

МАТЕРІАЛИ  
II НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**«ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ  
СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ»**

(6-7 листопада 2020 р.)

Запоріжжя  
2020

УДК 80(063)  
П 76

**Пріоритети розвитку сучасної філології.**  
П 76 Матеріали II науково-практичної конференції  
(м. Запоріжжя, 6-7 листопада 2020 р.). – Херсон:  
Видавництво «Молодий вчений», 2020. – 112 с.  
ISBN 978-966-992-274-8

У збірнику представлені матеріали II науково-практичної конференції «Пріоритети розвитку сучасної філології». Розглядаються загальні питання української мови і літератури, російської мови та літератури, романських, германських та інших мов, мови і засобів масової комунікації, теорії і практики перекладу, міжкультурної комунікації та інші.

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

УДК 80(063)

## ЗМІСТ

### УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

**Вирвихвост М.О., Зайцева В.В.**

ТЕХНОЛОГІЇ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

ЯК ІННОВАЦІЙНА СКЛАДОВА

ПРОЦЕСУ НАВЧАННЯ ..... 7

**Костенко О.О.**

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ

У МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА..... 10

**Цепа О.В.**

ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ РОМАНУ

«БЕЗ ГРУНТУ» ВІКТОРА ПЕТРОВА ..... 15

### РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

**Братусь І.В., Добровольська В.В.**

ДОЛЯ МИТЦЯ В УМОВАХ

АВТОРИТАРНОЇ КУЛЬТУРИ

(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ

ВОЛОДИМИРА ОРЛОВА «АЛЬТІСТ ДАНІЛОВ»)..... 19

**Братусь І.В., Добровольська В.В.**

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ОПОВІДАННІ ЮРІЯ ТРИФОНОВА

«ВІДВІДУВАННЯ МАРКА ШАГАЛА» ..... 21

**Капаць А.Ю.**

ДЕЕПРИЧАСТИЕ И ПРИЧАСТИЕ

В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ..... 23

### ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

**Гнатюк К.О.**

ПСИХОЛОГІЧНІ ВИТОКИ СТИЛІСТИЧНОЇ

СВОЄРІДНОСТІ НОВЕЛ ФРАНЦА КАФКИ

«ВИРОК» ТА «ПЕРЕВТІЛЕННЯ»..... 28

**Мухіна А.С.**

ПЕРША КІНОАДАПТАЦІЯ РОМАНУ

АЛЬФРЕДА ДЬОБЛІНА «БЕРЛІН АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ»..... 33

## РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

**Akhmedova Elmira**

LEARNING TECHNIQUES TO IMPROVE ENGLISH:  
TEACHING INTONATION ..... 38

**Ашихміна К.О.**

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ГАЛУЗЕВОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ  
У СФЕРІ АВІАЦІЇ ТА РОЗРОБКА  
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКО-АНГЛІЙСЬКОГО СЛОВНИКА  
АВІАЦІЙНО-ТЕХНІЧНИХ ТЕРМІНІВ..... 41

**Бокоч Т.П.**

ВНУТРІШНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ КОГНІТИВНИХ  
ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ  
(НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ) ..... 43

**Ватраль Л.Б.**

МЕТАФОРІЧНА НОМІНАЦІЯ ТЕРМІНІВ  
ГАЛУЗІ ДІЄТОЛОГІЇ..... 46

**Врублевський М.В.**

ПОНЯТТЯ «ЗАПОЗИЧЕННЯ» ЯК ОДНОГО  
З ОСНОВНИХ ЗАСОБІВ ЗБАГАЧЕННЯ  
СЛОВНИКОВОГО ЗАПАСУ..... 49

**Галазюк А.В.**

ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ  
МЕТАФОРИ ЧАСУ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ  
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ТЕЇ ОБРЕХТ «ДРУЖИНА ТИГРА»)..... 53

**Горобчук К.О.**

ТИПИ МІЖМОВНИХ ВІДПОВІДНОСТЕЙ У ФЛОРИСТИЧНІЙ  
ФРАЗЕОЛОГІЇ НІМЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ..... 56

**Карпюк Ф.В.**

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ  
УСТАЛЕНИХ ПОРІВНЯНЬ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ  
(НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)..... 58

**Рудоман О.А.**

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ  
АНГЛОМОВНОЇ ТЕРМІНОСИСТЕМИ ЛОГІСТИКИ ..... 62

## **ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**Маслянич І.С.**

РОЛЬ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТІ У СУЧАСНИХ  
АНГЛОМОВНИХ ХУДОЖНІХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ..... 66

**Цап Н.М.**

ОСОБЛИВОСТІ ЗМІСТУ, СТРУКТУРИ ТА ФУНКЦІЙ  
ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ  
АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ВОЄННОМУ РОМАНІ ..... 69

## **ЗАГАЛЬНЕ, ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО**

**Йодловська А.І.**

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ АУДІАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ У СТРУКТУРІ  
СЛОВНИКОВИХ ДЕФІНІЦІЙ (НА МАТЕРІАЛІ СЛОВНИКІВ  
УКРАЇНСЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ, АНГЛІЙСЬКОЇ МОВ)..... 74

**Кучеренко О.В.**

ОБРАЗНІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ КОНЦЕПТУ BRITAIN  
У ТРИЛОГІЇ М. ДОББСА «КАРТКОВИЙ БУДИНОК»..... 78

## **ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

**Івасенко Ю.В.**

ФОЛЬКЛОРИЗМ У ЛІТЕРАТУРІ..... 82

## **ЛІТЕРАТУРНЕ ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО ТА ТЕКСТОЛОГІЯ**

**Гнатів М.А.**

ДИСКУРСНА ЗОНА ПЕРСОНАЖА У НАРАТИВНОМУ ПРОСТОРІ  
«THE YELLOW BIRDS» КЕВІНА ПАУЕРСА ..... 85

**Гнатів М.А.**

ПОНЯТТЯ ПРО ДИСКУРСНІ ЗОНИ ТЕКСТОВОГО  
КОМУНІКУВАННЯ – ДИСКУРСНА ЗОНА НАРАТОРА  
І ДИСКУРСНА ЗОНА ПЕРСОНАЖА..... 88

**Гук О.-М.І.**

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП НАРАТИВУ ..... 92

**Захарків І.М.**

НАРАТИВНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ

ЕЛІЗАБЕТ ГІЛБЕРТ «EAT, PRAY, LOVE»..... 95

### **МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

**Бирка Б.-Д.І., Шийка Ю.І.**

ВИКОРИСТАННЯ СТАТИСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

У СФЕРІ ЛІНГВІСТИКИ ..... 99

**Вальчук Г.С.**

ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ТА ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ

ОСОБЛИВОСТІ НЕОЛОГІЗМІВ АНГЛОМОВНИХ

МЕДІЙНИХ ТЕКСТІВ У ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ АСПЕКТІ..... 102

**Решитнякова О.О.**

МАСОВА КОМУНІКАЦІЯ У СИСТЕМІ

ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ..... 105

### **ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ**

**Пособчук А.І., Свиридов О.Ф.**

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ЕКСПРЕСИВНОЇ ФУНКЦІЇ

РЕЧЕНЬ РОМАНУ СЮЗАННИ КОЛЛІНЗ «ГОЛОДНІ ІГРИ»

В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ УЛЯНИ ГРИГОРАШ..... 108

## УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

**Вирвихвост М.О.**

*студентка;*

**Зайцева В.В.**

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

### **ТЕХНОЛОГІЇ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК ІННОВАЦІЙНА СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ НАВЧАННЯ**

Загальновизнаним є той факт, що інновації – це нові форми організації праці та управління, нові види технологій. Вони є цілеспрямованим процесом часткових змін, що ведуть до модифікацій мети, змісту, методів, форм навчання й виховання, адаптації процесу навчання до нових вимог [1, с. 2].

Інноваційні процеси в системі освіти засвідчують якісно новий етап взаємодії та розвитку науково-педагогічної і педагогічної творчості, процесів застосування її результатів. Він характеризується тенденцією до ліквідації розриву між процесами створення педагогічних новацій і процесами їхнього сприйняття, адекватного оцінювання, освоєння та застосування, а також до подолання суперечності між стихійністю цих процесів і можливістю й необхідністю свідомого управління ними [2, с. 42].

Інноваційна педагогічна технологія – 1) цілеспрямоване систематичне та послідовне впровадження в практику прийомів, способів педагогічних дій і засобів, що охоплюють цілісний навчально-виховний процес від визначення його мети до одержання очікуваних результатів; 2) комплексний, інтегрований процес, що охоплює суб'єктів, ідеї, способи організації інноваційної діяльності і забезпечує результативність нововведення [3].

Критичне мислення – це процес, що починається із залучення інформації, а завершується прийняттям рішення. Критичне мислення виявляється: 1) у здатності аналізувати та оцінювати нові факти й твердження; 2) будувати власні судження, умовиводи; 3) створювати питання різних типів і відповідати на них залежно від ситуації та інформації.

Технології критичного мислення – це сукупність методів і прийомів, що спонукають учнів до активної пізнавальної діяльності, взаємодії, самоконтролю, створюють умови для засвоєння ними матеріалу.

Конструктивну основу «технології критичного мислення» складає базова модель трьох фаз організації навчального процесу: «Виклик – осмислення – рефлексія» [4, с. 229]. Розглянемо ці стадії детальніше.

На фазі виклику відбувається актуалізація опорних знань та уявлень про те, що вивчається. Дуже важливим є те, що саме завдяки цій стадії вчитель має можливість відстежувати процес сприйняття та розуміння учнями матеріалу.

У процесі реалізації фази виклику учні мають висловлювати свої думки, без остраху помилитися. На цьому етапі будь-які вислови фіксуються і не має «правильних» або «неправильних» точок зору. Педагогічний результат – це підвищення мотиваційної, інформаційної та комунікаційної складової особистості учня.

На фазі виклику під час мотивації вивчення теоретичного матеріалу доцільно використовувати такі прийоми: «мозковий штурм», «асоціація на дошці» (це може бути запис понять, квітка, прямокутник) та метод «Класифікація». Суть якого полягає в тому, що учні отримують робочі картки, на яких записані різні ознаки певних понять або явищ. Спираючись на власний досвід та уподобання, вони повинні згрупувати їх за певними ознаками або критеріями. Після відповідей, що заслухали учні організовує фронтальну бесіду, щоб вийти на основне питання уроку і перейти до етапу навчально-пізнавальної діяльності учнів.

Наступною фазою є осмислення. Учні знайомляться із новою інформацією, ставлять питання, усвідомлюють, осмислюють матеріал.

Головний принцип етапу осмислення – вчитель має давати учням право та установку на індивідуальні пошуки інформації з подальшим груповим обговоренням, аналізом і закріпленням.

Методисти пропонують таку вправу з використанням технології критичного мислення: «Пошук аналогій». Метод ефективний під час роботи з поняттями й термінами. Учитель називає певне поняття, а учням необхідно знайти аналогічне серед раніше вивчених і обґрунтувати свій варіант відповіді. Приклади аналогій: Підмет – присудок. Іменник – прикметник. Синонім – антонім – паронім – омонім.

Остання фаза – це рефлексія. Учні мають осмислити матеріал, узагальнити його, сформулювати власну думку щодо нього. Методичними



прийомами виступають написання есе, проведення дискусії, саморефлексія, «кольорова фесрія», підіб'ємо підсумки.

Усі ці фази успішно трансформуються у п'ять основних етапів уроку критичного мислення:

1. Розминка – обов'язковий елемент уроку. Головна функція – створення сприятливого психологічного клімату, що забезпечить краще засвоєння знань і психологічно розвантажить учнів.

У 5-6 класі розминку можна проводити методом незакінчених речень. Наприклад, «Мені затишно, коли...», «Я почуваю себе роздратованим, коли...», «Я люблю, коли...», «Найбільше в житті я хотів би, щоб...», «Коли я стану майстром своєї справи, то...». Кожен учень доповнює речення і відчуває увагу до себе, до своїх почуттів.

2. Обґрунтування навчання. Етап передбачає постановку мети уроку, розвиток мотивації до вивчення теми уроку.

3. Актуалізація опорних знань і вмінь. Суть його полягає в тому, що вчитель пропонує учням завдання, які активізують вже наявні у них знання та підготують їх до сприймання нового матеріалу.

4. Осмислення нового матеріалу. На цьому етапі учні сприймають нову інформацію, розуміють та аналізують її, роблять висновки.

На етапі осмислення навчального матеріалу у 5-9 класах доцільно застосовувати прийом «Читання з позначками»: прочитати теоретичний матеріал у підручнику, зробивши позначки: «+» – відоме, «-» – нове, «?» – незрозуміле.

Щоб з'ясувати рівень засвоєння матеріалу можна провести бесіду:

- 1) Що ви вже знали?
- 2) Що дізналися нового?
- 3) А що не розумієте?

5. Рефлексія. Цей етап передбачає розмірковування учнів про те, як здійснювався процес набуття знань, як нове поєднувалося із уже набутими. Учень навчається аналізувати свою роботу та роботу однокласників, оцінювати результати, застосовувати на практиці набуті знання. Обов'язковою є постановка запитань. Відповідаючи на питання учні систематизують набуті знання, здійснюють контроль, самоконтроль, корекцію знань. Важливою складовою критичного мислення є мотивація. Рефлексія призводить до виникнення внутрішньої мотивації.

Отже, застосування технології критичного мислення на уроках рідної мови сприяє ефективному засвоєнню учнями знань, умінь і навичок.

### Список використаних джерел:

1. Багай Б. М. Інноваційні педагогічні технології у сучасній школі. Броди, 2016, 11 с.
2. Вакулєнко В. М. Види інновацій в освіті та їх класифікація. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України*. 2010. С. 42.
3. Джема О. А, Михайлюк О. А. Використання інноваційних технологій на уроках української мови та літератури як спосіб удосконалення професійної компетентності вчителя. URL: <http://www.rusnauka.com/pdf/241642.pdf>
4. Інноваційні педагогічні технології: посібник / За ред. О. І. Огієнко, Т. Г. Калужна, Ю. С. Красильник, Л. О. Мільто, Ю. Л. Радченко, К. В. Годлевська, Ю. М. Кобюк. Київ, 2015. 314 с.

**Костенко О.О.**

*кандидат філологічних наук,*

*провідний бібліограф Гоголезнавчого центру,*

*Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя*

### **ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ У МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА**

Сьогодні не згасає інтерес до вивчення художньої спадщини Володимира Винниченка. Причина криється в антропоцентризмі його творчості, що приховує широкий спектр актуальних людинознавчих проблем. Глибокий психологізм є «домінантною ознакою» прозових і драматичних творів митця (Г. Клочек). Природа, предметно-речовий світ у малій прозі В. Винниченка зазвичай слугують засобом характеристики героя, душевних станів, переживань.

Описуючи побут, письменник удається до всебічної деталізації непривабливих сторін життя, натомість картини пейзажу подано масштабно, узагальнено, на тлі яких людина постає безсилою, маленькою, як комаха, істотою: «Там, геть-геть аж попід самими Малими Вишеньками, на другій могилі, неначе муха на паляниці, ледве помітно чорніє стражник Андросюк» [1, с. 694]. Величні споруди, створені людськими руками, видаються крихітними, мініатюрними, ніби іграшковими: «Дніпро задумливо плює легенькими хвилями об берег,

і маленькі човники злегка гойдаються на них, наче граються» [1, с. 394] («На пристані»); «Внизу, як п'яний чоловік, неохайно і широко розлігшись, лежить город, оперезаний широким поясом річки. Димарі заводів та фабрик, неначе застромлені в землю велетенські сигари, ліниво куряться» [2, т. 6, с. 6] («Босяк»).

Важливим у зображенні внутрішнього світу особистості виступає саме пейзаж. Митець майже не вдається до розлогих описів природи, максимально точного відтворення окремих штрихів, кольорів, відтінків. У полі зору митця – переважно поодинокі елементи, архетипна символіка: астральні образи (місяць, сонце, зорі) та ті, що уособлюють природну стихію, базові складові світобудови (вогонь, вода, земля, вітер).

Здебільшого це персоніфіковані образи – постають живими істотами, котрі співпереживають героям або ж, навпаки, виявляють невдоволення їхніми вчинками чи цілковиту байдужість до них. Природа невіддільна від людини, взаємодіє з нею, виступаючи активним учасником дії. Психологічний паралелізм, що ґрунтується на симетричному «зіставленні картин природи з душевним, емоційним станом» особистості [3, с. 159], визначальний для малої прози митця.

Найбільш поширеним у творах письменника є пейзаж-консонанс, де явища природного світу «співзвучні» внутрішнім переживанням персонажа, природа тут ніби співчуває героєві – сміється, журиться, гнівається разом із ним. Із острахом зазираючи до вікон божевільні, сумують тополі («Честь»); під «ридаючі згуки сопілки» плачуть зорі й сумно зітхає вітер («Раб краси»); задумливо й сумно дивиться сонце на «дім неволі», а «бересток і липа дрижать від жалю і, нахиливши одне до одного свої кучеряві голови, журно слухають пісню блідих, закутих людей» («Темна сила») [1, с. 384]; несмілий вітер та мовчазні, напружені зорі невтомно супроводжують трьох голодуючих селян, які намагаються не сполохати охорону й непомітно дістатися переповнених зерном вагонів («Голод»), злий і водночас наляканий вітер проводить в останню путь засудженого до страти і, ніби намагаючись перешкодити конвоїрам, задирає «поли солдатських шинелів» і кидає «в лице краплі дощу» [1, с. 533] («Промінь сонця») й т. д.

«Оживлені» реалії навколишнього світу функціонують як автономні одиниці, незалежно від бачення тих, за ким спостерігають (у наведених прикладах увага героїв не прикута до природних явищ), – такий вид

зображення властивий текстам із третьоособовим наратором, переважно прозі 1902–1906 років.

У творах з об'єктивістським фокусом зображення природа зазвичай живе своїм власним життям, часто виявляючи незворушність; тут домінує пейзаж-дисонанс, властивий новелам «Студент», «Промінь сонця». Так розпач і безсилля людей перед нищівною стихією вогню увиразнює картина весняної погожої днини з величним радісним сонцем, якому «наплювати ... на недогоріли балки, на сірі, чорні обличчя, на дику тугу, на повислі руки маленьких людей» [1, с. 467] («Студент»).

Усепереможна хода життя, змальована в епізоді величного єднання неба й землі, контрастує з сумною процесією маленьких сірих людей, ніби підкреслюючи їхню мізерність, абсурдність вигаданих ними ж законів, де одні отримують право вбивати інших, ганебно втручатися в природній плін життя: «А рілля незримо пашіла свіжим, повним наготовлених сил духом. Чорне лоно побожно готувалось дати нове життя. Хмари любовно клубились над ним.

А між хмарами й лоном землі хутко посувалася сіра маса людей, посувалася серйозно, торжественно, заклопотана чимсь важним і необхідним, більше необхідним, ніж ся рілля, ніж сі хмари, ніж їхнє кохання» [1, с. 533] («Промінь сонця»).

Пейзаж-дисонанс не характерний творам, у яких домінує точка зору героя з позицією першоособового оповідача. Картина світу тут подається крізь призму його світосприйняття, тобто є детермінованою персонажним баченням, постає проєкцією його почувань. Для цієї групи творів характерний *динамічний пейзаж-консонанс*: рух душевних переживань героя, його емоційного стану віддзеркалює зміна вигляду/поведінки персоніфікованого природного об'єкта. Його зустрічаємо переважно в прозі 1907–1917 років, рідше – в оповіданнях раннього періоду творчості. Таким постає сонце в новелах «Контрасти», «Ланцюг», місяць у «Куплі», «Хомі Прядці», тополі й зорі у «Виривку з «Споминів» тощо.

Цікавим, на наш погляд, є останнє оповідання – особиста історія контрабандиста про невдалу переправу через кордон забороненої літератури. У центрі уваги читача – внутрішній сюжет: загострення інтуїтивного чуття в момент загрози, коли відбувається оголення базових інстинктів. Найменші зміни в природі видають наростаючу тривогу героя, затаєне передчуття небезпеки (що з упертістю відкидає

розум). Здається, світ невпинно застерігає про лихо: «Таємниче шепотіли тополі. Я вийшов до них. Тепло, тихо і темно було.

«Щось тут непевне, бережись» – прошепотіли тополі. Я вслухався. Хто бережись? – Я? Де? Отут, серед цих хат, під цими зорями, глибокими, любовними? Кого берегтись? Цієї дитини, що голівку схилила на призьбу, чи жінки з великими, болючими очима? Ех! Тополі, «високі ви до неба, а дурні, як треба» [2, т. 5, с. 223]; «З рівчака мені видно було тільки небо, густо покроплене синюватими, жовтими зорями. Деякі дрібно сміялись і сміх їхній здавався мені лукавим, щось знаючим, на щось натякаючим. «А ми щось знаємо, а ми щось бачимо. А ти ні». ... Ну, дурниці! К чорту ідіотські підозріння!» [2, т. 5, с. 231].

