

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка
Факультет іноземної філології

ЗБІРНИК
З Б І Р Н И К

**НАУКОВИХ ПРАЦЬ
СТУДЕНТІВ ТА МАГІСТРАНТІВ
ФАКУЛЬТЕТУ ІНОЗЕМНОЇ
ФІЛОЛОГІЇ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА**

ВИПУСК 3

Кам'янець-Подільський
“Аксіома”
2010

УДК 80: 001(045)

ББК 80

З 41

Рецензенти:

А.Е.Левицький – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови Київського національного університету ім.Т.Г.Шевченка

О.С.Силаєв – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди

Відповідальний редактор: П.Л. Шулик, кандидат філологічних наук, доцент

Редакційна колегія: С.Д.Абрамович, доктор філологічних наук, професор; О.С.Волковинський, кандидат філологічних наук, професор; Л.О. Іванова, кандидат філологічних наук, доцент; О.В.Кеба, доктор філологічних наук, професор; А.А. Марчишина, кандидат філологічних наук, доцент; А.В.Уманець, кандидат філологічних наук, професор; С.М. Федірко, доцент; В.П. Халупко, кандидат філологічних наук, доцент

*Друкується за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(протокол №4 від 6.05.2010 р.)*

З-41 Збірник наукових праць студентів та магістрантів факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Випуск 3. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010. – 96 с.

*Свідоцтво про державну реєстрацію
засобу масової інформації
серія КВ №14712-3683ПР від 12. 12.2008 р.*

© Автори статей, 2010

© “Аксіома”, видання, 2010

МОВОЗНАВСТВО

АНГЛІЙСЬКА МОВА

УДК 821.111'255.4: 811.161.2

*Байдюк В.В., студентка 5 курсу
факультету іноземної філології*

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АЛЮЗІЙ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)

У статті розглядаються проблеми іншомовного сприйняття алюзій, показані різні способи відтворення алюзій засобами української мови при перекладі художнього твору.

Ключові слова: *алюзія, денотат, інтертекстуальність, явище прецедентності, інтертекстуальні зв'язки, імпліцитність, експліцитність.*

Алюзія – явище неоднозначне, широкого плану. Воно має багато внутрішніх різновидів, може включати і тропи, і схеми, наприклад, деякі тропи (метафора, метонімія, іронія) можуть будуватися на алюзіях. Тому ми розглядаємо його як певний прийом [2].

На сучасному етапі алюзія вивчається загалом в двох напрямках: або з позиції стилістичних прийомів, або в контексті проблеми інтертекстуальності і прецедентних текстів (численних визначеннях алюзії вирізняються дві ознаки: 1) це натяк, посилання на певний факт, явище, особу чи подію, 2) цей факт вважається відомим). Свій внесок у розробку моделей відтворення алюзії у перекладі зробили Л. Венутті, В.С.Виноградов, Р. П. Зорівчак, В.Н.Комісаров, Л.В.Грек, Т.Є.Некряч.

Алюзія розглядається як особливий засіб створення додаткового імпліцитного смислу. Проблема передачі підтексту, імпліцитності є однією з найскладніших у перекладознавстві. Поряд із безпосереднім смислом тексту виділяються більш глибокі, контекстуально-асоціативні, конотативні і семантико-стилістичні аспекти текстового змісту і вказують на потребу адекватної передачі у процесі перекладу. Надзвичайно важливо відтворити в перекладі символіку образів, сюжетних ходів, натяків, передати той ланцюжок сигналів, за допомогою якого автор організує і направляє читачьке сприйняття і читачьку думку. Читач має зрозуміти

глибину авторського замислу, глибинну структуру тексту, тобто підтекст, що реалізує комунікативний намір автора. Також потрібно брати до уваги прирощення змісту тексту і ступінь обізнаності з претекстом в цільовій культурі.

Алюзія є одним із ключових понять інтертекстуальних відносин, одним з виявів інтертекстуальності, а саме інтертекстом. Алюзія постає як запозичення певного елемента з іншого тексту, що слугує посиланням до тексту-джерела і є знаком ситуації, і яке функціонує як засіб для отождолення певних фіксованих характеристик. Вона є формальним виразником інтертекстуального зв'язку між текстом, що містить алюзію, та текстом-джерелом, а, отже, засобом активізації одночасно двох текстів. Тим самим вона стає засобом створення міжтекстових зв'язків.

Алюзія пов'язана з явищем прецедентності, так як воно є одним із форм виявлення інтертекстуальності. П'ять основних способів апеляції до прецедентних текстів – згадування, пряма цитатація, квазіцитатація, алюзія та продовження – роблять можливим актуалізувати текстовий концепт у різних аспектах його прецедентності. Прецедентні феномени визначаються як особливі культурні знаки, маркери культурної ідентичності, що скріплюють окремі культурні пласти й історичні епохи в єдину систему і в синхронії, і в діахронії. Вони вербально представлені в певній культурі у вигляді текстів, імен людей, артефактів, ситуацій [5].

Для існування алюзії потрібна наявність денотата, на який робиться посилання, присутність репрезентанта як елемента цього денотата, вона характеризується зв'язком з денотатом, референційністю стосовно свого джерела, базується на спільних фонових знаннях адресанта та адресата, має смислоутворюючу функцію в новому тексті.

У художніх творах алюзії представлені алюзивними висловами та власними назвами. Алюзії варіюються відносно форм: можуть локалізуватися у слові, словосполученні або у більшому відрізку тексту.

Існують різні підходи до класифікації алюзій, де розглядаються різні аспекти цього явища: за ступенем експлікації, за характером прояву в тексті, за особливою семантичною зв'язків алюзії з контекстом. Найпоширенішою є тематична класифікація – за приналежністю алюзії до тієї чи іншої категорії культурних відомостей, оскільки такий розподіл можливий завдяки подібності змісту алюзії і претексту, який в ній актуалізується.

У художньому тексті алюзія виконує різноманітні функції: характерологічну, експресивну, текстотворчу, тексторозвиваючу, прогноуючу, комунікативно-прагматичну, створює імплікації різної глибини, часто є основою гумористичного ефекту, засобом компресії інформації та ін.

Загальновідомі алюзивні власні назви, що належать до загальнолюдського культурного фонду, тобто є відомими у всьому світі, у будь-якому культурному середовищі, не становлять особливих труднощів, оскільки склалася традиція їхнього перекладу. Вони мають однаковий ступінь відомості в мові оригіналу і мові перекладу, а отже, однаково актуалізуються в обох мовах. Вони мають уже закріпленій відповідник, який, як правило, зафіксований у словнику, тобто є сталим фактом мови перекладу. До них застосовується транскодування або ономастичний переклад – створення чи відтворення відповідника, що має фонографічну подібність до оригіналу *Vivien Leigh – Бів'єн Лі, Robin Hood – Робін Гуд, Romeo and Juliet – Ромео і Джульєтта, Scarlett O'Hara – Скарлетт О'Хара*

Транскодування розширює концептуальну базу мови, у яку входить алюзивний вираз. Повні відповідники утворюються за допомогою транс- кодування, традиційної передачі власної назви, семантичного калькування.

Усім іменам із широкою популярністю потенційно властива поступова часткова або повна апелятивація. Такі імена перетворюються в імена-символи: стають узагальнюючим, типовим образом. Так, імена відомих історичних осіб, біблійних, літературних, міфічних персонажів переносяться на всіх носіїв їхніх характеристик, причому загалом актуалізуються такі компоненти значення, як зовнішність, моральні якості, поведінка, вид діяльності. Лексичне значення утворюється шляхом узагальнення первинного номінативного значення вихідних імен шляхом абсолютизації якоїсь певної риси первинного поняття про конкретну людину (якості/дії). Ця вторинна номінація в переносному плані виявляється у формі порівняння, метафори, метонімії, перифрази, уособлення.

Just then we heard a kind of war-whoop, such as David might have emitted when he knocked out the champion Goliath [7, с. 200].

В цю мить ми почули щось, наче бойовий клич – такий клич, певно, видав колись Давид, нокаутувавши чемпіона Голіафа [3, с. 175].

Відомі власні назви можуть функціонувати як компоненти фразеологізмів, а також належати до крилатих слів/висловів (найчастіше біблійні, міфологічні та літературні алюзивні імена), наприклад: *the mark of Cain – Каїнова печатка, a doubting Thomas – Фома невірющий, Sodom and Gomorrha – Содом і Гоморра*.

Приналежність мовців до різних мовних колективів, їхні різні знання, історія і культура – ці відмінності можуть перешкодити повноцінному розумінню вихідного повідомлення. Завданням перекладу є усунення цих перешкод і внесення до тексту перекладу потрібних змін: вдаватися до прагматичної адаптації [1]. Переклад

зводиться не лише до співвідношення двох мов, а і двох культур. Труднощі перекладу визначаються не тільки мовним, а й культурним бар'єром між мовними колективами. Це вказує на невід'ємний зв'язок мови і культури, говорить про білінгвальні й бікультурні проблеми перекладу, зокрема про труднощі, пов'язані з національно-культурною специфікою носіїв різних мов. Серед основних труднощів при перекладі є незнання культурологічного фону мовних значень.

Тому для передачі специфічно власних назв, зазвичай, використовуються описовий метод, пояснення або прийом "одомашнення":

But old Stradlater kept showing her in this Abraham Lincoln, sincere voice... [8, с. 66].

Але каналія Стредлейтер, чую, вже вмовляє її отим щиро-сердим, як у президента Лінкольна, голосом [4, с. 43].

[...] said Chunk with Elysium in his grin [4, с. 548] – *[...] сказав він, усміхаючись іще ширше, ніби вже потрапив у рай* [3, с. 39].

Перспективним напрямком для подальшого наукового пошуку з обраної нами теми дослідження є виявлення можливих трансформацій авторських алюзій у перекладах художніх творів.

Список використаних джерел

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод. – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
2. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 172 с.
3. Генрі О. Останній листок: Пер. з англ. Упорядн. М. А. Дмитренко. – К.: Молодь, 1983. – 224 с.
4. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті: Повісті, оповідання: Пер. з англ. О. Логвиненка, О. Тереха, О. Сенюк, Ю. Покальчука. – К.: Молодь, 1984. – 272 с.
5. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
6. Nida E.A. Language structure and translation. – Stanford: Stanford University Press, 1975. – 284 p.
7. O. Henry. Collected stories / Ed. by. P. J. Horowitz. – N.Y.: Avenel Books, 1979. – 843 p.
8. Salinger J. D. The Catcher in the Rye. – К.: Знання, 1999. – 276 с.

Summary

The given article envisages the main methods in reproducing authors' clippings in the Ukrainian literal translations and some problems of foreign perception of allusion.

Key words: *allusion, intertextuality, precedent phenomenon, intertextual relations, denotation, implicity, explicitity.*

ФУНКЦІОНУВАННЯ ВСТАВНИХ КОНСТРУКЦІЙ У ГАЗЕТНО- ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ СТИЛІ

Стаття досліджує функціонування вставних конструкцій в газетно-публіцистичному стилі. Висвітлює основні причини появи цих конструкцій у політичних статтях, їхні структурні та функціональні типи.

Ключові слова: *вставні конструкції, газетно-публіцистичний текст, структурний та функціонально-стилістичний план.*

Вставні конструкції (ВК) – це слова, словосполучення та речення, які виражають ставлення мовця до вираженої ним думки. Вивченням вставних конструкцій займалося багато лінгвістів, зокрема, О.В. Александрова [1], І.А. Іноземцева [2], Д. Малявін [3], І.Г. Распопов [4]. Метою нашої статті є дослідити функціонування цих конструкцій в американському газетному мовленні, а саме у статтях політичного характеру.

Мовознавець О.В.Александрова, яка відносила різного виду внесення до конструкцій динамічного синтаксису, зазначає, що “речення живої мови часто набувають різного роду порушень лінійної стрункості, плавності ритму та інтонації за допомогою різних внесень” [1, с. 43]. На позначення таких конструкцій запропоновано термін “парентезні внесення” або скорочено “парентеза”.

За визначенням І.Г. Распопова “парантеза” (греч. parenthesis) – це внесення, вставка якихось елементів, співвідносних зі змістом основного речення або його конструктивних частин, але які виходять за межі компонентів цього складу” [4, с.501]. У трактуванні О.В. Александрової парентеза крім традиційних вставних і вставлених конструкцій охоплює “всі можливі явища перериву плавного мовлення” [1, с. 30].

Терміном “парентези” у трактуванні О.В.Александрової користується І.А.Іноземцева. Під “вставністю” вона розуміє “будь-які елементи, що вводяться, вставляються автором у текст з метою оформлення його в суб’єктивно-модальному, емоційно-оцінному, прагматичному плані чи в плані внутрішньої зв’язності й цілісності” [2, с.17].

За своєю будовою парентезні конструкції поділяються на однослівні (however, then, otherwise, sometimes, whenever, perhaps,

may, probably), сполучення слів з прийменниками (after all, at least, at any rate, in any case, no doubt) та внесення-речення (I suggest, I suppose, I would think, he said, it seems to me).

Активізація ВК в сучасному американському газетному мовленні є характерним явищем для сучасного синтаксису. Коло стилістичних значень вставних компонентів істотно розширюється. Маючи різне екстралінгвістичне підґрунтя, вони виконують неоднорідні завдання, реалізують різні комунікативні настанови. Слід зазначити, що у різностильових текстах ці конструкції виконують різні функції. Скажімо, в текстах наукового характеру, де вживається досить багато парентезних внесень, такі конструкції виконують строго синтаксично-структурні зв'язувальні функції і не мають вираженого експресивно-емоційного змісту. У художньо-літературному тексті використання парентезних внесень спрямовано на опис і характеристику певних деталей подій, або їх персонажів, таким чином, вони створюють експресивно-емоційний зміст повідомлення. У статтях політичного характеру, які слугують об'єктом даного дослідження, ВК спостерігаються досить рідко. Повідомлення у таких статтях є офіційними, точними, лаконічними і, головне, позбавлені чітко вираженого експресивно-емоційного характеру. Саме відсутність певної емоційності є причиною невеликої кількості ВК у політичних статтях.

Найактивніше у цих статтях функціонують однослівні вставні одиниці: *meanwhile, however, moreover, nonetheless, though* та інші. Наприклад: *'From the beginning, though, the law proved difficult to enforce'; 'Moreover, many foreign companies with business interests in Iran are also large American employers'* (New York Times, 6.03.2010).

Вони вказують на припущення, сумнів, невпевненість мовця. Різноманітність і поширеність цих вставлень є значною, проте вони є однотипними у структурному та функціонально-стилістичному плані.

Останнім часом у політичних статтях все частіше ВК вживаються для вираження джерела повідомлення: *'To my knowledge, he has had one successful venture, which he continues to own and operate, and a long string of failures that never get much further than a logo and Web site.'* (New York Times, 24.02.2010).

Спостережено також появу й стрімку активізацію вставних слів, що виражають невпевненість, припущення, таких як *maybe, obviously, likely* тощо. Наприклад: *'Obviously, I joined the Army to become a tanker, to drive my tank into battle, but as you can see there are no tanks here'* (New York Times, 7.03.2010).

