and gesticulation; Literal translation and foreignizing; Word coinage; Simplification; Generalization; Paraphrase; Restarts and approximation; Establish foreign identity; Appeal for repair and confirmation [5, p. 418].

Based on the findings, it can be concluded that students encountered communication problems as the results of their target linguistic inadequacy. In order to overcome the problems, the students resort to several types of communication strategies. The findings of the present study show that students' use of communication strategies is not a sign of communication failure, conversely, communication strategies surfaced as they realize that they have problems of expressing their intended meaning and they need to solve the problems. The more communication strategies the students have, the more opportunities they have to solve communication problems. Therefore, explicit instruction on the use of communication strategies is necessary to help the students communicate their message when target linguistic resources is inadequate.

Communication strategies have a direct influence on communication and play a constitutive role in second language acquisition. Communication strategies in general keep the channel open and help to secure more input for learners. There are many factors affecting the use of communication strategies, such as: a learner's level of language proficiency, a learner's personality, and his/her attitude towards a particular strategy; and communication situations. These factors interactively affect the use of communication strategies.

References:

1. Faerch C., Kasper G. Strategic competence in foreign language teaching // Learning, Teaching and Communication in the Foreign Language Classroom. – Aarhus: Aarhus University Press, 1996. – P. 179–193.
2. Ganbarzahi F. A. Language learning strategies use and its correlation with EFL male and female learners // Iranian EFL Journal. – 2014. – 10(1). – P. 384–397.
3. Hedge T. Teaching and learning in the language classroom. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 464 p.
4. Putri A. Communication Strategies in English as a Second Language (ESL) Context // Advances in Language and Literary Studies. – 2013. – Vol. 4. – № 1. – P. 129–133.
5. Tarone, E. (1980). Communication strategies, foreigner talk, and repair in interlanguage // Language Learning. – 1980. – 30(2). – P. 417–431.
6. Willimams J. Focus on form in communicative language teaching: Research findings and the classroom teacher // TESOL Journal. – 1995. – 4. – P. 12–16.

ЗАГАЛЬНЕ, ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Дворова О.Ю.

студентка,

Науковий керівник: Сеїт-Джеліль А.Ш.

асистент,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

АНАЛІТИЧНА ФОРМА ЧАСУ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ДІЄСЛОВА НА -ĞAN EDİ

Вивчення аналітичних форм у тюркських мовах триває досить довго, попри це, наявна потреба у їх теоретичному осмисленні. Аналітичні форми дієслова з морфологічної точки зору можуть утворювати в кримськотатарській мові єдину словоформу, яка виражає морфологічну категорію. Дана робота присвячена дослідженню однієї з аналітичних форм категорії часу. Серед категорії часу у кримськотатарській мові виділяють десять аналітичних форм.

Реалізація аналітичних форм на матеріалі часів тюркських мов досліджувалася такими вченими як А.А. Юлдашев «Аналитические формы глагола в тюркских языках», Л.І. Бекірова «Глагол прошедшего времени изъявительного склонения на «-р + эди» в современном крымскотатарском языке» та «Функции и семантика прошедшей формы глагола изъявительного склонения -макъта эти в современном крымскотатарском языке», К.М. Каримбаєва «Аналитическая форма глагола и ее отличие от внешне сходных языковых явлений».

Дієслова та вираження ними різноманітних семантичних значень становлять собою суттєвий пласт мови. Зважаючи на це, аналітична форма на ,-ğan edi‘ потребує окремої уваги та детального вивчення її семантичного поля. Також варто зауважити, що вказана форма є однією з найпоширеніших, саме тому її детальне дослідження є ключовим.

Мета статті – надати детальну характеристику формі на ,-ğan edi‘ та проаналізувати її семантику.

За О.М. Гаркавцем форма на ,-ğan edi‘ належить до категоричних форм складеного минулого часу [4].

Аналітична форма часу на ,-ğan edi‘ має чотири варіанти ,-gen edi‘, ,-qan edi‘, ,-ken edi‘.

С.М. Усеїнов називає цю форму «давньоминулим часом» та характеризує її як таку, що описує дію, яка відбувалася дуже давно у минулому стосовно моменту мовлення. Вона утворюється шляхом поєднання дієприкметника теперішньо-минулої дії та допоміжного дієслова *emek* в минулому категоричному часі. Дієслово *emek* може змінюватися за особами [5, с. 171–172].

Таким чином, перша особа однини має таку форму ,-ğan edim‘, друга – ,-ğan ediñ‘, третя – ,-ğan ediñ‘. Перша особа множини ж утворюється при додаванні ,-ğan edik‘, друга – ,-ğan ediñiz‘, третя – ,-ğan ediler‘. Заперечна форма утворюється шляхом приєднання афікса ,-ma/me‘ до основи дієслова перед афіксом дієприкметника [3, с. 216–217].

Для утворення питальної форми питальний афікс ,mi‘ може додаватися як до дієприкметникової форми, так і до допоміжного дієслова *emek* після афікса особи.

Наприклад, *oqumaq* (читати):

Oquğan edim. – Я тоді читав.

Oqumağan edim. – Я тоді не читав.

Oquğanmı ediñ? Oquğan ediñmi? – Чи ти тоді читав?

За А.М. Меметовим ця форма має назву ‚Çoqtan keçken zaman fiiliniñ vastasız şekli‘ [2, с. 249]. Також у перекладі, він називає її аналогічно до С.М. Усеїнова, а саме: «давньоминулий час». Науковець також вказує на те, що дія, на думку мовця, здійснилася давно до моменту мовлення або передує іншій дії у минулому [3, с. 216–217].

Д. Кавицька називає цю форму *pluperfect*, що позначає плюсквамперфект, та порівнює її з англійською формою ‚had V3‘. Вона також зазначає, що дана форма використовується, коли мова йде про події, які відбувалися давно у минулому [8, с. 68].

Попри всі перелічені вище точки зору вчених стосовно цієї форми, за А.А. Юлдашевим дана форма має як значення дії, що відбувалася досить давно, так і значення дії, що відбувалася відносно недавно.

Тобто, цей час необов'язково становить такий, що передає часові межі певної дії. Проте, А.А. Юлдашев вказує, що дія, яка передається згаданою вище формою є повністю завершеною. Також вчений пише про недоречність охарактеризування цієї форми як форми, яка передусім іншій дії у минулому, адже таке значення може мати будь-яка форма минулого часу, а інтервал між описуваними діями на думку вченого, визначається контекстом. Науковець говорить про те, що іноді ця форма може передавати значення одночасності. Для форми на *,-ğan edi'* характерним є зображення дії в минулому з таким відтінком значення, що ця дія не призвела до відповідного результату, тобто дія, яка за нею слідує, суперечить даній дії. У вираженні цього значення суттєву роль відіграє місце конструкції у реченні. Як форма відносного часу форма на *,-ğan edi'* вживається з формою минулого категоричного часу і виражає передування однієї дії іншій. Також ця форма може використовуватися у процесі послідовного відтворення подій, які вже завершилися, тобто при передачі певного моменту, який викарбувався у пам'яті. Однією з ключових характеристик даної форми є те, що вона постійно характеризує дію як певний факт, власне очевидне явище. Цікавим є те, що форма на *,-ğan edi'* не зустрічається у давньотюркських пам'ятках та не представлена у мовах, що належать до огузької групи, що говорить про її формування на кипчацькому підґрунті у більш пізній період [6, с. 167–184].

Розглянемо семантику форми детальніше на матеріалі художньої літератури:

Qiş yalıñız Arhangelskdedir bellegen edim, albu ise Moskvada da qar ve ruzgâr edi [1]. – Я щойно подумав про зиму в Архангельську, тоді як у Москві був і сніг, і вітер.

У даному прикладі ми спостерігаємо те, що дія відбувалася давно стосовно моменту мовлення і мовець пригадує щось.

Men saña bir defa özümniñ balalıq devirimi ikâye etken edim [1]. – Я тобі якось розказував про свої дитячі часи.

Знову дія, зазначена у прикладі, відбувалася раніше до моменту мовлення, про те наскільки давно, нам невідомо.

Sıra beyaz uçırımlar arasında gizlengen qadimiy şeerge çıqıp ketken vaqıtında, babam hatirimde öyle qalğan edi [1]. – Батько запам'ятався мені тим, як ми ходили до давнього міста захованого серед білих скель.

Мовець вказує на те, що його батько йому «запам'ятався», однак коли саме відбувся процес запам'ятовування нам достеменно невідомо, попри це ми спостерігаємо наявність зв'язку між формою на , -*ğan edi* ' та говорінням про певні моменти, що залишилися у пам'яті.

Men buña pek tez alısqan edim [1]. – Я тоді до цього досить швидко звик.

O bizge, er şeyden evel, namuslı ve sade oluñız, dep ögütlegen edi [1]. – Він тоді наставляв нас, кажучи перед усім бути чесними та простими.

У цьому реченні наявний відтінок багаторазовості дії.

Onı soñki defa bu alında terk etken edim [1]. – В останнє я покинув його у такому стані.

У даних трьох прикладах дія відбувалася у минулому, проте, чи це було дуже давно, невідомо. Також зазначена дія не передує іншій дії. Попри це, дані речення знову передають пригадування мовцем певних подій.

Men er kesniñ közü, ayaqlarımdaki sporlarğa ve başımdaki kırmızı qasnaqlı mavı furajkağa tikilip, şaşır – seyir etip qalırlar, bellegen edim [1]. – Я думав про те, як очі кожного здивовано дивляться на шпори на моїх ногах та кашкет з червоним обручем на моїй голові.

Дане речення характеризується наявністю дії у давньоминулому часі *Özüme pişirgen edim*. – Я готував собі [1].

Передає дію, яка відбулася нещодавно і про яку мовець повідомляє співрозмовнику.

Közlerimni açqanda, küneş doğıp, bayağı yuqarı köterilgen edi [1]. – Як я відкрив очі, сонце, зійшовши, вже піднялося досить високо.

Дія, описувана у даному прикладі, передається мовцем як щось, що відбувалося стосовно його світосприйняття досить давно. Адже він лише прокинувся, а сонце було високо.