У ранніх творах В. Винниченка красвид виконує декілька функцій. По-перше, виступає реалією об'єктивного світу, окреслюючи обставини (або умови), часо-просторові рамки, в межах яких відбуваються події: зустріч закоханих під водяним млином уночі («Народний діяч»), полуденна спека в Сонгороді («Краса і сила»), у полі («Біля машини»), ранок на вигоні, біля Дніпра («Хто ворог?»), пристань увечері («На пристані») і т. п. По-друге, задає загальнонастрійний тон, є заспівно-ключовим. Типовим прикладом може слугувати пейзаж-зачин новели «Салдатики!»: «Ранок, сірий, холодний, мартовський ранок. Хмари темним, густим димом нависли над селом і незграбними величезними клубками низько повзуть кудись далеко-далеко. Січе пронизуватий, тонкий дощик і сріблястим порошком покриває і хати, і землю, і жовто-зелену травичку, що з'явилася з-під снігу» [1, с. 407]. Холодна мряка, важкість грізного неба, відсутність яскравих барв – усе ніби підкреслює, водночас посилює депресивність, відчуття тривоги, відчаю, внутрішньої порожнечі загнаних у безвихідь селян. Погодні умови віддзеркалюють внутрішній стан людей, відчуття загострюються на фоні виття голодного пса, «мов прорікаючи щось страшне, холодне, тяжке» [1, с. 408].

Функціонально подібним постає пейзаж у творах «Краса і сила», «Біля машини», «Темна сила» та ін.

Людина у В. Винниченка органічно пов'язана з природою, виступає її невід'ємною складовою, тому, опинившись у вирі природної стихії, герой ніби розчиняється в ній, позбувається суспільних табу й, не в змозі опанувати себе, часом робить фатальний крок у безодню. Невідомо, скільки часу тривало б протистояння Кравчука й командира, скільки б стримував свій гнів глибоко віруючий солдат. Утім гнітюча атмосфера

Ворожбитового Яру збудила затамоване чуття, перетворивши юнака на неконтрольованого хижака («Боротьба»).

Промінь вранішнього сонця на тлі величної природи, що прокидається від зимового сну, збуджує приспані інстинкти, вдихає в ув'язненого непокірний дух боротьби за право жити, змагатися до останнього подиху («Промінь сонця»).

Жорстокому, нещадному світові позбавлених внутрішньої свободи людей автор протиставляє безмежний, грандіозний всевіт могутньої природи, яка постає втіленням гармонії, істини, волі, життя.

Задушливе, задимлене, скуте гарячим асфальтом місто постає мізерним у порівнянні з неосяжними просторами «рівного, гарячого, вільного і безмежно вабливого степу» [2, т. 6, с. 6] («Босяк»).

Отже, у малій прозі В. Винниченка пейзаж є невід'ємною частиною художнього світу й несе важливе психологічне навантаження. Митець зображає природу величною, могутньою стихією, рушієм життя. Вона часто постає в містких символічних образах, є персоніфікованою – підсилює, відображає почуття героїв (пейзаж-консонанс) або ж, навпаки, постає дистанційовано, відчужено, що контрастно увиразнює психологічний малюнок (пейзаж-дисонанс). Пейзаж-консонанс властивий прозі раннього та пізнього періоду, постає з ракурсу стороннього спостерігача з неупередженою позицією або ж з точки зору героя, учасника подій (динамічний пейзаж-консонанс). Пейзаж-дисонанс більш властивий творам з превалюванням об'єктивного зображення.

### **Список використаних джерел:**

1. Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання ; [упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзеверін]. Київ : «Дніпро», 1989. 752 с.
2. Винниченко В. Твори : у 9 кн., 23 т. Харків-Київ : Кооперативне вид-во «Рух», 1923–1925. Кн. 2., т. 1–8.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник ; за наук. ред. О. Галича [3-тє вид., стереотип]. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
4. Ключок Г. Енергія художнього слова: зб. ст. Кіровоград : Редак.-видавн. від. Кіровоградського держ. педагог. універ. імені Володимира Винниченка, 2007. 448 с.

**Цєпа О.В.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
Центральноукраїнський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка*

## **ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ РОМАНУ «БЕЗ ҐРУНТУ» ВІКТОРА ПЕТРОВА**

Прозову спадщину Віктора Домонтовича дослідники розглядали з позицій інтертекстуальності (Т. Белімова) [3], поетики парадокса (В. Агеєва) [1], філософії екзистенціалізму (І. Куриленко) [6] тощо. Безпосередньо роман «Без ґрунту» цікавив літературознавців в аспекті міфотворчості (Т. Демчик) [4], ігрового чинника (О. Наумова) [8], так званого «топосу ностальгії» (Ю. Мариненко) [7] тощо. Названі літературно-критичні надбання продукують залучення до тексту Домонтовича й інших сучасних системних концепцій чи методологій. Уважаємо, що можна пропонувати аналіз/інтерпретацію роману з позицій актуальної в літературознавстві проблеми автора.

Свого часу розроблена нами концепція інтегрованого підходу до образу автора передбачає системне висвітлення художньо вираженого внутрішнього досвіду митця та так званого «образу зовнішнього світу» (Див. розлогіше: [9, с. 8–78]). Задля предмета розгляду цієї статті – проблематики роману «Без ґрунту» Домонтовича – скористаємось інструментарієм дослідження текстуально втілених світоглядних уявлень про довколишнє.

Ми з'ясували, що в тексті В. Домонтовича простежуються дві магістральні проблеми, пов'язані з роздумами автора про ідеологічні, соціальні, духовні засади соціуму та з його уявленнями про світ митця і мистецтва.

На нашу думку, різноспрямовані аспекти радянського суспільства стають очевидними в романі «Без ґрунту» головним чином через авторське осмислення атмосфери переслідування і покарання, дегуманізації тоталітарного суспільства, дисгармонійності людини в ньому тощо.

Трагічна розв'язка сюжетної лінії Станіслава Бирського, обережно й лаконічно (а від того ще промовистіше!) передана в спогадах оповідача Ростислава, увиразнила широкомасштабну безкомпромісну каральну

політику владної партії навіть проти тих, хто *«втілював в собі залізну логіку революції»*, настирливо впроваджуючи в життя *«засади марксизму-ленінізму»* [5].

Варто звернути увагу й на проблему незреалізованості неординарної людини в антигуманному «соціалістичному раю». Виразним прикладом людини *«покликання, але не визнання»* є Арсен Петрович Витвицький – із делікатною вдачею талановитий поет-модерніст, що не мав ні цинізму, ні *«потрібної долі настирливості, щоб зробити літературну кар'єру»*; натхненний романтик, чие справжнє покликання *«було мріяти, голодувати, молитись, стати святим. Та час, за якого йому довелося жити, не надавав ніякої ваги потрібним справам»* [5].

Принагідно зауважимо, що, представляючи Витвицького рідкісним мислителем з унікальним розумінням історичних процесів, автор вкладає в його уста чимало ідей, вагомих для поступу людської думки в осмисленні екзистенційних питань: твердження про аісторизм народу; акценти-роздуми щодо органічно притаманної народній масі жаги нищення; теорію про так званий *«нееволюційний шлях епох»* [5]) тощо.

Загалом наскрізним у тексті є акцент на дисгармонійності людини в радянську добу. Такою тональністю перейняті життєсвіти Ростислава Михайловича, і Арсена Витвицького, і Станіслава Бирського, і Петра Стрижуса. За словами дослідника В. Андрєєва, роман *«Без ґрунту»* – *«надзвичайно песимістичний твір»* [2, с. 55]: твір про *«розгубленість і дезорієнтацію сучасної людини»* [2, с. 122].

Судячи лише за зовнішніми факторами, про життя Ростислава можна говорити як про досить пристойне і комфортне. Однак заглиблення у внутрішній світ оповідача переконує, що відчуття професійної незреалізованості (*«Я був тут ніхто і ніщо»* [5]) робить його виснаженим, розгубленим і дезорієнтованим. І лише інстинкти самозбереження час від часу активують у Ростиславові Михайловичу *«пожадливе бажання мандрів»* як своєрідний порятунок від втоми і нудьги *«канцелярських буднів»* [5]. Чимало внутрішнього неспокою привносить відчуття страху, що його часто переживає консультант Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва. Наслідком такого душевного дискомфорту стає вимушений тотальний контроль за власними словами й діями, надмірна обережність та позірне доказування лояльності до панівного режиму.

Не почуває внутрішньої гармонії навіть цілком нібито пристосований до радянських умов амбітний кар'єрист Станіслав Бирський.



Марксистсько-ленінські догми, у чудодійну силу яких щодо власного життєвого успіху повірив цей новітній будівник, насправді виявилися тими «бацилами», що «поглинули» в ньому органічно притаманні кожній людині загальнолюдські орієнтири, зробивши з нього зрештою лише *«своєрідне сполучення лермонтовського Печорина й гоголівського Бобчинського, хижості й запобігливості»* [5].

Зовнішня незграбність, внутрішня дріб'язковість, непродуктивність (*«...утворював в установі уявність якоїсь роботи, діяльності... нездібний був відокремити істотне від неістотного»*) [5]), службова субординація, що була для нього *«тотал усе»*, засвідчують дисгармонійну природу ще одного соцробітника – секретаря Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва Стрижиуса Петра Івановича.

Особливості авторського погляду на світ митця і мистецтва розкриваються в зображенні химерного образу Степана Линника, Варязької церкви як унікального архітектурного витвору митця, у роздумах про співіснування реалістичного і модерністського в художній літературі, мистецтві початку ХХ століття та ін.

Органічно притаманні майстру епатажність, містицизм, схильність до руйнування стереотипів стають очевидними як в тематиці його картин (*«Він шукав первісних основ, реального на стадії його виникнення... Він малював не квіти, а камінь, скелі... те, що випереджає ґрунт, пейзаж...»*) [5]), так і загалом у самотності виробленого стилю.

Варязька церква, що виникла від захоплення Линником державою на етапі її становлення, є промовистим підтвердженням думки про те, що мистецький витвір стає надбанням вічності за умови, коли живиться традиціями попередніх поколінь і неповторною енергією натхнення, особливого бачення талановитої особистості.

У тексті послідовно відстоюється право митця на творчість вільну, не обмежену ніякими вульгарними директивами. Така позиція чітко простежується в зображенні трагедії Арсена Витвицького. Загалом можна стверджувати, що текст і підтекст роману заперечують культивовані в добу соцреалізму регламентацію мистецтва, уніфікацію мислення митців, утвердження єдиного творчого методу тощо.

Таким чином, ми з'ясували специфіку авторського бачення та осмислення об'єктів і суб'єктів художньо вираженого довколишнього. Інструментарій концепції інтегрованого підходу до образу зовнішнього світу дав змогу системно дослідити ключові (ідеологічні, соціальні, духовні засади соціуму; світ митця і мистецтва) та другорядні

(жага нищення, аісторичність народу тощо) проблеми, закодовані в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича. Уважаємо, що надалі перспективним буде застосування до тексту й інструментарію дослідження образу внутрішнього світу, котрий не лише поглибить вже з'ясовані та увиразнить ще не пізнані нами проблемні пласти тексту, але й висвітлить інформацію про інтереси, цінності, уподобання, риси характеру художньо втіленого автора.

### Список використаних джерел:

1. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеева. – К.: Факт, 2006. – 432 с.
2. Андреев В. М. Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого: Монографія / В. М. Андреев. – Дніпропетровськ: Герда, 2012. – 476 с.
3. Белімова Т. В. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Тетяна Валеріївна Белімова. – Київ, 2005. – 20 с.
4. Демчик Т. І. В. Петров – міфотворець, або Замасковане обличчя автентичності (на матеріалі романів «Доктор Серафікус» і «Без ґрунту») [Електронний ресурс] / Т. І. Демчик. – Режим доступу: <http://www.ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2159/>
5. Домонтович Віктор. Доктор Серафікус. Без ґрунту [Романи] [Електронний ресурс] / Віктор Домонтович. – Режим доступу: <http://res.in.ua/v-domontovich-doktor-serafikus-bez-runtu-romani.html?page=13>
6. Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / І. А. Куриленко. – Київ, 2007. – 20 с.
7. Мариненко Ю. Топос ностальгії В. Домонтовича: повість «Без ґрунту» / Ю. Мариненко // Дивослово. – 2009. – № 5. – С. 47–51.
8. Наумова О. О. Ігровий чинник у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» [Електронний ресурс] / О. О. Наумова. – Режим доступу: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_989/content/naumova.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_989/content/naumova.pdf)
9. Цепя Олександра. Образ автора в поезіях Тараса Шевченка до заслання: монографія / Олександра Цепя. – Кіровоград: ПП «Центр оперативної поліграфії» «Авангард», 2014. – 260 с.

## 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 «брежневський 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 «виносився 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 «фрятує 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 брежньєвському 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 жировок 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>

**Братусь І.В.**

*кандидат філологічних наук, доцент;*

**Добровольська В.В.**

*бакалавр,*

*Інститут мистецтв*

*Київського університету імені Бориса Грінченка*

## **ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ОПОВІДАННІ ЮРІЯ ТРИФОНОВА «ВІДВІДУВАННЯ МАРКА ШАГАЛА»**

Творчість Юрія Трифонова сьогодні дозволяє скласти уяву про різні пласти радянської дійсності, наблизитись до розуміння різноманітних явищ ХХ століття. Особливу увагу Юрій Трифонов завжди надавав людям, що в різних сферах життя намагалися досягти успіху. Письменнику була цікава інтелігенція, що знаходилась під «опікою режиму». При цьому він досліджував деформацію особистості «радянської людини», що змушена йти на нескінченні компроміси з сумлінням заради комфортного виживання в умовах ідеологічного тиску. Ми коротко розглядали його творчість в контексті літератури другої половини ХХ століття [1].

Серед героїв письменника ми можемо згадати акторку Лялю Телепневу (повість «Довге прощання»), творча доля якої залежить від інтимних зав'язків з «потрібними людьми». Чи історик Сергій Троїцький (повість «Інше життя»), що гине від цілого «букету» несприятливих

обставин. Йому доводиться протидіяти як «тиску системи», так і жорстокості й нерозумінню «рідних людей», що знищують його «внутрішній космос» [2; 3]. Перекладач Генадій Сергійович (повість «Попередні підсумки») розмінює все життя на переклад низькосортних творів заради заробітку.

В оповіданні «Відвідування Марка Шагала» Юрій Трифонов дає зріз трагічних подій ХХ століття. Порівнюється доля художника в Радянському Союзі та у Франції. Марк Шагал зображений ексцентричним старим, який на всі відомості про художників СРСР реагує питанням «Він помер?». При цьому він цікавиться, як до нього ставиться радянська влада. Головний герой оповідання згадує, що сталінське лихоліття творчість Шагала в СРСР піддавалася нищівній критиці.

Шагал подається в контексті Маяковського і Єсеніна, що «рано померли». Та вони продовжували свій вплив на культурне поле. Але в оповіданні енергетично відстежується час, що зім'яв та розкидав людей, залишивши лише поодинокі «острівці пам'яті». Різняться й ідеології системи – одні надають свободу творчості і самостійність, інші – купляють лояльність художників у «закупівельних комісіях», а незгодних знищують кривавим терором.

Та пам'ять не є універсальним рішенням подолання протиріч життя. Юрій Трифонов майстерно зобразив викривлення просторово-часової системи координат людини, що стала реліктом в теперішньому. Емоції та думки здебільшого стають рефлексіями, втрачають живий зв'язок з реальністю. Навіть яскраві враження від чудової природи та погоди не в змозі перебити песимістичний подих смерті. Подібні спостереження Юрій Трифонов зумів майстерно передати й в оповідання «Переможець».

В оповіданні «Відвідування Марка Шагала» художники зображенні попри все (вік «за дев'яносто») активними і життєлюбими, які продовжують «свою боротьбу». Цим вони намагаються відтіснити морок забуття, що чатує за порогом смерті. Натхнення їм надають передусім власні картини – вони продовжать жити і після фізичної смерті авторів.

### **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. Деякі аспекти осмислення радянської дійсності в повісті Юрія Трифонова «Інше життя». *Молодий вчений*. 2020. № 4. С. 638–641. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-4-80-132>

3. Братусь І. В., Михалевич В.В., Гунька А.М. *Літературна основа кінофільму «Свій хрест» (1989) (інтерпретація повісті Юрія Трифонова «Інше життя» в добу «перебудови»)*. *Молодий вчений*. 2020. № 5. С. 451–455. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-5-81-92>

**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 бывает 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. Овсянко-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 бежала 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 **сожженной** 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 скворешни / И этот воздух, воздух вешний, / 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. Потенция А. А. Из записок по русской грамматике. Москва : Государственное учебное педагогическое издательство Министерства просвещения СССР, 1958. URL: [http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya\\_iz-zapisok-rosskoy-grammatike\\_t1-2\\_1958/](http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya_iz-zapisok-rosskoy-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

**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 помертньо 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 помезжів'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 кожну 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 довкілля спостерігає якось

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 читаєте 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 XX 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 найвищого 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. Цілоком 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 «зворотнє перевтілення» (з людини – на комаху), яке веде, однак, ззовні – в середину. Втрата зовнішньої подоби веде до набуття справжньої людяності. Смерть Грегора виявляється «смертю-відходом», якій передують покаєння 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 опосередковування 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.

**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» приходить 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 багаторівневість, 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. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино / А. Вартанов. – 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.

## РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

**Akhmedova Elmira**

*Lecturer,*

*Odessa State University of Internal Affairs*

### **LEARNING TECHNIQUES TO IMPROVE ENGLISH: TEACHING INTONATION**

Intonation is important. A lack of it will make your students seem rude, bored, uninterested or just boring! Intonation is a feature of pronunciation and common to all languages. Other features of pronunciation include stress, rhythm, connected speech and accent. As with these other features, intonation is about how we say something rather than what we say. At its simplest, intonation could be described as 'the music of speech'. A change or variation in this music (or pitch) can affect the meaning of what we say.

The best way to improve intonation is simply to become more aware of it. By listening carefully to a recorded conversation (YouTube is a good place to start), students will begin noticing how other speakers use intonation to express themselves. Another idea is to record their own voice. These days, even the simplest mobile phones are equipped with a voice recorder. It is always fascinating (though sometimes unbearable) to listen to one's own voice because it sounds so different to what we expect! It is considered useful to record a dialogue with a friend for example, (a student could use a script from a course book or scene from a film).

With a recording, they can always rewind, listen again and try a new version. Recordings are an excellent way to keep track of the students' progress. They clearly show how you have improved over time. Most English course books provide some intonation practice, but you are more likely to find authentic and interesting examples of spoken English on the internet. A good place to start is with some British Council podcasts. For more advanced students, BBC podcasts offer a great variety of items, and you are sure to find something that sparks your interest [1]. There are lots of ways to teach intonation, but try and make it enjoyable and interesting. It is suggested the following:

**Humming dialogues** – students write short dialogues and practice the intonation of them through non-verbal humming.

**One line emotional practice** – Since intonation is linked to emotion and circumstance, have students practice saying the same things with different emotions. Note how it changes their intonation.

**Role-plays** – extend the above practice by doing role-plays and drama. Take a script or have students write their own script, thinking about how the character is feeling and how they show this in their intonation.

**Contrastive stress.** Contrastive stress is important when correcting wrong information and highlighting key words. Get students to play correct me, where one student deliberately changes what they have heard.

Remember that intonation depends on context and personality. Everyone's is slightly different. That's why it's better to avoid deep intonation theory. Besides, we can take a look at some key techniques that can boost students' English learning – and two widely-used techniques which a recent study has proven may be worth re-thinking. And two techniques you might want to ditch: – Highlighting. The same study which found flash cards and distributed practice to be worthwhile found that highlighting or underlining was an almost ineffective technique for boosting learning. – Mnemonic learning or image association. This is where we remember something by associating an image or metaphor with the word to help us remember it – however, studies have also shown that, unless this works particularly well for students' brain, it can actually over complicate the process [2].

Among the other tips in improving English is considered to be the following ones: Practice tests. A recent academic study found that practice testing is also a great way to improve students' learning. Not to raise stress levels, but because practice tests ask an activity of the brain which is different from when we are simply absorbing information – it challenges the brain's ability to recall and dig up information previously stored and put it together creatively. Students can practice by completing units in their courseware, or set themselves a task of practicing the vocabulary they've learned each week by writing a small text without consulting any of their materials.

Flash cards. The psychological education study found that flash cards, as another mode of practice testing, were an effective learning method for most types of study. Flash cards – which a student can find as part of his online course – are there to 'jog' his memory and get him thinking, digging up that information that's been stored in his brain by his distributed practice.