Досить часто в газетно-публіцистичному стилі, а саме у політичних статтях, ВК виражені словосполученнями та сполу-

ченнями слів з прийменниками, найбільш поширеними з яких є: *in, at, for, of* та інші. Наприклад: *'In 1999, for instance, Royal Dutch Shell signed an \$800 million deal to develop two Iranian oil fields'* (New York Times, 6.03.2010).

Поряд з цими ВК у публіцистичному стилі вживаються такі, що вказують на порядок висловлювань, тобто структурують текст. Сьогодні особливо актуалізованими серед них є такі як *first of all, firstly, secondly* та інші, що вживаються на початку або в середині речення. Наприклад: *'First, let me say that I understand the urge to start a new business'* (New York Times, 24.02.2010).

Згадані ВК втрачають змістову самостійність, що зумовлено специфікою їхніх функцій – слугувати засобом зв'язку між синтаксичними конструкціями та оформлювати відношення між ними. Ці ВК допомагають авторам статей розв'язувати прагматичні завдання: надавати тексту стрункості, оформлювати хід міркувань, акцентувати на найважливіших елементах повідомлюваної інформації тощо. Такі ВК виражають не тільки послідовність думок, а й ступінь їхньої важливості.

Отже, політичні статті не є насиченими різноманітними вставними одиницями, матеріал у них подається досить логічно, точно та офіційно. У більшості випадків зустрічають однослівні ВК, які не вносять у текст емоційного забарвлення, а здебільшого структурують його та надають різних модальних відтінків.

Список використаних джерел

1. Александрова О.В. Проблемы экспресивного синтаксиса. – М., Высшая школа, 1984 – 211с.
2. Иноземцева И.А. Лингвистический статус, семантика и функции авторских парантетических внесений в тексте: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 “Германские языки”. – К., 1992. – 190с.
3. Малявин Д. Вводные элементы и вставки в составе предложения в современном английском языке: Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.02.04 “Германские языки”. – Л., 1964.
4. Шанский Н.М., Тихонов А.Н., Распопов И.Г., Филиппов А.В. Современный русский литературный язык. – М., 1981. – 501 с.

Summary

This article investigates the functioning of parentheses in newspaper-journalistic style. It shows the main reasons for appearing parentheses in political articles, their structural and functional types.

Key words: *parentheses, newspaper-journalistic text, structural and functional-stylistic plan.*

TRIPLE OPPOSITION (POSITIVE, NEGATIVE, NEUTRAL) OF EVALUATIVE-TYPE CONNOTATION

У цій статті зосереджується увага на поясненні конотації, її зв'язок з денотатом, дається характеристика оціночного типу емоційних конотацій, виражених потрійними опозиціями (позитивні, нейтральні, негативні). Крім цього, в статті простежено також роль конотації в забезпеченні спілкування.

Ключові слова: конотат, денотат, позитивність і негативність конотату, нейтрально забарвлений конотат.

The denotative meaning of a word, while it is the basic one, is not it's only or whole meaning. Besides denoting or concrete things, action or concept, a word may carry various additional overtones generally described as connotations. They are made up of different components: those that express one's attitude to the things spoken about (this is called an emotive component of meaning) or those that indicate the sphere in which the discourse takes place (this is called a stylistic reference of a word).

The works of V.I. Goverdovskyi, I.V. Arnold, M.G. Komlev, J.D. Apresyan, V.M. Teliya, V.I. Shahovskyi and L. Bloomfield, R. Rommveit, G. Leech, F. Palmer, S. Potter, P. Newmark, G. Saussure, C. Peirce are dedicated to the problems of connotation as a means of thought expression.

In spite of significant achievements in studying of connotation, a lot of problems are still left being not investigated. The actuality of this article is determined by the growing interest to the object of investigation – additional meanings which accompany denotation of lexical units, necessity of deeper studying of shades of connotation.

Connotation is one of the keys to the power of words. It's especially evident, patient in a literary text, when the most innocent-looking word can acquire the most vivid connotations.

As it has been stated above, one of the components of a word's meaning is its emotive component. Emotive connotations are rendered by the emotional or expressive counterpart of meaning. Emotive connotations of a word can directly express or evoke:

-
-
1. Emotion (e.g.: daddy – father);
 2. Evaluation (e.g.: clique – group);
 3. Intensity (e.g.: adore – love);
 4. Stylistic coloring (e.g.: slay – kill).

The article focuses on evaluation-type connotation, expressed by a theoretically triple opposition (positive – neutral – negative, as in *plump*⁺, *stout*^{neut}, *obese*⁻) which is more often represented by only two members (as in *dismiss*^{neut} *fire*⁻), though even cases with no opposition can be spoken about (e.g., *bald* -). Though to speak about connotative opposition we basically need denotative synonyms (like “*high-flown*” + “*pompous*”-), words like “*warm*” + and “*cold*” (especially in metaphoric meanings) may be viewed as both denotative and connotative antonyms. As evaluation depends on taste, it is subjective (depending on historic period, personality of the speaker, situational and linguistic context) and therefore difficult to study or teach. This situation, anyway, should not prevent researchers and language teachers from its careful treatment as ignorance of connotation on the language users’ part may cause serious problems in communication.

Two essential aspects of word meaning are studied by lexicology: denotative (factual, intellectual) and connotative (emotional, evaluative). There are at least three types of connotation mentioned in linguistic literature [1, s. 56]: evaluative, power-solidarity and associative (metaphor). In this article we will deal with evaluative connotation.

Positive or pleasant connotations are also called **honorific**, while negative ones are called **pejorative**. Pejorative connotations, besides dealing with negative evaluation of the phenomenon as a whole (e.g., negative *burden* vs. neutral *load*), may also refer to a “polite” word versus an “impolite” word (“not tall” vs. “short”), though both mean a fairly negative phenomenon [3, s. 27].

One of the basic principles of linguistics is that to be able to speak about a category we need at least a **double opposition** (dichotomy) of both meaning and form. In the evaluative type of connotation there is a **triple opposition**, though examples of connotatively different synonyms with all three members of opposition are difficult to find, such as in “plump (+) stout/overweight (neutr.) fat/obese (-)” or “aroma/fragrance smell/odor stink/stench”. Generally we deal with pairs with positive-negative (partner – accomplice), positive-neutral (friend – acquaintance; talent – ability) and neutral-negative (single – spinster/old maid; alone – lonely; dismiss – fire) relations. If mishandling of a positive/neutral pair may make you sound pompous (“high-flown” is a neutral/positive equivalent!), erroneous usage of the other two types

may have a more dramatic effect. Sometimes we have a feeling that a single word (and not a double or triple opposition) can have both a negative or a positive connotation, e.g., “*authority*.”

Some words in connotative opposition are in fact used synonymously, though no thesaurus give them as synonyms, e. g., savage (-) – aboriginal, native, indigene (neut.) “Savage” (adj.) taking into consideration its strongly negative connotation, is given as a synonym to “wild,” “untamed,” “barbarous,” etc.

Moreover, words that denotatively are not even roughly synonymous can be used as connotative synonyms. We often say that something is “unusual,” “original” or “strange” meaning it is just “bad” or “tasteless”. Politicians sometimes choose the word “order” to deceive the electorate frightened of “dictatorship” but who would vote for “strong authority.”

Some words have two types of evaluative oppositions:

- between denotative antonyms: **mean** (-) generous (+);
- within denotative synonymy: economical (basically +) **mean**, greedy (-); or generous (+) – prodigal, spendthrift, extravagant, wasteful (-).

One and the same word may have positive or negative connotations according to the speaker / listener (sociolinguistic factors of age, gender, education level, social class, nationality, religion, political and general views have to be taken into consideration) and situational context. Gairns and Redman, for example, illustrate this thesis with examples of usage of the word “liberal”:

1. It’s probably the most liberal regime in the area rife with dictatorships.
2. I find Thatcher’s government policy on immigration far too liberal.
3. He’s a typical liberal says he supports the pay claim, but he won’t come out on strike with us [2, s. 47].

The first example deals with positive connotation (our explanation is that “liberal” is in opposition with obviously negative “dictatorships” here). The words “far too” and refusal to take part in practical actions in the other two examples demonstrate the negative attitude of the speakers towards liberals (here “liberal” is probably in opposition with “democratic”).

Unfortunately, too often the connotation meant by the speaker and the one perceived by the listener differ even in cases of communication between two native speakers. Here, besides the above-mentioned sociolinguistic factors, the linguistic factor (ironic or friendly intonation) and such extra linguistic factors as glances, facial

expression, gestures and relations between the interlocutors are essential. It is impossible to teach these subtleties in a language course, but luckily they are more or less international.

Basic subjectiveness has most likely stifled linguistic research on connotation and its pedagogical applications until recently. Another reason is the instability of connotation through time and cultures. Who if not us non-native English teachers know that difference in values between cultures may cause not just trivial lexical interference but a real culture shock. There is no denying the fact that teaching connotation deals with a lot of disadvantages. But the counter-arguments are very strong: ignorance of connotation causes misunderstandings which can be funny or dramatic in result and eventually – cause failure in communication.

References

1. Cruse D.A. Lexical Semantics, CUP, 1997. – 154 p.
2. Gairns R. and Redman S. Working with Words, CUP, 1991. – 98 p.
3. Gowers E. The Complete Plain Words (revised by S.Greenbourn and J.Whitecut), Penguin Books, 1987. – 121 p.

Summary

This article focuses on explanation of basic knowledge of connotation, its connection with denotation, characteristics of evaluation-type connotation, expressed by a theoretically triple opposition (positive neutral negative). It was observed also the role of different shades of connotation in providing communication.

Key words: *connotation, denotation, sitcom, positivity and negativity of connotation, neutral connotation.*

ЕМОЦІЙНІСТЬ VS ЕМОТИВНІСТЬ

У статті з'ясовується зміст категорій “емоційність” та “емотивність” та розробляються критерії їх розмежування.

Ключові слова: емоційність, емотивність, мовлення, критерії.

На сьогодні в мовознавстві існує два терміни на позначення передачі почуттів та емоцій людини, а саме “емоційність” та “емотивність”. Однак, незважаючи на те, що їх дослідження займає одне з центральних місць у сучасній лінгвістичній науці, дотепер не встановлено співвідношення між ними. У працях одних лінгвістів поняття емоційності та емотивності ототожнюються чи розрізняються [3, с. 23-24; 4, с. 13]. Причиною цього є те, що в основі як емоційності, так й емотивності лежать емоції. Все ж, ці поняття не є синонімічними, що ми спробуємо довести, розробивши критерії розмежування цих двох категорій.

Емоції та емоційні стани слугують психолого-ментальним базисом як для емоційності, так і емотивності. Відмінність зазначених понять зумовлюється багатогранністю мовного вираження почуттів, яке, в свою чергу, визначається домінуванням певних емоцій у мовленні індивіда у певній комунікативній ситуації. Так, аналіз емоцій за такими критеріями як **усвідомленість** (несвідомі та свідомі емоції), **контрольованість** (неконтрольовані, слабо контрольовані і повністю контрольовані емоції), **мотивованість** (нижчі/біологічні/первинні та вищі/соціальні/вторинні емоції) та **тональність** вираження (негативні й позитивні емоції) вказує на полярність емоційності й емотивності з огляду на притаманні їм риси. Емоційність за цими критеріями базується на несвідомих, неконтрольованих/слабо контрольованих, біологічних та переважно негативних емоціях, тоді як емотивність – на свідомих, контрольованих, соціально-детермінованих та позитивних емоціях.

Поділ емоцій на несвідомі та свідомі тісно пов'язаний зі спонтанним чи навмисним способом їхнього вираження. Так, емоційне вираження може відбуватися спонтанно, тобто підсвідомо, або створюватися навмисне, свідомо для того, щоб вплинути на поведінку інших чи представити ситуацію в бажаному для мовця

світлі. Якщо результатом спонтанного вираження емоцій є “прорив” до мовлення, то для їх усвідомленого вираження – спланована дія. За несвідомих емоцій, особливо в критичних та стресових ситуаціях, коли неприємні події “звалюються” на людину одна за одною, здатність керувати своїми емоціями значно знижується, що й виражається в непередбачуваності мовленнєвої поведінки. У той же час, процес мисленнєвого відображення дійсності може супроводжуватися усвідомленим вираженням суб’єктивного ставлення людини до дійсності, спланованим/регульованим вираженням емоцій, емоційної й естетичної оцінки, бажань, волі, коли можна змусити почуття працювати на особу або проти неї, тобто керувати ними та регулювати їх [5, с. 228].

Емоційне регулювання поведінки мовців пов’язане із поняттям контрольованості емоцій. За цим критерієм виділяються практично неконтрольовані, слабо контрольовані та цілком контрольовані емоції. Емоції, що належать до двох перших груп, виникають несвідомо й рефлекторно у відповідь на певний емоційний подразник, що відображається у спонтанній емоційно забарвленій діяльності мовця й супроводжується зниженням свідомого контролю за своєю поведінкою та якістю реалізації висловлень. Ці емоції є нижчими, або психічними емоціями, які ще називають емоціями-інстинктами [3, с. 42]. До них зараховують почуття, пов’язані із задоволенням фізіологічних потреб, тому стверджується, що прості емоції, їхні анатомо-фізіологічні механізми в принципі тотожні в людей і тварин та носять інстинктивний характер. Психічні емоції є первинними за походженням та елементарними, несоціалізованими за природою і називаються базовими, дискретними чи фундаментальними, оскільки вони універсальні, впізнаються в усіх культурах й однаково відображаються на обличчі [5, с. 310-311].

На відміну від них, виділяються соціологізовані інтелектуальні, чи вищі емоції, які виникають на основі задоволення духовних потреб [1, с. 28]. Як суспільне явище емоції підлягають соціальному нормуванню, що реалізується у процесі соціальної взаємодії, під впливом чого емоційна сфера і засоби її об’єктивізації носять соціально-типовий, уніфікований, усвідомлений характер. Так, усі знання про емоції індивідуум засвоює в процесі соціалізації, і саме це сприяє тому, що індивідуально-ситуативні переживання конструюються як соціально-типізовані [4, с. 13]. Соціалізація почуттів пояснюється тим, що, будучи представником суспільства, кожна людина носить у собі та проявляє властиві цьому суспільству свідомість і психічний устрій, які тісно пов’язані з національним менталітетом [4, с. 5].

Соціалізовані емоції розглядаються як такі, керувати якими означає правильно їх виражати і не допускати виходу з-під контролю [5, с. 228]. Будь-яке регулювання емоцій є свідомим, оскільки співвідноситься більшою чи меншою мірою з мовленнєво-мисленнєвою діяльністю людини. Свідоме емоційне регулювання включає контроль власних переживань або хвилювань інших. У першому випадку те, що повідомляється мовцем, як правило, контролюється системою принципів, прийнятих у суспільстві, яка встановлює, коли і як виражаються емоції, які суб'єкт не відчуває, але мав би відчувати в такій ситуації за рахунок їхнього приховування, видозмінення/маскування чи симуляції. У другому випадку емоційне регулювання спрямовується на зміну емоційного стану співрозмовника в бажаному для мовця напрямі через маніпулювання своїми і чужими почуттями та їхніми зовнішніми проявами, що застосовується в риторичі з метою впливу на слухачів [3, с. 42], тому осмислений характер емоцій є могутньою динамічною силою в житті людини і суспільства.