Parom ise dalğalarını yarıp güya yuqarı yuvurmaqta... sol yalığa yetmege az qalğan edi, tros birden zayıfladı, parom teprendi, sağ tarafqa yantaydı, soñra kenarı suvğa kömülip ketti [1]. – Пором же розсікав хвилі немов біг на гору... залишалося трошки, щоб досягти лівого берега, трос вмить ослаб, пором затрясся, похилився у правий бік, потім його край раптово занурився у воду.

На матеріалі цього речення ми спостерігаємо наявність дії, що відбувалася до іншої дії.

Özüm için yasağan edim, çastlı ekensiñ! [1]. – Я для себе приберіг, тобі пощастило!

Передає дію, яка відбулася нещодавно і про яку мовець повідомляє співрозмовнику.

Ekskavator parki başlığını qıdırıp tapqanda aqşam qaranlığı çökip başlağan edi [1]. – Під час пошуку завідувачів стоянкою екскаваторів почало сутеніти.

Bu kertikni onıñ qulağında köyümüzdeki acemi bir berber nişan etip qaldırğan edi [7]. – Цей шрам на його вусі був тоді залишений неосвіченим перукарем нашого села.

Men ise mahsus onı körmek için barğan edim [7]. – Я спеціально прийшов, щоб його побачити.

Отже, для аналітичної форми часу на *,-ğan edi‘* характерною є передача низки відтінків часових значень. Всупереч своїй назві вона не завжди передає дію, що відбувалася далеко в минулому. Вона може передавати багаторазову дію, також інформацію, раніше невідому співрозмовнику, дію, що передувала іншій. Часто ця форма використовується, коли мовець пригадує певні події.

Список використаних джерел:

1. Алядин А. Ш. Эгер севсенъ URL: <http://shamil-alyadin.com/ru/page.php?id=3&book=20> (дата звернення: 27.03.2021).
2. Меметов А. М. (2010) Земаневий кырымтатар тили: Дерслик. Экинджи, тюзетильген нешир. – Симферополь: «Кримнавчпеддержвидав», 2010. – 320 с.
3. Меметов А. М., Мусаев К. Н. Крымтатарский язык. Ч. I. Общие сведения о языке. Ч. II. Морфология. Учебное пособие. – Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 2003. – 288 с.
4. Нарис кримськотатарської фонетики, морфології та правопису. URL: <https://www.kzbydocs.com/docs/1263/index-54648.html?page=13> (дата звернення: 27.03.2021).
5. Усеинов С.М. Изучайте крымскотатарский язык. (Сорок уроков). – Симферополь: Оджакъ, 2005. – 200 с.
6. Юлдашев А.А. Аналитические формы глагола в тюркских языках. – Москва: Наука, 1965. – 276 с.
7. Bolat Y. M. Sen kim olasıñ, şu? URL: http://1576.ua/uploads/files/6430/Yusuf_Bolat_Sen_kim_olasin_shu_lat.pdf (дата звернення: 27.03.2021).
8. Kavitskaya D. Crimean Tatar. – Мюнхен : LINCOM GmbH, 2010. – 131 с.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Івасенко Ю.В.

студентка,

Науковий керівник: Коновалова О.В.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Інститут мистецтв Київського університету

імені Бориса Грінченка

ФОЛЬКЛОРИЗМ У ЛІТЕРАТУРІ

«Фольклор – це те джерело, яке породжує бажання творити свою ідентичність і свою державу», – Євген Нищук.

Фольклорна традиція – важлива складова національної ідентичності українського народу. Народна пісня, переказ, звичаї та обрядовість у важкі моменти історичного буття українців нерідко залишалися останніми надійними прихистками їхньої самотності, ставали життєдайним джерелом національного відродження. У фольклорі закорінена національна літературна творчість, музичне і драматичне мистецтво. Із зацікавлення і перших студій над фольклором у далеку добу романтизму (початок XIX століття) бере свій початок українська гуманітаристика. У сучасну епоху загальносвітових глобалізаційних процесів у суспільному і культурному просторі українська фольклорна традиція – це важливий націєтворчий і націєконсолідуючий чинник, що несе у собі великий потенціал для вироблення сучасної ідентичності українців як європейської нації.

У дослідженні вперше осмислено творчість поетів – шістдесятників через призму фольклорної традиції та авторського «Я». Творчий доробок М. Вінграновського, Л. Костенко, В. Симоненка, І. Світличного, Д. Павличка проаналізовано з огляду на мистецьку самотність у контексті колективної творчості та з

урахуванням творчих принципів: фольклоризму, наявності сакрального у текстах, мотиву спротиву тоталітарній системі, світу природи, опозиції «свій – чужий», органічність творення [1, с. 1].

Саме зацікавлення українським фольклором спонукало письменників самостійно збирати і опрацьовувати усну народну творчість. Усі з досліджуваних нами поетів-шістдесятників – М. Вінграновський, В. Симоненко, Д. Павличко, Ліна Костенко, І. Світличний мали міцне фольклорне підґрунтя своїй літературній творчості. Аналіз фольклоризму названих поетів здійснюється на основі методики ідентифікації: спочатку розглядаються ті поезії, в яких фольклорний мотив очевидний, потім – на рівні фольклорних асоціацій – фольклорні прототипи, що могли послужити поштовхом до написання твору [1, с. 3].

На мою думку, тема фольклору найбільш характерно виражається у творі Ліни Костенко «Маруся Чурай». Історичний роман у віршах «Маруся Чурай» є перлиною української літератури ХХ століття. Як і кожен видатний твір, він наділений глибокою, а точніше сказати, глибинною змістовністю, досягнення якої потребує як добре розвинутої уяви, так і напруженої роботи душі. Роман бо ж історичний, тобто в ньому розповідається про далекі часи, коли люди, їх побут, звичаї, особливості мислення, навколишнє середовище, у якому вони жили, – тобто села, міста та й уся природа – суттєво відрізнялись від того, що бачимо у наші дні. Ліна Костенко здійснила величезну дослідницьку роботу, щоб якомога точніше відобразити у романі Україну ХVІІ століття. Вона відкрила її для себе, а потім, працюючи над романом, відкрила її і для нас – і це був безцінний дарунок видатного митця [2, с. 3].

Ліна Костенко є прямою послідовницею Лесі Українки по цій тематичній лінії. Для неї, як і для її великої попередниці, Слово було єдиною зброєю. І боролись вони цією зброєю за одне і те ж – за Україну, за Націю [3, с. 214].

Яким же чином Слово може бути оберегом нації? Ліна Костенко відповідає: перш за все тому, що воно здатне відображати життя, і надовго, можливо, й назавжди залишати це відображення в народній свідомості. Те, що не зафіксоване у Слові, – пропадає назавжди, його ніби й не було у минулому. Слово, кажучи по-сучасному, є немов перфокартою, на якій зафіксована історія. Нема такої перфокарти –

значить і нема в народній свідомості образного уявлення про своє минуле [3, с. 214].

А от для головної героїні роману Марусі Чурай творення пісні – є чи не головним способом самовираження. Багата, незвичайна інтенсивність емоційного життя Марусі – це той «тиск» почуттів, від яких вона звільнюється характерним для всіх обдарованих митців способом – через художню творчість [3, с. 299].

*«В розмові я, сказати б, то не дуже,
А в пісні можу виспівати все», – Маруся Чурай. [4]*

Маруся – співець природний, органічний. Вона не силує себе, не творить пісню заради пісні. При цьому, кажучи сучасною мовою, вона розділяє «естетичний» матеріал, тобто, той матеріал, який вартий, на її думку, пісенного вираження, від матеріалу «неестетичного», що негідний бути втіленим у пісню. Одним із суттєвих складових естетичного кредо народної піснетворки є щирість. У пісні вона просто не здатна лукавити: «Я зроду не співала два криласи» [3, с. 300].

Помітно, що з часом Маруся ставиться до своєї творчості більш усвідомлено. Вона еволюціонує від співачки стихійно-природної, для якої піснетворчість є інстинктивним за своєю природою способом самовираження, до творця, який уже задумується про його нетлінність у часі [3, с. 300].

Таким чином, можна з повною впевненістю сказати, що вплив фольклору на літературу величезний, він набуває все більш різних форм вираження [5].

Список використаних джерел:

1. Векуа О. В. Фольклорні витоки художніх творів (на прикладі поетів-шістдесятників). URL: <https://sworld.com.ua/simpoz5/4.pdf>
2. Ключек Григорій. Історичний роман Ліни Костенко «Маруся Чурай»: шкільна версія аналізу. – Кіровоград: «Степова Еллада», 1998. – 52 с.
3. Ліна Костенко. Навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с. URL: http://lib.khnu.km.ua/inf_res/vistavki/vystavka_9_travnia/Ukr_viyina/004.doc
4. Маруся Чурай – Ліна Костенко. URL: <https://ukreclassic.com.ua/katalog/k/kostenko-lina/281-lina-kostenko-marusya-churaj>
5. Типологія фольклоризму літературних текстів. URL: https://studwood.ru/1423826/literatura/tipologiya_folklorizma_literaturnyh_tekstov

ЛІТЕРАТУРНЕ ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО ТА ТЕКСТОЛОГІЯ

Гнатів М.А.

студентка,

Науковий керівник: Бехта І.А.

доктор філологічних наук, професор,

Національний університет «Львівська політехніка»

ПОНЯТТЯ ПРО ДИСКУРСНІ ЗОНИ ТЕКСТОВОГО КОМУНІКУВАННЯ – ДИСКУРСНА ЗОНА НАРАТОРА І ДИСКУРСНА ЗОНА ПЕРСОНАЖА

У цьому дослідженні ми розглянемо два поняття у дискурсній зоні текстового комунікування, а саме – дискурсну зону наратора та дискурсну зону персонажа.

Сучасні лінгвістичні розвідки приділяють значну увагу художньому дискурсу та художньому тексту, а множинність підходів та розмаїття інтерпретацій у сучасному мовознавстві дозволяють розглядати їх з різних точок зору. Більше того, лінгвістика постійно розширює свої межі у вивченні художнього тексту.