Implicit learning. Implicit learning is very common, yet has often not been recognised, so a common term for it is yet to emerge. Implicit, or invisible learning, is concerned with the part of the brain which absorbs actions and

information unconsciously. This article in TIME magazine explains: «In a study published earlier this year, for example, researchers at the University of Illinois at Chicago reported that people learning a new language showed «native-like language processing» on brain scans when they received implicit training (immersion in the speech of a variety of different speakers), but not when they received explicit training (instruction focused on the grammar of the language). So learning by simply surrounding yourself with a language – that includes immersion as we mentioned, travel, or listening to English language radio, could really help.

Abundance of information. Studies have also shown that this kind of learning, where the unconscious mind and body absorb actions and languages quickly and deeply, happens effectively in situations where there is an abundance of information. For instance, concentrating on one word or grammar phrase may not much help you; but listening to music, radio and films in the English language, as well as reading material, or being surrounded by natives, will allow you to absorb sounds and information without realising it.

In conclusion, we can stress that Pronunciation stress rhythm and intonation are the main elements in the proper learning of a foreign language. These elements are necessary for the learners to be intelligible to others. Teaching of pronunciation is a serious and challenging task. The teacher has to take these aspects of language teaching very seriously. Intonation is very important in expressing meaning, and especially in showing our feelings (eg, surprise, anger, disbelief, gratitude). However, intonation patterns are quite complex, and it is better for students to acquire them naturally rather than try to learn them consciously.

### **References:**

1. Fazle Muniem. How English Learners Can Improve the Intonation. *British Council* [Electronic Resource]. – Access mode: <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/how-english-learners-can-improve-intonation>
2. Classroom Teaching Tips with the Teacher's Room. *Learning English. Inspiring Language Learning Since 1943* [Electronic Resource]. – Access mode: [https://www.bbc.co.uk/learningenglish/english/classroom\\_teaching](https://www.bbc.co.uk/learningenglish/english/classroom_teaching)
3. 7 Learning Techniques You can Use To Improve your English. EF English Live [Electronic Resource]. – Access mode: <https://englishlive.ef.com/blog/study-tips/7-learning-techniques-can-use-improve-english/>



**Ашихміна К.О.**

*магістрант,*

*Національний аерокосмічний університет імені М.С. Жуковського  
«Харківський авіаційний інститут»*

**ЕТАПИ РОЗВИТКУ ГАЛУЗЕВОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ  
У СФЕРІ АВІАЦІЇ ТА РОЗРОБКА  
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКО-АНГЛІЙСЬКОГО СЛОВНИКА  
АВІАЦІЙНО-ТЕХНІЧНИХ ТЕРМІНІВ**

Значну частину лексичного складу мови становить термінологія. Стрімкий розвиток науково-технічної інформації ставлять перед дослідниками, що займаються проблемою терміна, все нові завдання як теоретичного, так і практичного характеру.

Разом з тим, проблеми типологічних досліджень науково-технічної термінології все ще залишаються найменш розробленими, думки про те, що і як слід вивчати, різномірні, відомості недостатні. Роботи з типології термінів і терміносистем зазвичай обмежуються описом окремих груп слів, відібраних за принципом рівної предметної віднесеності, розрізнених фактів, окремих сторін і проблем спеціальної лексики, не спостерігається єдності в предметах опису, цілях, методиках, алгоритмах роботи.

Як об'єктивно виниклий об'єкт терміни і терміносистеми існували задовго до становлення наукової дисципліни термінознавства, предмет же справжнього дослідження – термінологічні типи – ідеальний і історичний, формується в міру прогресивного усвідомлення термінознавчою наукою прихованих раніше сторін об'єктивних феноменів. Видається, що предметом типологічного термінознавства служить також опис єдиних принципів типологізації спеціальних об'єктів, алгоритму використання методів дослідження, виявлення типів в полі формальних, семантичних, еволютивних, функціональних характеристик термінів і термінологій, розробка прикладних продуктів. Аналіз монолінгвальних терміносистем та їх елементів передбачає інвентаризацію кожного окремого рівня опису, виявлення основних параметрів дослідження, універсальних і диференціюючих типологічних категорій, встановлення системного ізоморфізму та алломорфізму.

Типологічне термінознавство орієнтується як на форму, так і на зміст спеціальної одиниці, тобто і на структурну, і на концентивну типологію.

Термін використовується в якості операційної одиниці, зручною в порівнянні різні терміносистем, в порівнянні істотних характеристик мови для спеціальних цілей.

Лексикографічна практика є невід'ємною і важливою частиною науки про мову. При цьому дані словника можуть використовуватися у якості матеріалів дослідження, та навпаки, сам словник може виступати у якості кінцевого результату, практичний висновок наукової діяльності.

Українська авіаційна термінологія на сьогоднішній день мало досліджена, що спричинено розвитком авіації в Україні, який почався у ХХ ст. Формування термінів цієї галузі нерозривно пов'язане з поступом авіації, насамперед як різновекторної галузі. На початку 90-х рр. ХХ ст. українська авіаційна термінологія стала об'єктом лінгвістичного дослідження, що зумовлено наданням українській мові статусу державної та її інтеграцією в усі сфери національної науки й техніки. До сьогодні у вітчизняній термінографії ми спостерігаємо спроби лексикографування фахових одиниць. Активний розвиток науки й технології у сфері авіації, постійне утворення і залучення нових термінів спричинюють збільшення термінологічного корпусу.

З'являється потреба у створенні словника, який буде відображати понятійно-термінологічний апарат різних галузей авіації. Традиційна методика складання таких словників спиралася лише на реєстрацію і тлумачення терміна і не враховувала системність наукових понять, позначених термінами. Ця методика вимагає перегляду з'ясування сутності терміну як особливого елемента мови і частини певної терміносистеми, що передбачає вирішення деяких проблем термінознавства і його уніфікації.

Сьогодні широко поширюються електронні версії самих різних словників. На відміну від традиційних словників електронний словник поряд з текстом і графічними зображеннями може містити весь спектр медіаоб'єктів, включаючи відео – та анімаційні фрагменти, звук, музику та інше. Фактично багато словників, які сформувалися в мовній атмосфері середини минулого століття, сильно застаріли.

Отже, електронний словник це ефективний інструмент дослідження, використання якого може сприяти більш продуктивному накопиченню інформації. Проте, звичайно, найголовніша перевага якісних електронних словників – одночасний пошук не тільки за назвою словникової статті, але і по всьому величезному обсягу тлумачень словника, що не представляється можливим в паперовому варіанті. Такий пошук створює багатовимірний портрет слова, при цьому з глибин словникової статті витягуються

конкретні приклади його використання і стійкі вирази, в яких слово зустрічається. Дуже важливо, що електронні словники використовують останні досягнення лексикографії.

**Бокоч Т.П.**

*викладач,*

*ДВНЗ «Ужгородський національний університет»*

### **ВНУТРІШНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ КОГНІТИВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ)**

Численні дослідники в галузі фразеології виділяють фразеологію як лінгвістичну дисципліну, об'єктом якої є сталі словесні комплекси (І.І. Чернишова, В.М. Телія, О.В. Кунін). Хоча слово є основною мовною одиницею, фразеологізми несуть набагато більше інформації і їх слід вивчати та враховувати в різних аспектах: когнітивному, лінгвокультурологічному, функціональному тощо.

Розвиток фразеології в руслі когнітивно-дискурсивного підходу вимагає залучення різних знань та дисциплін, що включає і утворення когнітивно фразеологічних одиниць. Надаємо перевагу голістичному концепту, в якому когнітивна лінгвістика займається мовою як субсистемою когніції, тобто ментальною системою знань: мовна здатність і когнітивні здатності нероздільно пов'язані між собою.

Під когнітивною моделлю (структурою) розуміємо, за М.М. Полюжиним, максимально узагальнену схематизовану уяву про концептуальну базу значення. Когнітивні моделі – це структуровані сфери знань, що представляють комплексні структури знань і репрезентують досвід людини, набутий упродовж життя.

У когнітивній парадигмі фразеологізм розуміють як мікротекст, структуризація якого відбувається під час інтерпретації його семантичної інформації носієм мови у просторі культурного знання [4, с. 2]. Когнітивно-фразеологічні одиниці як конституенти фразеологічної системи мови використовуються носіями мови для опису когнітивних процесів та станів. Когнітивно-фразеологічні одиниці в німецькій мові складають

самодостатню групу у складі поля когніції на позначення процесів і станів пізнання та обробки інформації, яка системно пов'язана з фразеологічними одиницями суттєвого сприйняття або мовлення [6, с. 136].

Комплексний опис парадигматичних відношень у когнітивно-фразеологічних одиницях тісно пов'язаний з синтагматикою та епідигматикою. Епідигматику можна розглядати і як крок до когнітивної лінгвістики, оскільки базові механізми семантичної транспозиції фразеологічних одиниць мають когнітивну природу та передбачають мовну категоризацію. Тому дослідження когнітивно-фразеологічних одиниць пов'язане з особливостями концептуалізації когнітивних процесів і станів. У науковій парадигмі, пов'язаній з когнітивно-інтерпретаційним моделюванням, фразеологізми розглядаються як своєрідні мікротексти, до номінативної основи яких належать при їх концептуалізації всі типи інформації, характерної для відображення певної ситуації [4, с. 6].

Такий підхід дає можливість простежити тенденції розвитку когнітивно-фразеологічних одиниць як динамічної системи і визначити місце та значущість їх у фразеологічній системі на прикладі німецької мови.

Отже, метою даного дослідження є опис структури внутрішньої організації когнітивно-фразеологічних одиниць, виявити їхній ядровий та периферійний склад і встановити зв'язок з іншими фразеологічними одиницями (на матеріалі німецької мови).

Розглядемо декілька прикладів із німецької мови:

*Ins Blaue hinein reden oder handeln* – досл. Без певного плану або цілі, бездумно, немов уві сні. Єгиптянин скаже: «*Der verschießt seine Pfeile umsonst, den sie den Himmel richtet, um Allahs Haupt*», лат. «*in cassum z. B. jactare tela*» (Livius 10, 29); *disserrere aliquid* (Tacitus) [2, с. 41].

Блакитному кольору здавна надавали різного значення – блакитний колір як символ романтизму, блакитне світло у казках та народних переказах.

В народі помітили: якщо довго вдивлятися у даль, горизонт здаватиметься блакитним. Тому цей колір використовувався для позначення невідомого, незнаного: *ins Blau hineinreden od. handeln* – без плану або цілі, відповідно виразу на латині «*in cassum iactare tela*» – постріл у пустоту.

Ще 1829 року Гете отримав лист від Цельтера «...weil ich den Tag noch nicht bestimmen kann und ins blaue erfahre».

З 1933 року в галузі туризму широко використовується вираз *eine Fahrt ins Blaue machen* – поїздка із невідомою або невказаною ціллю.

Словники цитують багато когнітивних семантичних і синтаксичних дериватів цієї фразеологічної одиниці:

1. *Ins Blaue träumen* – поринути у безцільні мрії.
2. *Ins Blaue treffen* – 1. Схибити, 2. Попасти пальцем в небо.
3. *Ins Blaue hinein schießen* – 1. Вистрілити навмання, 2. жити безцільно.
4. *Ins Blaue schießen und ins Schwarze geraten* – стріляти навмання і потрапити прямо «в яблучко»

За визначенням О. Селіванової «фразеологічна номінація отримала новий дослідницький вектор – аналіз та моделювання психоментального підґрунтя вибору тієї чи іншої зовнішньої форми з огляду на культуру народу, структуру етносвідомості та їхню еволюцію» [3, с. 16].

Таким чином, творення фразеологічних одиниць відбувається шляхом з'ясування механізмів та напрямків семантичної деривації, які відображають концептуалізацію когнітивної діяльності людини. Семантика всіх похідних становить результат структурної комбінаторики їх елементів, що завжди супроводжується інтеграцією, взаємним пристосуванням цих елементів. Одночасно відбувається процес вивчення значення шляхом висновків, що і є композиційною семантикою похідних фразеологічних одиниць.

### Список використаних джерел:

1. Бинович Л.Э., Гришин Н.Н. Немецко-русский фразеологический словарь. Под ред. д-ра Малиге-Клаппенбах и К. Агрикола. Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: «Русский язык», 1975.
2. Денисенко С. Н. Німецько-українсько-російський словник-довідник. – Вінниця: Нова Книга, 2005. – 277 с.
3. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти): Монографія / О. О. Селіванова. – Київ; Черкаси: – Брама, 2004. – 276 с.
4. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
5. Burger, Harald. Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen. 2. Auflage. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.
6. Röhrich, Lutz. Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. – Berlin: Digitale Bibliothek 42, 2004.

**Ватраль Л.Б.**

*студентка,*

*Науковий керівник: Павлюк І.Б.*

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника*

## **МЕТАФОРИЧНА НОМІНАЦІЯ ТЕРМІНІВ ГАЛУЗІ ДІЄТОЛОГІЇ**

Семантичний спосіб утворення термінів виконує суттєву функцію в еволюції термінологічного масиву науково-популярних текстів та уможливорює виявлення генетичного зв'язку між термінами і словами загальноживаної лексики.

Необхідною умовою будь-якої семантичної зміни є певний зв'язок між першим та новим значенням. Зазвичай застосовуються два види асоціації:

- 1) подібність значень;
- 2) суміжність значень [1, с. 71].

Таким чином, основними способами термінологізації, за рахунок яких відбувається семантичне переосмислення значення загальноживаного слова і збагачення термінологічного фонду, є метафоричне та метонімічне перенесення, які проаналізуємо детальніше.

У результаті дії когнітивного механізму метафора створює нові смисли, причому поєднання спільних ознак призводить до виникнення нового смислу терміна [3, с. 8].

Отже, в метафорі певні слова приймають нове або «розширене» значення [6, р. 34]. Механізм метафоризації працює на основі семної динаміки. У структурі значення слова відбувається «згасання» інтегральної семі, яка поступається місцем диференційній семі [4, с. 100].

Різні значення одного й того слова, які традиційно вважаються метафоричними і метонімічними перенесеннями, насправді є лише різними смислами цього слова, утвореними перенесенням інваріантного його значення у повному «наборі сем» чи в різних комбінаціях із плану мови в план мовлення для диференціації певного підкласу, названого даним словом класу понять [2, с. 44].

Стверджуємо, що підставою для метафоризації термінів дієтології є:

1. Подібність об'єкта номінації за зовнішнім виглядом. У дослідженні англійських термінів дієтології, виявлено, що перехід загальноживаних слів у термін за подібністю форми, розміру, розташування частин тощо відбувся у таких прикладах: *apple-shaped obesity* – ожиріння в районі живота або чоловічий тип ожиріння, від *apple* – яблуко; *pear-shaped obesity* – ожиріння в районі стегон або жіночий тип ожиріння, від *pear* – груша; *central obesity* – ожиріння навколо черевної порожнини.

У книзі «*Dr. Atkins' New Diet Revolution*» знаходимо такий приклад вживання метафори за подібністю із зовнішнім виглядом: *This remarkable little butterfly-shaped organ regulates the production of energy in our cells. If it becomes underactive-a condition called hypothyroidism, which is not uncommon as you age or develop hormonal imbalances-you will become sluggish and overweight* [5]. Тут *butterfly-shaped organ* – щитовидна залоза, яка своєю формою нагадує метелика.

2. Функціональна подібність. Процес метафоризації терміна здійснюється за подібністю функції абсолютно різних об'єктів, їхніх ознак чи властивостей: *yoyo dieting* – швидка втрата та набір ваги, від *yoyo* – іграшка, яка рухається вгору та вниз, *burn calories* – спалювати калорії від дієслова *burn* з таким самим значенням, *junk food* – неповноцінна їжа, від *junk* – мотлох, сміття; *empty calorie* – висококалорійна їжа із низьким вмістом поживних речовин, від *empty* – порожній.

Чудовий приклад знаходимо в книзі «*30 Day Fat Burner Diet*»: *At any given moment, your metabolism is either burning, storing, or building* [7]. У цьому випадку автор вживає три терміни підряд у переносному значенні – спалювання (перетворення речовини у «пальне» або енергію), зберігання (відкладання корисних речовин про запас) та будовання (створення).

Представляємо вашій увазі ще кілька прикладів вживання метафори за функціональною подібністю:

– *Doing Atkins, you meet your nutritional needs by eating delicious, healthy, filling foods and avoiding the sugar and carbs that junk food is loaded with.*

– *This means that refined carbohydrates-which include sugars, white flour products and junk foods that are such a whopping proportion of the American diet-are slow poison to you.*

– *If you've been bingeing on junk food full of sugar and bleached flour, then you've been consuming anti-nutrients, and your nutritional needs are even greater* [5].

Варто зауважити, що термін *junk food* (*food of little nutritional value, e.g. high-fat processed snacks, eaten between or instead of meals*) – широкоживаний у негативному значенні.

Ще одним широко вживаним терміном є *unrefined foods* (*not separated from the other substances that it is combined with in its natural form*) – неочищений, нерафінований: *The human body is used to dealing with unrefined foods as they occur in Nature. Consequently, your body's capacity to deal with an excess of processed foods is pretty poor, which is why our twenty-first-century way of eating so often gets us into trouble* [7].

Доречно зазначити, що такий поділ метафоричних перенесень є доволі суб'єктивним, адже в основі перенесення завжди лежить співставлення на асоціативному рівні, завжди існує емоційне сприйняття об'єкта, без якого поняття було б важко співставити.

Отже, метафоризація в англійській терміносистемі дієтології – це вербальна презентація опрацьованого спеціального наукового знання, що відображає менталітет, основи розумової діяльності, професійний досвід та лінгвокультурну компетенцію спеціалістів. Було виявлено, що між подібністю об'єкта номінації за зовнішнім виглядом та функціональною подібністю, як способом метафоризації, перший спосіб виявився більш продуктивним та багатоживаним. Все ж таки метафоризація розширює і збагачує мову за допомогою створення додаткових смислів, використовуючи головним чином наявний словниковий фонд, що свідчить про здатність самопродукування і самозбагачення мови.

### Список використаних джерел:

1. Гороть Є. І. Лексикологія сучасної англійської мови: курс лекцій / Є. І. Гороть. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – 144 с.
2. Прач В. П. Семантическая структура английских обще-употребительных слов и процессы их терминологизации (на материале лексики по лесотехническим специальностям): дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.04 / Прач Володимир Павлович. – Львов, 1990. – 211 с.
3. Помірко Р. С. Когнітивні механізми транспозиції смислів: метафора та метонімія (на матеріалі англійської фахової мови економіки) / Р. Помірко, Р. Дудок // Вісник Львів. нац. ун-ту. – Сер. «Іноземні мови». – 2010. – Вип. 17. – С. 3–10.
4. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля. – К, 2008. – 712 с.
5. Atkins R. C. Dr Atkins' New Diet Revolution / Robert C. Atkins, M. D. // Vermillion. – London, 1999. – P. 417.



6. Davidson D. What Metaphors Mean / Donald Davidson // Critical Inquiry. – 1978. – № 5. – P. 31–47.

7. Pomroy H. The Fast Metabolism Diet / Haylie Pomroy // Vermillion. – London, 2014. – P. 256.

**Врублевський М.В.**

*ліцеїст,*

*Науковий керівник: Луценко К.О.*

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*Криворізький природничо-науковий ліцей*

## **ПОНЯТТЯ «ЗАПОЗИЧЕННЯ» ЯК ОДНОГО З ОСНОВНИХ ЗАСОБІВ ЗБАГАЧЕННЯ СЛОВНИКОВОГО ЗАПАСУ**

Сучасний розвиток мов є дуже шаленим, все дуже швидко змінюється, не стоїть на місці. Дуже важливу ланку в розвитку будь-якої мови (зокрема української) займають запозичення. Ми навіть не замислюємося, що використовуємо їх щоденно. Вживаючи деякі слова, ми вважаємо їх «українськими», тому що вони на стільки довго і добре асимілювалися в українській мові та мовленні, але насправді вони є запозиченими, і найчастіше з англійської мови. Запозичення в мовах є одним з найважливіших факторів їх розвитку. Процес запозичення лежить в основі мовної діяльності. Звукова і формальна одноманітність у межах однієї мови є наслідком запозичення одними індивідуумами в інших; таким самим чином відбувається і запозичення елементів лексики однієї мови з іншою мовою – через взаємодію їх носіїв. Частка запозичених елементів у мовах велика, хоча точно підрахувати їх кількість не є можливим. Це відбувається через постійне збільшення кількості іншомовних елементів, що проникають у мову, так і внаслідок асиміляції, які ускладнюють можливість встановити походження слів.