Поділ емоцій на позитивні/приємні, негативні/неприємні та перехідні, що розташовані між позитивними та негативними, співвідносяться з базовими позитивно забарвленими почуттями (радістю, ніжністю, схваленням, любов'ю) та негативно забарвленими почуттями – смутком, гнівом, страхом, відчаєм, образою, соромом, презирством, докором, обуренням, підозрою, погрозою. До тих, які можуть бути і позитивними, і негативними, належать здивування й іронія. Незважаючи на прагнення людини до позитивності [4, с. 7], емоційному мовленню притаманне переважування саме негативних емоцій та почуттів [4, с. 7]. Поясненням цього може бути те, що негативні емоційні стани передають потреби, а позитивні – їх задоволення, а потреб у людини завжди більше і далеко не всі вони задовольняються, результуючись у перевазі негативного емоційного досвіду. Крім того, негативні емоції порівняно з позитивними легше засвоюються, останніми зникають і першими відтворюються, що вказує на історичний пріоритет негативних емоцій, і, закономірно, засобів їхнього вираження, тоді як позитивна, меліоративна емоція є продуктом подальшої еволюції організму [1, с. 29]. Як результат, емоційних слів з негативною оцінною семантикою у словниках різних мов значно більше, ніж з позитивною [4, с. 7].

Отже, емоційність та емотивність відрізняються одна від одної за критеріями спланованості, контрольованості, усвідомленості, мотивованості й тональності мовлення, які відображують відмінності в природі зазначених понять.

Список використаних джерел

1. Додонов Б.И. В мире эмоций. – К.: Политиздат Украины, 1987. – 139 с.
2. Марочкин А.И. Эмоциональная лексика в молодежном жаргоне // Язык и эмоции. – Волгоград: Перемена, 1995. – С. 69-76.
3. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Воронежск. ун-т, 1987. – 188 с.
4. Шаховский В.И. О лингвистике эмоций // Язык и эмоции. – Волгоград: Перемена, 1995. – С. 3-15.
5. Wood S.E., Wood E.G. The Essential Word of Psychology. – Boston, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Allyn and Bacon, 2000. – 584 p.

Summary

The article aims at defining the terms “emotionality” and “emotivity” and suggests the criteria for differentiating these two phenomena.

Key words: *emotionality, emotivity, speech, criterion.*

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ

У розвідці гендерний фактор в перекладі представлений як складний дискурсивний, соціокультурний, етнонаціональний, психолінгвістичний феномен, який неодмінно має враховуватися в процесі перекладу.

Ключові слова: переклад, поетичний текст, гендер.

Поетичні школи перекладу останніх років збагатилися великою кількістю нових концепцій, найбільш значущими серед яких (з огляду на характер нашого дослідження) є використання в дослідженні перекладу настанов когнітивного мовознавства, перш за все – положень про метафоричність мови та культурологічні основи концептуалізації (праці Л.Чемберлен, Р.Якобсона, Л. фон Флотоу, Е.Табаковської, Б.Токаж); положення, запропоновані представниками полісистемної перекладознавчої школи про пріоритетність дослідження сприйняття перекладного тексту в цільовій соціокультурній системі, а не його еквівалентності, використанні описового, а не оцінкового методів порівняльного аналізу перекладів (І. Івен-Зогар, Г.Турі). Дані праці містять багато схожих концепцій та нерідко є дотичними до проблематики, обговорюваної у відомих працях вчених центрально- та східно-європейської традиції: зокрема, В.Коптілова про трансформацію поетичного образу в перекладі, А.Поповича про перекладацькі зсуви, О. Войтасевича про неперекладність як результат нетотожності культур.

На відміну від традиційного підходу до художнього перекладу, в якому розглядалися “безтілесні” адресати та адресанти, “ізолювані від будь-якого зовнішнього втручання” [4], сучасне перекладознавство оперує розумінням перекладу як інтерпретативної діяльності, причому інтерпретація стає невід’ємною складовою процесу перекладу (Д.Робінсон, С.Баснет, А.Лефевр та ін.).

Переклад як опосередкований вид комунікації має складну структуру, в якій задіяні зовнішній та внутрішній коди – мовний та мисленнєвий. Тому переклад має інтерпретативний характер, причому кількість інтерпретацій, які можуть різнитися переважно лексичними, синтаксичними, стилістичними параметрами, є

безмежною. Відповідно, аналізуючи трансформації на всіх рівнях тексту, та зіставляючи їх з даними вихідного тексту, виявляємо інваріантний комплекс, з якого можна судити про ідентичність автора, а відхилення, відповідно, формують уявлення про ідентичність перекладача. З іншого боку, гендерна ідентичність має суб'єктивну природу, а, отже її вираження в тексті не залежить від інтерпретативної позиції перекладача, особливостей його творчих рішень, ряду інших об'єктивних факторів. Відповідно, при перекладі може мати місце “нашарування” ідентичностей суб'єktiv поетичного дискурсу внаслідок інтерференції гендерної ідентичності автора при перекладі. Виходячи із розуміння міжмовної інтерференції як “несвідомого впливу вихідної мови на вживання перекладачем елементів та конструкцій мови перекладу за аналогією з мовою оригіналу” [1, с. 9], під гендерним аспектом міжсуб'єктивної інтерференції ми розуміємо явище, внаслідок якого в тексті перекладу знаходять відображення відмінні, іноді навіть протилежні гендерні позиції автора і перекладача. Не всі компоненти перекладеного тексту є вираженням ідентичності перекладача, однак саме ідентичність є підсвідомим формуючим фактором, який найбільше проявляється в перекладацьких рішеннях. За умов існування диференційованих фемінної та маскулінної субкультур тогочасні соціальні ситуації отримують різні інтерпретації залежно від гендерної приналежності їх учасників.

Текст перекладу не може бути “чистим” [2], оскільки являє собою безперервну інтерференцію різних норм, джерелом яких виступають комунікаційні суб'єкти. Літературні твори рідко читаються у вакуумі, а контекст – як-от, жанр, гендер, історичні події, ідеологія – впливає на акти письма та читання. Досить важко аналізувати твори “нейтрально”, “лише як тексти”, оскільки гендер, вік, освіта читача впливають на аналіз та інтерпретацію, хоча й підсвідомо. Феміністська критика, зокрема, намагається зробити видимими ці позалітературні та соціокультурні факти та при інтерпретації тексту показати, що читач/автор не може позбавитися свого соціального середовища, своєї історії, своєї статі/гендеру [3, с. 6].

Отже, вивчення гендерного аспекту перекладу поетичного тексту має неодмінно базуватися на врахуванні багатогранності його складових. Відтворення в перекладі гендерної інформації поетичного твору, закодованої в його семантичному пласті, має розглядатися з урахуванням зазначених теоретичних концепцій, приділяючи особливу увагу символічному та асоціативному плану текстів як таких, що містять основний потенціал імпліцитних гендерних значень. Гендерна проблематика поетичного перекладу

також включає питання співвідношення суб'єктів автор-перекладач-читач, реконституювання гендерно забарвлених семантико-стилістичних ресурсів оригіналу, функціональних ознак поетичного мовлення (наприклад, експресивність, модальність та ін.) з гендерних позицій, виникнення та інтепретації конотативних значень і т.ін.

Список використаних джерел

1. Карабан В.І., Борисова О.В., Колодій Б.М., Кузьміна К.А. Попередження інтерференції мови оригіналу в перекладі (вибрані граматичні та лексичні проблеми перекладу з української на англійську) / Навчальний посібник. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 208 с.
2. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М.: Высшая школа, 1980. – 199с.
3. Рюткнен М. Гендер и литература: проблема “женского письма” и “женского чтения” // Филологические науки. – М: Нефтяник, 2000. – №3. – С. 5-17.
4. Ketkar S. Literary Translation: Recent Theoretical Developments. www.geocities.com/sachinketkar.

Summary

The article treats the issue of gender in translation as a complex, discourse, social, cultural, ethno-national, psycho-linguistic phenomenon which is not to be disregarded in translating.

Key words: translation, poetic text, gender.

VOCABULARY TECHNIQUES OF COMPOSING ENGLISH PUN

В статті досліджуються лексичні механізми створення англomовного каламбуру, які включають явища омонімії, паронімії, використання лексики різної стилістичної приналежності, метафоризацію значення.

Ключові слова: каламбур, гра слів, двозначність, омонім, омофон, омограф, паронім, фразеологізм.

Punning may have been seen as a cheap trick by some people not so long ago, and maybe even today. But in the early 1990's researchers began to take the pun more seriously and put their scholarly effort in the study of this phenomenon. Today the study of puns is seen as a valid academic activity.

To broaden our notion about the pun and to structure our knowledge about this stylistic device in our work we'll trace different types of the pun in accordance with the material and the technique of its composing. Our classification is based on the data gathered from different sources taking into consideration the similar schemes in the literature about the pun.

I. From the ambiguity of meaning and form, we are able to construct the structure of puns, which is two-fold. Firstly, puns are divided into different types of puns, based on their formal identity, and secondly, they are divided into vertical and horizontal puns, depending on the presence of their component parts. The formal identity, whether complete or partial, is expressed through homonymy, homophony, homography, and paronymy.

In the horizontal pun, the lexical elements are present in the text near each other, whereas in vertical pun one element is missing and has to be triggered into semantic action by contextual constraints. These characteristics may be combined into a table, which shows one of the possible typologies of puns:

	<i>Homonymy</i>	<i>Homophony</i>	<i>Homography</i>	<i>Paronymy</i>
Features at play	Lexical ambiguity (the same sound and spelling)	Phonemic ambiguity (the same sound different spelling)	Graphemic ambiguity (the same spelling different sound)	Phonemic or graphemic similarity (partially similar spelling and sound)

Vertical	Pyromania: a burning passion	Wedding belles	MessAge (name of a band)	Come in for a faith lift (church slogan)
Horizontal	Carry on dancing carries Carry to the top (article on a dancer named Carry)	Counsel for council home buyers	How the US put US to shame	It's G.B. for the Beegees (article on pop band)

1) Homonymy. Homonyms exploit the limitedness of vocabulary and the multiple meanings for single forms that comes with it. In homonymous punning the lexical item(s) at the centre of the pun may be homonyms (*carry* as a verb and *Carry* as a proper noun) or polysemous words whose meanings differ, but which are usually derived from the same word and felt to be related (*burning* as an adjective and adverb).

2) Homophony. Homophonic punning takes advantage of the fact that there are many unrelated words that share nearly, but not exactly, similar form and are pronounced (at least nearly) identically. Thus *belles* and *bells* can be vertically juxtaposed to produce a humorous effect. It is noteworthy that this homophonic vertical pun works only visually, i.e. it has to be ready for it to make (punning) sense.

3) Homography. In homographic puns, the punster utilizes the limited set of available letters and the phonemic and morphological structure of words. Thus it is possible to combine the graphemes from the word *message* so that they form a name with two morphemes *Mess Age* which is then pronounced either similarly to *message*. Likewise, the written abbreviation of the United States *US* can be contrasted by capital letter representation of the word *us*. These puns also rely on visual input for their effect.

4) Paronymy. Paronymic puns employ phonological similarity of the words and the morphological structure. The fact that *faith* and *face* differ from each other only in their last phoneme allows for this vertical paronymic pun. On the other hand in our horizontal paronymic pun the morphological design of the word G.B., where the order of the two morphemes is reversed and an extra phoneme is added to the end of the word, consequently resulting in the name *Beegees*.

II. To the group of puns connected with the special vocabulary belongs wordplay based on terms, proper names and abbreviation.

1. Speaking about terms we must mention that a great number of terms derived from the words that belong to the neutral vocabulary, hence, it is possible to create a play upon word using a blending of terminological and non-terminological meanings. A bright example of

using a term in a pun is shown by S.A.Kolesnichenko [2]: “Uncle William has a new cedar chest.” “So? Last time I saw him he had just had a wooden leg”. A play on words is based on the two meanings of the word “chest”: 1) a box, usually large and sturdy, used for storage or shipping; 2) the front part of the trunk from the neck to the belly.

2. Proper names, namely, anthroponyms and toponyms, constitute an important group of fruitful and original components of pun.

III. Phraseological puns. Play on words and creative use of language have always been part of the English tradition, so it’s obvious enough that play on phraseological units in the English language continues an old tradition of puns and other types of play on words, characteristic of W. Shakespeare, O. Wilde, L. Carroll and many other writers. The stylistic changes of phraseological units have been an accepted fact of language throughout the history of English, for instance, Shakespeare’s works which abound in the creative use of language. It is noteworthy that even Old English and Middle English writings present ample evidence of this phenomenon. So it’s no wonder that different types of phraseological unit transformations in speech attract the attention of modern linguists.

In phraseology pun or wordplay involves the relation between the phraseological unit with its transferred meaning and the corresponding free combination of words with their literal meanings. In jokes when the sharp change of meanings rules the clash, the process of phraseological metaphor realization in its literal and transferred meanings plays a great role connecting two things which can’t be logically connected. Metaphor is split because one of the participants of the joke doesn’t understand its non-transparent transferred code.

Since the ideal task of communication is reaching agreement between the participants while being fully understood by each other, numerous jokes are based on the realization of a completely different model. The traditional pattern of taking turns in joke dialogues allows a good opportunity of using phraseological puns. Metaphor splitting seems to be absolutely appropriate because of the process of misunderstanding the partner. Little children are good examples of such misunderstanding, as their mental luggage isn’t sufficient enough and they fail to see the metaphorical meaning of phraseological units “between the lines”.

Thus, pun can be based on: 1) linguistic ambiguity; 2) the words from different vocabulary layers: neutral (common) words or special vocabulary (terms, proper names, abbreviation, etc.); 3) the use of phraseological units.

Literature

1. Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. – М.: Наука, 1988. – 375с.
2. Колесниченко С.А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Л., 1984. – 20с.
3. Якаменко Н.В. Игра слов в английском языке. – Киев, 1984 – 48с.
4. Fauconnier G. Mental Spaces, Aspects of Meaning Construction in Natural Language. – Cambridge: Cambridge University Press. 1994. – 310p.
5. Leech C N. English in Advertising. – London, 1998. – 211с.

Summary

The article deals with investigating lexical mechanisms of creating English pun which include the phenomena of homonymy, paronymy, the use of different vocabulary layers, metaphorization of meaning.

Key words: *pun, wordplay, ambiguity, homonym, homophone, homograph, paronym, phraseological unit.*

ВІДЕОФОНОГРАМИ У ФОРМУВАННІ УСНОЇ АНГЛОМОВНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ

У статті розглядаються особливості формування англомовної комунікативної компетенції засобами автентичних відеофонограм. Відеофономатеріали класифіковані згідно з різними критеріями. Визначено типи відеофонограм, що є ефективними в роботі з молодшими школярами.