Любомир Долежел, чеський структураліст, вважає, що кожен оповідний текст складається з множини дискурсів і їхні «відношення, контрасти і гармонії складають базис вербальної структури оповідного жанру» [1]. За Долежелем, є дві дискурсні зони текстового комунікування – *дискурс наратора* та *дискурс персонажа*. Їх також називають базовими формами наративного (оповідного) дискурсу. Відношення між цими видами дискурсу досить складні, адже персонажний дискурс тісно переплітається з дискурсом наратора. Персонажне мовлення не може існувати без мовлення наратора. Обидва дискурси, виражені різноманітними формами, не відмежовуються один від одного і можуть характеризуватись як абсолютною протилежністю, так і повним ототожненням. У художньому тексті автор-наратор і персонаж, як суб'єктні центри художнього світу, є посередниками комунікації автора

і читача. Наратор і персонаж формують дискурсні зони текстової комунікації – дискурсну зону наратора та дискурсну зону персонажа.

Бехта І.А. зазначає, що «...комунікація у формі художнього тексту як процес пізнання людиною реального світу здійснюється творчим суб'єктом – автором тексту і тим, для кого цей текст створюється, – читачем. Посередником і об'єктом когнітивної діяльності автора-письменника і читача у художньому тексті є автор-наратор і персонаж – суб'єктні центри художнього світу (текстові антропоморфи, текстові 'паперові' особистості)» [4].

Л. Долежел виокремлює дві групи комунікативних функцій наратора і персонажа: 1) первинні функції необхідні для реалізації глибинної структури тексту, як-от: а) *функція репрезентації* – наратор здійснює оповідь подій, а персонаж – їх реалізацію, виконуючи б) *функцію дії* та в) *функцію контролю* за оповіддю; 2) вторинні функції формують «поверхневу структуру» тексту, де *функція дії та функція контролю* належать наратору, а *репрезентативна* – персонажу.

Основною функцією *наратора* є опис ситуацій та подій. Мовлення наратора може здійснюватися від третьої або від першої особи. Прикладом можуть слугувати уривки з сучасного воєнного роману «Жовті птахи» Кевіна Пауерса:

Murph came back into the room with a kind of waddle under the weight of his gear. He looked a lot like Sterling in some ways, the blond hair and blue eyes. But it was as if Murph was the ordinary version. Where Sterling was tall and trimly muscled, Murph was not. He wasn't fat, it was just that he seemed almost incorrectly short and squat by comparison. Whereas Sterling's jawline could have been transferred directly from a geometry textbook, Murph's features were nearly imperceptibly askew. Whereas Murph's mouth fell comfortably into a smile, Sterling's did not.

I was not surprised by the cruelty of my ambivalence then. Nothing seemed more natural than someone getting killed. And now, as I reflect on how I felt and behaved as a boy of twenty-one from my position of safety in a warm cabin above a clear stream in the Blue Ridge, I can only tell myself that it was necessary. I needed to continue. And to continue, I had

to see the world with clear eyes, to focus on the essential. We only pay attention to rare things, and death was not rare.

За Поповою О.А., якщо оповідь ведеться від третьої особи, то автор представлений як «неперсоніфікований всезнаючий оповідач-творець, який не належить до світу тексту і не наділений прагматичною вмотивованістю» [7]. Автор-оповідач спостерігає за тим, що відбувається начебто збоку, але в той же час проникає в роздуми героїв, надаючи оцінної кваліфікації тому чи іншому розвитку подій за допомогою різноманітних форм реалізації своєї позиції.

Персонажне мовлення реалізується трьома формами – пряме, непряме та невласне-пряме мовлення. Пряме мовлення – репрезентація автентичного, фактично висловленого мовлення персонажа. Воно або передає мовлення персонажа, зберігаючи граматичні і лексичні особливості розмовного мовлення, або відтворює безпосереднє висловлення, передаючи думки, почуття, стани. Наприклад:

He spoke firmly. «They aren't gonna pop up and wait for you to shoot them. Remember your fundamentals and you'll be able to do what needs to be done. It's hard at first, but it's simple. Anybody can do it. Get a steady position and a good sight picture, control your breathing and squeeze. For some people, it's tough after. But most people want to do it when the time comes».

Непряме мовлення – переповідає або опосередковує мову персонажа. Синтаксична будова непрямого мовлення втілена у формі складнопідрядного речення, де речення введення є репрезентуючим компонентом.

Невласне-пряме мовлення має дві форми прояву – зовнішнє і внутрішнє мовлення, тобто зовнішнє невласне-пряме мовлення – приховане, цитатне мовлення у мовленні, а внутрішнє невласне-пряме мовлення – внутрішні рефлексії, потік свідомості, думка в думці. В невласне-прямому мовленні відображаються лексичні та синтаксичні особливості чужого висловлення, манера мовлення літературного персонажа, емоційне забарвлення, але передається воно не від імені персонажа, а від імені оповідача, який виражає думки і почуття свого героя, зливаючи його мовлення зі своїм.

О.О. Андрієвська розглядає невласне-пряме мовлення як особливий вид оповіді, в якій спостерігається взаємодія і взаємопроникнення мовленнєвих планів, кожен з яких частково втрачає свою специфіку, в результаті чого утворюється нове явище, яке несе в собі різнопланові характеристики [3]. Отже, сутність невласне-прямого мовлення – вловити і відтворити у відповідності із створюваним образом персонажа його внутрішнє мовлення, адекватно представити цей внутрішньо – мовленнєвий потік у контексті відповідно організованого, вербально оформленого для сприйняття читачем внутрішнього світу персонажа

Отже, дискурсна зона наратора та персонажа утворюють зону текстового комунікування. Їхні відношення переплітаються у тексті та творять його неповторну та унікальну структуру. Дискурс наратора та дискурс персонажа мають свої власні комунікативні функції та способи репродукції.

Список використаних джерел:

1. Doležel L. Narrative Modes in Czech Literature. – Toronto: University of Toronto Press, 1973. – P. 3
2. Powers, Kevin. «The Yellow Birds», 2012. – P. 4–13.
3. Андриевская А.А. Синтаксис современного французского языка / А.А. Андриевская. – К.: Вища школа, 1973. – 204 с.
4. Бехта І.А. Дискурсна зона персонажа у фактурі художнього тексту / І.А. Бехта // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна. – 2012. – Вип. 29. – С. 248–250.
5. Бехта І.А. Авторське експериментаторство в англомовній прозі ХХ століття / Іван Бехта. – Львів: ПАІС, 2013. – 268 с.
6. Бехта І.А. Дискурс наратора в англомовній прозі / Іван Бехта. – К.: Грамота, 2004. – 304с.
7. Попова Е.А. Литературная коммуникация как объект изучения лингвистики нарратива // Филоlogos. – 2008. – Т. 1-2. – № 4. – С. 224.
8. Фролова І.С., Омецинська О.В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів / І.С. Фролова, О.В. Омецинська // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2018. – Вип. 87. – С. 52–61.
9. Шенько М.М. Дискурс наратора та персонажа: форми та функції // Trends of modern science. – 2015: May, 30 – June, 7, 2015. – Vol. 16. – Sheffield: Science and Education LTD, 2015. – С. 11–14.

Гук О.-М.І.

студентка,

Національний університет «Львівська політехніка»

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП НАРАТИВУ

Літературна казка є не тільки типом художнього прозового тексту, а й наративом особливого роду, і являє собою незвичну структуру в наратології. Але перш ніж говорити про літературну казку як про один з видів наративу, доцільним є дати визначення самому наративу та іншим основним категоріям наратології – розповідним рівням, наратору і актору, а також розглянути наратив як об'єкт лінгвістичного дослідження.

В останні десятиліття незмінно зростає інтерес вітчизняних і зарубіжних вчених до вивчення наративу і особливо в галузі міждисциплінарних студій, що прагне до подолання традиційної «прірви» між лінгвістикою тексту й літературознавством; області, що отримала назву «наратологія». Зростання зацікавленості до наративних особливостей того чи іншого жанру підняло питання про можливість створення типології жанру. Не випадковою є й зацікавленість до тексту літературної казки – жанру, що виник на основі народної творчості, який містить в собі багато ознак фольклорної казки і рівночасно являється неповторним літературним жанром.

Термін «наратив» визначається універсальністю вживання. Для Дж. Прінса *наратив* є «уявленням реальних чи вигаданих подій в тимчасовій послідовності» [14, с. 1]. У. Лабов і Дж. Валетський розглядають *наратив* як «вербальний спосіб представлення оповіді, який відповідає тимчасовій послідовності подій». Наратив має функцію особистої зацікавленості, що стимулюється заохоченням в соціальному контексті, в якому відбувається розповідь [1, с. 13].

Американський дослідник А. Еббот розуміє наратив як набір подій, розташованих усередині, які обмежують їх структури [3, с. 13]. При цьому, як і у Дж. Олкер, *наратив* представляється аналізом процесу [3, с. 411]. Л. Гріффін визначає *наратив* як аналітичний конструкт, який об'єднує низку дій в єдине ціле. Наративи, на його думку, повинні мати початок, серію подальших дій і закінчення [12, с. 1099].

Ш. Лінде трактує наратив як характерну дискурсну (текстову) одиницю: «наратив – прототипна текстова одиниця. За винятком простих реакцій це перша текстова одиниця, яка засвоюється дітьми, вона використовується всіма верствами населення в найширшому колі соціальних ситуацій і має універсальне застосування» [13, с. 217].

Наратологи розуміють художній прозовий текст як багаторівневе утворення. Але для них найважливішою є комунікативна природа цих рівнів. Йдеться про комунікації між адресатом (автором) і отримувачем (читачем) художньої інформації. Конкретний автор і конкретний читач будь-якого художнього тексту спілкуються один з одним не безпосередньо, а через сам текст, за допомогою оповідних інстанцій, які існують всередині тексту.

Основна оповідна інстанція – наратор чи оповідач. Поняття «наратор» протиставляється поняттю «конкретний», «реальний» автор. Оповідач – це якась створена фігура, це роль, придумана і прийнята автором. На думку Р. Барта, «наратор і персонажі за своєю суттю є «паперовими істотами»; автор оповіді (матеріальний) жодним чином не може бути поплутаний з оповідачем цієї розповіді» [5, с. 19].

Л. Раян завзято, виходячи з розуміння художнього тексту як однієї з форм «мовного акту», вважає присутність наратора обов'язковим в будь-якому тексті, хоча в одному випадку він може володіти деяким ступенем індивідуальності, а в іншому – опинитися повністю без неї [15, с. 518].