На сучасному етапі розвитку лінгвістики проблемами вивчення «запозичень» займалися такі вітчизняні та зарубіжні науковці, як Д. Баранник, О. Бершов, Л. Кислюк, Л. Кутина, А. Маргіне, О. Махньова, Л. Мацько, А. Наумовець, О. Огієнко, А. Реформатський, О. Стиглов, О. Стишов, С. Федоровець, Д. Шмельов, Л. Щерба тощо.

Мета статті – проаналізувати різні дефініції поняття «запозичення» та надати власне визначення, з'ясувати основні джерела запозичень в англійській мові та виділити основні класифікації запозичень.

Аналіз наукової літератури за досліджуваною проблемою дозволяє говорити про недооцінку сучасних тенденцій розвитку запозичень.

Теоретичний аналіз поставленої проблеми дозволив зазначити, що у наукових джерелах відсутня однозначна наукова позиція щодо тлумачення сутності поняття «запозичення». На нашу думку, найбільш цікавими були такі визначення наведені в табл. 1.

Таблиця 1

## Тлумачення дефініції «запозичення»

№ з/п	Автор	Дефініція
1.	Арнольд И.	<b>Запозичення</b> – один із шляхів збагачення словникового складу [1]
2.	Войтенко К.	<b>Запозичення</b> – є результатом тривалої історичної взаємодії мов та їхнього змішування, і займають значне місце у лексиці багатьох мов [2]
3.	Горская С.	<b>Запозичення</b> – слова (неісконного) походження, перенесені із однієї мови в іншу, в результаті територіальних та культурних контактів [3]
4.	Лібінсон М.	<b>Запозичення</b> – це, в результаті якого в мові з'являється і закріплюється певний іншомовний елемент. Це невід'ємна складова функціонування та зміни мови, одне з основних джерел поповнення словникового запасу; також це повноцінний елемент мови, що слугує джерелом виникнення нових коренів, словотворчих елементів і точних [4, с. 8]
5.	Овадюк О.	<b>Запозичення</b> – процес, у результаті якого в мові з'являється і закріплюється певний іншомовний елемент. Це невід'ємний складник функціонування та історичної зміни мови, одне з основних джерел поповнення словникового запасу; також це повноцінний елемент мови, що є частиною її лексичного багатства, служить джерелом нових коренів, словотворчих елементів і точних [5]
6.	Потебня А.	<b>Запозичувати</b> – це означає брати для того, щоб у тебе була можливість внести в скарбницю людської культури більше, ніж отримувати [1, с. 209]
7.	Эмирова А.	<b>Запозичення</b> – природний результат процесу взаємодії мов та культур [6]

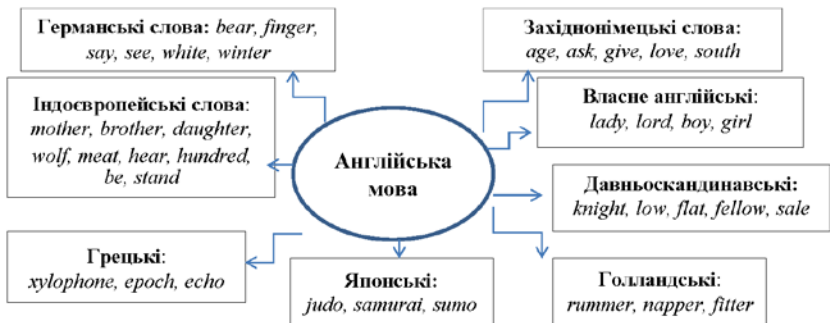
*Джерело: складено автором*

Проаналізувавши різні точки зору щодо трактування даного поняття ми визначасмо дефініцію «запозичення» як процес, у ході якого в мові з'являються нові слова, завдяки економічним, політичним та іншим видам зв'язків різних народностей.

У кожній мові можна виділити такі прошарки слів:

- слова, які властиві всім мовам, які знаходяться в одній сім'ї;
- слова, загальні для групи, підгрупи споріднених мов;
- слова, що належали мові спочатку(споконвічні);
- слова, що є запозиченими з інших мов.

На рис. 1 наведені приклади основних запозичень в англійській мові.



**Рис. 1. Основні джерела запозичень в англійській мові**

Дуже важливою частиною у вивченні поняття «запозичень» відіграє їх класифікація. Запозичення, які існують в словниковому складі мови, можна класифікувати за такими принципами: за джерелом запозичення, за тим, який аспект слова був запозичений, і за ступенем асиміляції.

За джерелами і епохами запозичення в словниковому складі англійської мови І. Арнольд поділяє на такі типи [1, с. 213–214]:

1. Кельтські запозичення.
2. Латинські запозичення перших століть нашої ери, тобто ті, які потрапили в мову ще до приходу англів і саксів на Британські острови (так званий перший шар латинських запозичень).
3. Латинські запозичення VI–VII ст., епохи утвердження християнства в Англії (так званий другий шар латинських запозичень).
4. Скандинавські запозичення доби скандинавських нападів (VIII–IX ст.) і особливо скандинавського завоювання (X ст.).

5. Старі французькі запозичення (XII–XV ст.), зумовлені норманським завоюванням.

6. Латинські запозичення XV–XVI ст., пов'язані з добою Відродження (так званій третій шар латинських запозичень).

7. Нові французькі запозичення після XVI ст.

8. Запозичення з грецької, італійської, голландської, іспанської, російської, української, німецької та інших мов, зумовлені економічними, політичними, культурними та іншими зв'язками з цими народами.

Проаналізований теоретичний матеріал з досліджуваної проблеми дозволив виявити недооцінку важливості поняття «запозичення» в науковій літературі, що дозволило зробити власне визначення його, як процес, у ході якого в мові з'являються нові слова, завдяки економічним, політичним та іншим видам зв'язків різних народностей.

Зазначимо, що систематизація основних прошарків слів, типів за джерелами та епохами відкриває широкі перспективи подальших наукових розвідок у цьому контексті.

### Список використаних джерел:

1. Арнольд И. Лексикология современного английского языка. Москва : Издательство литературы на иностранных языках, 1989. С. 305.

2. Войтенко К. Класифікація запозичень в сучасних лінгвістичних дослідженнях. URL: [http://www.rusnauka.com/7\\_NMIV\\_2010/Philologia/60103.doc.htm](http://www.rusnauka.com/7_NMIV_2010/Philologia/60103.doc.htm) (дата звернення: 02.11.2020).

3. Горская С. Практикум по современному русскому языку. *Лексика. Фразеология. Лексикография*. URL: [http://ebooks.grsu.by/prakt\\_sov\\_rus/13-zaimstvovaniya.htm](http://ebooks.grsu.by/prakt_sov_rus/13-zaimstvovaniya.htm) (дата звернення: 02.11.2020).

4. Лібінсон М. Французькі запозичення в англійській мові (на матеріалі творів англійської художньої літератури. С. 8. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/168412245.pdf> (дата звернення: 02.11.2020).

5. Овадюк О. Запозичення як засіб збагачення англійської мови. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*. 2013. Випуск 27. С. 208.

6. Эмирова А. Крымско-татарская языковая интерференция: диахрония и синхрония Mega line 2008. Горизонты прикладной лингвистики и лингвистических технологий : доклады международной конференции (Украина, Крым, Партенит, 22-28 сентября 2008 г.). URL: [http://kirimtatar.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=412&Itemid=381](http://kirimtatar.com/index.php?option=com_content&task=view&id=412&Itemid=381) (дата звернення: 02.11.2020).

**Галазюк А.В.**

*студентка,*

*Науковий керівник: Ємець О.В.*

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*Хмельницький національний університет*

## **ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ ЧАСУ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ТЕЇ ОБРЕХТ «ДРУЖИНА ТИГРА»)**

Процеси людського мислення та мовлення беруть свій початок з терміну «концепт», який показує зміст поняття, процесу, відчуття та узагальнює його, тобто функціонує, як ядро та оболонка водночас. Багатофункціональність концепту яскраво виражена чи не в кожній дисципліні, зокрема в лінгвістиці: когнітивній лінгвістиці, лінгвокультурології, психолінгвістиці. Дефініція «концепту» з лінгвістичних позицій, яку ми використовуємо в дослідженні, представлена в лінгвістичній енциклопедії О. О. Селіванової, яка дає наступне визначення терміну, концепт – це інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого [4, с. 57]. Мета дослідження – проаналізувати засоби реалізації КМ ЧАС в оригіналі та перекладі на матеріалі роману Теї Обрехт «Дружина тигра» та порівняти з вербалізацією КМ ЧАС в англійських прислів'ях. Концепт часу – це багатоаспектне явище, з властивою йому структурою, а саме: ядро та периферія. Ядро – це словникові значення тієї чи іншої лексеми, яка є іменем концепту. Периферія – це суб'єктивний досвід, що включає перцептивно-образний, асоціативний та оцінно-ціннісний рівень [1, с. 12]. У сучасній лінгвістиці дослідження концепту часу користується широкою популярністю серед науковців, таких як, О. В. Ємець, О. М. Кібалко, О. С. Левицька, Н.С. Гошилик, Н.С. Швець. Особливості репрезентації КМ ЧАС в перекладі співвідносяться зі схемними образами, згідно чого виділимо наступні групи прислів'їв:

**1. ЧАС – ЖИВА ІСТОТА (ТВАРИНА/ПТАХ)** – актуалізовано лексемою **time**: *Time Rolls His Ceaseless Course* – Час невпинно біжить вперед; *A stitch in time saves nine* – На все свій час.

**2. ЧАС – ТЕПЕРІШНС, МАЙБУТНС, МИНУЛЕ** – актуалізовано лексемами: **today, tomorrow, once, hour, present, past**: *There Is No Time Like the Present* – Не відкладай на завтра те, що можна зробити сьогодні; *Minutes make hours* – Копійка гривню береже; *An hour in the morning is worth two in the evening* – Ранок вечора мудріший.

**3. ЧАС – ПРОМІЖОК** – актуалізовано лексичними одиницями: **назви днів тижня, місяці, пори року, назви свят**: *When three Thursdays come together* – Після дощику в четвер; *March come in like a lion, and goes out like a lamb* – Буває март – за всі місяці варт.

**4. ЧАС – ЖИТТЯ**: *He that has time has life* – Хто має час – має життя; *Gain time, gain life* – Той, хто виграв час – виграв життя.

**5. ЧАС – ЛІКАР**: *Time is a great healer* – Час найкращий лікар; *Nature, time, and patience are three great physicians* – Природа, час та терпіння – найкращі лікарі.

Аналіз структури КМ ЧАС в романі Теї Обрехт «Дружина тигра» дозволив виділити такі шляхи репрезентації:

**1. ЧАС – ВІЙНА.** Найчастіше використане метафоричне ядро – це традиційний спосіб вербалізації за допомогою лексичних одиниць: *time, once, evening, autumn, hour*. Периферія метафори репрезентована лексемами: *war, iron glove*: «*The forty days of the soul begin on the morning after death*» [7, р. 76], або «*Four years of butting heads with Iron glove had culminated in an incident*» [7, р. 56].

**2. ЧАС – СМЕРТЬ.** В романі концепт часу метафоризований як жива істота, набирає непереможних та всеохоплюючих масштабів божества, тому представлений в романі з великої літери, вербалізований наступним чином: «*Death in thousands of forms, standing in that hall with frankness and clarity – Death had size and color and shape, texture and grace. There was something concrete to it. In that room, Death had come and gone, swept by, and left behind a mirage of life – it was possible, he realized, to find life in Death*». Крім того, уособлене поняття *смерть* має розмір, колір, форму, матеріал та грацію.

**3. ЧАС – ЛІКАР,** в романі актуалізовано великою кількістю медичної термінології та суміжними з медициною поняттями: «*But then came preparations for spring anatomy, and the long-awaited search for skull replicas. You'd think that, after the war, they would have had enough real*

*skulls to go around»* [7, p. 121]. Теа Обрехт актуалізувала КМ ЧАС як часову еволюцію народження-смерть, де ЛІКАР є посередник часу, який розраховує покрокове існування людини. Граматичне вираження КМ ЧАС – це використання *historical present* для зображення минулих подій за допомогою теперішнього часу: «*Still, there was a wedding. It was evening, the party in full swing, when an innkeeper from the nearby village came running down the drive in desperation. It's a strange scene to picture: doctors and their wives dancing to the alcohol-impaired efforts of the village trumpet players»* [7, p. 69]. Реальні події роману описані в умовному просторі, без зазначення назв країн, із зміненими назвами міст. В результаті, час в романі охоплює період сербських військових конфліктів та часи Другої Світової війни. Отже, КМ ЧАС в романі Теї Обрехт «Дружина тигра» актуалізована за допомогою існуючих схемних образів та лексичних одиниць, які співпадають з метафоричними зразками в англійських прислів'ях, проте значний інтерес викликають приклади актуалізації КМ ЧАС, що притаманні ідіостильно письменниці.

### Список використаних джерел:

1. Гошилик Н.С. Інтегративна когнітивна модель концепту ЧАС / Н.С. Гошилик // Семантика мови і тексту: матеріали X Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2009. – С. 60-62.
2. Ємець О. В. Принципи і етапи концептуального перекладу художніх текстів. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. Лінгвістика*. 2018. Вип. 31. С. 197–203.
3. Маслова В. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
4. Селіванова О. Концептуальний аналіз: проблеми та принципи // *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*: 36. наук. праць. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2006. – Вип. 4. – С. 194–197.
5. Швець Н.С. Лексико-семантична актуалізація концепту часу / Н.С. Швець // *Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки*. – Луцьк, 2007. – № 4. – С. 162–166.
6. Lakoff G. and Johnson M. *Metaphors We Live By* / George Lakoff and Mark Johnson. – Chicago; London: The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
7. Obrecht T. *Tiger's wife*. – New York; Weidenfeld & Nicolson Random House, 2011. – 337 p.

**Горобчук К.О.**

*студентка,*

*Науковий керівник: Вишивана Н.В.*

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ТИПИ МІЖМОВНИХ ВІДПОВІДНОСТЕЙ У ФЛОРИСТИЧНІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ НІМЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ**

Проблема визначення типів міжмовних відповідностей є однією з найбільш актуальних у дослідженнях з фразеології, тому неодноразово підіймається в працях багатьох лінгвістів.

У лінгвістичній літературі пропонуються різні класифікації фразеологічних одиниць за ступенем їх еквівалентності [4; 5]. Зазвичай, посилаючись на праці В.Н. Комісарова, В.С. Виноградова, Л.С. Бархударова, А. Паршина, І.В. Афанас'єва та інших, виділяють повні, часткові та безеквівалентні фразеологізми [1].

У нашій роботі увагу зосереджуємо на фразеологізмах з флористичним компонентом, що складають досить велику частину лексики. Семантика цієї групи фразеологізмів володіє культурною специфікою, що треба враховувати в процесі перекладу.

При порівнянні флористичних фразеологізмів в німецькій та українській мовах були виявлені усі три вищезазначені групи.

До повних еквівалентів відносимо фразеологізми, які за зовнішнім образом, фразеологічним значенням, за структурно-граматичною організацією, компонентним складом і стилістичним забарвленням повністю співпадають:

*Der Apfel der Zwietracht – яблуко розбрату.*

*Goldene Äpfel in silbernen Schalen – золоті яблука в срібних чашах.*

*Den Ast absägen, auf dem man sitzt – рубати гілку, на якій сидиш.*

*Wie der Baum, so die Frucht – яке дерево, такий фрукт.*

*Nicht alle Blumen taugen zum Sträußchen – не всі квіти підходять для букета.*

*Eine Frucht der Liebe – плід кохання.*

*Wachsen wie die Pilze – рости наче гриби.*



Деякі повні еквіваленти допускають незначні розбіжності в образній основі, лексичних і стилістичних параметрах:

*Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* – яблучко від яблуньки не відкотиться (недалеко відкотиться).

*Vom Baum der Erkenntnis essen* – їсти з дерева пізнання добра і зла.

До часткових еквівалентів відносяться фразеологічні одиниці з однаковим чи схожим образом, близькі за значенням, схожими або дещо різними компонентним складом і структурно-граматичною організацією:

*Das Blatt umwenden* – показати зворотну сторону медалі.

*Eine Blume macht noch keinen Kranz* – одна ластівка весни не робить.

*Du bist ja eine Blüte!* – Ну ти й фрукт!

*Bohnen in den Ohren haben* – Банани у вухах.

*Es ist drei Viertel auf (kalte) Erbsen* – без н'яти вареників сім.

Група безеквівалентних фразеологізмів свідчить про специфіку кожного з народів, про його мовні традиції, що не могло б не відбитися у фразеології як на області лінгвістичних знань, яка тісніше за усе пов'язана з культурним життям народу. Безеквівалентні фразеологізми настільки прив'язані до реалій і культури певної мови, що при спробі розірвати цей зв'язок ми отримуємо втрату змісту і національного колориту, що приведе до непорозуміння: *die einzige Blume, die auf Beton wächst, ist die Neurose, weil (wegen) Baum, ausgerechnet Bananen, alles Banane, sich etwas in die Birne kloppen*.

### Список використаних джерел:

1. Баранов А.Н. Основы фразеологии (краткий курс) : учебное пособие. Москва : ФЛИНТА, Наука, 2013. 312 с.
2. Бинович Л.Э. Немецко-русский фразеологический словарь. Москва : Аквариум, 1995. 768 с.
3. Коломієць М.П. Словник фразеологічних синонімів. Київ : Рад. шк., 1988. 198 с.
4. Кунин А.В. О фразеологической дефиниции. *Вопросы английской фразеологии (коммуникативный и фразеологический аспекты)*. 1987. № 287. 148 с.
5. Солодухо Э.М. Теория фразеологического сближения. Казань, 1989. 269 с.
6. Ужченко В.Д. Фразеологічний словник української мови. Київ : Освіта, 1998. 224 с.
7. Dr. Matthias Wermke, Dr. Kathrin Kunkel-Razum und Dr. Werner Scholze-Stubenrecht. Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 2., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2002. 955 s.

**Карпюк Ф.В.**

*старший викладач,*

*ДВНЗ «Ужгородський національний університет»*

## **ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ УСТАЛЕНИХ ПОРІВНЯНЬ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)**

Сучасні лінгвісти (Ю.Д. Апресян, О.С. Кубрякова, В.А. Маслова, М.М. Полюжин, О.О. Селіванова, Ю.С. Степанов та інші) у своїх дослідженнях зосереджують увагу на мовних засобах вираження картини світу [2; 5; 6; 7]. Витоки поняття мовної картини світу сягають у глибоке минуле, зазвичай його появу пов'язують з іменами американських етнолінгвістів Е. Сепіром та Б. Л. Уорфом та їх відомою гіпотезою мовного релятивізму, а також з поглядами німецького мовознавця Вільгельма фон Гумбольдта, який використовує термін *weltansicht*. Одними із домінуючих на сучасному етапі розвитку науки про мову стають дослідження, що спрямовані на виокремлення фразеологічної картини світу.

Актуальність нашого дослідження зумовлена загальним спрямуванням сучасного мовознавства на інтеграцію когнітивного та лінгвокультурологічного підходів до вивчення фразеологічних систем мов, що дозволяє з'ясувати їхні універсальні та національно-специфічні особливості. Компаративні фразеологічні одиниці є мовним матеріалом, який безпосередньо пов'язаний із духовною культурою народу. Семантика компаративних фразеологічних одиниць ґрунтується на порівнянні, що як відомо, є одним із способів пізнання дійсності та образного мислення. Це когнітивний процес, що виступає інструментом при пізнанні людиною об'єктивного світу. Як операція мислення, воно є універсальним. Засобом його реалізації в мові є, зокрема, компаративні конструкції, що в свою чергу утворюють систему КФО, якій властива особлива структура та функції [3; 4]. Національна специфіка порівнянь виявляється у тому, який образ був покладений у їх основу, які асоціації пов'язані з ним у тій чи іншій мові. Відтворювані з покоління в покоління такі одиниці відображають не тільки світобачення але і світорозуміння народу.

Аналіз лінгвістичних досліджень із фразеології свідчить про поглиблений інтерес як вітчизняних, так і зарубіжних науковців до

питань компаративної фразеології. Проведена розвідка свідчить про те, що питання компаративної фразеології знаходять своє вирішення у фундаментальних дослідженнях вітчизняних та зарубіжних лінгвістів (Г.Й. Абрамова, А. Вежбицька, А.В. Кунін, А.Г. Назарян, В.М. Телія, В.А. Маслова, К.І. Мізін, О.І. Шаля та ін.). Слід зазначити, що попри значний інтерес науковців до цього пласту мови, система фразеологічних порівнянь англійської мови залишає перед дослідниками численні невирішені проблеми, й потребує глибшого дослідження.

Досліджуючи природу усталених порівнянь, ми поставили собі за мету проаналізувати особливості семантики компаративних фразеологічних одиниць англійської мови, що мають біблійне походження. Матеріалом дослідження слугувала вибірка англомовних компаративних фразем із фразеологічних словників у складі 75 одиниць.