Ключові слова: компетенція, відеофонограма, автентичність, усне мовлення.

Ефективність навчання усного іноземномовного мовлення в початковій загальноосвітній школі значною мірою залежить від правильного вибору типу відеофонограм (ВФГ). Ця вимога зумовлює нагальну необхідність створення класифікації ВФГ і визначення їх типів, які в найбільшій мірі відповідають навчальним і віковим потребам молодших школярів.

З метою створення класифікації ВФГ був проведений теоретичний аналіз спеціальної методичної літератури [1; 3; 4; 5; 6]. У результаті цього аналізу виділено вісім основних критеріїв класифікації, які характеризують різні типи динамічних ВФГ. Це такі критерії: призначення ВФГ, методична організація, мета застосування, фабульний або описовий характер ВФГ, тематичність ВФГ, тип зображення, форма мовлення, ступінь автентичності.

Згідно з першим критерієм ВФГ, які застосовуються в навчанні молодших школярів, можна класифікувати за призначенням. За цим критерієм ВФГ поділяються на художні фільми, документальні фільми, навчальні художні фільми, навчально-документальні ВФГ, навчальні відеокурси, рекламні та мультиплікаційні фільми.

За критерієм методичної організації ВФГ поділяються на ВФГ без відеовправ і з відеовправами. До ВФГ без відеовправ належать художні та документальні фільми, рекламні і мультиплікаційні фільми. До ВФГ з відеовправами належать навчальні фільми і відеокурси. Відеовправи, які входять до складу ВФГ, спрямовані на засвоєння певного навчального матеріалу, формування мовленнєвих навичок і вмінь.

Наступний виділений нами критерій визначає тип ВФГ відповідно до мети навчання. Поділяємо точку зору Н.Ф.Бориско, яка

визначає такі типи статичної ВФГ як ВФГ-основа, ВФГ-опора і ВФГ-стимул. Такий поділ підходить і до динамічних ВФГ, тому визначимо динамічну ВФГ відповідно до цих термінів. Розглянемо такі типи ВФГ більш детально.

ВФГ-основа розрахована на пред'явлення нового навчального матеріалу і його первинну активізацію. Цей вид ВФГ забезпечує першу стадію формування лексичних, граматичних і фонетичних навичок у процесі мовленнєвої практики.

ВФГ-опора призначена для використання на етапі формування мовленнєвих навичок і розвитку мовленнєвих умінь учнів. Використання такої ВФГ забезпечує презентацію слухових (вербальних та невербальних – функціональні шуми, музика), зорових (вербальних зорових, невербальних зображальних) і слухозорових вербальних і невербальних опор.

Слухозорові опори, які актуалізуються за допомогою ВФГ, служать для виклику з пам'яті й актуалізації необхідних мовних і мовленнєвих одиниць, надання мовленнєвих зразків потрібного обсягу, пред'явлення предметного плану висловлювання (його смислу) і його програму (чергуванням сюжетів або демонструванням моделі-схеми висловлювання); постачання необхідних мовленнєвих засобів. Свідоме й інтенсивне використання опор створює передумови для розвитку невідготовленого мовлення [26, с.24].

ВФГ-стимул застосовується на етапі розвитку мовленнєвих умінь учнів. Дана ВФГ демонструє різні мовленнєві ситуації спілкування, править стимулом для висловлювань учнів.

Наступний критерій класифікації ВФГ – фабульний або описовий (безфабульний) характер ВФГ [40]. В описових ВФГ у більшості випадків спостерігається пряма чітка послідовність подій, одна змістова лінія, рідко зустрічаються ретроспективні явища в інформації аудіотексту. Нерозуміння частини інформації не впливає на розуміння всього повідомлення. Під час сприйняття фабульних ВФГ учні повинні усвідомлювати суттєві зв'язки у висловлюванні, які іноді досить складні.

Під критерієм тематичності ВФГ у нашій роботі розуміється критерій, виділений І.А.Щербаковою [3] – за змістовим зв'язком кадрів. За даним критерієм ВФГ поділяються на однотемні та багатотемні. Беручи до уваги недостатній рівень розвитку мисленнєвих операцій аналізу та синтезу учнів даного віку, що спричиняє ускладнення в розумінні розвитку багатотемного сюжету, у початковій школі рекомендується використання однотемних ВФГ.

Слідом за Н.І.Бичковою [1] відмітимо, що відеоряд ВФГ має три типи зображення: мовець, пікторальне зображення, мовець у поєднанні

з пікторальним зображенням. Експериментальні дані Н.І.Бичкової підтверджують важливість для розуміння вербального повідомлення презентації мовця. Зорове сприйняття артикуляції мовця сприяє навчанню правильної артикуляції і розумінню повідомлення. Уважно спостерігаючи за мовцем, учні починають підсвідомо, непомітно для себе копіювати рухи губ, обличчя, голови, тіла.

Відеоряд із пікторальним зображенням, який створює природний фон ситуації спілкування, теж формує в учнів певні асоціації, допомагає зрозуміти стосунки, що існують між мовленням і ситуацією. Тому під час навчання з використанням ВФГ слід звернути увагу на середовище, що оточує мовця, якого презентує ВФГ [6: 142].

Тип зображення ВФГ тісно пов'язаний з формою усного мовлення, аудіоряду. Тому наступний критерій класифікації стосується форми мовлення, що подається ВФГ: монологічної, діалогічної, діалогічної з елементами монологу. Розглянемо особливості демонстрації цих форм мовлення за допомогою ВФГ.

Монологічне мовлення притаманне переважно навчальним ВФГ. З-поміж ненавчальних ВФГ головним чином це стосується документальних фільмів.

Наступна форма мовлення – діалогічна – передбачає взаємодію щонайменше двох учасників спілкування. Кожен з учасників по черзі виступає як слухач і як мовець, що є важливим для навчання учнів такого виду комунікації. Мовлення, що надається ВФГ, задовольняє всім психологічним характеристикам діалогічного мовлення – воно вмотивоване, звернене, ситуативне. ВФГ може бути опорою у навчанні діалогічного мовлення, коли учень озвучує роль одного з персонажів, або монологічного мовлення під час вправ із завданням учню інтерпретувати пікторально представлену ситуацію у монолозі.

Оскільки учні оволодівають мовою та культурою людей іншої країни, необхідно, щоб зазначені типи ВФГ мали переважно автентичний характер. Тому одним із наступних критеріїв класифікації ВФГ для навчання молодших школярів виступає ступінь автентичності. ВФГ, які застосовуються у навчанні молодших школярів, можуть мати різний ступінь автентичності: автентична та модифікована (з неповним набором автентичних ознак). Автентична ВФГ – найскладніший вид ВФГ. Методисти відзначають, що аудіоряд повністю автентичної ВФГ може становити певні труднощі під час його сприйняття на слух учнями, а саме:

1) розмовний стиль мовлення (ідіоми, жаргонізми можуть виявитися надто складними для розуміння);

2) скорочення: фонологічних (“Djeetyet?” замість “Did you eat yet?”), морфологічних (“I’ll”), синтаксичних (еліптичні форми типу “When

will you be back?” – “Tomorrow, maybe.”), прагматичних (телефон дзвонить у кімнаті й дитина кричить “Mum! Phone!”);

3) явища хезитації: невинуваті паузи, повтори, вагання, виправлення, заповнення пауз спеціальними елементами, а також ритмічний характер усного англійського мовлення, який ділить речення на групи слів [4, с. 239-240].

Підводячи підсумок вищесказаного, зазначимо, що для навчання учнів молодшого шкільного віку доцільно відбирати такі ВФГ: навчальні відеокурси, навчально-документальні фільми, навчальні художні фільми і мультиплікаційні фільми. Використовуються ВФГ з відеовправами і без них. Наявність відеофоновправ полегшує і різноманітніть методичну роботу вчителя. ВФГ виконує, головним чином, функцію основи, а вже потім – опори або стимулу. ВФГ повинні мати описовий характер, бути однотемними, презентувати мовця в поєднанні з пікторальним зображенням. Для навчання монологічного мовлення використовуються, відповідно, ВФГ, які мають аудіоряд у монологічній формі. Можуть використовуватися автентичні ВФГ, якщо аудіоряд не становить значних труднощів для сприйняття, або модифіковані.

Список використаних джерел

1. Бичкова Н.І. Типологія відеофонограм та фонограм для навчання усного іншомовного спілкування // Методика викладання іноземних мов. – 1992. – №21. – С. 68-72.
2. Рабинович Ф.М. К проблеме опор при развитии экспрессивных форм речи // ИЯШ – 1986. – № 5. – С. 20-24.
3. Щербакова И.А. Кино в обучении иностранным языкам. – Минск: Высшая школа, 1984. – 94 с.
4. Brown H.D. Teaching by Principles: an Interactive Approach to Language Pedagogy. – Prentice Hall Regents, USA, 1994. – 467 p.
5. Furmanovsky M. Content Video in the EFL Classroom. – I-TESL-J. – 1997. – Vol. III. – № 1.
6. Instructional Effectiveness of Video Media / C.Douglas Wetzel, Paul H. Radtke, Hervey W. Stern. – Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Hillsdale, 1994. – 250 p.

Summary

The article regards peculiarities of forming English communicative competence by means of authentic videophonograms. Videophonomaterials are classified according to different criteria. The author determines those ones which are effective in the work with junior pupils.

Key words: *competence, videophonogram, authenticity, oral speech.*

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СІМЕЙНОГО ПРЕСКРИПТИВНОГО ДІАЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

У статті аналізується неконфліктний сімейний прескриптивний дискурс, проводиться гендерна та вікова диференціація стратегій і тактик прескриптивного діалогічного дискурсу.

Ключові слова: сімейний діалогічний дискурс, мовленнєва ситуація, адресант, адресат, кооперативність.

Метою статті є аналіз кооперативної мовленнєвої поведінки комунікантів у сімейному діалогічному дискурсі (далі – СДД), а саме: неконфліктної інтеракції у сімейному прескриптивному діалогічному дискурсі (далі – СПДД), маркованої гендерними, віковими особливостями співбесідників у залежності від его-стану мовця у конкретній мовленнєвій ситуації у рамках симетричних/асиметричних стосунків між співрозмовниками. СПДД (сімейний прескриптивний діалогічний дискурс) – кооперативна мовленнєва діяльність в інтересах мовця заради впливу однієї особистості (адресанта) на уявлення про світ, наміри, мету іншої (адресата), що націлена на спонукання до конкретних мовленнєвих чи фізичних дій через емоційний чи інтелектуальний канали впливу на особистість.

Аналіз такої комунікації дав нам можливість виявити специфічну комунікативну техніку, спрямовану на підпорядкування партнера по спілкуванню. Суть такого типу мовленнєвої поведінки полягає в тому, що адресант посередництвом своїх кооперативних мовленнєвих дій намагається примусити адресата діяти відповідно до своїх вимог, бажань, тобто прагне одержати від адресата прогнозовану реакцію, стимулятором якої він виступає.

Специфічними для цього типу дискурсу є спонукальна інтенція мовця та той факт, що результатом взаємодії всіх складників СПДД є спрацювання механізму спонукання до дії на слухача. Таким чином, ефект спонукання пов'язаний, як правило, з людськими емоціями, розумовою діяльністю, людськими настановами, соціокультурними нормами та іншими явищами, які не мають внутрішньо властивих їм меж.

Спонукальне речення – монопредикатна одиниця, яка є достатньою за умови, що вона містить граматичний центр, вира-

жений дієсловом-предикатом в імперативній формі. Складовими речення можуть бути іменний граматичний центр, виражений займенником-підметом, а також додаток й обставини, які вважаються розширенням предикату. Суперечливої інтерпретації набуває функція і значення особових займенників, які виконують функцію підмета або звертання при імперативному предикаті. При цьому виникає двозначність, викликана відносно іміліцитним зв'язком між займенником та імперативною формою дієслова в реченні.

СПДД відображає сукупність мовленневих / немовленневих дій і з боку адресанта, і з боку адресата, ставить перед першим певну мету й здійснюється за конкретних умов. Він є цілеспрямованим, ситуативно орієнтованим, зв'язаним як з особистістю мовця, так і з особистістю слухача. Методи, якими користується адресант при “обробці” партнера, є безпосереднім стимулом до дії. Ці методи чи тактики, які самі по собі або в комплексі ведуть до прийняття рішення в ході аргументації, є конституюнтами регулятивної стратегії у СПДД в умовах неконфліктної мовленневої взаємодії. Саме комунікативна стратегія пояснює внутрішній зв'язок СПДД, об'єднаного категорією імперативності.

Адресант прагне за допомогою вибору відповідних лексико-синтаксичних засобів привернути увагу свого партнера по комунікативній інтеракції, примусити його себе слухати, досягти не тільки розуміння, але й необхідної реакції. Адресат, зі свого боку, сприймаючи слова, має можливість прогнозувати подальший зміст, аналізувати задум адресанта і виконувати чи не виконувати його припис. Адресант, носій певної культури, метою якого є спонукати адресата до мовленневих / немовленневих дій, посилає визначеного типу інформацію (прескрипцію) через канал зв'язку адресатові.

Для ефективного впливу надіслані адресантом прескрипції на адресата, вона розглядається у комплексі з механізмами опрацювання спонукальної дії, а саме: адресант володіє мовленневим кодом, тезаурусом, комунікативною та соціальною компетенцією; використовує можливість мовної системи (лексико-морфологічні, синтаксичні, дейктичні, оцінні) й виявляє психічні, соціальні властивості адресата та особливості його мислення. Механізм впливу на адресата ґрунтується на взаємодії слова та значення, які зумовлені минулим досвідом людини, закріпленням у її пам'яті. Слово впливає на підсвідомість співбесідника, визначаючи слова та дії-відповіді, хоча це в багатьох випадках не усвідомлюється.

Слово діє на почуття та емоції людини і своїм звучанням, і своїм значенням. Вплив через емоційний канал – швидший і простіший,

а на інтелектуальну сферу людини, зокрема невербальне знання, – складніший, але й надійніший [3]. Мовленнєве спонукання адресата діяти в інтересах адресанта є складним комплексом мовленнєвих та психологічних зусиль комуніканта й передбачає поступове досягнення кінцевої мети. У результаті взаємодії механізмів впливу на особистість реалізується спонукальна інтенція мовця, тобто він ініціює не тільки відповідні мовленнєві дії свого партнера по комунікації, але й у цілому досягає своєї кінцевої мети. Безумовно, що наслідок СПДД залежить від мовця, від його уміння правильно організувати свої мовленнєві дії.

Відповідна мовленнєва реакція адресата відіграє суттєву роль тому, що надає мовцеві необхідну інформацію про партнера по комунікації та сигналізує про забезпечення / незабезпечення сприйняття прескрипції, виконуючи, таким чином, функцію реагування слухача на мовленнєві дії мовця. Реакція на спонукання до дії може бути виражена за допомогою як вербальних, так і невербальних засобів, комплексне застосування яких забезпечує зворотний зв'язок між адресантом та адресатом, здійснюючи комунікативний зв'язок і виконуючи стимулюючу функцію.