Л. Поланий, співвітчизниця Ш. Лінде, зазначає, що «в щоденних розмовах ми розповідаємо один одному «історії» – вигадані або ж реальні наративні події, що включають якісь особливі події в минулому часі, причому оповідач може бути, а може і не бути дійовою особою» [16, с. 189].

Говорячи про літературну казку як про об'єкт дослідження, варто відзначити, що на відміну від фольклорної казки, яка є жанром усної народної творчості, літературна казка стала письмовим літературним наративом або наративним текстом. Ці визначення в даному випадку є синонімами.

Дж. Прінс також розглядає наратив з точки зору семіології, тобто як систему знаків, яка може бути представлена в різних

маніфестаціях. Ось деякі з можливих субстанцій: «...в сфері вербального оповідування – романи і романси, новели і короткі розповіді, історії, міфи, чарівні казки, легенди і балади, новини, спонтанні розповіді в звичайній розмові тощо» [14, с. 58].

Наратив розглядається тут в комунікативному і прагматичному аспектах вже в початковій дефініції. Хоча підходи до наративу дуже різні і залежать від форми обраного матеріалу і методики дослідження (усний чи письмовий; спонтанний або ж спеціально підготовлений; літературний або ж повсякденний; мінімальний або закінчений наратив, в окремих випадках – повністю розповідний твір) [10, с. 49; 11, с. 58].

Згідно з класичним визначенням Ж. Женетта, власне нарація «породжує розповідний акт», без якого «немає наративного висловлювання, а іноді немає і оповідного змісту» [1, с. 63–64]. Можна сказати, що нарація є особлива інтенція усного чи письмового суб'єкту дискурсії.

Отже, будь-який наратив може бути текстом, але не кожен текст є наративом. Об'єкт наратології – це культурний простір, утворений текстами певної риторичної модальності, а предмет її осягнення – комунікативні стратегії і дискурсні практики наративної інтенціональності. Однак ані літературна сюжетологія, ані теорія літературного оповідування, входячи до складу наратології, не втрачають своєї специфіки, чи своєї актуальності. Навпаки, багатий літературознавчий досвід вивчення поетики жанрів, сюжету, оповідування, будучи наближеним на немистецькі наративні тексти, відкриває перед їх дослідниками (і перед сучасною риторикою в цілому) нові евристичні можливості [4, с. 10]. Тому будучи універсальним поняттям, наратив може реалізовуватися у вербальній формі, і тоді це буде незвичною структурою оповідування в тексті. Саме вона і повинна стати об'єктом текстового аналізу.

Список використаних джерел:

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 65–66.
2. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 327 с.

3. Олкер Х.Р. Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Прогресс, 1987. – С. 408–440.

4. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.

5. Abbot A. From causes to events. Notes on narrative positivism // Sociological methods and research. № 4, 1992.

6. Barthes R. Introduction a l'analyse structurale des recits II Communications. – P., 1966. – № 8. – P. 1–27.

7. Bal M. Narratology: Introduction to the Theorie of Narrative. I Mieke Bal; translated by Christine van Boheemen. – Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1985. – 164 p.

8. Bremond C Morphology of the French Folktale II Semiotica. – № 2, 1970. – 247-276 p.

9. Chatman S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca and London, 1978. – 277 p.

10. Dijk T. A.Van. Strategies of discourse comprehension I Tuen A. van Dijk, Walter Kintsch. – New York: Academic Press, 1983. – 418 p.

11. Greimas A.J., Courtes J. Semiotics and Language. An Analytical Dictionary. Ind. Univ. Press, 1982. – 409 p.

12. Griffin L.J. Narrative, event-structure analysis and causal interpretation in historical sociology // American Journal of Sociology. Vol. 98. № 5, 1993. – P. 1094–1133.

13. Leech G. N. Semantics. Harmonds worth, Penguin, 1974. – 386 p.

14. Prince G. Narratology: the Form and Function of Narrative. – B. etc., 1982. – VII; 184 p.

15. Ryan M.L. Pragmatics of personal and impersonal fiction II Poetics / – Amsterdam, 1981. – Vol. 6. – P. 517–539.

16. Polanyi Livia. Telling the American Story. A Structural and Cultural Analysis of Conversational Storytelling. Ablex Publishers Corporation. – Norwood, New Jersey, 1985. – 158 p.

Захарків І.М.

студентка,

Науковий керівник: Бехта І.А.

доктор філологічних наук, професор,

Національний університет «Львівська політехніка»

НАРАТИВНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ ЕЛІЗАБЕТ ГІЛБЕРТ «EAT, PRAY, LOVE»

XX століття принесло грандіозну кількість змін у людське життя. З'явилися новітні технології, які значною мірою спростили сприйняття та розуміння світу, зробили можливими віртуальні подорожі і, здавалося б, назавжди витіснили художню літературу. Проте, як показують сучасні дослідження, ці новозміни лише підштовхнули науковців до пошуків нових шляхів інтерпретації текстів. Романи, оповідання, подорожні записки стали основою для наукових досліджень у відносно новій галузі наук – наратології.

Сучасні розповіді мають творчий характер, вони відтворюють вчинок, за допомогою якого людина прагне усвідомити свою здатність дивуватися, самореалізовуватися та захоплюватися. Це також процес, коли людина інвестує та зберігає себе в контексті ідей. Оповідуючи історії наратор прагне зрозуміти та поділитися своїм досвідом, яким би він не був. Можливості розповіді – це саме можливості розуміння людського досвіду.

«Наративний простір» описує всю ширину та глибину твору, за допомогою якого читач може «переживати» події разом з героями розповіді. Більшість авторів не одразу вводять до історії повну структуру. Радше, їх приваблює тематика, яка може включати місце розгортання подій, період часу, дії актантів, особистості, фрагменти діалогу, ситуації та все інше, що за своєю суттю не є частиною аргументу розповіді. Прикладом такого наративного простору є робота Елізабет Гілберт «Eat, Pray, Love». Читаючи роман Елізабет Гілберт «Eat, Pray, Love» разом із головною героїнею переносимося у розмаїті куточки світу, насичені різнобарвними відтінками життя. Відмінні у географічному положенні ці території мають свої

культурні, релігійні, гастрономічні традиції. Подорожі відбуваються трьома країнами, кожна з яких подарувала їй різні аспекти життя між земними насолодами і духовними переживаннями, які є «задоволенням» (Італія), де вона насолоджувалась як хорошою їжею, так і людьми, «молитвою та подвижницькою строгістю» (Індія), де вона здобула своє духовне життя, і «балансуючий акт» (Індонезія), де вона відбудувала себе.

Роман складається з різних смислово-завершених частин, у кожному з яких виокремлюємо тримісний образ-символ, який несе певне смислове навантаження. Три – це число, що представляє найвищу рівновагу, як це явно бачить кожен, хто хоч раз вивчав Святу Трійцю. Так, повістуння в романі постає поступовим додаванням різних міфологічних образів-символів, що в цілому формується в єдиний міфологічний простір роману. Структурована як джапа мала, розділена на 108 оповідань-намистин, книга передає зусилля Елізабет віднайти власний життєвий баланс у нинішньому хаотичному світі.

Розповідь ведеться від першої особи, пропонуючи читачам повний доступ до думок і почуттів автора під час подорож від страждань до зцілення. Оповідача-головного героя слід ретельно відмежовувати від автора – Елізабет Гілберт, яку доцільніше вважати історично або тимчасово мінливою «функцією автора», а не ототожнювати з реально існуючою особою, що носить ім'я автора, який проводить своїх читачів у літературну подорож.

Мемуарний за формою роман у жіночому викладі передає особистий досвід і переживання письменниці, що виражається у пошуках душі та подорожах до самовідкриття та представлений як приваблива історія, сповнена особистісних насолод і розчарувань. Подорожі, які здійснила письменниця, відбулися через занепокоєння Гілберт щодо її життя та віри.

«It wasn't so much that I wanted to thoroughly explore the countries them-selves; this has been done. It was more that I wanted to thoroughly explore one aspect of myself set against the backdrop of each country, in a place that has tradi-tionally done that one thing very well. I wanted to explore the art of pleasure in Italy, the art of devotion in India and, in Indonesia, the art of balancing the two» [4, с. 41].

На початку твору розгортається основний конфлікт – боротьба людини за власне ество, за внутрішнє «я» і за право залишатися вірним своїм ідеалам. Нараторка суб'єктивно оповідає у причинно-наслідкових зв'язках про події, які в певний момент є для неї важливими та замовчує інформацію, яка, на її погляд, несуттєва. Вона є ключовою фігурою тексту. У фігурі наратора втілюється свідомість, що забезпечує цілісність структури й композиції тексту. Наративну структуру твору утворюють переживання, внутрішня боротьба та емоції головного персонажа. У внутрішньому монологі наратора бажання перейти за межу свідомого вербалізується повторами запитальних речень, паралельних синтаксичних структур, що змінюються стверджувальним реченням, яке висловлює категоричну впевненість наратора в існуванні як свідомих явищ, так і позасвідомих.

«Please tell me what to do. Please tell me what to do.

Please tell me what to do...» [4, с. 25].

Дестабілізація тожсамості відображається у розповіді про подорож. Мандрівниця шукає відповіді на життєво важливі питання, що стосуються дій, мотивацій, пошуку та утвердження власного «Я». Автор-оповідач представляє єдиний погляд впродовж усієї оповідуваної історії на сторінках твору. Основними характеристиками такого психологізованого викладу є подання всієї інформації з точки зору автора; повна обізнаність й поінформованість автора про своїх персонажів; відсторонення автора від сюжетної дії; позначення персонажів формами третьої особи. У творі відчутно використання розмаїтих авторських мовних засобів, що безпосередньо віддзеркалюють гендерні, культурні та індивідуальні аспекти особистості письменника та його творчу манеру художнього викладу.

I'd been attempting to convince myself that this was normal. All women must feel this way when they're trying to get pregnant, I'd decided [4, с. 20].

Введення у твір наратора-персонажа дає можливість урізноманітнити усталене та нормативне у вигаданому часопросторі художнього твору та інтерпретацію «стороннього зацікавленого» у варіаціях розгортання сюжету. В єдиному наративному просторі

поєднуються і взаємодіють як реальні події, так і їх сприйняття та інтерпретація. Оскільки читач сприймає «внутрішній» контекст наративної історії, в подальшому для нього самозрозумілим є перебіг подій та їх осмислення [3].