Фразеологічні одиниці біблійного походження є частиною культурно-історичної спадщини європейських народів. Мова Біблії – це своєрідний духовний код, який об'єднує народи християнських культур. Розглядаючи усталені порівняння сучасної англійської мови біблійного походження, як компаративні фрази, що ввійшли в національну мову прямо, чи опосередковано пов'язані з текстом Біблії, зіштовхуємось із низкою труднощів щодо розуміння того, які компаративні фрази слід вважати такими, що мають біблійне походження. Оскільки існує велика кількість класифікацій фразеологічних одиниць біблійного походження, ми у своїй роботі під усталеними порівняннями біблійного походження розглядатимемо ті фразеологічні одиниці, що зафіксовані у тексті Святого Письма, або виникли на основі біблійних сюжетів. Це мовні одиниці, для яких характерні смислова завершеність, відтворюваність, підвищена експресивність. Фразеологічна специфіка таких одиниць ґрунтується на порівнянні. Слід зауважити, що у різних мовах існують десятки аналогічних фразеологізмів-біблеїзмів. Однак є чимало випадків, коли біблійна ситуація, що відобразилася у вигляді фразеологічної одиниці в одній мові, не представлена в іншій. Більш того, практично всі дослідники фразем біблійного походження відзначають, що якщо відповідні фразеологізми-біблеїзми зустрічаються в окремих мовах, то вони можуть відрізнятися семантикою, компонентним складом, граматичною структурою, внутрішньою формою, емоційно-експресивним забарвленням. Сам набір біблійних сюжетів, які стали джерелом фразеологічних одиниць, специфічний для кожної мови і в цій вибірковості також проявляється національна специфіка кожної мови.

Унаслідок проведеного дослідження з'ясовано, що компаративні фразеологізми біблійного походження можуть кваліфікувати одну конкретну ознаку або цілу ситуацію. Беручи до уваги інформацію, на основі якої робиться порівняння в досліджуваних одиницях, вважаємо можливим умовно поділити їх на дві групи, а саме: компаративні фраземи біблійного походження, порівняння яких будується на одній (спільній) ознаці порівнюваних об'єктів та компаративні фраземи, в основі порівняння яких лежить певна ситуація, що описується в Біблії. Компаративні фраземи, порівняння яких будується на одній (спільній) ознаці порівнюваних об'єктів – це переважно ад'єктивні фраземи, в яких основа порівняння вжита в прямому значенні, напр.: *white like wool and snow, as old as the ark (flood), as proud as the devil, as hesitant as Pontius Pilate, as proud as Queen of Sheba, as wise as Solomon, as hypocritical as Pharisees, as deceptive as the serpent, as old as Adam's rib, as old as the hills, as poor as Job (Lazarus), as old as Methuselah*, etc. Образність таких компаративем досить прозора, оскільки базується на реальній ознаці. Окрім експресивної функції номінації такі компаративеми можуть також інтенсифікувати ознаку предмета, напр. *as poor as Job, as numerous as locusts, as old as Adam, as hopeless as the soul in hell, as naked as Adam, as strong as Samson, as dark as Egypt, as old as Methuselah*. Залежно від того, яка ознака покладена в основу зіставлення, у процесі дослідження ад'єктивні КФО були поділені на сім семантичних груп, а саме:

1. Порівняння, що позначають зовнішність та фізичні якості людини, напр.: *as strong as Samson, as naked as Adam, as beautiful as Lucifer, as old as Adam, as old as Eve, as old as serpent, as old as Methuselah*;

2. Порівняння, які відображають фізичні характеристики предметів, напр.: *as old as the ark, as old as flood, as old as Creation, as salt as Lot's wife's backbone (as salt as Lot's wife's arse), as light as St. Luke's bird, as far as Heaven, as light as Heaven, as numerous as locusts, as old as hills, as old as Adam's rib*;

3. Порівняння, які відображають риси характеру, моральні якості людини та розумові здібності, напр.: *as deceptive as the serpent, as deceptive as devil, as meek as Moses, as stubborn as Pharaoh, as proud as King Nebukadnezzar, as crazy as Bedlamite, as proud as Lucifer, as vain as Lucifer, as vain as the devil, as wise as Solomon, as proud as Queen of Sheba, as hypocritical as Pharisees, as wise as a serpent, as harmless as doves*;

4. Порівняння, які характеризують фізіологічний стан, настрій людини, напр.: *as hesitant as Pontius Pilate, as hopeless as a soul in hell, as a weaned child, as a thief in the night*;

5. Порівняння, які відображають суспільні відносини та спосіб життя, зокрема бідність – багатство, напр.: *as poor as Lazarus, as poor as Job, as poor as Job's cat, as rich as Solomon*;

6. Порівняння, які позначають колір, відтінки, у т.ч. інтенсивність світла, напр.: *as dark as Egypt, as white like wool, as white as snow*;

7. Почуття, думки : *as certain (sure) as the word of God*.

Іншу групу складають компаративні фраземи, в основі порівняння яких лежить певна ситуація. Це переважно дієслівні компаративами із загальною семантикою процесуальної ознаки а також адвербіальні фразеологізми та ад'єктивні фраземи, у яких основа виражена прикметником, вжитим у переносному значенні. Базою їх утворення виступає дискурсивний простір, відображений у тексті біблійної легенди або притчі, смисл якої вони передають. КФО, похідні від цих одиниць, становлять згорнуті тексти, сценарії: *as sure as God made Moses, as the sparks fly upward, as the apple of your eye, to hate somebody as the devil hates holy water, to skip like a calf, like a lamb to the slaughter, as Lot's wife, as light as St. Luke's bird, like a tree planted by the rivers of water* і переважно позначають різноманітні дії та вчинки, стан людини та ін.

Унаслідок проведеного дослідження з'ясовано, що для біблійних фразеологічних порівнянь характерною є велика кількість фразеологічних варіантів. Так, у випадках варіювання серед компаративних фразем з ономастичним компонентом можливість їх взаємозамінності зумовлена спільністю символічних характеристик, що виражені образом-еталоном порівняння, напр.: *as old as Adam, as old as Eve, as old as Methuselah; as poor as Lazarus, as poor as Job; as proud as Queen of Sheba, as proud as the devil, as proud as Lucifer; old as the ark, as old as flood*. У випадках, коли варіюванню підлягає ономастична лексика, взаємозамінні компоненти найчастіше є синонімами або утворюють тематичний ряд, напр.: *as dark as Egypt, as black as Egypt; as proud as Lucifer, as vain as Lucifer, as vain as the devil; as deceptive as the serpent, as deceptive as devil; as salt as Lot's wife's backbone, as salt as Lot's wife's arse*.

Узагальнення отриманих результатів дає змогу виділити серед досліджуваних одиниць дві основні групи, серед яких – компаративні фраземи, порівняння яких будується на одній ознаці порівнюваних об'єктів та компаративні фразеологічні одиниці, в основі яких лежить певна ситуація. Результати аналізу переконливо засвідчили розмаїття тематики досліджуваних одиниць. Як свідчить наш фактичний матеріал, компаративні фразеологічні одиниці біблійного походження в сучасній

англійській мові можуть позначати явища природи, абстрактні явища і поняття, навколишній світ, фізичні характеристики, риси характеру, душевний стан, почуття і переживання людини та ін. Той факт, що фраземи досліджуваної групи переважно вживаються для характеристики людини та світу, що її оточує, слугує яскравим доказом явища антропоцентризму в мові. Перспективу дослідження вбачаємо в детальному дослідженні та описі семантики компаративних фразем англійської мови у лінгвокогнітивному аспекті.

### **Список використаних джерел:**

1. Англо-український фразеологічний словник / Уклад. К.Т. Баранцев. – 3-тє вид., стер. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2006. – 1056 с.
2. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – 2-е изд., стереотип. / В.А. Маслова – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 208 с.
3. Мізін К.І. Людина в дзеркалі компаративної фразеології: Монографія. – Кременчук: ПП Щербатих О.В., 2011. – 448 с.
4. Мізін К.І. Порівняння у фразеології. – Вінниця: Нова книга, 2009. – 240 с.
5. Селіванова Олена. Нариси з української фразеології (психологнітивний та етнокультурний аспекти). – К., Черкаси: Брама, 2004. – 276 с.
6. Селіванова Е.А. Когнитивная ономазиология. – К.: Фитоцентр, 2000. – 248 с.
7. Степанов Ю.С. Константы : Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. – М.: Языки русской культуры, 2004. – 992 с.

**Рудоман О.А.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
Хмельницький національний університет*

## **СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНОЇ ТЕРМІНОСИСТЕМИ ЛОГІСТИКИ**

Логістична термінологія відображає специфіку відповідного термінополя, сформованого термінами різних галузей знань. У центрі цієї терміносистеми перебувають ядерні елементи, сформовані поняттями власне логістики; до ядерних прилягають похідні від них терміни; ближчу периферію складають терміни, запозичені з інших наук

і галузей господарської діяльності; нарешті, периферію формують загальнонаукові терміни, які позначають міждисциплінарні поняття.

У типових випадках прості поняття позначають термінами, які складаються з одного компонента, а складні поняття похідними термінами або складними словами / словосполученнями. Проте прості поняття можуть складатися з базового компонента або терміна чи лексеми зі специфічним значенням у цій сфері. Аналіз фактичного матеріалу (1397 лексичних одиниць) дозволив зафіксувати 14,5% однокомпонентних термінів (*layout* – план склада; *production* – виробництво, *scheduling* – планування) у терміносистемі логістики англійської мови. Однокомпонентні терміни представлено: 95% іменників: *flow* – потік; *net* – мережа; *order* – замовлення; 3% прикметників: *alternative* – альтернативний; *containerized* – контейнерний; *delivered* – доставлений; 2% дієслів: *to engineer* – планувати; *to manufacture* – виробляти; *to reserve* – резервувати. Термінологія логістики інтенсивно розвивається, що зумовлює появу нових термінологічних номінацій. Це не завжди терміни-однослови. Поширеною є тенденція до утворення термінів-словосполучень, які містять два та більше компонентів. Зрозуміло, що процес творення аналітичних термінів здавна цікавить термінознавців. В. П. Даниленко вважає, що ці терміносполуки творяться синтаксичним способом, який у термінознавстві потрактовують дещо ширше, ніж у літературній мові загалом: до нього входять не лише лексикалізовані словосполучення, а й термінологізовані сполучення, які відповідають одному поняттю і є найменуванням цього складного поняття [1, с. 84]. Дослідниця підкреслює також, що марно пов'язувати цей спосіб термінотворення із сучасністю, бурхливим і комплексним розвитком наук (тобто екстралінгвістичними чинниками), оскільки він притаманний і раннім термінологіям як необхідний спосіб передавання спеціальних понять [1, с. 84–85].

Найвищу продуктивність у термінотворенні має синтаксичний спосіб творення термінів, на що, зокрема, вказує Л. А. Халіновська: «Переважання термінів-словосполучень засвідчує прагнення та здатність значень до конкретизації через додаткові уточнювальні галузеві характеристики, оскільки ... термінологія оперує великою кількістю складних понять, ознаки яких не вкладаються в межі однослівного терміна. Аналітичним термінам властиві виразні систематизувальні властивості, здатність передавати ієрархічні відношення, належність до певного класифікаційного ряду, в основі якого – родо-видова

співвіднесеність понять. Терміни-словосполучення визначено як складну лексико-граматичну єдність, що утворює розчленоване позначення єдиного поняття та складається щонайменше з двох частин» [3, с. 11].

Сьогодні проблемі структури й меж терміна, одній з найбільш актуальних у термінознавстві, присвячено багато розвідок [Білоусова 2012; Гаращенко 2012(а); Гаращенко 2012(б); Заверюшенко 2016; Земляная, Павлычева 2010; Конопляник 2013; Лейчик 1981; Луньо 2014; Михайлишин 1999; Місник 2001; Овсейчик 2006; Разбегіна 2015; Толикіна 1964; Чуєшкова 2002 та ін.]. Для найменування неоднослівних термінів дослідники використовують такі номінації: *багатокомпонентний термін, полікомпонентний термін, складений термін, складний термін, складена назва, складене найменування, термінологічне сполучення, термінологічне словосполучення, термін-словосполучення, терміносполучення, словосполучення термінологічного типу, словосполучення термінологічного характеру, термінологізоване словосполучення, аналітичний термін, термінологічний зворот, термінологічний фразеологізм, складний фразеологічний термін, словосполука-термін, багатослівний термін, конвенціоналізм, конвенціональне сполучення, комплікативне сполучення, терміноване словосполучення, термінологічна словосполука* та інші [4, с. 34].

Підрахунки показують, що терміносполуки (*functional layout – функціональне планування складу; group layout – розбиття складу на предметно спеціалізовані ділянки; line production – потокове виробництво; mass production – масове виробництво, back scheduling – календарне планування за датою завершення робіт; forward scheduling – календарне планування за датою початку робіт*) становлять 1195 одиниць (85,5 %), тобто терміносистема логістики розвивається переважно за рахунок аналітичного термінотворення, й такий висновок корелює з дослідженнями науковців у інших галузевих терміносистемах (зокрема, Н. В. Разбегіна зазначає, що загальна кількість полікомпонентних термінів складає 67 % від усіх розглянутих нею термінів міжнародного права [2, с. 347].

Серед аналітичних утворень у термінології логістики переважають: двокомпонентні: *activity planning (планування діяльності), buffer stock (резервний запас)*; трикомпонентні: *intermediate bulk container (проміжний контейнер для насипних вантажів), manufacturing control system (виробнича система управління), procurement order registration (реєстрація постачань)*; багатокомпонентні: *automated guided vehicle*



*system (складська система автоматичних самохідних візків), good flow control system (система управління рухом) товару.*

Найдовший термін, знайдений в словнику словника «Terminology of Logistics» складається з 6 компонентів: *operational profit through time and inventory management (методика графічного представлення часу виконання замовлення, структури витрат і запасів в різних точках ланцюга постачань).*

Отже, аналітичні номінації становлять переважну більшість в англійській термінології логістики завдяки більшій конкретизації понять, сприяють систематизації або класифікації понять, які ґрунтуються на їхньому родо-видовому співвідношенні. Розглянуті структурно-семантичні особливості аналітичних логістичних термінів створюють підґрунтя для вивчення шляхів і способів їхнього творення.

### Список використаних джерел:

1. Даниленко В. П. О терминологическом словообразовании. *Вопросы языкознания*. 1973. № 4. С. 76–85.
2. Разбегіна Н. В. Аналітичні номінації термінів міжнародного права. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2015. Вип. 58. С. 346–349. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2015\\_58\\_132](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_132)
3. Халіновська Л. А. Українська авіаційна термінологія: формування, структура і розвиток : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова»; Інститут української мови НАНУ. Київ, 2014. 18 с.
4. Чусшкова О. В. Аналітичні номінації в економічній терміносистемі (структурно-типологічний аспект) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова». Харків, 2002. 200 с.
5. Flood W. E. *Scientific words. Their structure and meaning*. New York, 1960. Standards of European Certification Board for Logistics, ELA, 2004.
6. *Terminology in Logistics. ANNEX Dictionary*. The European Logistics Association, 1994.

## **ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**Масланич І.С.**

*студентка,*

*Національний університет «Львівська політехніка»*

*Науковий керівник: Бехта І.А.*

*доктор філологічних наук, професор,*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

### **РОЛЬ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТІ У СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ ХУДОЖНІХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ**

Нині серед вітчизняних і зарубіжних науковців усе більше зацікавлення викликає поняття мультимодального художнього прозового тексту та його особливостей. Поява й подальше поєднання інноваційних технологій створює нові методи й засоби поширення інформації та здійснення комунікації. Про підвищений інтерес до мультимодальності тексту в сучасній лінгвістиці англомовного художнього прозового тексту свідчить низка праць, присвячених цій сфері досліджень.

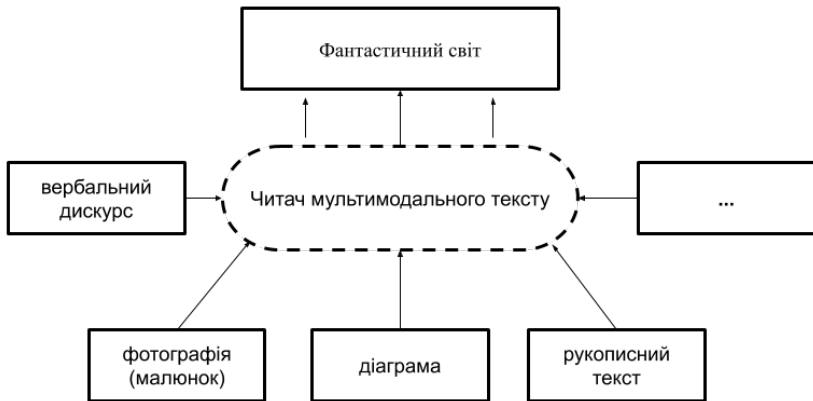
Актуальність теми зумовлена активною реалізацією крос-семіотичного підходу у сучасній лінгвістиці. У статусі новітньої царини перебуває також мультимодальна лінгвістика. На появу цього наукового проекту вплинула передусім унікальна цифрова дійсність, яку якій ми зараз живемо.

Окрім того, проблема мультимодальності є однією з ключових у невербальній семіотиці. Основними аспектами мультимодальності є дослідження вербальних, невербальних, змішаних вербально-невербальних, тілесних компонентів знакової комунікації і створення моделей вербальної, невербальної, змішаної поведінки [7, с. 4].

Мультимодальним вважається текст, закодований семіотично різнорідними засобами: вербальними і невербальними. Мультимодальне розуміння інформації взаємозумовлене, а саме, всі компоненти комунікації інтерпретуються в сукупності і рекурсивно, тобто значення

постійно обробляються і модифікуються. Окрім мови, яка є центральним кодом текстової організації, невербальні компоненти відіграють важливу роль в процесі передачі сприйняття інформації.

Мультимодальний художній текст передає значення за допомогою поєднання двох або більше форм екстралінгвальних засобів, наприклад, плакат передає значення за допомогою поєднання письмової мови, нерухомого зображення та просторового дизайну. Кожна форма має своє конкретне завдання та функцію [4, с. 28] у процесі осмислення смислу, і зазвичай він передає лише частину повідомлення в мультимодальному тексті. У книжці з малюнками друкований текст та зображення доповнюють один одного та кожен відіграє невід’ємну роль у розповіді історії, хоча роблять це по-різному. У будь-якому випадку читачі художніх мультимодальних прозових творів беруть участь у сигніфікаційних актах через семіотичні системи та в побудові трансмодального значення окремого тексту на відміну від «простих» актів алфавітного декодування та сигніфікації:



**Рис. 1. Структура мультимодальності художнього тексту та когнітивна побудова вигаданого світу**

*Джерело: [5]*

Наочним прикладом того як тісно переплітаються і нерозривно співіснують різні мультимодальні елементи художнього прозового тексту є сучасна прозові твори, а саме англійська фантастична проза. Найбільш різноманітними і багатими в цьому плані є звісно дитяча

англомовна проза. Однак не варто забувати і про популярні на сьогоднішній день графічні новели чи романи, комікси, книги з аудіо- чи відео-додатками. Навіть заявляють про появу нового жанру – «мультимодального роману», що містить у собі елементи невербального семіотичного характеру, як наприклад фотографії, карти вигаданих чи реальних місцевостей, карикатури, ілюстрації зі сюжету, рукописний текст і т.д. Тобто усі вище перелічені артефакти не зовсім мовного характеру, репрезентують семіотичні джерела та можливості, що створюють, циркулюють та відображають у фантастичному світі художньої прози.

До відомих зразків мультимодальної англійської художньої прози належать «Гобіт» та «Володар перстнів» Джона Толкіна, «Дім дивних дітей» Ренсома Рігга, «Темні матерії» Філіпа Пулмана та ін.

### Список використаних джерел:

1. Гливінська Л. К. Об'єкт неолінгвістики – мультимодальність: завдання і рішення. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. Issue 177. С. 23–26.
2. Бехта І. А., Карп М. А. Мультимодальні засоби когезії та когерентності у сучасних літературних казках: теоретико-методологічна інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2014. № 13. С. 87–90.
3. Андреева І. О. Мультимодальний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи наряду. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. № 7. С. 3–7.
4. Kress G. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London, Routledge. London, 2010, 212 p.
5. Hallet W. Reading Multimodal Fiction *Anglistik Volume 29, Issue 1 (2018)*, pp. 25–40.
6. Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. London : Routledge, 2014. 288 p.
7. O'Halloran K.L., Smith B. *Multimodal Studies: An Emerging Research Field* // O'Halloran K.L., Smith B. (eds). *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domain*. NY, 2011. P. 1–16.