У СПДД успішна спонукальна дія заснована на різниці соціальних ролей, статусних характеристик комунікантів – дії на адресата за допомогою вказівок на його підлеглий, менш вагомий статус (батько – дитина), чи рівний статус (чоловік – дружина); впливу шляхом акцентування різних соціальних ролей (мати – син) або комунікативних позицій у сімейній ієрархії (дорослий / батько, дитина). Комунікант вибирає певні мовленнєві прийоми, тактику та стратегію своєї поведінки, що визначають його семантичний, стилістичний і прагматичний вибір, маркований соціолінгвістичними параметрами “гендер” і “вік”.

Як показав проаналізований матеріал, в основі СПДД лежить регулятивна стратегія, яка базується на волевиявленні адресанта, і полягає у мовленнєвому спонуканні адресата до виконання певних дій з одного боку, і застосуванні тактик, які сприяють розгортанню інтеракції на рівні нормальної тональності спілкування й забезпечують уникнення конфлікту, з іншого. Регулятивна стратегія є найбільш доречною і ефективною при регламентації ієрархічних стосунків у сім'ї й значимою з точки зору ієрархії мотивів і цілей, вона безпосередньо пов'язана із здійсненням впливу на адресата, його модель світу, систему цінностей, на його поведінку (як фізичну, так і інтелектуальну).

Вона направлена на досягнення глобальної мети – гармонізації мовленнєвої поведінки комунікантів, і сприяє ефективній орга-

нізації діалогічної взаємодії, оптимальному впливу на адресата у сімейному дискурсі. Тактики, що її реалізують, і забезпечують розгортання СПДД, є марковані гендером і віком співбесідників. Володіння стратегією і тактикою комунікації у цьому дискурсі свідчить про мовну компетенцію як адресанта, так і адресата, про їх здатність модифікувати свою мовленнєву поведінку та керувати нею залежно від поведінки співрозмовника, й залежить як від рівня розвитку комунікативної компетенції обох комунікантів, так і від таких психологічних чинників як: ступінь комбінаторності мислення, володіння своїм емоційним станом та здатність маніпулювати мовленнєвими тактиками.

Специфіку стратегій і тактик представників різних вікових груп у СПДД визначає той факт, що комунікативна компетенція дорослих, на відміну від дітей, уже розвинена. Старші та віком володіють більшим “арсеналом” тактичних прийомів, що зумовлено більшим комунікативним досвідом дорослих.

За нашими даними, найвищий показник мають тактики повтору, звертання, обіцянки, а тактики визнання авторитету адресата, пом’якшення, іронії мають найнижчі показники, що пояснюється більшою ефективністю й продуктивністю перших у досягненні комунікативної інтенції адресанта, націленої на керування мовленнєвими / немовленнєвими діями адресата. Проаналізуємо найбільш характерні приклади трансакцій, що наочно ілюструють отримані результати дослідження тактик кооперативної мовленнєвої взаємодії у СПДД.

Список використаних джерел

1. Бессонова О.Л. Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивно-гендерні аспекти. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 362 с.
2. Галапчук О.М. Вікова диференціація стратегій і тактик дискурсу в сучасній англійській мові: Дис. ... канд. філол. наук. 10.02.04. – Харків, 2000. – 197 с.
3. Никульшина Т.Н. Информационная стратегия в побудительном дискурсе (на материале англ. яз.): Дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04. – К., 1998. – 190 с.

Summary

The article analyzes non-conflict family prescriptive discourse and makes an attempt to differentiate between gender and age strategies and tactics of prescriptive dialogic discourse.

Key words: *family dialogue discourse, speech situation, addresser, addressee, cooperativeness.*

КОГНІТИВНА РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ “ПАРИЖ” У РОЗУМІННІ Г. МІЛЛЕРА (НА ОСНОВІ РОМАНУ “ТРОПІК РАКА”)

У статті обстоюється теза про концептуальне сприйняття дійсності, що базується на методологічній основі когнітивної лінгвістики. З цієї позиції запропоновано методуку аналізу когнітивних аспектів лексичної семантики. Розкрито особливості смислу концепту ПАРИЖ, актуалізованого у романі Г. Міллера “Тропік рака”.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, концепт, лексема, фреймовий аналіз, структура концепту “ПАРИЖ”

When the thought becomes visible...

(E. Tabakowska)

У нашій свідомості постійно з’являються різноманітні образи та думки, які відображають реалії життя, поведінку та почуття. І ми, у повсякденній діяльності та комунікації, не помічаємо мимовільного закономірного процесу втілення образів та думок у слово. Мова є безпосереднім учасником та незамінною ланкою у взаєморозумінні людини з людиною та людини з навколишнім світом. Відповідно, когнітивна лінгвістика досліджує механізми та структури людської свідомості через мовні явища, а функціонування мови розглядає як різновид когнітивної, тобто пізнавальної, діяльності. Більше того, когнітивна лінгвістика все далі сягає до показу структури людського розуму, що відображає світ у мові за допомогою концептів [Болдирєв, Карделя, Кубрякова, Табаковська, Філлмор].

Мета статті полягає у визначенні основних когнітивних та семантичних складників концепту “Париж”.

У світлі лінгвокогнітивного підходу семантична структура лексеми *Paris* як потенційної одиниці мови розглядається нами як утілення істотних ознак концепту ПАРИЖ. Відтак, сучасна семантична парадигма концепту “Париж” втілюється у таких складових лексемах як: “Мулен руж” та “Канкан”, що відображають дух та атмосферу міста. Наступна лексема “Столиця моди” відповідає за світський статус Парижу. Однак, у проведеному

анкетуванні (серед студентів-іноземців), лексема “Столиця моди” не завжди є складовою концепту “Париж”, і таким чином знаходиться в опозиції до інших міст, таких як Нью-Йорк чи Мілан. Але, з нашої точки зору, слід брати до уваги історію світової моди та дизайну, яка розпочинається ім’ям Чарльза Фредеріка Ворфа – саме він був першим дизайнером названим *кутюр’є*. Більше того, варто зазначити, що не зважаючи на Другу світову війну, на підйом американських спортивних дизайнерів, на зменшення замовників одягу “від кутюр” та зросту готового (ready-to-wear) одягу, незважаючи на розквіт Мілану та “гамір” зчинений Лондоном, Париж залишається світовою столицею моди. Адже й досі іконами стилю залишаються Коко Шанель, Жан-Поль Готье, Ів Сент Лоран та ін.

Натомість у сприйнятті американського письменника концепт “ПАРИЖ” начебто мігрує із світу бомонду у світ людей бідних та свавільних. І такі лексеми як: “запозичена земля”, “Жермен”, “гарсон” уособлюють Париж 30-х років ХХ ст. у романі та створюють частину концептуальної сфери свідомості автора. Відтак, девіантні та злиденні елементи паризького життя – повії та пройдисвіти, свобода від стилю та звичаїв домінуючого вищого прошарку суспільства – відрізняються від загальноприйнятих конотацій.

За визначенням Ч. Філмора, “The structure and content of different concepts are revealed through the meaning of language units that represent the given concept, their lexical interpretation (definition) and speech context” [4, с.123]. В центрі уваги знаходяться специфічні концептуальні ознаки, що із слотами та фреймами утворюють структуру концепту. Аналізуючи мовний матеріал “Тропик рака” та слідуючи думці автора ми можемо створити образ концепту “Париж”, який об’єктивується у мовній картині роману через інформанти англійської мови.

Фрейм: ПАРИЖ – місто-столиця.

Столицю, не важливо якої держави світу, перш за все сприймається як, “головне місто, адміністративно-політичний центр держави” [3]. Крім того, словник Колінза подає, ще іншу дефініцію, яка, на нашу думку, відповідає в даному випадку Парижу як столиці Франції “центр діяльності – місце, яке є центром індустрії, комерційної діяльності, чи будь-якої іншої діяльності...” [3]. Слід пам’ятати, що з точки зору когнітивної лінгвістики, перед тим як поняття буде сприйняте та відображене у мові, воно проходить крізь певну кількість образів, за допомогою яких воно (поняття) усвідомлюються і знаходить своє втілення у мовних одиницях. Таким чином, даний фрейм, як і наступні, включає слоти: “територія”, “парижани”, “місто вогнів” та “місто на річці Сена”.

“Територія” міста у сприйнятті Г. Міллера, стає сумішню парків, бульварів, скверів та вулиць.

“Sitting in the Square du Temple, musing over the doings ...” [6, с. 40].

“The Rue Amelie is of my favorite streets” [6, с.36].

Як доводять дослідження, Париж у людській свідомості зображений як “місто вогнів”, а автор роману, в свою чергу, ще раз це доводить.

“... after I have crossed the Seine, after I have put behind me the carnival of lights, that I allow my mind to play with these ideas” [6, с.10].

Важливим є те, що “ПАРИЖ” – це “місто вогнів” з огляду не лише на те, що став першим містом в якому була запроваджена вулична ілюмінація, але й завдяки відомим та талановитим особистостям, які принесли йому світову славу. Цей слот несе у собі й метафоричне значення, міста “світлих думок”. Відтак “ПАРИЖ” Міллера сприймається як:

“Passing by the Orangerie I am reminded of another Paris, the Paris of Maugham, of Gauguin, Paris of George Moor.” [6, с.16].

Наступний слот – *“парижани”* – окрема та незалежна соціальна група розглядається письменником як всюдисуща хвороба та бруд тогочасного суспільства.

“All these stupid people playing cards all day ... look at them” [6, с.50].

“Місто на річці Сена” – чітко виражений слот фрейму “Париж – столиця”. Слот експлікований у словнику Інкарта: *“Seine – river of northern France, rising on the Plateau of Langres, near Dijon, and flowing northwest past Troyes, Fontainebleau, Paris, and Rouen, into the English Channel”* [7]. Сена – одна з найбільш відомих річок Франції і стала ще більш популярною, як принада для туристів в межах Парижу. Так, “місто на річці Сена” об’єктивується у романі в такому плані:

“... I am a sentient being stabbed by the miracle of these waters that reflect a forgotten world.” [6, с.20].

Фрейм: “ПАРИЖ – персонаж”

Перебуваючи у Парижі протягом 1930 року, Міллер описує своє життя письменника, що бореться за життя. Поєднуючи белетристику із автобіографією, деякі розділи висвітлюють реальні факти та стосуються справжніх (реальних) друзів, колег та місця праці; інші розділи написані у міркуваннях напряму потоку свідомості. Звідси, очевидно є персоніфікація концепту “ПАРИЖ”. Відповідно, можемо виділити наступні слоти даного фрейму: *“емігрант”*, *“повія”*, *“фізичне тіло”*.

Париж втілений у “емігрантах”, які були занесені вітром у місто вогнів. Серед них – музиканти, художники та письменники. Згідно роману більшість були євреями:

“In fact, almost all Montparnasse is Jewish, or half-Jewish, which is worse. There’s Carl and Paula, and Cronstadt and Boris, and Tania and Sylvester, and Moldorf and Lucille.” [6; 5].

Беручи до уваги те, що у романі “Тропік рака” місто набуває людських ознак – воно свої недоліки і достоїнства, вади та шарм. Міллер сягає так далеко, що порівнює місто із *“новією”*:

“Or wandering along the Seine at night... the women sleeping in doorways, sleeping on newspapers, sleeping in the rain...” [6, с. 31].

Варто зазначити, що Міллер рідко користується нейтральними лексемами, позбавлених семантичної конотації, такими як “жінка” серед такої великої кількості непристойних, принизливих слів для втілення зазначеної статі:

“Nothing to distinguish her from the other trollops who met each afternoon and evening at the Café de l’Eléphant” [6, с.24].

Уособлення Парижу яскраве та виразне під час авторського його втілення у *“фізичному тілі”*. Даний слот є ще однією складовою втілення фрейму “ПАРИЖ – персонаж” у концептуальній парадигмі Парижу:

“It was only this morning that I became conscious again of this physical Paris of which I have been unaware for weeks.” [6, с.15].

Отже, через семантичний аналіз лексем, що формують когнітивну модель концепту “ПАРИЖ”, у статті зроблено спробу відобразити американське сприйняття міста.

У підсумку зазначимо, що сучасна лінгвістична традиція сягає далеко за межі усталених правил, яких дотримувалися лінгвісти для правильного оформлення думки, намагаючись охопити психологію, соціологію, комп’ютерні технології і не лише. Сьогодні ми спостерігаємо за швидким розвитком науки і техніки, що намагаються спільними зусиллями сконструювати інтелектуальні машини і таким чином створити штучний інтелект (artificial intelligence), а явища пов’язані із психологією, лінгвістикою та нейропсихологією намагаються пояснити за допомогою комп’ютерних програм. Саме тому когнітивна наука є популярною в наукових колах і дає перспективу новим дослідженням.

Список використаних джерел

1. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. – Тамбов: Издательство Тамбовского университета, 2000. – 123 с.
2. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. – М.: Изд-во ИЯ РАН, 1997. – 328 с.
3. Collins English Dictionary – Glasgow: Harper Collins Publishers, 1991. – 1791 p.
4. Fillmore, Ch. Frame Semantics. In Linguistics in the Morning Calm (ed. by the Linguistic Society of Korea). – Seoul: Hanshin, 1982. – P. – 111-137.
5. Kardela H., Muszynski Z., Rajewski M. Kognitywistyka. Problemy i Perspektywy. – Lublin, 2005. – Str. – 9-31.
6. Miller H. Tropic of Cancer. – New York: Grove Press, 1961. – 318 p.
7. http://encarta.msn.com/dictionary_/a.html

Summary

The central thesis of the article is conceptual perception of the reality which is based on the methodology of cognitive linguistics. That is why the methodology of cognitive analysis of lexemes semantics is suggested. The sense peculiarities of the concept “PARIS” actualized in H. Miller’s novel “Tropic of Cancer” are revealed.

Key words: *cognitive linguistics, concept, lexeme, frame analysis, structure of the concept “PARIS”.*

TRANSLATION TRANSFORMATIONS IN THE PROCESS OF ENGLISH-UKRAINIAN INTERPRETATION OF SHAKESPEARE'S SONNETS

У статті висвітлюється проблема мовно-стильової забарвленості сонетів Шекспіра. Метою даної роботи є дослідження адекватної передачі стильових особливостей сонетів Шекспіра та збереження їх єдності в українському перекладі.

Ключові слова: сонет, літературний переклад, оригінал, метод перекладу, стилістичний прийом.

The problem of the lingo-stylistic coloring of Shakespeare Sonnets is not completely solved. That's why series of translations turn out to be controversial, i.e. their authors consciously oppose their own stylistic interpretation of the sonnets to the stylistic interpretation of their forerunners and contemporaries.