Гілберт – майстерний автор. Її художнє мовлення насичене різноманітними стилістичними фігурами, лексикою. Однією з характерних рис нарації роману є використання порівнянь та персоніфікацій. Мова автора в романі «Eat, Pray, Love» функціонує як засіб творення естетичної реальності, вона виявляє творчі можливості та особливості автора [2]. Завдяки естетичній природі, ідейно-художній спрямованості, орієнтації на морально-естетичне виховання та емотивно-психологічний вплив, роман можна розглядати як найвищу форму репрезентації тексту. Одна із головних особливостей роману полягає в тому, що його структура складається із різнорівневих одиниць, системна взаємодія яких направляється автором, чия позиція є визначальною у творі. За рахунок використання різних типів оповіді та композиційно-мовленнєвих форм досягається багатосторонність точок зору, яка робить текст поліфонічним та багатограним.

Список використаних джерел:

1. Бехта Н.І. «Стандартна оповідь від першої особи: визначення, характеристики та контекст використання». *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2010. 33 с.
2. Максимчук І. Мовні засоби вираження концепту кохання в романі Елізабет Гілберт «Їсти. Молитися. Кохати» : Збірник наукових тез ENGLISH FOR SPECIFIC PURPOSES. Випуск 5. 2018. 86 с.
3. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. URL: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/schmid.pdf>
4. URL: <https://saidnazulfiqar.files.wordpress.com/2013/09/elizabeth-gilbert-eat-pray-love.pdf>

МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Павлік М.В.

магістр,

Науковий керівник: Шелюх О.М.

кандидат філологічних наук,

*Національна академія сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного*

НАТЕ СПЕЕЧ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПОЛІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Поширення мови ворожнечі в інформаційному просторі України стає чинником дестабілізації політичної ситуації та використовується Росією для руйнування внутрішньої громадянської єдності та підризу міжнародних позицій держави. Підступність Росії полягає не лише в тому, що вона ганебно підмінює історичні факти, краде й привласнює собі історію сусідніх держав, паразитує на культурі інших народів, намагаючись витворити власну псевдокультуру. У своїй майстерності ідеологічних махінацій російська пропаганда сягнула найвищих щаблів – «гучномовці» Кремля навчилися сіяти невпевненість, недовіру до демократичних інститутів, застосовуючи при цьому мову ворожнечі, так званий hate speech, у ЗМІ та веб-просторі, а також у заявах, висловах, інтерв'ю, закликах публічних осіб.

Проблема мови ворожнечі на сьогодні доволі актуальна й у цій сфері маємо активні дослідження в рамках Кампанії Ради Європи «Рух проти мови ненависті». Крім цього варто брати до уваги дослідження із зазначеної проблематики, зокрема А. Вебер [1], Л. Масенко (мова ворожнечі як важіль влади) [4], проблема дискурсу – Л. Кудрявцева [3].

У пропагандистських сюжетах активно використовується мова ворожнечі. До прикладу, мешканці Слов'янська, першої точки окупації Донбасу, зазначали, що новини у 2014 році рясніли словами

та фразами на кшталт: «укры», «укропы», «фашизм не пройде», «нацисти тут», «бандеровці» [5].

Видання COLTA.RU в серпні 2015 року опублікувало свідчення колишніх працівників російських федеральних каналів про те, як із 2014 року створюються пропагандистські сюжети про Україну. Колишній працівник Всеросійської державної телевізійної та радіомовної компанії зазначив, що з лютого 2014 року весь процес виробництва теленовин контролювався в ручному режимі. З Адміністрації президента Росії надійшло розпорядження про припинення боротьби між каналами за «ексклюзивність» матеріалу. Між каналами не існувало конкуренції, усі обмінювалися контентом: картинками, стікерами, контактами. Телевізійні холдинги, акціонери, медіаструктури – усе стало єдиним цілим, «з'явився спільний пропагандистський організм» [2].

Маніпулювали й лексикою, яка використовувалася в сюжетах: «Коли були перші мінські зустрічі та йшлося, що буде якийсь мир, була заборона на використання слів «фашисти», «бандерівці», «хунта». Потім ситуація відкотилася назад, і все відновилося. Працівник російського телебачення згадує, що на нарадах від журналістів вимагали «створювати більше пекла» в новинах про Україну [2].

Для нагнітання ситуації використовували навіть сюжети з прогнозами погоди. Ручний режим поширювався зокрема й на погоду, були щодо неї прямі вказівки. Ось треба терміново запросити Вільфанда, щоб він сказав, що буде страшна зима, і ми всі замерземо. Кажеш: «А якщо не буде холодної зими?» Ми розуміємо, що зима-то тепла. Але є загальна тенденція нагнітати, що вони від нас залежать – зараз ми вам газ не пустимо, і ви всі замерзнете. Вони про це і тринділи весь час: «На нас чекає холодна зима», – зазначив директор Гідрометцентру Росії [2].

У російських інтернет-медіа також використовували мову ворожнечі й постійно нагнітали ситуацію. Останнє відбувалося за допомогою лексики, яка передає відчуття страху та болю. Російські інтернет-ЗМІ використовували такі емоційно забарвлені слова, як: «ад», «кризис», «напряженность», «трупы», «грозит», «гремят»,

«крови», «кровоавую», «разгром», «боль», «зараза», «беспросветная», «чудовищная», «хладнокровно», «голод» і «геноцид».

Дослідники громадської організації Internews Ukraine у звіті «Слова та війни: Україна в боротьбі з кремлівською пропагандою» зазначають, що термін «геноцид» у російській пропаганді втратив свій зміст – постійно лунають звинувачення чи то в геноциді російськомовних, чи то в мовному геноциді, чи в якомусь іншому. Водночас він не втрачає своєї дієвості через чіткі негативні реакції [9].

Аналітик фонду «Демократичні ініціативи» Петро Бурковський зазначає, що постійне повторення російською пропагандистською машиною терміна «геноцид» у медіа, з одного боку, виправдовує підтримку Росією та співчуття громадян стосовно учасників НЗФ, а з іншого – слугує потенційним виправданням відкритого збройного втручання РФ у події на Донбасі для західної аудиторії [8].

Для позначення проросійської сторони в публікаціях про Слов'янськ використовувалися терміни «ополченцы», «повстанцы», «протестующие».

За допомогою такої лексики російська пропаганда намагалася легітимізувати й виправдати незаконні дії учасників НЗФ проти суверенітету та територіальної цілісності України. Експерт Петро Бурковський підкреслює значення героїзації НЗФ: «Термін «ополченцы» асоціюється з боротьбою «радянського народу» проти німецької агресії під час Другої світової війни. Вчинки «ополченців» позиціюються як подвиги, які повторюють подвиги радянських солдатів і партизанів. Реконструкція цього терміна відбулася для того, щоб легітимізувати бойові дії «республік» проти «фашистів» і таким чином виправдати заколот проти української держави [9]».

Цікавим у контексті російсько-української війни є також уживання деяких словоформ, зокрема загальновідомого слова «Укроп». Вживання цього слова – це прийом розлюднення. Розлюднення ворога є одним із найважливіших завдань пропаганди, адже перш ніж почнуться вбивства, потрібно переконати, що ворог – поганий; він не має гідності та права на життя.

Відомим прикладом використання такого прийому в пропаганді є геноцид у Руанді в 1994 році, який вчинили представники народності хуту, етнічної більшості країни, проти етнічної меншини країни –

народності тутсі. Число вбитих за 100 днів становило щонайменше 500 тисяч осіб. Зважаючи на невисокий рівень писемності, найбільший вплив на населення мало радіо. Журналісти руандійського «Вільного радіо і телебачення тисячі пагорбів» замість слова «тутсі» систематично вживали слово «таргани», а замість слова «вбивати» – дієслово «обробляти», щоб створити асоціативний зв'язок між обробкою тарганів і вбивством тутсі. Під час міжнародного трибуналу в Гаазі ведучі радіо зазначали, що не закликали до вбивства, а лише констатували факт ворожнечі між двома етнічними групами. Водночас дослідник Девід Янагізава-Дротт довів прямий вплив пропаганди в радіофірах на рівень насильства в селах Руанди. Країна має горбистий ландшафт, і за пагорбами траплялися місця, де радіосигнал був поганим або геть відсутнім. Янагізава-Дротт розраховував рівень сигналу в кожній населеній точці й порівнював із тим, скільки людей в якому поселенні засудили за участь у геноциді. У зоні прийому пропагандистського радіо таких виявилось на понад 60 % більше, ніж там, куди сигнал не надходив або надходив погано [10].

Головний виклик сьогодні полягає в тому, як здійснити систематичні кроки для відповіді на російську інформаційну війну. Не викликає сумніву, що стратегія Росії є гібридною та гнучкою, має безліч облич та вимірів. Крім того, вона має унікальну здатність підлаштовуватись під форми демократичних наративів та інструментів, і навіть під національні наративи. Вона використовує демократію проти неї самої. І саме це робить її такою унікальною, а боротьбу проти неї – такою складною. Але в часи, коли інформацію дедалі більше використовують як інструмент у війні, важливо вміти розрізняти і не піддаватись на маніпуляції, завдання яких керувати масами.

Список використаних джерел:

1. Вебер Анн. Навчальний посібник з проблематики «мови ненависті» / А. Вебер / Східно-Європейського Інституту Розвитку; за заг. ред. Павліченка О. М.] – К.: Тютюкін, 2010. – 96 с.
2. Как делают ТВ-пропаганду: четыре свидетельства, Colta.ru, 06.08.2015, <http://bit.ly/2xJbFuq>

3. Кудрявцева Л., Дядечко Л., Дорофєєва О. М., та ін. Сучасні аспекти дослідження масмедійного дискурсу: експресія – вплив – маніпуляція / Л. О. Кудрявцева, Л. П. Дядечко.

4. Масенко Л. Т. Мова і суспільство: Постколоніал. вимір / Л. Т. Масенко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська акад.»; Всеукр. т-во «Просвіта» ім. Тараса Шевченка, 2004. – 163 с. – С. 31–82.

5. Місто, з якого почалася війна / Є. Бардяк, М. Білякова, Н. Гриценко, Н. Каплун, К. Котлярова, Г. Куровська, А. Москаленко, Н. Нестеренко, С. Проценко; за заг. ред. А. Удовенка. – Київ, 2020. – 252 с.