**Цап Н.М.**

*студентка,*

*Національний університет «Львівська політехніка»*

## **ОСОБЛИВОСТІ ЗМІСТУ, СТРУКТУРИ ТА ФУНКЦІЙ ВНУТРІШНЬОГО МОВЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ВОЄННОМУ РОМАНІ**

В художній літературі існує три види внутрішнього мовлення: внутрішній діалог, внутрішній монолог, проста внутрішня реплікація [4, с. 11]. Разом вони утворюють безперервний процес внутрішньої комунікації особистості, що здійснюється через внутрішнє мовлення. Кожна із цих форм представляє свою семантичну та структурну особливість.

Для прикладу, внутрішній монолог становить взаємозв'язок індивіда з самим собою та за допомогою якого особа встановлює кінцевий результат власного мислення. Близькою до внутрішнього монологу є діалог, який становить послідовність взаємопов'язаних діалогічних висловлювань персонажем. Семантична структура внутрішнього діалогу є результатом діяльності щонайменше двох сторін, які є мовленнєвими позиціями, об'єктивованими у свідомості індивідуума. Проста внутрішня реплікація є окремим, відносно коротким, невзаємозв'язаним висловлюванням, що виникає зазвичай в немовних ситуаціях, або містять внутрішній коментар індивідуума щодо сприйняття зовнішньої мови.

Внутрішнє мовлення – складне, багатопланове явище, і це обумовлює потребу його багатоаспектного дослідження.

В нормальному мовленнєвому акті внутрішнє мовлення передує зовнішньому мовленню, що становить необхідну основу. Воно являє собою стислий фрагмент художнього тексту, призначений для зовнішнього мовлення, і характеризується максимальним скороченням мовленнєво-мисленнєвих процесів. Це виражається в особливостях його структури та змісту. Основною рисою структури внутрішнього мовлення є скорочення форми: «Внутрішнє мовлення є максимально скороченим, його ще називають стенографічним мовленням». Крім того, фонетично ВМ відрізняється скороченням звукової сторони, внаслідок чого мовленнєві процеси в ньому не отримують зовнішнього вираження і є латентними [1, с. 6]. Також характерним для змісту внутрішнього

мовлення є конденсація смислу, коли розуміння переважає над значенням, зорве сприйняття, ідіоматичність в структурній організації.

М. Р. Львов, відзначає п'ять глибоких структур мислення, називаючи їх «кроками в глибину внутрішнього мовлення», в якому, по суті, вся мовленнєво-мисленнєва діяльність людини відображена – від нерозділеної свідомості ментального потоку (п'ятий крок) до внутрішнього вимовляння (перший і другий крок).

Під час вивчення внутрішніх монологів дослідників цікавить методи та прийоми художнього втілення ВМ, типи внутрішніх монологів, особливості їх змісту та їх функції в літературному тексті. Літературознавці, наприклад, виділяють три форми передачі внутрішніх монологів: авторська мовлення, мовлення персонажа. Внутрішній монолог в авторському переказі надає узагальнену характеристику психічного стану героя, натомість монолог, який йде від персонажа, розкриває його внутрішнє життя, розрізняючи особливий стан кожного психічного стану. А от внутрішній монолог із установкою на чуже мовлення розкриває плин думок та почуттів у самосвідомості персонажа.

Найбільш важливою формою передачі ВМ вважається остання, яку ще називають невласне-пряма мова, яка в свою чергу передає експресію думок і почуттів, стиль мови героя, вона об'єднує голос автора і персонажа.

Щодо внутрішнього монологу, особлива увага надається вияву і опису функцій у художньому тексті. Вважають, що ВМ виконує різноманітні функції: розкриття внутрішнього стану персонажа, пізнання, самопізнання, індивідуалізацію, ідеологічну, характерологічну тощо. Провідним серед наведених функцій являється розкриття внутрішнього життя персонажа із усіма складними психічними процесами, коли монолог займає чільне місце у розвитку подій і використовується у найбільш напружених сценах сюжету, що визначає подальшу долю героя твору.

Мабуть, основною рисою внутрішньої мовної структури є діалогічність, здатність індивідуума роздвоювати свій внутрішній голос, що само собою вирізняє художній текст. Психологічна діалогічність внутрішнього мовлення являється структурним компонентом невласне-прямої мови. Діалогічна особливість викликає та вимагає тонкої лінгвістики – синтаксису та семантики. Внутрішня мова персонажів – це думки, мова для себе, емоції, весь потік свідомості у всій своїй спонтанності [7, с. 99].

Слід зазначити, що внутрішнє мовлення обумовлене передбачуваністю. Мається на увазі думка, яка відповідає на запитання та надає лише необхідну інформацію. Існують три структурні форми зображення внутрішнього мовлення персонажа:

- інтерференція двох суб'єктно-мовленневих планів;
- суб'єктно-мовленневий план автора, як оповідача;
- суб'єктно-мовленневий план персонажа.

Визначальною рисою внутрішнього мовлення, крім його структури, є те, як воно використовується, яке його призначення, які функції воно виконує. Внутрішнє мовлення може відігравати різноманітні функції у ряді пізнавальних процесів, це може бути допомога, або навіть основний засіб, завдяки якому цей процес реалізується.

Функції форм внутрішнього мовлення включають передачу думки, контроль поведінки або конструювання себе. Звертаючись до більш конкретних типів когнітивних завдань, внутрішнє мовлення, мабуть, відіграє значну роль в завданнях, що дозволяють здійснити вербальну саморегуляцію, таких як міркування, планування, пам'ять або тлумачення психічних станів [3, с. 101]. Ще однією визначальною функцією є те, як автор описує думки персонажа і як персонаж отримує пояснення, як планує і регулює своє життя, і як мріє. Іншими важливими функціями внутрішнього мовлення є те як індивід використовує інтелект та внутрішнє мовлення у пошуку спогадів. Функції внутрішнього мовлення майже те саме, що наявність іншої руки чи ноги. Ці функції справляються практично з будь-яким розумовим завданням. Літературознавці вважають, що внутрішній монолог виконує різноманітні функції: розкриття внутрішнього світу героя, пізнання і самопізнання, індивідуалізація. Найважливішою функцією вважають розкриття внутрішнього світу людини, коли прямо зображують панораму внутрішнього життя героя у всій його складності та суперечливості психічних процесів і коли монологи відіграють значну роль у розвитку сюжету і використовуються в найбільш напружених моментах життя персонажа, у моменти прийняття важливого рішення, що визначає його подальшу долю.

Внутрішній монолог репрезентується у вигляді діалогу суб'єкта із собою, ще іншими словами діалог між двома я. Внутрішній монолог, що кваліфікується у внутрішній діалог пов'язаний із подвійною роллю персонажа у мовленні. У такому випадку внутрішній монолог, що

реалізується в діалозі веде до продовження комунікації у зовнішньому вигляді [1, с. 6].

І. О. Синиця надає такі функції внутрішнього мовлення: планування, підготовка до комунікації, регуляція поведінки, виконання мисленневих дій, тощо. Серед найважливіших психолог виокремив підготовку до спілкування та власне участь у бесіді тому, що підготовка відіграє головну роль у трансфері мовлення до співбесідника. Отже, у такому випадку внутрішнє мовлення обслуговує зовнішнє [2, с. 95].

Спілкування проявляється в трьох основних формах: внутрішній монолог, внутрішній діалог і проста внутрішня реплікація. Внутрішній монолог є формою односпрямованого мовного впливу індивідуума на самого себе. Внутрішній діалог являє собою послідовність діалогічно взаємопов'язаних висловлювань, викликаних мовцем і безпосередньо сприймаються їм в процесі інтраперсонального спілкування. На відміну від внутрішнього монологу, внутрішній діалог – це екстравертний комунікативний акт, тобто спрямований назовні, на встановлення та підтримку вербального інтерсуб'єктивного контакту (а в даному випадку і міжособистісного контакту, і контакту між різними іпостасями особистості в межах її свідомості). Проста внутрішня реплікація – це не пов'язані між собою відносно короткі висловлювання, які зазвичай виникають у немовних ситуаціях або представляють внутрішній коментар до сприйнятої зовнішньої мови.

Внутрішнє мовлення зображується в свідомості індивідуума під впливом як комунікативних чинників. Виникнення внутрішнього мовлення може бути спричинене і некомунікативними чинниками, такими як фізичне сприйняття індивідуумом оточуючої дійсності і видом діяльності, в якій він бере участь. У художньому прозовому творі внутрішнє мовлення може передаватися різними способами: в формі прямого мовлення героя, непрямого мовлення, невластиво-прямого мовлення та у формі авторської оповіді [4, с. 7].

Внутрішні монологи в авторському переказі виражають узагальнену характеристику психічного стану персонажа, коли в одному монологі показано ряд подібних станів. Внутрішні монологи, що йдуть від персонажів, показують перебіг внутрішнього життя героїв, висвітлюючи характерні особливості кожного психічного стану. А внутрішні монологи з установами на чуже мовлення зображують плин думок і почуттів у свідомості героїв і одночасно містять авторський коментар. Основною формою передачі внутрішнього мовлення вважається



остання, так як вона відповідає невласне-прямому мовленню: воно, в свою чергу, характеризується злиттям голосу автора і персонажа і передає експресію почуттів та думок, стиль мовлення героя [6, с. 187].

Отже, внутрішнє мовлення в художній літературі носить умовний характер. Цьому свідчить те, що природне внутрішнє мовлення перебуває в латентній формі, будучи недоступною для спостереження та є незрозумілою, неперекладною на загальну мову. По суті автори зображують не внутрішнє мовлення, а внутрішнє говоріння як завершальний етап формування висловлювання, що є найближчим до зовнішнього мовлення, коли природне ВМ вже перекладено з суб'єктивного предметно-образотворчого коду у загальну мову.

### Список використаних джерел:

1. Артюшков И. В. Внутренняя речь и аспекты ее исследования // Язык, система, личность: Тезисы докл. и сообщ. между нар. симпоз. Екатеринбург, 25-27 ноября 1996 г. / Урал. гос. ун-т. – Екатеринбург, 1996. – С. 6.
2. Артюшков И. В. Внутренняя речь как средство и предмет изображения в художественном тексте // Языки и литературы народов Башкортостана в евразийском диалоге культур: Матер, регион, науч.-теор. конф. (15 мая 1997). – Уфа: Восточный университет, 1997. – С. 95–96.
3. Бехта І. А. Внутрішнє мовлення персонажів у структурі тексту / І. А. Бехта // Сер. Філологічні науки. – Черкаси, 2003. – Вип. 46. – С. 91–103.
4. Блох М. Я., Сергеева Ю. М. Внутренняя речь в структуре художественного текста: Монография. – М.: МПГУ, 2011. – 180 с.
5. Гончарова Е. А. Способы стилистической организации внутренней речи персонажей в немецком романе воспитания Текст. / Е. А. Гончарова // Стилистика художественной речи : межвуз. сб. науч. тр. – Л.: ЛППИ им. А. И. Герцена, 1980. – С. 24–32.
6. Калмикова Л. О. *Проблеми мислення, мовлення і внутрішнього діалогізму особистості* / Л. О. Калмикова // Психолінгвістика. – 2013. – Вип. 14. – С. 185–197.
7. Кузнецова С. В. Внутрішнє мовлення персонажа художнього твору і аспекти її вивчення / С. В. Кузнецова // Питання сучасної науки і практики Університет ім. В.І. Вернадського. – 2007. – № 1(7). – С. 99–104.

## ЗАГАЛЬНЕ, ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

**Йодловська А.І.**

*аспірантка,*

*Східноєвропейський національний університет  
імені Лесі Українки*

### ВЕРБАЛІЗАЦІЯ АУДІАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ У СТРУКТУРІ СЛОВНИКОВИХ ДЕФІНІЦІЙ (НА МАТЕРІАЛІ СЛОВНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ, АНГЛІЙСЬКОЇ МОВ)

В останні роки у лінгвістиці спостерігається інтерес до перцептивної лексики, яка репрезентує найбільш глибокі пласти психіки та сприйняття в цілому. Слух є одним з головних каналів надходження інформації про світ, це процес, який починається від психо-фізіологічного перцептивного сприйняття і завершується складною ментальною діяльністю, яка відображає сприйняття дійсності. Саме слух займає друге місце в ієрархії перцептивних систем після зору. Проте цей аспект перцепції та його відображення у мові недостатньо вивчений у мовознавстві і потребує аналізу з точки зору антропоцентричної лінгвістики. У багатьох дослідженнях приділялась увага дієсловам звучання, див. роботи Л. Васильєва, В. Гака, О. Падучевої.

У своїй праці ми звертаємось до способів вербалізації у словниках назв різних музичних інструментів.

Матеріалом для дослідження слугували дані словників української, російської та англійської мов.

Ми виділили 115 музичних інструментів, дефініції яких стали об'єктом дослідження. Серед них **духові**: *альт, баритон, валторна, гармоніка, гобой, горн, зурна, кларнет, корнет, орган, ріг, саксофон, труба, фагот, фанфара.*, **струнні**: *арфа, банджо, віола, гітара, домбра, кіфара, контрабас, лютня, ударні*: *барабан, бунчук, гонг, кастаньети, ксилофон, набат, тамбур, тамтам, тимпан*, **екзотичні**: *клавесин, маракаси, волинка, кастаньети*, **народні**: *ліра, баян, бандура, цимбали,*

кобза, сопілка, волинка, **клавішні**: піаніно, рояль, клавікорд, акордеон, фісгармонія та інші.

У структурі дефініцій на позначення музичних інструментів представлено вказівку на **регістр інструменту**, зокрема, **низький регістр**, наприклад, *альт* – музикальний струнний или духовой інструмент низького регістра (МАС, т. 1, с. 33), *бас* – інструмент низького регістра (МАС, т. 1, с. 63), low sounds (LD), **середній**, наприклад, *альт* – медный оркестровый духовой мундштучный музикальний інструмент середнього регістра (РСС, с. 459) та **високий**: *труба* – високого регістра (БАС, т. 15, с. 1018), *скрипка* – високого регістра (ОШ, с. 1820), найвищий за регістром (СУМ, т. 9, с. 462).

У деяких дефініціях позначено відносно **висоту звучання** музичного інструменту, для цього використовується відсилка до інших музичних інструментів або поділ звукового ряду на октави, наприклад, *баритон* – медный духовой музикальний інструмент, звучачий на октаву ниже трубы (МАС, т. 1, с. 62).

**Висота звуку** (pitch), тобто суб'єктивна оцінки частоти звуку, експлікується в наступних дефініціях: alto – a range of notes of medium pitch (CD), *гобой* – духовой деревянный музикальний інструмент, по висоте звука середній между кларнетом и флейтой (МАС, т. 1, с. 322), *bass* – a bass instrument or voice produces low notes (LD).

У незначній кількості визначень вербалізується **тембр** музичного інструменту, наприклад, *тромбон* – духовой медный музикальний інструмент низького и резкого тембра (МАС, т. 4, с. 414), (ОШ, с. 2041), *труба* – інструмент сильного, звучного тембра (ОШ, с. 2041), *саксофон* – с характерным тембром (СУМ, т. 9, с. 17), *фагот* – низького тембру (СУМ, т. 10, с. 549).

**Власне звукові лексеми** *громкий* – loud в структурі дефініцій на позначення музичних інструментів представлені лише в двох дефініціях, наприклад, *колокол* – отлитый из медного сплава полый конусообразный толстостенный конус с языком, издающий громкий звон (РСС, с. 463), *cymbal* – you hit it with a stick or hit two cymbals together, making a loud noise (CD).

**Аудіальне сприйняття** також експлікується лексемами на позначення гучності, а саме, *глуховатий, потужний, звонкий, от громоподобного до тихого гула или шороха, crashing ringing sound, ringing noise*, наприклад, *контрабас* – глуховатое звучание (РСС, с. 462), *літаври* – звучание такого інструмента (от громоподобного до тихого

гула или шороха) (PCC, с. 463), *туба* – звучание такого інструмента (мощное, суровое) (PCC, с. 460).

**Ритм** представлений лексемами *четкий, abrupt tones*, наприклад, *ложка* – звучание такого інструмента (чёткое, звонкое) (PCC, с. 463), *harpsichord* – producing short, abrupt tones (MWD). В останній дефініції представлена і тривалість звучання – *short*.

**Інтенсивність** звучання есксплікується лексемами *deep, hollow sound*; вона представлена лише в декількох дефініціях словників англійської мови, наприклад, *a bass drum, guitar, or other musical instrument* – one that produces a very deep sound (CD), *gong* – a vibrant, hollow tone (MWD), *a deep ringing sound* (LD).

У деяких дефініціях відображена комбінація декількох показників звучання: *четкое и звонкое, низкое и резкое, мощное и суровое, звонкое и пронзительное, высокое, звонкое и пронзительное, нежное и напевное, high, penetrating, melancholy, i short, abrupt tone*, наприклад, *an oboe* – a high, penetrating, melancholy tone (MWD), в цій дефініції представлена висота звуку, яка позначена лексемою *high*, та інтонаційний лад *melancholy tone, тромбон* – звучание такого інструмента (**низкое, резкое**) (PCC, с. 460), **подано і висоту, і тембр, або туба** – звучание такого інструмента (мощное, суровое) (PCC, с. 460).

У багатьох визначеннях представлено спосіб виникнення звуку та умови його утворення та звучання, для цього використовуються маркери: *звучающий под..., позванивающий при..., звенящий при..., звук извлекается*, в словниках російської мови, наприклад, *олова арфа* – древний струнный музыкальный инструмент в виде деревянного ящика с натянутыми внутри струнами, звучащими под дуновением ветра (PCC, с. 461), *бубенцы* – полые металлические шарики с кусочками металла внутри, позванивающие при встряхивании (PCC, с. 463).

У словниках англійської мови утворення звуків описується такими лексемами: *produce a sound, are made to vibrate by..., produce tone, sounded by blowing..., sounds are produces by..., sounded with..., sound production results from...*, наприклад, *bagpipes* – a musical instrument played especially in Scotland, in which air blown into a bag is forced out through pipes to produce a sound (LD), *harmonica* – a small wind instrument of the reed organ family in which reeds of graduated lengths set into a metal plate enclosed in a narrow oblong box are made to vibrate by blowing and sucking (CD).

У дефініціях спостерігаємо непослідовність у виборі ознак або відсутність аудіального сприйняття. Розглянемо дефініцію *контрабасу* у словниках різних мов.

*Контрабас*. Самый низкий по звучанию и самый большой по размерам струнный смычковый музыкальный инструмент (МАС, т. 2, с. 93).

*Контрабас*. Найбільший струнний смичковий музичний інструмент, що має форму скрипки і найнижче звучить серед смичкових інструментів (СУМ, т. 4, с. 269).

*Контрабас*. Самый большой по размеру струнный смычковый музыкальный инструмент; звучание такого инструмента (глуховатое) (РСС, с. 462).

*A double bass*. The largest and deepest-toned instrument of the violin family with a range of approximately three octaves (WD).

*A double bass*. A stringed instrument, the largest and lowest member of the violin family (CD).

*A double bass*. A very large musical instrument shaped like a violin that the musical plays standing up (LD).

У наведених дефініціях більша увага приділяється зоровому сприйняттю, а саме, формі (має форму скрипки, *shaped like a violin*) та розміру (найбільший, *самый большой*, *the largest*). Звучання інструменту представлено вказівкою на висоту звуку, тон та тембр.

Проаналізувавши матеріал словників трьох мов, ми дійшли висновку, що для опису аудіального сприйняття у структурі дефініцій тематичної групи «музичні інструменти» обирається набір семантичних ознак, який не можна вважати достатнім для повної ідентифікації певної лексеми. Лексеми на позначення аудіального сприйняття вербалізували здебільшого регістр та тембр музичного інструменту. В декількох дефініціях було представлено їх комбінацію. Подано поодинокі випадки експлікації ритму, гучності, тривалості, висоти, інтонації звучання.

У дефініціях цієї тематичної групи спостерігається непослідовність при виборі ознак, відсутня уніфікованість опису лексичного значення. При описі музичних інструментів лексикографи фіксують переважно вигляд музичного інструменту, тобто зорову перцепцію, і часто ігнорують слухову.

Дослідження вербалізації перцептивних модусів в структурі словникових дефініцій має бути продовжене з огляду на антропоцентричне спрямування сучасної лінгвістики.

### Лексикографічні джерела:

**ОШ** – Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / Российская АН; Российский фонд культуры. Москва : АЗЪ, 1994.

**СУМ** – Словник української мови : в 11 т. Київ : Наукова думка, 1970–1980.  
URL: <http://sum.in.ua/>

**МАС** – Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Москва : Русский язык, 1985–1988.

**БАС** – Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. / Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1950–1965.

**РСС** – Русский семантический словарь, Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Ин-т рус. яз.; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. Москва, 2002.