The fact is that the original can be the basis of different translations, several of which can be adequate. Before we start the lingo-stylistic analysis of Shakespeare's Sonnets made by different authors, it is important to find out the dominant of every translator. The dominant is the choice of the element which is meant to be the most important in the original. The dominant can be followed from the original as the result of its analysis or can be imposed by the translator or the reader. The method of translation may be distinguished according to the dominant.

There are 2 non-traditional approaches to the problem of varieties of literary translation made by the American theoreticians and translators. These approaches are accepted in the academic circles.

The classification made by B.Raffel is based on different types of readers. These types do not exist separately, they intermix. The theoretician distinguished 4 categories of translation:

1. Formal translation (counts mostly on scientists and those whose prerogative is scientific principle)

2. Interpretational (counts mostly on wide audience artistic merit for whom is more important than scientific exactitude.)

3. Expansive or “free”

4. Imitational (counts on the audience who is more interested in the creative work of a particular translator than in the original) [6; 110].

The first full translation of Shakespeare Sonnets was made by I. Kostetskyi. It belongs to the category of formal translation made for scientists and those whose prerogative is scientific rather than artistic principle. His works abound in difficult words to understand (archaisms and neologisms), cold non-poetic intonation and that's why it is the least readable of all Ukrainian versions of translation. He attempted to convey accurately the form of the original text by means of half-dead, half invented language. In fact the language of Kostetskyi's translations is full of short substantive, adjective and participle forms (дих instead of “дихання”, втрим instead of “втримання”, гуд instead of “гудіння”, зітх instead of “зітхання”, сліпуч, нужден, ледач, чуж, гаряч, красніш), lexico-syntactic archaisms, his own word-forms and expressions. The difficulties in his opinion lay not in the language of Shakespeare, but in the matter of style [3, с. 10]. Kostetskyi determined the task of conditional stylization, i.e. symbolic transference to the contemporaneity of the authentic text. So the language of his translation stands in intermediate position between the original and the purpose-oriented language. Time appeared to be the stylistic dominant of the translator.

The translation of Shakespeare Sonnets made by Dmytro Palamarchuk belongs to the interpretational type of translation according to the Raffel's classification. It is directed toward wide audience, artistic merit for whom is more significant than scientific accuracy. It is close to metonymical translation (i.e. a translator aspires to imitate the author) and metaphoric translation (i.e. a translator aims to show himself as the author). His main feature is the priority of matter over form [4, с.12].

Ostap Tarnavskyi [5] planned his full translation of the Sonnets as interpretational, but it has the distinct features of effusive or “free” type of translation (it counts on those who show a preference for modern over ancient). The translation is the linguistic experiment alike Kostetskyi's translation as well. Supposing Shakespeare language to be more official than poetic he exaggerates this feature, making accurate interpretation. His language abounds in great amount of loan translations.

The complete translation made by Dmytro Pavlychko [3] belongs to the interpretational versification. The intonation of his work is also energetic as it is shown in Tarnavskyi's translations. But instead of underestimating features Pavlychko intensifies the picturesqueness of the original. His translation is rich in epithets, similes, metaphors

instead of descriptive combinations, featureless words and word-combinations or even ready-made metaphors found in the original.

Here are some instances of figurative simile which are not found in the original:

“Towards thee I’ll run and give him leave to go” – До тебе помчимо як вітер в полі.

“It is so grounded inward in my heart” – Він в серце вріс мені, як в персть моріг.

“The teeming autumn big with rich increase” – Відлинув рік летючий, наче пиця.

“My love is strengthen’d, though more weak in seeming// I love not less, though less the show appear” – Моя любов себе не афішує // Але міцніє, наче скритий жар.

“Therefore my Mistress’ eyes are raven black, // Her eyes so suited, and they mourners seem...” – Тому моя кохана носить жаль// В очах блискучих, ніби кручі крила.

“One blushing shame, an other white despair” – А друга – та збіліла, мов зола. [7]

Besides, the translator uses actively his favorite stylistic device such as the creation of pairs of synonymic word-combinations. For instance: “сяяла й цвіла”, “зблекне і згасне”, “досконале і справедливе”, “весела і бадьора”, “теплом і світлом”, “почуття і принади”, “багатства і скарби”, “просвітлений і радісний”, “нове і свіже”, “суди й пересуди” [3].

The intensification of the picturesqueness, metaphoric descriptive expressions in Pavlychko’s translations is the result of compression (lexical reduction). For instance, by using lexical reduction exclamatory rhetorical questions turn out to be not only shorter in the interpretations, but also more expressive:

“What freezing have I felt, what dark days seen! What all December’s bareness every where!” – “Яка груднева голизна і тьма, // які студені дні мене давили” [3].

To draw a conclusion we may say that the translation can be distinguished as an art of interpretation of source text, it is a creative work of a translator. Every kind of art is understood differently by different people. So, masters tried to convey the general ideas of the sonnets making emphasis on style, grammatical peculiarities, and syntactic constructions and so on. All these four translations of the Shakespeare Sonnets were made from various style-making standpoints: I.Kostetskyi used the way of “conditional stylization” transforming the language of the original into the language of baroque; D.Palamarchuk updated it to contemporary literary language of soviet times, laying

special emphasis upon clearness, intelligibility of the contents; he was inspired by S.Marshak who also translated the Sonnets; O.Tarnavskiy resorted to distinct, laconic, official style; D.Pavlychko intended to combine the official intonation and rich picturesqueness of expressions. All these translators considered the style itself to be the most confusing fact during the sonnets interpretation.

We may summarize the peculiar features of each translator in the Table 1.

William Shakespeare is a great English playwright. His works are known all over the world. As we may see it is very difficult for a translator to make a really accurate literary translation. That's why we may claim of prospects and far-reaching of the research.

Table 1

I.Kostetskyi	D.Palamarchuk	O.Tarnavskiy	D.Pavlychko
<ul style="list-style-type: none"> • “Conditional stylization”; • the language of baroque; 	<ul style="list-style-type: none"> • Contemporary language of soviet times; • clearness, intelligibility of the contents. 	<ul style="list-style-type: none"> • Official style. 	<ul style="list-style-type: none"> • Official style; • rich picturesqueness of expression.

References

1. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.
2. Костецький І. Український перекладач Шекспірових сонетів/ У кн.: Шекспірові сонети. В перекладі Ігоря Костецького. – Мюнхен: На горі, 1958. – 254 с.
3. Павличко Д. Сонети Шекспіра/ У кн.: Шекспір, В. Сонети. Переклад Дмитра Павличка. – Львів: Літопис, 1998. – 272 с.
4. Шекспір В. Сонети. Переклад Дмитра Паламарчука. – Київ: Дніпро, 1966. – 262 с.
5. Шекспір В. Сонети. Переклад Остапа Тарнавського. – Філадельфія: Мости, 1997. – 271с.
6. Raffle, B. The Art of Translating Poetry. – University Park-London: The Pennsylvania State University, 1988. – 178 p.
7. Shakespeare's Sonnets // [http:// www.enotes.com/sonnets/](http://www.enotes.com/sonnets/).

Summary

The article is concerned with the problem of lingo-stylistic coloring of Shakespeare Sonnets. The objectives of the research are to investigate literary translation of the Sonnets from the stylistic point of view and to define if the stylistic unity is preserved in Ukrainian interpretation.

Key words: *Sonnet, literary translation, original (source text), method of translation, stylistic device.*

STRATEGIES OF PRODUCING ENGLISH PHONOLOGICAL JOKES

В статті досліджуються фонологічні механізми продукування англомовних жартів. Проаналізовано лінгвістичні явища омофонії та омографії як засобів гумористичної гри слів.

Ключові слова: жарт, омофонія, омографія, каламбур.

Language is often implicated in humor. Humor may play off of lexical ambiguity (as in puns), or make use of linguistic ill-formedness or stigmatized forms, dialect features, etc. (as in ridicule using mimicry), or may use linguistic arguments (that is, logically fallacious lines of reasoning whose apparent sense is derived from linguistic factors like ambiguity, metaphor, idioms, formal similarities) etc. Mimicry for humorous effect may make specific use of linguistic features characteristic of a dialect or of an individual's speech pattern, or may impose artificial or exaggerated intonation patterns or voice quality. Listeners who view the speech patterns of another as unusual or different may laugh at them. Grammatical errors or differences can be the focus of humorous expression.

This paper proposes a model for identifying phonological jokes or puns. Such a specialized model solely for phonological jokes has been constructed for several reasons. While no universally accepted classification for humor exists in the literature, recent neuroimaging studies show that phonological jokes are processed in areas different from semantic jokes (Goel & Dolan, 2001). Thus, we have reason to believe some processing is strictly distinct and separable for phonological jokes. This division has the added benefit of studying a humor subtype, seemingly devoid of an affectual component, in isolation. Puns have traditionally been considered a weak humor subtype (Veatch, 1998) perhaps due to this questionable lack of affect.

Phonological jokes are generally classified into three categories: Homophonic, Homographic and double sounded jokes.

Homophonic jokes contain wordplay involving homophones or words that sound the same but are spelt differently. Homographs on the other hand are spelt the same way but have different meanings.

Double sounded jokes may be considered to be a special case of homophonic jokes where the words sound similar but are spelt differently.

While several theories have been proposed for humor perception, almost all agree on the necessity for identifying an incongruity or violation in order to perceive humor. In fact, humor perception may be considered to be the resolution of such an incongruity (Ritchie, 1999).

Violation Theory stands out amongst such theories in addressing the affectual component involved in perceiving humor (Veatch, 1998). Even so, this theory does not propose a separate approach for the processing and perception of phonological jokes. Briefly, the Violation Theory states that there are three necessary and sufficient conditions for humor perception:

(a) Violation (V) of a moral commitment that the perceiver holds important.

(b) Normalcy (N) perceived in the situation.

(c) Simultaneity of both and N and V.

In the case of puns, the violation lies primarily in the wordplay, where one word meaning triggers one violating interpretation. In the case of homophonic puns, the similar sounding word causes the resolution, as in:

J1: *It was an emotional wedding. Even the cake was in tiers* (Pun of the Day)

While in homographic puns, the alternate word meaning resolves the violation:

J2: *He bent over to pick up a sieve and strained himself* (Pun of the Day)

Any possible joke may be considered to be processed in two phases. Initially, the semantic congruity of the text is tested and if faced with a violation, relevant homophones and homographs are considered in an attempt to resolve this violation. If this resolution is successfully carried out, a pun is identified.

The pun is a form of humor involving linguistic ambiguity. Ambiguity is of course a major means of constructing humorous speech acts, since a violation in one interpretation may be disguised by the “straight” N interpretation in the other. Punning is done differently in different cultures, where the hilariously ambiguous turn of phrase or innuendo can be a widely acknowledged and highly respected form of verbal art. These involve speech events of a certain type, similar to the set joke or riddle. They are of interest because they have often been proposed as counterexamples to the present theory, because people often find it difficult to see any moral violation in them. Consider first an

example of this genre, chosen for its apparent lack of affective implications.

Q: “*When is a door not a door?*”

A: “*When it’s ajar.*”

Several general observations may be made that seem to hold over a wide variety of puns of this type. The most interesting and in need of explanation is the fact that they are not very funny. “Thigh-slapping pun” is oxymoronic. Second, this kind of pun provides listeners with a certain ambiguous sense of failed and seemingly obnoxious humor. Listeners do recognize the performance of such a pun as one which purports to be funny, but they are usually mildly amused, if at all, by the pun itself. At the same time listeners are somehow made ambiguously unhappy by the pun, groaning or saying “That’s terrible” – though without seriously taking offense. Third, the speaker/inventor generally feels a certain glow of creative accomplishment. Finally, the structure of a pun depends on linguistic ambiguity.

Consider how these observations (one at a time) can be derived from a moral theory of humor by examining the above example. A related proof will clarify the logic used. Note the ambiguity in step 2 (observation 4):

1. X is a door (Given by Q)
 2. a) X is ajar, AND
 b) X is a jar (the ambiguity given in A)
 3. If X is a jar, X is not a door. (By definition of “door” and “jar”)
 4. Therefore, X is not a door. (by 3 and 2b)
- 1 and 4 are logically inconsistent.

In producing jokes combination of different language levels is extremely productive. We are particularly interested in the combinations between phonetics and vocabulary, as in this example:

How is a beehive like a bad potato?

A beehive is a bee holder, a beholder is a spectator, and a specked’ tater is a bad potato.

The general strategy of the riddle is to find a word (“bee holder”) that would be a synonym to the previous one (“beehive”) and a homophone to the following (“beholder”) at the same time. Repeated several times it allows to answer the question put.

Thus, phonological jokes imply ambiguity which may be either obvious or implied. Strategies evoking this type of humour are of homophonic or homographic nature. One of the most productive strategies is combination with other language levels.

Literature

1. Goel, V., & Dolan, R. J. . The functional anatomy of humor: segregating cognitive and affective components. *Nature Neuroscience*, 4, – 2001. – P. 237 – 238.
2. Pun of the Day <http://www.punoftheday.com>.
3. Ritchie, G. Developing the Incongruity-Resolution Theory. Proceedings of the AISB '99 Symposium on Creative Language: Humor and Stories, Edinburgh. – 1999.
4. Veatch, T. C. A Theory of Humor. *Humor, the International Journal of Humor Research*. – 1998.

Summary

The article investigates phonological mechanisms of producing English jokes. The author analyzes linguistic phenomena of homophony and homography as means of humouristic punning.

Key words: *joke, homophony, homography, pun.*

THE USE OF METAPHORS IN THE WORKS BY D. H. LAWRENCE

У статті розглянуто способи творення метафор, визначено граматичну класифікацію метафор та проаналізовано типи метафор у творах Д. Лоуренса.

Ключові слова: іменникові метафори, метафори з іменником у присвійному відмінку, прикметникові метафори, дієслівні метафори, прийменникові метафори.

The problem of what a metaphor is and what it does has been a hot topic of discussion since ancient times. Aristotle wrote that use of metaphor was a true mark of brilliance, and the one thing that cannot be taught about poetry [1]. The purpose of this article is to define some basic ways of constructing metaphors and analyse types of metaphors in the works by D. H. Lawrence.

A metaphor is a figure of speech concisely expressed by comparing two things, saying that one is the other [4]. The English metaphor derives from the 16th c. Old French *métaphore*, from the Latin *metaphora* “carrying over”, Greek (*μεταφορά*) *metaphorá* “transfer”, from (*μεταφέρω*) *metaphero* “to carry over. Moreover, metaphor also denotes rhetorical figures of speech that achieve their effects via association, comparison, and resemblance [2].

We will use the grammatical classification of metaphors introduced by L. O. Pustovit [4]. She defines such types of metaphors: noun metaphors, possessive noun metaphors, adjectival metaphors, verbal metaphors, prepositional metaphors.