6. О. М. Дорофєєва, І. О. Філатенко, Г. А. Черненко. Мовознавство. – 2005. – № 1. – С. 59–66.

7. Офіційний сайт кампанії Ради Європи «No Hate Speech Movement». – Режим доступу: <http://www.no-hatespeechmovement.org/>

8. Російська пропаганда про події в Україні: тенденції 2014–2016 років. Детектор медіа, 04.07.2017, <http://bit.ly/2Sa9sl3>

9. Слова та війни: Україна в боротьбі з російською пропагандою, Internews, 2017, <http://bit.ly/2XIfxGo>

10. Тысяча мертвых на тысячу слов. Как работала пропаганда в Руанде, Сноб, 03.10.14, <http://bit.ly/2xK1DZW>; Уроки «Радіо Руанди» для України і російських ЗМІ, Українська правда, 15.07.2014, <http://bit.ly/2LONx98>

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

Голубенко Н.І.

*кандидат філологічних наук, доцент,
Київський національний лінгвістичний університет*

ЕМОТИВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ МОДАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Впровадження у перекладознавчу науку антропоцентричної парадигми (Д.О. Добровольський, В.А. Маслова, В.М. Телія та ін.), в межах якої мовні явища розглядаються в тісному взаємозв'язку з людиною, його свідомістю і світорозумінням, визначило активне дослідження в різних галузях сучасної лінгвістики процесів концептуалізації і категоризації дійсності.

Вираз емоційного стану – одна з головних рис, що відрізняє художню літературу від інших літературних напрямків. Торкаючись сфери нераціонального сприйняття, емотивність тексту спрямована в першу чергу на те, щоб викликати у реципієнта певну емоційну реакцію, психологічний резонанс, і, за допомогою чуттєвого повідомлення, надати йому більш яскравої, виразної картини раціональної сторони художнього твору, піднести концептуальний, ідеологічний, естетичний задум автора в живій і органічній формі. Відповідно здійснюється прагматичний вплив на читача, що є одним із основних функцій емотивності.

Феномен емотивності сьогодні є маловивченим з точки зору перекладознавчої науки, де одногласно відзначається відсутність способу адекватної передачі емотивного змісту висловлювання і тексту на іноземну мову. Відомі підходи до вирішення проблеми про співвідношення раціонального та емоційного в мові та мовленні, про способи вербалізації емоцій досить суперечливі. Протириччя обумовлені, з одного боку, труднощами вирішення фундаментальних мовознавчих завдань, а з іншого – є наслідком відсутності єдиної психологічної концепції емоцій, на якій би базувалися лінгвістичні

дослідження емотивності. Спори про емотивність тривають і сьогодні, але загальноновизнаним в сучасному мовознавстві є той факт, що дослідження даного феномена не може обмежуватися традиційними одиницями мови. Багато питань, пов'язані з вивченням динаміки емотивного значення, емотивної валентності, емотивної комунікації і прагматики, виявляються на лексичному і навіть синтаксичному мовних рівнях.

В.І. Шаховський вважає, що «емотивної текст – висловлювання усне / письмове в межах однієї і більше пропозицій, емоційно описує дійсність та передає як фактуальну, так і емоційну інформацію (або тільки її) за допомогою мінімум одного емотивного елемента, що виражає певну емоцію, що більш-менш адекватно усвідомлюється усіма комунікантами даної ситуації» [2, с. 22]. Емотивом, також слідом за В.І. Шаховским, в роботі розцінюється будь-яка «мовна одиниця, в семантичній структурі якої є емоційна частка у вигляді семантичної ознаки, семи, семного конкретизатора, значення, завдяки чому ця одиниця адекватно вживається усіма носіями мови для вираження емоційного стану мовця» [2, с. 17].

Розглядаючи категорію емотивності, аналізуємо три підходи до вивчення способів і засобів вираження даної категорії – філософський, психологічний і лінгвістичний. Що більш, при філософському підході емоційність розуміється як основна атрибутивна риса людини. При психологічному підході виділяють когнітивні і мотиваційні теорії емоцій, акцент робиться на тому, що люди можуть не тільки відчувати якісь емоції, але і віддавати собі звіт в тому, що вони відчувають ці емоції, при цьому кожна особистість відчуває різні емоції в залежності від ситуації. При лінгвістичному підході емоційні стани людини передаються за допомогою емотивів. Відзначають недостатню розробленість основних питань теорії емотивності через відсутність єдиного наукового визначення емоції як специфічної категорії.

Ми дійшли висновку, що слід розмежовувати поняття емотивності із суміжними їй поняттями емоційності, експресивності, образності, які є вираженням категорії модальності. Під емоційністю розуміється психічна властивість людини відчувати емоції; категорію експресивності відносять до комунікативної категорії; оцінність має

як раціональну, так і емоційну основу; взаємозв'язок понять емотивності і образності носить двосторонній характер.

Отже, розмірковуючи про потенційні способи удосконалення художнього перекладу емоційно навантажених текстів, на підставі зроблених спостережень можна відзначити по можливості більш гнучкого і сміливого ставлення до української мови. Наприклад, перекладачам рекомендується взяти на озброєння англійський принцип компресії фраз: контекст нерідко приходиться на допомогу і вносить достатню ясність не тільки в іншомовний, а й рідний художній твір, а надмірна словникова перевантаженість не виражає емотивності висловлювання, де вкрай важлива компактна образність і небагатослівність, а отже і модальність тексту в цілому.

Список використаних джерел:

1. Комиссаров В. Общая теория перевода. Москва : ЧеРо, 2000. 136 с.
2. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.
3. Janney R. Toward a Pragmatics of Emotive Communication. *Journal of Pragmatics*. 1994. V. 22. P. 325–373.
4. Portner P. Modality. Oxford : Oxford University Press, 2009. 302 p.

Кузнцова А.С.

асистент,

Київський національний університет культури та мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АКРОНІМІВ ТА АБРЕВІАТУР

Із початком нового тисячоліття розвиток технологій набув нових обертів. Внаслідок цього, у сучасному житті кожна людина хоча б іноді користується різними пристроями, які полегшують спілкування або ж виконання певної роботи. Багато людей вже й не уявляють життя без цих технологічних новинок, та часто використовують їх у повсякденному житті.

В даний час неможливо уявити життя сучасної людини без використання передових розробок з області комп'ютерних технологій і програмного забезпечення. Дана сфера розвивається з величезною швидкістю, поповнюючи лексику англійської та української мови новими технічними термінами і лексичними одиницями. Інтерес до способу перекладу скорочених лексичних одиниць в різних структурах мови і до особливостей їх вживання обумовлений тим, що на сьогоднішній день абревіація стала одним із способів словотворення, що відповідає всім потребам сучасної мови.

Зрозуміти, як з'явилися скорочення досить нескладно. Основна причина їх появи – специфіка спілкування в Інтернеті і необхідність заощаджувати свій і чужий час скрізь, де тільки можна. Час перебування в онлайні колись був зовсім недешевим задоволенням. Отже, стислість була необхідна і з економічної точки зору. У чаті можна спокійно писати «urinion», на це просто ніхто не зверне уваги. Зате використання *imho* (*in my humble opinion*) – ознака того, що людина не перший день в Інтернеті, а значить, з нею, теоретично, є про що розмовляти. Обмін електронними повідомленнями передбачає короткі фрази, лаконізм, заміну українських слів коротшими англійськими, використання скорочень і емоційно-забарвлених значків, так званих «смайликів» (від англ. «to smile» – посміхатися). З того часу як спілкування в Інтернеті стало найпопулярнішою формою письмового спілкування в світі, вивчення принципів написання електронних повідомлень стало дуже важливим.

Одним з найскладніших видів перекладу є науково-технічний переклад, так як для адекватного інтерпретування матеріалу на іншу мову потрібні не тільки лінгвістичні, а й технічні знання. Технічний текст не може бути вільним переказом, навіть при збереженні сенсу перекладного документа. У такому тексті не повинно міститися жодних емоційних висловлювань та суб'єктивних оцінок.

Перекладач, який працює з науково-технічним текстом, повинен розумітися не тільки в питаннях лінгвістики, а й в технічних дисциплінах. При перекладі науково-технічної літератури слід завжди дотримуватися стилю оригінального документа. Зазвичай всі документи науково-технічного характеру мають основні риси. Серед них варто відзначити чіткий і короткий характер викладу, технічну

термінологію, послідовність інформації, однозначність і конкретність при трактуванні фактів.

При науково-технічному перекладі категорично виключається різноманіття епітетів, технічний переклад з однієї мови на іншу повинен бути точним і логічно-збудованим. Дуже важливо не тільки передати суть тексту, а й уникнути дрібних помилок.

Абревіатури, акроніми, скорочення є важливим компонентом багатьох науково-технічних статей і, якщо використовувати їх правильно, вони не тільки економлять час, а й полегшують прочитання та розуміння тексту фахівцями. Незважаючи на їх широке застосування, багато вчених навіть не знають, можливо, правил їх утворення та вживання. У цій роботі розглянуті деякі важливі моменти використання і перекладу скорочень в галузі інформаційних технологій.

У сучасній мовній ситуації абревіатури та скорочення зустрічаються в науковій літературі, різних довідниках, у вигляді назв держав, політичних партій, установ, фірм, асоціацій. Вони також постійно втручаються в побутову мову окремих соціальних груп людей, реєструються словниками скорочень, в тому числі і електронними джерелами мережі Інтернет, які дозволяють не тільки спостерігати хід розвитку абревіатурного словотвору, а й аналізувати мовно-творчу діяльність носіїв мови.

Л.Л. Нелюбін відзначає, що переклад скорочень на українську мову може бути здійснений наступними способами: 1) переклад повної форми і створення на його основі українського скорочення; 2) переклад повної форми; 3) транслітерація; 4) повне запозичення англійського скорочення в латинських буквах; 5) транскрибування; 6) переклад і транскрибування [2, с. 144].

При перекладі текстів галузі інформаційних технологій необхідно пам'ятати, що хоча мова таких текстів є частиною загальнонаціональної мови, але все ж таки вона відрізняється стилістикою. Тексти галузі інформаційних технологій мають ряд особливостей не лише в області термінології, але і в області граматики.