**CD** – Collins English Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com>

**MWD** – Merriam-Webster's Learner's Dictionary.  
URL: <http://www.learnersdictionary.com>

**LD** – The Longman Dictionary of Contemporary English.  
URL: <http://www.ldoceonline.com>

**Кучеренко О.В.**

*студентка,*

*Науковий керівник: Волощук І.П.*

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*Національний технічний університет України*

*«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»*

### **ОБРАЗНІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ КОНЦЕПТУ BRITAIN У ТРИЛОГІЇ М. ДОББСА «КАРТКОВИЙ БУДИНОК»**

Британія – у минулому могутній колоніаліст, провідна індустріальна держава світу, а нині один з ключових гравців на світовій політичній арені, продовжує привертати увагу міжнародної спільноти після оголошення про свій намір вийти з ЄС. Насправді, досить радикальна позиція щодо Брекзиту та невдоволення домінуванням Брюсселя у геополітичному, економічному, стратегічному тощо векторах розвитку країни бере свій початок ще з часів становлення ідеології так званого «тетчеризму», про що відверто, іронічно висловлюється автор трилогії

«Картковий будинок» Майкл Доббс. Письменник декілька десятиліть поспіль був одним з помітних фігур в парламенті Британії, працював заступником голови Консервативної партії, а також радником «залізної леді» Маргарет Тетчер.

Дослідження та виокремлення найбільш чисельних образних засобів осмислення та відтворення художнього концепту-топоніма BRITAIN у текстах трилогії «Картковий будинок» має на меті розкрити специфіку індивідуально-авторського світосприйняття, його об'єктивності у художньому дискурсі мовними одиницями з емоційно-експресивною й оціночною семантикою, що формують образ Британії; розглянути їх смислові, символічні, ціннісні, етнокультурні доміанти у зрізі синхронії, роки після відставки 71-го прем'єр міністра: *When Margaret Thatcher at last ran out of handbag time and was forced to retire, they were desperate for a change of style. They wanted a new fashion. Something less abrasive, less domineering* [1].

У нашій роботі ми розглядаємо концепт BRITAIN як структурне поняття, яке має власний ментальний образ, що об'єктивується в мовленні. Укладений корпус текстів трилогії «Картковий будинок» дозволяє встановити, що специфіка образного осмислення концепту BRITAIN пов'язана з географічним положенням країни, а саме з її ізоляваністю від континенту. На нашу думку, територіальна відокремленість сприяла виникненню етноцентризму, тобто тенденції сприймати світ таким чином, щоб своя етнічна група (британці) опинялася в центрі всього, а всі інші (зокрема, представники європейських держав) порівнювалися з нею, або оцінювалися, посилаючись на Британію: *Great Britain. Not simply another anonymous land indistinguishable from the others* [3]. Звідси, М.Доббс виділяє наступні когнітивні кластери:

БРИТАНІЯ Є ВИЗВОЛИТЕЛЬ: *Our stubbornness saved Europe then. And the British Prime Minister wasn't booed in the streets after we'd liberated Paris, they got down on their knees and gave thanks!* [3];

БРИТАНІЯ Є ГОДУВАЛЬНИК: *We've been trying to stuff our brothers in Brussels for years* [3];

БРИТАНІЯ Є ВЗІРЕЦЬ для наслідування, зокрема для мігрантів-вихідців з держав Британської Співдружності: *I feel more a part of this country and its culture than ever I could back in modern India. I wake up grateful every day that I can call myself a British citizen and educate my children in British universities* [1];

БРИТАНІЯ НЕ Є ЄВРОПА, що актуалізується шляхом протиставлення *we::they, Britain::Brussels*. Компонент зазначеної бінарної опозиції Брюссель як де-факто столиця Європейського Союзу характеризується яскраво вираженою пейоративною конотацією та є прикладом вербалізації упередженого ставлення: *Brussels became nothing more than a bureaucratic brothel where the entire continent of Europe meets to screw each other for as much money as possible* [3]; *British are well known for being the best and most strong opponents of interfering bureaucrats in Brussels* [2]. Варто відзначити атрибутивну номінацію «*interfering*», *покликану* емпатизувати характер впливу представників Європарламенту як такий, що заважає, є зайвим і небажаним. Різко негативне ставлення до столиці ЄС актуалізується також на ідіоматичному рівні: *It's about time we had another shot at putting Brussels back in its box* [2], тобто «поставити Брюссель на місце». Крім того, М.Доббс зображує Британію як унікальну, могутню державу, що прямо впливає на події світу та діє за власними уподобаннями: [...] *we in Britain set our face against the fashion in Europe* [3] (номінується пропозицією, що несе метафоричне значення).

БРИТАНІЯ Є АРБИТР, про що йдеться у сюжетній лінії про кіпрське питання – Британія виступає неупередженою стороною, своєрідною Фемідою у територіальному конфлікті між греко-кіпріотами та турко-кіпріотами стосовно поділу острова Кіпр, що до 1960 р. перебував під британським колоніальним управлінням: *The old colonial ruler, the country both Greeks and Turks mistrust equally. They'll choose two of the judges each, with Britain as the impartial fifth* [3]. З часів відставки М. Тетчер, з якої беруть початок події, описані у «Картковому будинку», і донині Сполучене королівство володіє 3% територій Кіпру, які використовуються для розміщення військових баз.

Наступними за чисельністю використання є *персоніфіковані метафори*, у яких Британія осмислюється як особа й особистість, яка може чогось хотіти, прагнути: *His only plan is to cross his fingers and hope that neither the Russians nor the trade unions break wind too loudly. Is that what you think Britain really wants?*; щось вимагати: *Napoleon had asked for lucky generals and Britain could demand no less*; заслужувати на щось: *If it is a sin to believe that Britain deserves a better form of politics, then condemn me and throw away the key*; думати: *He wanted to know what Britain really thought*; спрямовувати увагу: *I had planned to make a speech drawing Britain's attention to the growing divisions within the country*; має права: *This country [Britain] has a right to expect more of the governing*



*Party than this ferrets-in-a-sack routine; має репутацію і боїться її заплямувати: What will it do to the reputation of Britain to have its Prime Minister booed through the streets?; має велике серце: Britain has too big heart to be beholden for so long to one man; може бути вдячною: The country is grateful and all that, but really it's time for some new blood; може стикатися з проблемами та негараздами: dashing around the country making speeches about the challenges facing Britain in the next decade; може приймати накази вступати в бій: The telephone beside him could summon statesmen to their fate or command the country to war.*

Отже, індивідуально-авторські інтенції М. Доббса щодо зображення цілісного образу Британії у трилогії «Картковий будинок» репрезентовано такими когнітивними кластерами: БРИТАНІЯ Є ВИЗВОЛИТЕЛЬ, БРИТАНІЯ Є ГОДУВАЛЬНИК, БРИТАНІЯ Є ВЗПРЕЦЬ, БРИТАНІЯ НЕ Є ЄВРОПА, БРИТАНІЯ Є АРБИТР. Найбільш популярними образними засобами вербалізації концепту BRITAIN, з точки зору чисельності, виступають персоніфіковані метафори, зокрема ті, у яких Британія виступає осмислюється як особистість, що може прагнути, вимагати, заслуговувати на щось, відстоювати свої права тощо.

### **Список використаних джерел:**

1. Dobbs Michael. House of Cards. – HarperCollins Publishers, 2011. – 384 p.
2. Dobbs Michael. To Play the King. – HarperCollins Publishers, 2014. – 320 p.
3. Dobbs Michael. Final Cut. – HarperCollins Publishers, 2015. – 480 p.

## 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, осягнення 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\\_viyua/004.doc](http://lib.khnu.km.ua/inf_res/vistavki/vystavka_9_travnia/Ukr_viyua/004.doc)
4. Маруся Чурай – Ліна Костенко. URL: <https://ukrclassic.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](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»*

### **ДИСКУРСНА ЗОНА ПЕРСОНАЖА У НАРАТИВНОМУ ПРОСТОРІ «THE YELLOW BIRDS» КЕВІНА ПАУЕРСА**

Метою даної статті є дослідження дискурсної зони персонажа у фактурі художнього тексту «The Yellow Birds» Кевіна Пауерса.

Сучасному мовознавстві притаманна множинність підходів та інтерпретацій у визначенні дефініції терміну *художній текст* або ж *дискурс*. Водночас, різні автори мають різне розуміння таких понять як *дискурс*, *текст* та *комунікація*, що у свою чергу також призводить до розбіжностей у дослідницькій позиціях. Ми зупинимось на визначенні художнього дискурсу як комунікативного акту, чією основною характеристикою є намагання письменника за допомогою свого твору вплинути на внутрішній духовний простір читача, на систему його цінностей, вірувань, переконань і прагнень задля того, щоб змінити їх [1]. Художній текст має власну інформативну наповненість, він висвітлює окремий фрагмент мовної картини світу з різним ступенем об'єктивності.

У середині художнього тексту відбувається відбувається комунікативний акт між творчим суб'єктом (автором) та тим, для кого цей текст створювався – читачем. Посередником і об'єктом когнітивної діяльності автора-письменника та читача у тексті є *автор-наратор* і *персонаж*. За концепцією Бехти І. А., ці суб'єктні центри (наратор та персонаж) формують дискурсні зони текстового комунікування – дискурсну зону наратора та дискурсну зону персонажа [4]. До останньої відносяться ті сегменти тексту, що містять різноманітні висловлювання персонажів, що репродукуються в тексті способами та модифікованими формами зовнішнього (*екзофазного*) та внутрішнього (*ендофазного*) мовлення. Важливо розуміти, що зона дискурсу персонажа

виокремлюється та тлі оповіді наратора і через це підпорядковується йому. Таким чином, між обома комунікативними площинами встановлюється одностороння залежність, згідно з якою робимо висновок: персонажний модус передбачає існування зони дискурсу наратора, а не навпаки. Дискурс персонажа прогнозує іншу мовленнєву ситуацію: адресант не сам висловлюється про дійсність, а передає зміст висловлення не адресанта, а іншої особи.

Способи передачі персонажного мовлення – це історично складений метод упровадження персонажного дискурсу у висловлення. З одного боку, він відображає його інформативну точність та смислове наповнення, а з іншого – морфолого-синтаксичну структуру, цільову настанову та експресивне забарвлення. Загалом, виділяють три типи персонажного мовлення – *пряме, непряме та невласне-пряме*. Для прямого мовлення характерна репрезентація автентичного, фактично вимовленого мовлення персонажа. При непрямому мовленні персонажні думки або висловлення оформляються. Внутрішній світ персонажа, його переживання та емоції показує невласне-пряме мовлення.

У сучасному англomовному воєнному романі «The Yellow Birds» Кевіна Пауерса персонажний дискурс переважно виявляється саме у прямому мовленні. Сутнісною ознакою прямого мовлення є точне передавання вимовленого вголос або подумки висловлення персонажа зі збереженням його емоційних та експресивних рис, оформлених лексично, інтонаційно, граматично. Функціонування прямого мовлення, як пише Бехта І.А. «виникає і розвивається завдяки властивому цьому способі мовлення наближенню до усного мовлення й вираженій персональності висловлення, що створює для письменника можливості мовленнєвої типізації та індивідуалізації персонажів» [6].

Уривок з твору Пауерса, що наведений нижче, демонструє один з численних діалогів між персонажами. Тут присутнє максималне наближення до усного мовлення, саме завдяки простим синтаксичним структурам, а також використанню скорочень (*y'all, gonna* і т.д.):

*She released me from her embrace and said excitedly, «I'm just so proud of you guys. Daniel's told me so much about you. I feel like I know you already.»*

*«Yes, ma'am. Me too.»*

*«So y'all are getting to be good friends?»*

*I looked over at Murph and he gave me an apologetic shrug. «Yes, ma'am,» I said. «We room together and everything.»*

*«Well, I want you to know if y'all need anything, I'm gonna take care of you. Y'all will get more care packages than anyone.»*

*«That's really kind of you, Mrs. Murphy.»*

Невласне-пряме мовлення також присутнє у даному художньому тексті. Наприклад, внутрішні роздуми персонажа, його емоційний стан та аналіз власних почуттів «тоді» і «зараз» відмінно передає наступний уривок:

*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. Rare was the bullet with your name on it, the IED buried just for you. Those were the things we watched for.*

Отже, художній текст, як комунікативна система мовленнєвих одиниць, є об'єктом багатьох лінгвістичних досліджень. Структурою художнього тексту – єдність таких стилістичних центрів як автор та персонаж, між ними присутня одностороння залежність. Дискурсна зона персонажа підпорядковується зоні наратора. Визначають три типи репродукції персонажного мовлення: пряме, непряме та невласне-пряме. У сучасному англomовному воєнному романі «The Yellow Birds» Кевіна Пауерса присутні, у своїй переважній більшості, пряме та невласне-пряме мовлення.

### Список використаних джерел:

1. Dijk T.A. van. Cognitive Processing in Literature Discourse / T.A. van Dijk // Poetics Today. – 1979. – Vol. 1, № 1-2. – P. 143–159.
2. Powers, Kevin. «The Yellow Birds», 2012. – P. 3–14.
3. Бехта І.А. Авторське експериментаторство в англomовній прозі ХХ століття. – Львів: ПАІС, 2013. – 268 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. Оповідний дискурс текстової епохи англійськомовного модернізму / Іван Бехта // Людина. Комп'ютер. Комунікація : збірник наукових праць. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2017. – С. 140–143. – (8. Дискурсологія).
6. Бехта І.А. Пряме мовлення у наративній структурі постмодерністського художнього тексту / І.А. Бехта // Нова філологія. – 2011. – № 44. – С. 14–20.

7. Кауза І.Б. Складники персонажного дискурсу у наративному текстовпросторі / І.Б. Кауза // Науковий вісник ХДУ. Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація. – 2016. – Вип. 4 – С. 73–76.

8. Складенко О.Б. Авторське та персонажне мовлення як одна із структурно-композиційних домінант оповідань І. Бахман (На матеріалі збірки «Das dreißigste Jahr») / О.Б. Складенко // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 110, Т. 2. – С. 176–178.

9. Фролова І.Є., Омєцинська О.В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів / І.Є. Фролова, О.В. Омєцинська // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2018. – Вип. 87. – С. 52–61.

**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 персональний дискурс тісно переплітається з дискурсом наратора. Персональне 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 отождоженням. 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.

Персональне 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 // Филологos. – 2008. – Т. 1-2. – № 4. – С. 224.
8. Фролова І.Є., Омецинська О.В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів / І.Є. 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 випадково 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 захопленням 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 оповідання – романи і романиси, 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 оповідання, входячи до складу наратології, не втрачають своєї специфіки, чи своєї актуальності. Навпаки, багатий літературознавчий досвід вивчення поетики жанрів, сюжету, оповідання, 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 оповідання 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. Harmondsworth, 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 // 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. Оповідаючи 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, повісткування 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 themselves; 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 traditionally 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 монолозі 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-мовленневих 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**

**Бирка Б.-Д.І.**

*студентка;*

**Шийка Ю.І.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*Національний університет «Львівська політехніка»*

### **ВИКОРИСТАННЯ СТАТИСТИЧНОГО АНАЛІЗУ У СФЕРІ ЛІНГВІСТИКИ**

Статистика, як відомо, є кількісним підходом до досліджень. Однак більшість досліджень, проведених у галузі мови та мовознавства, мають інше спрямування, а саме якісне. Загалом, якісний аналіз відрізняється від кількісного тим, що в першому не присвоюють частот, відсотків тощо, подібних мовних особливостей, знайдених або ідентифікованих у даних. У кількісних дослідженнях лінгвістичні особливості класифікуються та підраховуються, а для пояснення цих спостережуваних фактів будуються ще більш складні статистичні моделі. Однак у якісному дослідженні ми використовуємо дані лише для виявлення та опису особливостей використання мови та для надання реальних явищ / прикладів окремих явищ.

Серед лінгвістичної спільноти статистичні методи або в цілому кількісні методи переважно ігноруються. На це є кілька причин, перша з яких – ці методи просто не пов'язані з лінгвістикою, філологією чи гуманітарними науками; статистика переважно стосується точних наук. друга причина більш філософська – існує переконання, що статистичні методи можуть знищити «магію» в літературному тексті [6].

На сьогодні існує достатньо базової інформації про статистику для лінгвістів. Проте деякі з цих книг або (1) потребують ґрунтовних знань статистики та математики та насправді не призначені для мовознавців, або (2) обмежені прикладною лінгвістикою та мають невелике статистичне охоплення, або ж (3) не пов'язані безпосередньо з лінгвістикою, але більш орієнтовані на соціальні науки [1].

Розрізняють декілька засобів, які можуть допомогти нам представити узагальнені дані: таблиці частоти та непередбачених ситуацій, діаграми чи графіки. Однак іноді ми хочемо порівняти дані або набори даних, для пошуку спільного чи відмінного. Таблиці, графіки та діаграми можуть бути не завжди корисними у вирішенні цього завдання, оскільки недостатньо, в деяких випадках, просто говорити про набір цифр [7].

Протягом останніх десяти років статистичні методи перейшли від фактично невідомої в обчислювальній лінгвістиці до фундаментальної задачі. У 1996 р. ніхто не міг уявити що можна бути комп'ютерним лінгвістом без базових знань статистичних методів.

Загалом, статистичні методи дали значний прогрес у обробці мови широкого вжитку. Статистичні методи уможливили реальний прогрес у ряді питань, які раніше стримували спроби звільнити системи від штучних доменів; проблеми, що включають неоднозначність, виправлення помилок та індукцію великого обсягу інформації, необхідної для обробки необмеженого тексту. І відчуття прогресу породило великий ентузіазм щодо статистичних методів в обчислювальній лінгвістиці [2].

Однак цей ентузіазм не прослідковується у власне мовознавстві. Узагальнювати щодо лінгвістів завжди небезпечно, проте буде справедливо сказати, що більшість лінгвістів або не знають (і не переймаються) про тенденції в обчислювальній лінгвістиці, або вороже ставляться до сучасних подій. Прірва в основних припущеннях просто занадто широка, в результаті чого дослідження з іншого боку можуть здаватися лише наївними, непродуманими та цілковитою втратою часу та грошей [3].

Частково різниця полягає у різниці цілей. Значна частина обчислювальної лінгвістики зосереджена на практичних застосуваннях і мало стосується обробки людської мови. Тим не менше, принаймні деякі лінгвісти-обчислювачі прагнуть вдосконалити наше наукове розуміння сфери людської мови шляхом кращого розуміння обчислювальних властивостей мови. Одне з найцікавіших і найскладніших питань про обчислення людської мови – це те, як люди можуть так легко впоратися з тими проблемами, які ускладнюють обробку необмеженого тексту. Статистичні методи дають найбільш перспективні поточні відповіді, тому стурбованість щодо статистичних методів також поділяється тими, хто працює в когнітивних межах комп'ютерної лінгвістики [4].

Дані, зібрані методами статистичної лінгвістики, використовуються для виявлення стилістичних особливостей авторів, з'ясування джерел текстів, розшифрування історичних творів та вирішення проблем у стенографії,

теорії комунікацій та інформатики. Для отримання числових частот статистична лінгвістика використовує методи математичної статистики, а також деякі методи теорії інформації. Для встановлення взаємозв'язків між отриманими даними та вибору найважливіших серед них статистична лінгвістика використовує математичні моделі, які базуються на концепціях теорії ймовірностей та математичної лінгвістики [5].

Статистичну лінгвістику можна ширше розуміти як використання статистичних методів для перевірки лінгвістичних гіпотез, які також можуть мати якісний характер.

У науковому методі загалом прийнято визнавати два чітко визначені типи: процедурно-якісний аналіз та кількісний аналіз. Якісний аналіз – це сукупність методів, за допомогою яких спостерігається та класифікується природа та різноманітність даних явищ. Кількісний аналіз – це сукупність методів, за допомогою яких спостерігається та класифікується масштаб і частота таких явищ. Успішний кількісний аналіз передбачає певний мінімум якісного дослідження, яке встановлює схему класифікації для визначення основних структурних одиниць, що підлягають дослідженню за величиною та частотою [3].

Під статистичними методами зазвичай мають на увазі переважно зважені граматики та методи розподільної індукції, які чітко мають відношення до засвоєння, зміни, варіації, творення та розуміння мови. Розуміння мови в цьому широкому значенні є кінцевою метою лінгвістики.