Noun metaphors: structure of metaphorical image can be based only on the noun word combination. In such cases one of the nouns have a direct meaning and come out as the base, which gives an opportunity to manifest indirect features of another noun: *human beings are vines* [3, c.129], *Romero was the sun* [3, c.122], *a man is a mere potato* [3, c.207], *a womb is a lotus* [3, c.119]. As you might have noticed, compression is a big deal when it comes to metaphor. It's important to note, though, that compressing a phrase can sometimes change the phrase's meaning. One of the examples of **possessive noun metaphors** in D. H. Lawrence's works is: *maidenhood's flower* [3, c.32], this is a possessive noun metaphor. Another example *a nakedness of the moon* [3, c.87] places

the moon in a context, while *moon's nakedness* tells us that the moon actually is naked. However, converting it to a possessive noun metaphor doesn't change the meaning. The preposition "of" often shows ownership 6 in these cases, transforming the metaphor into the possessive noun form can be quite effective. We can also see the other examples of possessive noun metaphors in Lawrence's works: *the winter's evil* [3; 68], *anger's black look* [3, c.64], *spruce's feather* [3, c.46].

Most metaphors in the works by Lawrence are adjectival. In his "Princess and other stories"[3] we have found 87 adjectival metaphors. Adjectives have a tendency to show up in metaphors as decoration. Here's an example: *silent, dull and dead dignity* [3, c.73]. Adjectives *silent, dull and dead* — seem like extra baggage that isn't particularly helping the metaphor do its job. The phrase *the eternal sleep* [3, c.57] is basically equivalent to "the sleep of eternity," though the first phrase is better, "tighter," than the second. In general structure of metaphorical image in Lawrence's works adjectives sometimes convert into epithets. In such a way they fulfill a figurative – descriptive function, create emotional attitude, express perception: *green demon* [3, c.134], *inward coldness* [3, c.78], *dirt – eating continent* [3, c.200], *ancient, cold – floored, stone- heavy silence and dead dignity* [3, c.196], *dying day* [3, c.31], *sharp eyes* [3, c.58], *icy wonder* [3, c.59], *thick darkness* [3, c.61], *the thin small day* [3, c.94], *wet sun* [3, c.98], *pure joy* [3, c.104].

Verbal metaphors are potent and tricky, and we use them all the time because it's a great way to condense what we mean into a few words: *he was burdened by debt* [3, c. 34], *she was blind to everything else* [3, c.186], *the garden dreamed* [3, c.187], *the star had fallen down and stretched its hands into darkness* [3, c.219]. Verb gives dynamism to metaphorical text, activates all indirect features. When main hero in the story "Princess" was alone in the mountain cottage, and the gas lamp was running out of gas she told her lamp: "*Lamp, don't die on me*" [3, c. 51]. In this verbal metaphor, we can compress the following logic: a) a lamp is like a living thing, b) when a living thing ceases to function, it dies, c) therefore, when a lamp ceases to function, it dies. This works because there's an implied metaphor in the use of the verb "die." In some instances of metaphor, such as "Lamp, don't die on me," some portion of the metaphor is unstated. When we make implied metaphors, we rely on some portion of our statement to draw in things that aren't directly declared. In the phrase *She needled Romero about the hoarse* [3, c.164] we know that she wasn't actually using needles of any kind 6 she was nagging or harassing, and her harassment was needle-like. This example is implied metaphor in the verbal form. We can construct implied metaphors in any grammatical form, though; adjectival forms

are quite common (*a green demon* [3, c.78] – implies demon), as are adverbial (*she walked away sheepishly* [3, c.47] – implies sheep), prepositional (*a cup of shadow* [3, c.58] – implies some vessel) and simple noun (*a man is potato* [3, c.189]) forms.

One of the pitfalls of implied and verbal metaphors is the mixed metaphor. A mixed metaphor is what happens when we combine properties from multiple metaphors in ways that don't necessarily go together. Example: *His wife's beauty was clouded by a sea of frost* [3, c.173]. For one thing, a sea doesn't "cloud." Clouds are associated with the sky. Let's take the other example: *Our boots quack like miniature dogs coughing in the cold* [3, c.76]. Now examine this line closely. Firstly, there's a verbal metaphor to describe the boots & they're quacking, which is a bird thing. Then the metaphor is qualified with a simile & like miniature dogs. How exactly do miniature dogs quack? But then, a verbal metaphor is applied to the miniature dogs & they're coughing, which is generally a human thing to do. So what are these boots like, exactly? Are they like ducks, miniature dogs or people? Let's take a look at what the author meant: a) the boots make a quacking sound, b) the sound is similar to the sound of miniature dogs barking, c) miniature dogs barking sounds like someone coughing in the cold. The mixed metaphor flaw was introduced when D. H. Lawrence compressed this into a compound metaphor.

Mixed metaphors aren't as common as dead metaphors, which are also known as clichés. When an image or metaphor has been used so much that it loses its punch, it's essentially dead. There are many examples of cliché and dead metaphor that are met in Lawrence's works: *an apple with the gold side and red* [3, c.143], *Sodom and Gomorrah* [3, c.196], *flower of maidenhood*, [3, c.32].

Next type is prepositional metaphors. In "*Human beings are vines about their lives*" [3, c.129] the addition, "about their lives," is a prepositional phrase that tells us more about human beings. A prepositional phrase can begin with any preposition & in, for, about, after, under, etc. The prepositional metaphor is often used to inadvertently construct clichés, because it's so easy to stick an abstract term in the prepositional phrase: *the real golden – sweet bouquet of beauty* [3, c. 65], *volcanic pressure of impatience* [3, c. 48], *the night was a pupil of her eye* [3, c.112], *heartless wilderness of mountains* [3, c.65].

We can conclude that works by D. H. Lawrence are rich in metaphors of different kinds: noun and possessive noun, adjectival, verbal and prepositional metaphors, but most of his metaphors are adjectival.

References

1. Donald Davidson. What Metaphors Mean // *Inquiries into Truth and Interpretation* 6 London, 1984— p. 34.
2. I. Illich, B. Sander. *The Alphabetization of the Popular Mind*. 6 Oxford, 1989. — p. 69.
3. Лоуренс, Дэвид Герберт. Принцесса и другие рассказы. (На английском языке). – М.: Цитадель, 2002. – 240 с.
4. Пустовіт Л. О. Еволюція метафор // *Мова і час: розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови*. 6 К: Наукова думка, 1977. 6 с. 133- 166.

Summary

The article defines basic ways of constructing metaphors, grammatical classification of metaphors, and analyses types of metaphors in works by D. H. Lawrence.

Key words: *noun metaphors, possessive noun metaphors, adjectival metaphors, verbal metaphors, prepositional metaphors.*

HUMOUR IN ENGLISH LANGUAGE LEARNING

У статті аналізуються причини використання гумору під час навчання іноземної мови. Гумор розглядається як ефективний засіб створення сприятливих умов для вивчення іноземної мови. Встановлено переваги використання гумору в навчальному процесі.

Ключові слова: *гумор, засіб, перевага, мотивація, уміння, творчість.*

Humour means understanding not only the language and words but their use, meaning, subtle nuances, the underlying culture, implications and unwritten messages. Humour does not often travel well from one culture to another, as each society has a somewhat different concept of what is funny [1, с.90]. In Foreign Language Learning (FLL) the ability to understand humour has been one of the parameters that helps us find out about learners' comprehension in both oral and written language.

Why do we use humour in language classrooms? Because life without humour is too awful a prospect to contemplate, but more fundamentally, because laughter lubricates learning. It makes both teaching and learning far more memorable for all concerned. This question urges us to investigate the use of real language in language classrooms. The article focuses on how humour can be an effective tool in creating a foreign language classroom environment more conducive to learning.

Most teachers and learners are, at the beginning, reluctant to use jokes with much language content in them. That is why most teachers avoid using humour in ELT. However, the use of humour does not necessarily force the learners and the teachers to be comedians. The reason to use humorous texts is to enhance language learning and to increase student participation in classroom activities.

Humour can be used to promote student-teacher interaction and to increase the quantity and quality of student talking time (STT). This can also promote learner responsibility and autonomy and may be more relaxing than running back and forth between the units of a coursebook. This does not mean the course books are useless but activities using humour may be considered more appealing to students.

There are some arguments and counter arguments to be cited. Most arguments, to a certain extent, favor the use of humour in teaching

English. Generally, humour might be considered the elicitation of learning, a teaching tool, thought provoking, a student motivator and learning activator.

As for the functional use of humour, Maurice (1988) quotes from Gagne (1977) and lists eight instructional events that are enhanced through the use of humour:

1. activating motivation
2. informing the learner of the lesson objective
3. directing attention
4. stimulating recall
5. providing learning guidance
6. enhancing retention
7. promoting the transfer of learning
8. eliciting performance; providing feedback [3, c.23].

The literature stresses the importance of humour as a means of enhancing student motivation to learn English. It was Dulay and Burt (1977), who first introduced the concept of an affective filter. Afterwards, Krashen's *Affective Filter Hypothesis* emphasized that a low affective filter corresponded to high motivation, self-confidence and low anxiety. Krashen's hypothesis implied that our pedagogical goals should not only include supplying comprehensible input, but also creating a situation that encourages a low filter. In this respect, humour can help lower the affective filter, reduce anxiety in class, and encourage students' desire to take part in what is being said in the class [2, c.32].

Through use of humour, students may practice three skills: listening, speaking and reading, and the whole atmosphere in the class is relaxed. So, implementation of jokes into a unit randomly may help teachers create a more appealing atmosphere. Harmer describes using jokes as a "...balanced activities approach". The approach sees the methodology as being a balance between the components of input and output. Main justifications in using humour in language teaching are given by Medgyes as it:

- is a good vehicle for providing authentic cultural information;
- builds bridges between cultures;
- practices language items in genuine contexts;
- brings students closer together;
- releases tension;
- develops creative thinking;
- provides memorable chunks of language;
- reinforces previously learned items;
- generates a happy classroom;
- enhances motivation;

-
-
- enriches textbook-based courses;
 - introduces a refreshing change from routine language-learning procedures [4, c.5].

There are some limitations in using humour as a teaching and practice tool. The use of humour may also be considered as supplementary activities related to a coursebook. In fact, using humour, if not done to the extreme, does not require much time in presentation and practice. In various cases, due to a teacher's consideration of humour in an ELT class and their struggle using it as an ice-braking tool, it may sometimes place a burden. That not every teacher is innately a good joke teller, is another issue to be discussed. In general, using humour as a medium holds some advantages as follows:

1. Jokes are short and can be told within the space of a few minutes.
2. They are rule-governed.
3. There is a wide range of speech patterns within the single genre of a joke.
4. Jokes are common to all cultures.
5. Jokes embody a culture.
6. Speech behavior that is learned by listening to, and telling jokes, can be generalized to speech acts other than the joke.
7. Jokes are funny. They relax the tension in the classroom [5, c.12].

Obviously, there are some linguistic barriers that foreign language learners might encounter while learning and practicing the TL not only in their native country but also in the target country. Presumably, to overcome such language learning difficulties, jokes are appropriate tools to be implemented in teaching. Most teachers and learners are fascinated when they see how well humour works in fostering teacher-learner-teacher interaction.

Foreign language students sometimes get discouraged by the difficulties involved in learning a new language. Since mastery requires the development of reading, writing, listening and speaking skills, they must acquire a constantly growing body of linguistic and semantic information. Thus a language teacher needs to know how to engage students. Humor is an effective tool, as it develops and encourages creativity in the target language while helping to create an optimal learning environment.

Literature

1. Dobson, J. M. *Effective Techniques for English Conversation Groups*. Washington: USIS, 1987. – P. 90-91.
2. Krashen, S. *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. — New York: Pergamon Press, 1982. – 32 p.
3. Maurice, K. *Laugh While Learning Another Language: Techniques That Are Functional and Funny*. *English Teaching Forum*. – 1988. – № 26 (2). – P. 20-25.
4. Medgyes, P. *Laughing Matters: Humour in the language classroom*. Cambridge: CUP, 2002. – P. 1-7.
5. Trachtenberg, S. *Joke Telling as a Tool in ESL*. *English Teaching Forum*. – 1980. – №18 (4). – P. 8-13.

Summary

The article deals with the reasons of using humour in language classroom. It focuses on how humour can be an effective tool in creating a foreign language classroom environment more conducive to learning. Main justifications and advantages of using humour in language teaching are given.

Key words: *humour, tool, advantage, motivation, skill, creativity.*

КУЛЬТУРНІ ДОМІНАНТИ В БРИТАНСЬКІЙ ЛІНГВОКОНЦЕПТОСФЕРІ

У статті досліджується самотність національного характеру англіців, сформованого на основі відповідної мовної картини світу.

Ключові слова: *концепт, культура, характер, менталітет, гумор, мова.*

Останнім часом у зв'язку із зростаючим інтересом до когнітивної діяльності людини, пов'язаним з дослідженнями в сфері етно-, соціо-, психолінгвістики, лінгвокраїнознавства і лінгвокультурології в центрі уваги наукових досліджень опиняється концепт. На думку В.І. Карасіка, “культурний концепт – багатомірне смислове утворення, в якому виділяються ціннісна, образна і понятійна сторони” [1, с. 109]. Специфічна кваліфікація концептів пояснюється культурними домінантами поведінки, історично закріпленими ціннісними орієнтаціями, прийнятими у відповідній лінгвокультурі.

У даній статті зроблена спроба дослідження концептосфери англійського народу і виявлення її національних особливостей шляхом аналізу деяких культурно значущих концептів. Відмінності між культурами виявляються в кількісній і комбінаторній перевазі ознак при концептуалізації світу. Пояснення таких переваг вимагає звернення до історії, психології, філософії того чи іншого народу. Йдеться про виділення ознак, які свідчать про етнокультурну своєрідність народу. Дослідження національної концептосфери є одним із способів з'ясувати унікальність і універсальність даної культури.

Концепт – мікро модель культури, а культура – макро модель концепту. Концепт породжує культуру і породжується нею. Концепт підлягає свідомості і включає, на відміну від поняття, не тільки описово-класифікаційні, але і чуттєво-вольові та образно-емпіричні характеристики. Концепти не тільки осмислюються, але і переживаються. Як пише Ю.С. Степанов, “в структуру концепту входить все те, що і робить його фактом культури – початкова форма (етимологія); стисла до основних ознак історія; сучасні асоціації; оцінки та ін.” [3, с. 41]. Концепти в цьому розумінні часто

співвідносяться з наївною картиною світу, якій протиставляється наукова картина світу. До найважливіших культурних концептів належать лінгвокультурні ціннісні домінанти – найбільш істотні для даної культури значення, сукупність яких утворює певний тип культури, що підтримується і зберігається в мові.

До найважливіших концептів англійського національного характеру можна віднести ментальні утворення: “будинок”, “свобода”, “приватність”, “закон”, “традиції”, “стриманість”, “джентльменство”, “змагальність”, “спорт”, “гумор”, “здоровий глузд”, “заповзятливість”, “прагматизм”, “раціоналізм”, “толерантність”. Іспанський дослідник національних характерів Сальвадор де Мадаріага виділяє характерні концепти, властиві англійському національному характеру. Серед них: “fair play”, “self-consciousness”, “shy”, “snobbery” та інші. “Fair play” означає прекрасну пристосованість гравця до гри в цілому. Воно створює ще сприятливіші умови для ефективної діяльності індивіда, оскільки його власні дії співвідносяться тепер з діями гравців так, що утворюють довершену систему взаємодій. Це інтуїтивне і безперервне відчуття балансу між індивідуальним та загальним і складає справжню суть “fair play”.