Розглянемо особливості таких текстів:

– тексти галузі інформаційних технологій побудовані за правилами граматики української мови, «технологічної граматики» не існує;

– можна говорити лише про деякі особливості граматики української мови у текстах галузі інформаційних технологій;

– можна побачити граматичні проблеми перекладу у порівняльному розгляді граматичного ладу англійської і української мов в аспекті значення та змісту вислову, що виражається у лексиці, морфологічних формах і синтаксичних структурах [1, с. 67].

В англійській і українській мовах зустрічаються подібні і несхожі граматичні структури, але подібність може бути лише випадковою й частковою, а відмінність – цілком природною, оскільки кожна з мов має свою неабияку історію, систему та свої закони функціонування.

Список використаних джерел:

1. Мірам Г. Е. та ін. Основи перекладу: Курс лекцій; Навчальний посібник. – К.: Ельга, Ніка-Центр, 2002. – 240 с.
2. Нелюбин Л. Л. Толковый переводческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – 3-е изд. перераб. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.

Федченко А.Л.

студент,

Науковий керівник: Ковальчук Ю.А.

кандидат філологічних наук, доцент,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ЛАПКИ В ЗАГОЛОВКАХ ПІВДЕННОКОРЕЙСЬКИХ ЗМІ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ

Пунктуація відіграє чи не найважливішу роль у передачі змісту будь-якого заголовку. Вона допомагає передати адресату зміст медіа-назви так, як його сприймає адресант. К. Шульжук підкреслює необхідність розділових знаків у членуванні письмового мовлення,

оскільки лише морфологічними засобами неможливо передати усі інтонаційні відтінки [4, с. 377]. Тобто пунктуація відповідає за інтонацію, яка у свою чергу, відтворює ідею, закладену автором та наділяє заголовки експресивністю й виразністю.

Пунктуація – це загальноприйнята нормативна система використання розділових знаків, яка опирається на єдність трьох принципів: структурного, семантичного та інтонаційного, які реалізуються через відповідно виділення певних членів речення чи вставних конструкцій, встановлення смислових відношень між членами речення та наданню заголовку певної експресивності [2, с. 356]. Автор і читач мають однаково сприймати написане, навіть якщо воно відтворене різними мовами, і пунктуація тут відіграє роль помічника-координатора. Однак використання пунктуації у медіа-назвах корейською мовою не унормоване, і її вживання носить факультативний характер [8, с. 1].

Питанню пунктуації української мови присвятили свої праці такі учені як Л. Булаховський, І. Савченко, К. Шульжук [1; 3; 4]. А от рівень дослідженості корейської пунктуації, за словами Лі Іксопа, досить низький, однак він зазначає, що останнім часом інтерес до такої проблеми посилюється [9, с. 2]. Нині дослідження з цієї теми знаходимо у роботах Яна Мьонхі, Лі Іксопа, Ліма Донхуна [7; 8; 10].

В українському писемному мовленні використовуються такі розділові знаки: кома, тире, двокрапка, крапка з комою, крапка, знак питання, знак оклику, три крапки, лапки, дужки ([], (), { }) [2, с. 356]. У корейськомовних текстах, окрім зазначених, ще вживаються такі розділові знаки як: інтерпункт (·), тільда (~) та лапки [6, с. 39]. Серед усього комплексу розділових знаків найбільшу увагу привертають саме лапки, оскільки в корейському писемному мовленні їх існує декілька видів, що безперечно зумовлює їх специфіку і викликає певні проблеми перекладу. Проаналізувавши близько 100 заголовків корейських ЗМІ (а саме онлайн-медіа «Чосон ільбо», «Дон-а ільбо» та «KBS-радіо») ми можемо зробити висновок, що лапки є одним із найуживаніших розділових знаків, окрім коми й інтерпункту, знаку питання та оклику, тире й трьох крапок, а відтак виникає необхідність у застосуванні нових перекладацьких рішень під час інтерпретації таких заголовків.

Новизна цієї роботи полягає у розробці нових перекладацьких стратегій для інтерпретації південнокорейських медіа-назв, адже у сучасному світі активізується міжкультурна комунікація, що передбачає необхідність перекладів у сфері інформаційно-новинних текстів. Відтак наше дослідження стане внеском у справу налагодження корейсько-українського діалогу.

Методологічною основою роботи стали загальні методи наукового дослідження: опис, порівняльна характеристика, пояснення, кількісне опрацювання та систематизація даних, компонентний аналіз та узагальнення.

Використання лапок можна прослідкувати ледь не в кожній медіа-назві. Особливістю цього розділового знаку є те, що лапки у корейському писемному мовленні бувають одинарні (' '), подвійні (« ») та кутові (『 』). Ян Мьонхі зазначає, що подвійними лапками в корейському писемному мовленні відокремлюються цитати, особливі мовні висловлення та цілі діалоги. Він також вказує, що чіткого розмежування цитат, які потрібно оформлювати у подвійні лапки і які у одинарні, немає [10, с. 56]. Проте аналіз значної кількості медіа-назв показав, що подвійні лапки в медіа-назвах використовуються лише в кількох випадках: при передачі цитати без зазначення автора, яка одночасно є поширеним перифразом зображуваного у заголовку явища і при цьому завершеним реченням, а також при передачі прямої мови, як правило, цілої репліки із завершеною думкою. Наприклад,

– 정은경 «확진자, 하루 500명대보다 더 증가할 것» – *Директор центру контролю захворювань про ситуацію в Кореї* (동아일보, 05.04.21) [12].

Такий заголовок є прикладом оформлення прямої мови у назві публікації корейською мовою. Він містить квінтесенцію всього тексту (дослівний переклад – Чон Ингьон: «Щодня кількість хворих зростає на 500 осіб»). Однак, при перекладі ми використали прийом модуляції, аби наділити заголовок інтригою і зберегти закладену автором рекламну функцію. Така перекладацька трансформація залишить у медіа-назві ефект недоговореності і збудить інтерес українського читача до ознайомлення з публікацією. Крім того, ми вдалися до генералізації, замінивши ім'я особи в заголовку на посаду.

– «오늘 최고가는 내일의 최저가» 뉴질랜드의 집값 영구 상승론 – *«Найвища ціна сьогодні – це найнижча ціна завтра»: різке зростання цін на нерухомість у Новій Зеландії.* У заголовку використаний прийом лінгвістичної апроксимації економічного стану Нової Зеландії, виражений описовим зворотом, який є цитатою. У перекладі репліка віддзеркалена з використанням відповідних розділових знаків, згідно зі стандартними правилами оформлення українських медіа-назв.

Одинарні лапки є доволі специфічним розділовим знаком. Вони виокремлюють пряму мову в британській англійській і відокремлюють цитату в цитаті в американській англійській [5, с. 69]. У «шапках» корейських ЗМІ вони використовуються у випадку контекстуальної передачі непоширеної цитати (без зазначення автора), відокремлення певного слова чи словосполучення, узятого в контексті із промови мовця чи якогось твору, вживанні коротких специфічних назв, а також слів у переносному значенні чи умовних позначень.

Варто зазначити, що часто цей розділовий знак виокремлює своєрідний мовний елемент, який відіграє роль ключового елемента у медіа-назві, і лапки допомагають акцентувати на ньому увагу реципієнта. Ян Мьонхі називає це «унікальним способом цитування в газетах» і знову наголошує на тому, що використання лапок, зокрема в публіцистиці, не піддається загальноприйнятим правилам [10, с. 57]. Під час перекладу таких заголовків українською мовою і пряму мову, і синтаксично або семантично чужорідні елементи виділяємо лише подвійними лапками. У корейських заголовках їх можна зустріти у випадках:

– відокремлення назви іншого твору: 신중현 명곡 뮤지컬 ‘미인’, 3년 만에 컴백 – *Повернення знаменитого мюзиклу Сін Джунхьона «Красуня»* (조선일보, 02.04.2021) [11];

– підкреслення ключового слова, яке, до того ж, має національно-культурну детермінованість: 맵고 구수한 ‘한국형 라면’이 탄생하기까지 – *Як народився корейський рамьон?* (조선일보, 02.04.2021) [11];

– вживання непрямої цитати, узятої з контексту епідемічної ситуації у світі: '백신보다 변이가 빠르다'... 전 세계 곳곳 코로나 재유행 조짐 – *Мутації випереджають вакцину: нова хвиля коронавірусної хвороби* (동아일보, 05.04.21) [12]. У перекладі лапки можна опустити, оскільки це не цитата, а перифраз;

– вживання слова у переносному значенні як образного висловлення: 서울 아파트 '패닉바잉' 한풀 꺾였다 – *В Сеулі спостерігається зниження попиту на нерухомість* (조선일보, 02.04.2021) [11]. У цьому заголовку в одинарні лапки взято умовну назву періоду зростання продажів нерухомого майна. Буквальний переклад цього образного висловлення – «панічна закупівля», однак в інтерпретації емоційно-насичену лексику пропонуємо опустити, оскільки «шапка» статті-новини має зберігати інформаційну функцію.

Варто зазначити, що у кутових лапках (「 」) записуються назви книг та наукових праць [10, с. 58]. Однак у заголовках південнокорейських ЗМІ цей розділовий знак майже не зустрічається, а всі назви передаються за допомогою характерних для новинного дискурсу одинарних лапок.

Таким чином, можна зробити висновок, що використання лапок у заголовках південно-корейських ЗМІ є факультативним, що представляє певні складнощі для перекладачів. Однак у ході дослідження було виявлено, що основна функція подвійних лапок – відокремлювати пряму мову, тоді як одинарні лапки застосовують для виділення окремої семантично специфічної лексики чи умовних позначень, здебільшого з метою вказати на їх нетривіальність і акцентувати на них увагу реципієнтів. Отже, лапки допомагають розставити смислові та емоційно-експресивні акценти, які не можна відобразити граматичними або лексичними засобами.

Список використаних джерел:

1. Булаховський Л. А. Українська пунктуація : Посібник. Київ-Львів : Державне учбово-педагогічне видавництво «Радянська школа», 1947. 72 с.
2. Дудик П. С., Прокопчук Л. В. Синтаксис української мови : Підручник. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 381 с.