### **Список використаних джерел:**

1. Pascual Cantos G. *Statistical Methods in Language and Linguistic Research* / G. Pascual Cantos. – UK: Equinox Publishing, 2013.
2. Agresti A. *Categorical Data Analysis* / A. Agresti. – Bognor Regis: Wiley, 1990.
3. David W. Reed *A Statistical Approach to Quantitative Linguistic Analysis*, WORD, 5:3, 235–247, 1949.
4. Golovin B. N. *Язык и статистика* / B. N. Golovin. — Moscow, 1971.
5. Wright D. B. *Understanding Statistics: An Introduction for the Social Sciences*. / D. B. Wright. – London: Sage, 1997.
6. Перебийніс В. С. *Статистичні методи для лінгвістів* / В. С. Перебийніс. – Вінниця: Нова книга, 2002. – 169 с.
7. Заяць В. М., Заяць М. М. *Методи зіставлення статистичних характеристик при формуванні вибірок в лінгвістиці* // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Інформаційні системи та мережі. – 2010. – № 673. – С. 296–305.

**Вальчук Г.С.**

*студентка,*

*Науковий керівник: Федоренко С.В.*

*Національний технічний університет України*

*«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»*

## **ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ТА ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НЕОЛОГІЗМІВ АНГЛОМОВНИХ МЕДІЙНИХ ТЕКСТІВ У ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ АСПЕКТІ**

Розглянуто лінгвокультурні та лексико-семантичні особливості неологізмів англомовних медійних текстів у перекладацькому аспекті.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення особливостей перекладу неологізмів з англійської мови українською у зв'язку з постійним поповненням англійської лексики на тлі поширення мови у постійно мінливому лінгвокультурному середовищі.

Визначено, що основний обсяг виникнення лексичних новоутворень припадає сьогодні на сферу засобів масової комунікації. Тексти засобів масової інформації, як друковані, так і медійні, представляють одну з найбільш активно розвинутих форм сучасної мови, а їхня фактична чисельність набагато перевищує загальний обсяг використання мови в інших сферах діяльності. При цьому визнаємо, що корпус медійних текстів, а відповідно і мовних новоутворень у межах цих текстів, постійно збільшується. Про це, зокрема, свідчить поява нових газет і журналів, що відповідають інтересам різних вікових, професійних і соціальних груп. Особливо динамічно розвивається молодіжна преса як в аспекті появи нових друкованих видань, так і в рамках мережових версій друкованих видань, появи онлайн-ових молодіжних публікацій.

Концепція єдиного інформаційного простору визначає особливе значення засобів масової інформації з точки зору розуміння динаміки мовних змін, оскільки дозволяє чітко уявити багатогранну діяльність засобів масової інформації у вигляді чіткої, цілісної, єдиної системи, яка чинить значний вплив на перебіг лінгвокультурних процесів, що пов'язані із появою медіатекстів.

Медіатекст – це «складна динамічна одиниця вищого порядку, до структури якої входять одиниці не тільки вербального рівня» [2, с. 451]. Він «може включати графічне зображення, відеоряд, аудіоматеріал, і...,

згодом, впливає на формування картини світу людини, будучи представленою у різних медійних «проявах», наприклад, у друкованій пресі, Інтернеті та різних медійних жанрах, таких як інтерв'ю, рекламний текст» [3, с. 52].

Сукупність медіатекстів, породжуваних у медіапросторі з одного актуального приводу різними адресатами, доцільно інтерпретувати як функціональну, комунікативну, змістовну, інтенціональну, структурну єдність [1, с. 335]. Кожен окремий медіатекст стає засобом об'єктивації окремої фази цієї події. Комплекс відповідних відомостей кожен раз профілюється і перспективізується по-різному, що зумовлено зовнішнім і внутрішнім контекстом, в якому породжується відповідний медіатекст [5, с. 15].

Дослідниця Н.О. Кузьміна визначила такі категорії медійних текстів:

- медійність;
- масовість (найчастіше медіатекст проводиться колективно і адресований масовій аудиторії);
- інтегративність;
- відкритість, (медіатекст доступний для подальших змін або інтерпретацій) [6, с. 78].

Згідно з дослідженням Т. Р. Добросклонської, медіатексти можна класифікувати за такими критеріями:

- спосіб виробництва тексту (авторський – колегіальний);
- форма відтворення (усна – письмова);
- форма створення (усна – письмова);
- канал розповсюдження (засіб масової інформації – носій: друкований, радіо, телебачення тощо);
- функціонально-жанровий тип тексту (новини, коментар, публіцистика, рекламні тексти) [3, с. 20].

У медіатекстах відображаються соціокультурні зміни і тому він розглядається як актуальний матеріал для їх досліджень завдяки тому, що зміни в суспільстві і культурі виявляються суперечливими і неоднорідними [4, с. 38].

Таким чином, медійний текст визначаємо як динамічну складну одиницю вищого порядку, за допомогою якої здійснюється мовне спілкування у сфері масових комунікацій, яка сповнена новотворами.

Неологізми в будь-якій мові є відображенням певного етапу розвитку суспільства. Їх поява обумовлена потребами соціуму в мовному позначенні нових предметів, явищ і концепцій. З огляду на те, що

сьогодні суспільство стрімко накопичує зміни, потік нових слів незмінно збільшується, а це робить систему тієї чи іншої мови набагато багатшою і різноманітнішою. Неологізми – слова, словосполучення і ідіоми, які вперше утворені за певними моделями, так і запозичені з інших мов, які не існували або не використовувалися в даному значенні у попередній період. Основна функція неологізмів – номінативна.

Виділено три типи нових лексичних утворень: власне неологізми (слова, що мають нову форму і новий зміст), перейменування (відомий зміст вкладається у нову форму) і слова, створені на основі вторинної номінації або переосмислення (наявна у мові форма отримує новий зміст).

Тож, неологізми з'являються активно в останні роки не тільки тому, що відбувається багато змін і подій в суспільстві, а й тому, що з'явилася велика потреба в експресії у мовленні медійних текстів. Завдяки своїй онтологічності-ремагічності, тобто незвичайності, несподіваній формі і значенню, неологізми привертають увагу читача і таким чином виконують різні експресивні функції. У вивченні неологізмів у медіатекстах важливо досліджувати їх функції. При цьому аналіз функцій неологізмів вимагає врахування жанру, в якому неологізми реалізують свої функції і завдання.

З'ясовано, що неологізми в англійських медійних текстах утворюються за прикладами вже існуючих у мовній системі слів, тобто методами конверсії, словоскладання, афіксації тощо.

Вивчено продуктивність дев'яти основних видів утворення неологізмів англійської мови у мас-медіа й отримано такі результати: найбільш продуктивними способами словотворення є словоскладання (38%), афіксація (23%) і контамінація (16%). Меншу продуктивність у порівнянні з ними мають усічення (7%), акроніми (6%) і випадки конверсії (6%). найменший відсоток мас-медійних неологізмів становлять аббревіатури (2%), подвоєння (1%) і випадки зворотної деривації (1%).

Під час дослідження виявлено основні прийоми перекладу неологізмів в англійських медійних текстах: калькування (53,7%), транслітерація та транскрипція (22,4%), експлікація (описовий переклад) (10,2), прийом включення (1,2%), лексичний відповідник (10,0%), додавання (2,3%).



### Список використаних джерел:

1. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка : учеб. пособие. 2-е изд., перераб. Москва : Наука, 2012. 376 с.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е, стереотип. изд. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 576 с.
3. Добросклонская Т. Г. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации. *Вестник Московского ун-та. Серия 10. Журналистика*. 2006. № 2. С. 20–33.
4. Какорина Е. В. СМИ и интернет-коммуникация (области пересечения и проблемы взаимодействия). *Язык современной публицистики : сб. ст.* Москва, 2008. С. 67–99.
5. Кожемякин Е. А. Массовая коммуникация и медиадискурс : к методологии исследования. *Научные ведомости. Серия : Гуманитарные науки*. 2010. Вып. 12. С. 13–21.
6. Кузьмина Н. А. Современный медиатекст. Омск, 2011. 414 с.

**Решитнякова О.О.**

*студент,*

*Національний аерокосмічний університет імені М.С. Жуковського  
«Харківський авіаційний інститут»*

## **МАСОВА КОМУНІКАЦІЯ У СИСТЕМІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

Одним з видів інновацій в організації професійної освіти є дистанційне навчання. В останні десятиліття дистанційні освітні технології отримали інтенсивний розвиток.

Дистанційне навчання (ДН) – взаємодія учасників освітнього процесу на відстані, яка реалізується засобами мережі Інтернет або іншими засобами, які передбачають інтерактивність та відображає всі властиві навчанню компоненти: цілі, зміст, методи, організаційні форми, засоби навчання [1, с. 23].

Основна перевага дистанційної освіти перед іншими формами здобуття знань – можливість навчатися за своїм власним графіком, у власному режимі та темпі практично не виходячи з дому чи не залишаючи свого робочого місця, одержувати структурований

навчальний матеріал у електронному вигляді та підтримувати систематичний зв'язок з викладачем за допомогою телекомунікаційних технологій [3, с. 16].

У системі дистанційного навчання комунікація з викладачем є важливим чинником організації освітнього процесу зв'язку між учасниками навчання. Виділяють такі інструменти зв'язку:

– форум (дискусія) – інструмент обміну повідомленнями у певний час (декілька годин, тижнів чи місяців). У більшості випадків форум являється головним засобом спілкування учасників освітнього процесу. У порівнянні з іншими інтернет-форумами, у вбудованому в систему дистанційної освіти форумі важливою функцією є поділ за категоріями повідомлень (запитання, відповідь, ідея тощо). Якщо студент відсилає викладачу запитання, то він отримує повідомлення на внутрішню пошту.

– обмін файлами – інструмент обміну файлами дає можливість студентам завантажувати файли зі своїх пристроїв на сервер системи і відкривати доступ до цих файлів іншим учасникам навчального процесу. Обмін файлами дає змогу зробити процес обміну великими пакетами інформації швидшим і зручнішим.

– внутрішня пошта – електронна пошта, якою можна користуватися лише в межах системи. Більшість систем надає змогу відсилати листи студентам, викладачам і групам студентів. У деяких використовується адресна книга з можливостями пошуку;

– записні книжки і журнали – їх можуть використовувати студенти для записів про навчальний процес і матеріали курсів, а також для полегшення роботи із завданнями, які виконуються у декілька етапів. Журнали можуть бути загальними за весь курс, приватними (для кожного студента) та груповими. У студента є можливість надати доступ до свого приватного журналу для інших студентів чи викладачів.

– чат (бесіда) – розмова між людьми через мережі Інтернет у реальному часі. У більшості випадків це обмін короткими текстовими повідомленнями. Учасники чату мають можливість бачити тільки фіксовану кількість останніх повідомлень;

– відеосервіси – дозволяють проводити відеозв'язок між студентами та викладачами. Під час сеансу можна показувати слайди як відеопотік, транслювати відеозаписи.

– класна дошка – це електронна версія звичайної класної дошки. На якій можуть писати учасники навчального процесу в спеціальних віртуальних

класах. Така дошка може бути використана як і для роз'яснення незрозумілого матеріалу викладачем, так і для відображення результатів роботи студентами. Одна із можливостей класної дошки є демонстрація екрану. Завдяки цій функції, викладач має можливість продемонструвати процес роботи свого екрану студентам і прокоментувати хід роботи, що є досить ефективним у навчанні [2, с. 20–27].

Отже, завдяки комунікативним засобам викладач має змогу організувати у системі дистанційної освіти ефективний процес навчання і взаємодію між студентами, сформувати мотивацію у студентів, визначити цілі і завдання навчання, передати знання та досвід. Також, у результаті якісного налагодження комунікативних зв'язків викладач може подолати всі труднощі, такі як: відчуття ізоляції, невпевненості, страх студентів першими запитувати викладача і досягнути поставленої мети у навчанні.

### **Список використаних джерел:**

1. Полат Е.С., Бухаркина М.Ю., Моисеева В.М., Петров А.Е. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования : учеб. пособ. для студ. пед. вузов и системыповыш. квалиф. пед. кадров / под ред. Е.С. Полат. 4-е изд., стер. Москва : Издательский центр «Академия», 2009. 272 с.
2. Федорук П.І. Адаптивна система дистанційного навчання та контролю знань на базі інтелектуальних Інтернет-технологій : монографія. Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008. 326 с.
3. Хуторской А.В. Практикум по дидактике и современным методикам обучения. СПб. : Питер, 2004. 541 с.

## ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ

**Пособчук А.І.**

*студентка;*

**Свиридов О.Ф.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
Херсонський державний університет*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ЕКСПРЕСИВНОЇ ФУНКЦІЇ РЕЧЕНЬ РОМАНУ СЮЗАННИ КОЛЛІНЗ «ГОЛОДНІ ІГРИ» В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ УЛЯНИ ГРИГОРАШ**

Хоча відтворення особливостей синтаксису не викликає значних труднощів, це не применшує важливість цієї задачі. Синтаксис, перш за все, становить собою манеру викладу думок, і якщо перекладач прагне виконати свою роботу сумлінно, він не полінується дотриматись усіх пунктуаційних особливостей тексту оригіналу.

Синтаксис Сюзанни Коллінз неоднорідний. Вона використовує різні стилістичні фігури, аби поживити мовлення своїх персонажів. Перекладачка роману «Голодні ігри» Уляна Григораш має справу з **апосіопезою, інверсією, риторичними запитаннями, парцеляцією й асиндетоном.**

Апосіопеза є знярядям відтворення низки почуттів героїв роману «Голодні ігри». Уляна Григораш уважна до усіх цих особливостей, тому вона зберігає апосіопезу: «*That's the last thing I wa – oh! I know you!* [6] – «Щось мені не **хо...** Ой! Я тебе знаю!» [5]; «*And may the odds –*» [6]. – «*I нехай **везіння...***» [5, с. 10]. Текст оригіналу налічує 17 випадків вживання стилістичної фігури, жодним з них Уляна Григораш не знехтувала. Проте результат не завжди задовільний. Наприклад: «*I know. I won't. I couldn't help **what** –*» [6, с. 39]. «–Я знаю. Я не розкисну. Минулого разу я не впоралася...» [5, с. 39]. Матері головної героїні забракло слів відповідно до оригіналу, а речення у тексті перекладу містить закінчену думку. Наш варіант має вигляд: «*Я не могла зарадити тому, що...*».

Зворотний порядок слів у реченні вважається стилістично маркованим, за винятком випадків, коли зміна порядку слів зумовлена типом речення. Його мета – привернути увагу, наголосити на чомусь. Уляна Григораш відтворює цю стилістичну фігуру при перекладі: «*In the woods waits the only person with whom I can be myself*» [6, с. 13] – «У лісі на мене чекала єдина людина, з якою я могла бути сама собою». Перекладачка повторює синтаксичну будову оригінального речення» [5, с. 13].

Риторичні запитання – стилістичні фігури, які мають форму питального речення. Їх відтворення не потребує від перекладача надзусиль, позаяк для збереження стилістичних функцій цих речень, якими б різними вони не були, достатньо зберегти їх форму. Наприклад: «*We're going to kill you. Just like we did your pathetic little ally... what was her name? The one who hopped around in the trees? Rue? Well, first Rue, then you, and then I think we'll just let nature take care of Lover Boy. How does that sound?*» Clove asks. «*Now, where to start?*» [6, с. 258] – «*Насить не мрій, Округ 12. Ми тебе вб'ємо. Точно як твою малу союзницю... як там її звали? Ту, що скакала по деревах? Рута? Що ж, спочатку Рута, потім ти, а тоді природа сама потурбується про твого коханого. Як тобі таке? – запитала Клівія. – Гаразд, із чого почнемо?*» [5, с. 259]. Глузування персонажа Сюзанна Коллінз оформлює риторичними запитаннями, які Уляна Григораш відтворює і, відповідно, зберігає елемент глуму. У випадку з роздумами ця схема також спрацьовує: «*But can my hands? And will the vibration from the sawing raise the swarm? And what if the Careers figure out what I'm doing and move their camp?*» [44, с. 221] – «*А чи до снаги це моїм рукам? Чи може вібрація сполошити мисливців-убивць і змусити їх атакувати? А що як кар'єристи розгадають мій план і отаборяться в іншому місці?*» [5, с. 221].

У тексті перекладу, як і в тексті оригіналу цілі абзаци складаються з цієї фігури: «*What must it be like, I wonder, to live in a world where food appears at the press of a button? How would I spend the hours I now commit to combing the woods for sustenance if it were so easy to come by? What do they do all day, these people in the Capitol, besides decorating their bodies and waiting around for a new shipment of tributes to roll in and die for their entertainment?*» [6, с. 77] – «*Цікаво, як це жити в світі, де їжа з'являється за одним лише помахом руки? Куди б я дівала увесь той час, який витрачаю на прочісування лісу, полювання, рибалку, збирання? Що ці люди роблять цілісні дні, окрім як оздоблюють власні тіла і*

чекають на нову партію трибутів, що вмирають заради їхньої розваги?» [5, с. 77].

Безполучниковий зв'язок між частинами складного речення, яким є стилістична фігура асиндетон, Григораш У. зберігає. Таке речення може налічувати у своєму складі до п'ятьох називних речень. Наприклад: «*Mushroom soup, bitter greens with tomatoes the size of peas, rare roast beef sliced as thin as paper, noodles in a green sauce, cheese that melts on your tongue served with sweet blue grapes*» [6, с. 64] – «Грибний суп, кислувата зелень із помідорами завбільшки з горошок, тоненько накраяна яловичина з кров'ю, локишина в зеленому соусі, солодкий синій виноград, із сиром, що миттю танув на язичі» [5, с. 64]. Для перекладу таких речень Уляна Григораш вживає трансформацію членування: «*Chicken and chunks of oranges cooked in a creamy sauce laid on a bed of pearly white grain, tiny green peas and onions, rolls shaped like flowers, and for dessert, a pudding the color of honey*» [6, с. 92] – «Курча і великі дольки апельсинів, приготовлені у вершковому соусі й охайно викладені на білосніжному ложі з перлинок-зернинок. Дрібненький зелений горошок і цибуля, булочки у формі квітів, а на десерт – медовий пудинг» [5, с. 92].

У випадку з описом зовнішності Уляна Григораш також зберігає безполучниковий зв'язок у реченні: «*The dark red hair, the striking features, the porcelain white skin*» [6, с. 58] «Темно-руде волосся, виразні риси обличчя, біла, немов порцелянова, шкіра» [5, с. 58].

Перекладачка повторює й оригінальну будову речень у випадку вживання парцеляції: «*Peeta and I going along pretending to be friends! Talking up each other's strengths, insisting the other take credit for their abilities*» [6, с. 79] – «Ми з Пітою повинні вдавати друзів! Вихваляти вміння одне одного, підбадьорювати» [5, с. 79].

Іноді перекладачка вдається до членування: «*By the time I've scrambled up the packs and grabbed the weapons, others will have reached the horn, and one or two I might be able to pick off, but say there's a dozen, at that close range, they could take me down with the spears and the clubs. Or their own powerful fists*» [6, с. 217] – «З одним чи двома я би ще впоралася, але якщо їх буде дюжина і вони наблизяться впритул... Тоді мене просто заб'ють списами й битками. Або дужими кулаками». Перше речення було поділено на дві частини. Григораш У. з власної ініціативи ввела до тексту апосіопезу, якою розмежувала складові частини даного речення» [5, с. 217].

Можна стверджувати, що український переклад містить синтаксис, подібний до першотвору. Уляна Григораш уважна до усіх особливостей організації тексту. Стилiстичні фігури (апосіопеза, риторичне запитання, асиндетон тощо) були збережені при перекладі.

### **Список використаних джерел:**

1. Артемова Л.А. Особенности функционирования антропонимов в газетных текстах различных жанров. *Вестник ВГУ*. Воронеж, 2007. № 2, (ч. 2). С. 66–74.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Советская энциклопедия, 1966. 607 с.
3. Виноградов В.В. Избранные труды: Лексикология и лексикография. Москва : Наука, 1977. 312 с.
4. Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. Москва : Международные отношения, 1980. 343 с.
5. Коллінз Сюзанна. Голодні ігри. Київ : КМ-Букс, 2010. 384 с.
6. Collins Suzanne. *The Hunger Games*. New York City: Scholastic Press, 2008. 374 p.
7. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу : підручник. Київ : Нова Книга, 2000. 448 с.

*Наукове видання*

## **ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**МАТЕРІАЛИ  
II НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

*Матеріали друкуються в авторській редакції*

Дизайн обкладинки: А. Юдашкіна  
Верстка: В. Удовиченко

Контактна інформація організаційного комітету:  
73005, Україна, м. Херсон, а/с 20,  
Науковий журнал «Молодий вчений»  
Телефон: +38 (0552) 399 530  
E-mail: [info@molodyvcheny.in.ua](mailto:info@molodyvcheny.in.ua)  
[www.molodyvcheny.in.ua](http://www.molodyvcheny.in.ua)

Підписано до друку 11.11.2020. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.  
Умовно-друк. арк. 6,51. Тираж 100. Замовлення № 1120-278.  
Віддруковано з готового оригінал-макета.

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