3. Савченко І. С. Способи реалізації функціонально-стилістичного принципу української пунктуації. *Науковий часопис. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2012. № 9. С. 152–155.
4. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови : Підручник. Київ : ВЦ «Академія», 204. 408 с.
5. Ehrlich E. H. *Schaum's Outline of Theory and Problems of Punctuation, Capitalization, and Spelling*. New York City : McGraw-Hill, 1977. 191 p.
6. Lee Jeon Kyung. *Korean Punctuational Systems*. Slovenia : Acta Linguistica Asiatica, 2014. P. 29–41.
7. 임동훈. 현행 문장 부호의 미비점과 대안. 서울: 새국어생활 제12권 제4, 2002. 14쪽
8. 이익섭. 문장 부호의 중요성과 우리의 현실. 서울: 새국어생활 제12권 제4호, 2002. 16쪽
9. 이익섭, 이상억, 채완. *한국의 언어*. 서울: 신구문학사, 1997. 365쪽
10. 양명희. 현행 문장 부호의 사용 실태. —서울: 새국어생활 제12권 제4호, 2002. 23쪽
11. Газета *조선일보*. URL: <https://www.chosun.com>
12. Газета *동아일보*. URL: <https://www.donga.com>

РИТОРИКА

Царенко І.О.

студентка магістратури,

Науковий керівник: Ляшук А.М.

кандидат філологічних наук, доцент,

*Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка*

ХАРИЗМАТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА УСПІШНИХ АНГЛОМОВНИХ ОРАТОРІВ

З точки зору різних наук епоха двадцять першого століття має найголовнішим засобом впливу інформацію. Один з авторів концепції «Інформаційної цивілізації», а також відомий амери-канський письменник і соціолог Елвін Тоффлер стверджує, що наше суспільство стає постіндустріальним, а це означає, що в рамках вже створеного соціуму та інституту політики до влади приходять переважно ті, хто володіє інформацією та з її допомогою може ідентифікувати внутрішній світ людини і події, що відбуваються у змістових картинах навколо. Актуальним в таких умовах є поняття «еталонної влади», яке полягає у тому, що мовець за допомогою своїх переважаючих особистісних якостей та лідерства здатен впливати на світобачення інших, мотивувати аудиторію та спонукати до дій [4, с. 141–150].

Зараз це питання у філологічних науках розглядає соціолінгвістика, яка вивчає харизму як засіб впливу привабливого в очах аудиторії мовця та розглядає її механізмом регуляції соціальної диференціації мови. Кармін Галло, тренер з ораторського мистецтва та журналіст таких фірм, як Intel, IBM, Chase, Nokia, аналізував електронні презентації мовців та їх популярність відповідно до вживаних концепцій харизми [6, с. 1–4]. Кріс Андерсон, як куратор щорічної конференції на платформі TED, вивчаючи майстерність англомовних ораторів та висвітлюючи їх секрети успіху, зазначив, що велику роль відіграє прагматика та вплив мовної особистості [1, с. 115–125].

Метою нашої статті є виокремлення універсальних та специфічних рис харизматичної особистості на прикладі вже успішних мовців платформи TED. Основним завданням є розглянути поняття харизми і проаналізувати особливості мовної особистості відомих ораторів. Цілями нашої праці є:

- визначити та детально розглянути поняття харизми;
- встановити зв'язок між лідерством, харизмою і ораторською майстерністю та розглянути взаємовплив положень різних концепцій;
- виокремити провідні риси англомовних мовців та зібрати їх у єдиний ряд важливих якостей для оратора.

Харизма це – сукупність природних чи розвинених у людині якостей характеру, які дозволяють їй впливати на оточуючих і виглядати при цьому привабливо [2, с. 2–3]. Визначено, що на інтуїтивному підсвідомому рівні слухач передбачає, що наслідування моделі поведінки мовця або безперечне виконання всіх його правил так чи інакше зробить людину схожою на оратора або викликає повагу з його боку. Отже, так працює зв'язок лідерства та харизми. Харизматичні особистості мають вплив на своє оточення і можуть зародити віру в людей, зміцнити прикладами свою авторитарну владу [7, с. 94–101]. Для формування звичайної експертної влади в політиків та відомих науковців йдуть роки, а на формування впливу, в основі якого лежить власний приклад харизматичної особистості, знадобиться лише один виступ.

Кріс Андерсон виділяє, що не у всіх вже відомих дикторів вдавалося зберігати увагу слухачів та проводити владі промови, тому він узагальнює чотири типи помилок у досвідчених та починаючих ораторів: самореклами, хаотичності у поданні інформації, організаційних непотрібного перенавантаження та відкрите маніпулювання натхненням та емоціями глядачів [1, с. 200–203]. Науковець пояснює перший критерій тим, що при найменшому згадуванні будь-якого піару інтерес глядачів зменшується, а також аудиторія тонко відчуває, коли оратор-початківець повністю копіює стиль іншого диктора та намагається в подібний спосіб мотивувати інших та викликати в них певне почуття [1, с. 210–214]. Натомість ефект щирості та легкості сприяє добровільному копіюванню думок та способу мислення вподобаного оратора.

Привабливий лідер має запас прагматичних концепцій, які в своїй основі спираються на концепцію істини. Найперше правило успішного виступу – вразити аудиторію з перших хвилин. Слухачі не будуть сприймати мовця, який використовує багато складних речень та незрозумілих наукових термінів. Доведено, що багато успішних дикторів обирають повсякденний стиль розмови зі своїми слухачами, щоб стати ближче до них та викликати довіру на підсвідомому рівні [3, с. 224–240]. Так, Келлі МакГонігал у своїй презентації про позитивний вплив стресу на наш організм, апелювала до власного досвіду та особистих помилок. Відповідно, люди, відчуваючи, що не лише вони є неідеальними, з перших хвилин імпонували ораторці [1, с. 113].

Зберігання мовцем зорового контакту дозволяє його співрозмовнику не лише відчутти настрій диктора, але й спонукає до встановлення довірливих відносин [5, с. 24–45]. Учені вірять, що підтримування зорового контакту стимулює роботу дзеркальних нейронів, тобто буквально заряджають слухача тими ж самими емоціями, які вкладені в структурований текст промови [1, с. 210–220]. У своєму виступі Рон Гутман перевіряв цей спосіб впливу на аудиторію, використавши не лише погляд, а й усмішку. Вона налаштовує аудиторію на сприймання інформації, тому головним чинником є також і освітлення – важливо дивитися на своїх слухачів зі сцени, щоб прожектори не засліплювали мовця, оскільки це негативно впливає на його можливість апелювати до аудиторії.

Вдалий приклад маніпулювання під час промови співчуттям можна простежити у нейрохірурга та автора психологічних бестселерів Шервіна Нуланда [1, с. 31–36]. Він поділився на своєму виступі історіями, як електрошокова терапія допомогла йому подолати тривалу депресію, і навіть люди, які не могли ні за яких обставин сприйняти такий метод лікування психічних розладів, під час конференції погодилися щодо її ефективності.

Останньою важливою рисою, яку було продемонстровано під час успішних промов, є вдале почуття гумору. Відтак, ми виділили два основні типи ораторів, які зачіпають позитивом свою публіку: за допомогою сатири (як Роб Райд) та звичайними легкими жартами (як Кен Робінсон та Моніка Левінські). Один з видатних спікерів, Том Ріеллі, впевнений, що кожного виступу необхідно жартувати

природно на тему виступу, але уникаючи вульгарних жартів, веселих віршиків та образливого сарказму.

Отже, підсумувавши всі виділені нами риси для харизматичного мовця, можна дійти висновку, що головною особливістю мовця має бути відчуття аудиторії. Замало просто гарно спланувати свій виступ, мова тіла також займає велике місце протягом будь-якого проведеного часу на сцені. Оратор має зачепити свою аудиторію з перших секунд, обравши або актуальну тему доповіді, або постійно зберігаючи зоровий контакт з ними, або просто заражаючи їх своєю енергетикою. У двадцяти п'яти англомовних спікерів, яких ми аналізували для цієї статті, переважно можна прослідкувати дотримання всіх цих правил, що й робить їх привабливими і невимушеними у своїй манері апелювання до глядачів. Запорука успіху будь-якого лідера – це зберігання свого авторитету через зворотній зв'язок, тому в кожного потенціального мовця є необхідні задатки та завойований авторитет для впливу на свою аудиторію, а роблять вони це через головніший інструмент – харизму.

Список використаних джерел:

1. Андерсон К. Успішні виступи на TED: рецепти найкращих спікерів // пер. О. Асташова, літ. ред. О. Рудь. – Київ: Наш формат, 2017. – Дод.: с. 249.
2. Бардичевська А. Б. Феномен харизматичного лідерства. URL: <http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/viewFile/2219/2209>
3. Бендас Т.В. Психология лидерства: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2009. – 448 с.
4. Елвін Тоффлер. Третя хвиля / Перекладач: Андрій Євса, за редакцією Віктора Шовкуна. – Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. – 480 с. – 1000 прим. – ISBN 966-95607-2-1. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/4821>
5. Карасик В. И. Речевое поведение и типы языковых личностей / В. И. Карасик // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков. Человек и его дискурс: сб. науч. тр. / Под ред. Ю. А. Сорокина, М. Р. Желтухиной. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 24–45.
6. Кармин Галло. Презентации в стиле TED. 9 приемов лучших в мире выступлений. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=431273&p=1>
7. Петлюченко Н. В. Дискурс-портрети історичних харизматичних політичних лідерів Німеччини й України (лінгвокультурний аспект) / Н. В. Петлюченко // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія. – 2011. – Т. 14, № 1. – С. 94–101.
8. Проаналізовані промови. URL: www.ted.com/tedtalksbook/playlist

Наукове видання

**МОВА, ЛІТЕРАТУРА І КУЛЬТУРА:
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ
ТА РОЗВИТКУ**

МАТЕРІАЛИ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Матеріали друкуються в авторській редакції

Дизайн обкладинки: А. Юдашкіна
Верстка: В. Удовиченко

Контактна інформація організаційного комітету:
73021, Україна, м. Херсон, а/с 20,
Науковий журнал «Молодий вчений»
Телефон: +38 (0552) 399 530
E-mail: info@molodyvcheny.in.ua
www.molodyvcheny.in.ua

Підписано до друку 26.04.2021. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 5,81. Тираж 100. Замовлення № 0421-117.
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
Україна, м. Херсон, вул. Паровозна, буд. 46-а
mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.