Вивчення національного характеру через мову народу, через мовну свідомість і комунікативну поведінку буде неповним, якщо не брати до уваги дані, отримані в суміжних науках, – етнопсихології, етносоціології, соціальній історії.

Дж. Горер вважає, що національний характер англійців із шекспірівських часів принципово не змінився, але колишня агресивність отримала своєрідні канали для виходу – спорт, сумлінність (критика, направлена в свою адресу) і гумор. Крім того, для агресивності були встановлені соціально прийнятні обмеження: законодавство, шанована суспільством поліція і економічне стимулювання розвитку середнього класу. Саме середній клас Англії став гарантом стабільності в країні.

Агресивність англійців не зникла, вона лише строго контролюється. Одним з найважливіших каналів цього контролю є сублимація агресії через гумор, важливу роль відіграє самоіронія (self-deprecation) – дуже поширений спосіб поведінки англійців, який майже ніколи адекватно не сприймається іноземцями.

Одним з важливих соціально-регулятивних концептів в англійській лінгвокультурі вважається концепт “гумор”. Популярні листівки з серії “Як воно бути британцем”, що користуються незмінною популярністю в іноземців, які приїжджають до Англії, розглядають в іронічному ключі різні сторони англійської дійсності.

Одна з них, присвячена національним особливостям характеру, свідчить: “Ви можете впізнати в мені британця, тому що ... я живу в минулому”; “I don’t care what people think” (юна дівчина безглузлого вигляду); “I’m a different person when the sun’s out” (щасливий босоногий міщанин); “I’m not bothered about a bit of dust” (домогосподарка, оточена купами сміття); “I never refuse a drink” (хлопець із склянкою); “I don’t speak a foreign language” (пані зарозумілого вигляду); “I’m lost without my dog” (мисливець, обплутаний собачим повідком); “I wouldn’t live anywhere else!” (енергійна пані махає британським прапорцем).

Про тонкий англійський гумор говорять і пишуть багато. Розгадка англійського гумору полягає в його простоті, в тому факті, що за ним не ховається глибокий підтекст, і фізіологічні чи туалетні жарти саме такими і є, даючи вихід емоціям і почуттям, які накопичилися. Інша справа зразки англійської іронії, сарказму, справжнього гумору. Сміятися над собою і над іншими абсолютно природньо для англійця. Ця властивість культивувалася століттями, вважалася найважливішою позитивною якістю людини. Англійські старовинні книги хороших манер стверджують, що “відчуття гумору можна і потрібно культивувати”, а ідеальний чоловік повинен неодмінно мати почуття гумору, інакше він буде далекий від досконалості. Алегорія, гра слів, парадоксальні вислови, гострі жарти – все це складає славу англійського народу та мови і не завжди є однаково зрозумілим і приємним для оточуючих, які нерідко “ловляться на вудку” англійської дотепності.

Для розкриття характеристик ситуації, яку носії мови можуть визначити як гумористичну, необхідно звернутися до текстів, в яких вербалізується поведінка людей, які жартують і розуміють жарти.

Ціннісні характеристики гумору як культурного концепту можна встановити, звернувшись до аналізу виражених в мові оцінних думок з приводу даного концепту. Ці думки виражаються в стійких реченнях – в значеннях слів, що визначають досліджуваний концепт, в реакціях інформантів, яким запропоновано виразити своє ставлення до тієї чи іншої ситуації. Прислів’я і афоризми дають широкий спектр ситуативних проявів жарту і гумору. Будучи різновидом критики, гумор будується на певній системі цінностей. У корпусі типових англійських жартів виділяється група текстів, що характеризують дійсність з позицій людини з химерностями. Наприклад:

Things to do in the lift;

When there’s only one other person in the lift, tap them on the shoulder and then pretend it wasn’t you;

Push the buttons and pretend they give you a shock. Smile, and go back for more;

Drop a pen and wait until someone reaches to help pick it up, then scream, "That's mine!";

Bring a camera and take pictures of everyone in the lift;

Tell people that you can see their aura;

Listen to the lift walls with your stethoscope.

Англійці дуже переживають за свій соціальний статус, і тому відносини статусної нерівності, постійного відчуття свого місця на соціальних сходах отримують варіативне і детальне вираження в англійській лінгвокультурі, у тому числі і в гумористичному освітленні. Як відзначає В.І. Карасік, "англійці як нація виробили в собі ідеал сильного характеру – це загартована, вольова, часто войовнича людина з дуже гострим відчуттям власної гідності і небажанням пускати інших в свою особисту сферу" [2, с. 95].

І.А. Стернін відзначає, що "для англійського спілкування характерні такі національні особливості, як низький рівень гучності; небагатослівність; високий рівень самоконтролю; емоційна стриманість; високий рівень побутової ввічливості; некатегоричність спілкування (англійці не люблять рішуче висловлюватися, не люблять говорити чітко "так" і "ні"); антиконфліктна орієнтація спілкування (прагнуть ретельно уникати висловів, що можуть викликати незгоду, суперечку або конфлікт); високий рівень тематичної табуованості спілкування, жорстка тематична регламентація спілкування в більшості ситуацій; дуже високий рівень фатичного спілкування, значна частка фатичного спілкування в структурі комунікації; важлива роль письмового спілкування" [5, с. 104-105].

Ізоляційність англійського характеру пояснюється історико-економічними обставинами: відсутністю рабства, законодавчим закріпленням індивідуальної свободи, зростанням добробуту населення. Проте, слід зазначити, що за 50 років картина ментальності народу зазнала деяких змін, пов'язаних з глобалізацією життя – найважливішим соціально-історичним процесом ХХ ст. Засоби електронної масової інформації зробили великий внесок до нейтралізації регіональних відмінностей англомовної поведінки, американські стандарти спілкування активно упродовжуються в свідомість англійців. Розширення туризму, будівництво об'єднаної Європи також сприяють видозміні стереотипів поведінки британців. Масова іміграція в країну жителів колишніх колоній міняє британську картину світу. Довге співіснування різних національностей і етнічних груп призвело до змішання різних культур,

внаслідок чого з'явилися і з'являються нові форми мови, літератури, музики та інших мистецтв. Але пов'язуючим елементом цієї картини світу залишається англійська мова як акумулятор культури і суть англійського характеру, що радикально не змінюється.

Список використаної літератури

1. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
2. Карасик В.И. Язык социального статуса. – М.: Гнозис, 2002. – 333 с.
3. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
4. Швецова А.В. Національний характер як феномен культури. – Сімферополь: Таврія, 1999. – 265 с.
5. Язык и национальное сознание: вопросы теории и методологии / Воронеж. Межрегион. ин-т обществ наук; науч. ред.: З.Д.Попова, И.А.Стернин. – Воронеж: ВГУ, 2002. – 313 с.

Summary

The article deals with the Englishmen's national character based on the proper language picture of the world.

Key words: *concept, culture, character, mentality, humour, language.*

НІМЕЦЬКА МОВА

УДК 811.112'373.9

*Онуфрієва І.Л., студентка 5 курсу
факультету іноземної філології*

ZUR SPRACHLICHEN REALISIERUNG DES SPRECHAKTES "AUFFORDERUNG"

Дана стаття присвячена дослідженню мовленнєвих засобів вираження значення "спонукання" у сучасній німецькій мові в рамках теорії мовленнєвих актів.

Ключові слова: мовний акт, значення спонукання, мовні засоби вираження.

Die Sprache dient in erster Linie der Verständigung zwischen Menschen. Zwar kann solche Verständigung teilweise auch durch andere Mittel erreicht werden – Augenzwinkern kann Einverständnis, das Hochziehen der Augenbrauen Erstaunen, Kopfschütteln Missbilligung oder Widerspruch, die hochgereckte geballte Faust eine Drohung signalisieren, aber die Möglichkeiten der Verständigung durch Mimik und Gestik sind auf wenige elementare Akte beschränkt. Will man sich über komplexe Sachverhalte oder über räumlich und zeitlich Entferntes verständigen, so braucht man die Sprache.

Es ist allgemein bekannt, wenn die Menschen *sprechen* um sich zu verständigen, führen sie soziale *Handlungen aus*: sie teilen mit, sie fragen, sie fordern auf, sie raten, sie billigen, sie resignieren usw. In allen diesen Fällen vollziehen sie Verständigungshandlungen, die man *Sprechakte* nennt [1, 2, 3]. Überall, wo Menschen miteinander reden, geschieht dies in Sprechakten. Man darf annehmen, dass die Intentionen der Sprecher auf der ganzen Welt dieselben sein können: Sprechakte dürfen daher als universelle Kategorien betrachtet werden. Sie haben allerdings je eigene Ausprägungen in den Einzelsprachen. Wie man betont, unterscheiden sich nicht die Sprechakte in den verschiedenen Sprachen, wohl aber ihre Ausdrucksformen: die Äußerungen, die somit definiert werden als die einzelsprachliche Realisierung der Sprechakte [4, S. 35].

Es sei bemerkt, dass der methodische Zeitfaden des vorliegenden Aufsatzes orientiert sich an der deutschen Grammatik zum Thema „Sprechakte“ von U. Engel.

Unter Sprechakten als Verständigungshandlungen werden die kleinsten Einheiten der Textebene verstanden. Einheiten der tiefer gelegenen Bereiche – des Satzes, der Wortgruppe, des Wortes können zwar ebenfalls unmittelbar kommunikative Funktion haben, aber eben nur indem sie Bestandteile von Sprechakten sind.

Es werden zwei Arten von Sprechakte unterschieden: *die sprecherbezogenen* und *die partnerbezogenen* [4, S. 36].

Wie man betont, gibt es an *sprecherbezogenen Sprechakten* vergleichsweise wenige [4, S. 35]. Der wohl am weitesten verbreitete ist das Schimpfen. Weiter kommen Äußerungen der Überraschung und des Staunens sowie der Resignation vor.

Partnerbezogene Sprechakte werden danach gegliedert, was bei den Gesprächsbeteiligten beeinflusst werden soll: *das gespeicherte Wissen* (dem Partner soll eine bestimmte Information übermittelt werden), *das Verhalten* (jemand soll dazu gebracht werden, etwas Bestimmtes zu tun oder zu unterlassen oder die Beziehung zwischen den Gesprächspartnern).

Die Aufforderung wird als eine Art Hyper-Sprechakt aufgefasst, weil sie auch die Akte *Autorisierung, Ratschlag, Vorwurf, Beschimpfen, Warnung und Frage* umfasst. In allen diesen Akten geht es darum, dass der Partner etwas Bestimmtes tut, sein Verhalten auf eine bestimmte Weise ändert usw. Nur wird dieses gewünschte Partnerverhalten auf verschiedene Weise angesprochen, und es kommen nebengeordnete Sprechhandlungen hinzu. Hier werden zur Aufforderung im engeren Sinne nur die Äußerungen gerechnet, bei denen keine zusätzlichen Intentionen vorliegen. Es gibt eine Reihe explizit performativer Äußerungsformen, wie: *Ich bitte dich (ich fordere dich auf, ich befehle dir) das Buch umgehend zurückzugeben*.

Diese Formen sind zugleich nach steigender Dringlichkeit und nach abnehmender Höflichkeit geordnet. Weitere Verben sind ähnlich verwendbar (z. B. *verlangen, anflehen*).

Es sei darauf hingewiesen, dass *von den sonstigen Ausdrucksmöglichkeiten* grundsätzlich die satzförmigen höflicher als Kurzäußerungen wirken. An erster Stelle sind dabei *Interrogativsätze ohne Fragewort* zu nennen, die als höflichste und wohl auch häufigste Form der Aufforderung im Deutschen zu gelten haben. Meist kommen sie mit Modalverben vor. Mildernd wirken der Konjunktiv II sowie bestimmte Partikeln (*bitte und das saloppere mal*), z. B.: *Wollen Sie (können Sie, könnten Sie, würden Sie) (bitte) (mal) das Fenster öffnen?*

Es sei bemerkt, dass Interrogativsätze ohne Modalverben selten sind; wenigstens eine der Partikeln *bitte* und *mal* ist dann obligatorisch, z.B.: *Öffnen Sie bitte mal das Fenster?*

Wie man betont, können solche präsentischen Interrogativsätze bei entsprechender Wortwahl als sehr bruske Aufforderungen gemeint und verstanden werden, vor allem wenn sie mit lauter Stimme gesprochen werden [4, S. 47], z. B.: *Willst du jetzt mal aufhören! Haben Sie immer noch nicht genug?*

Gleiches gilt für indirekte Fragen mit ausgelassenem Obersatz, wie: *Ob Sie mir jetzt wohl recht geben? Ob der Philipp heute still wohl bei Tische sitzen will?*

Die ausführlichere Form wie im folgenden Beispiel: *Wir wollten Sie fragen, ob Sie bereit sind, den Auftrag anzunehmen* kommt vornehmlich (aber keinesfalls ausschließlich) in geschriebener Sprache vor. Auch solche Äußerungen werden eher zu den Aufforderungen als zu den Fragen gerechnet [4, S. 47].

Wesentlich dringlicher und weniger höflich wirken *Konstativsätze* als Aufforderungen. Abmildernde Funktion haben dabei Modalverben im Konjunktiv II, z. B: *Sie sollten mal dort reinschauen. Du könntest doch auch mit der Bahn fahren. Ihr müsstet es erst mal lesen.*

Im Präsens signalisiert „sollen“ die Anordnung durch einen Dritten, „müssen/nicht dürfen“ weist auf eine objektive Notwendigkeit hin: *Du sollst das mal durchlesen. Sie müssen das erst prüfen. Ihr dürft das nicht wegwerfen.*

Können und (positives) *dürfen* werden, eben indem sie scheinbar die Aufforderung als bloße Möglichkeit/Erlaubnis darstellen, häufig ironisch gebraucht und wirken dann strikter auffordernd, z. B: *Du kannst dir das ruhig auch mal ansehen. Sie dürfen schon auch mit anpacken.*

Nur in der *Sie*-Form kann präsentes *wollen* für höfliche Aufforderungen verwendet werden, z. B: *Den ausgefüllten Antrag wollen Sie unterschrieben an die Gemeindeverwaltung zurückschicken.*

Es sei betont, dass derartige Formulierungen als „Kanzleideutsch“ gelten und in anderen Kommunikationsbereichen gewöhnlich vermieden werden.

Präsentes *Konstativsätze* ohne Modalverb wirken als Aufforderungen immer brüsk und unhöflich, z. B: *Sie kommen mit. Du machst das morgen.*

Noch zwingender, gelegentlich mit feierlich-beschwörendem Unterton, wirken *Konstativsätze* im Futur I, z. B: *Sie werden das nicht tun. Du wirst das morgen vormittag erledigen.*

Aus der Analyse des ausgewählten Untersuchungsmaterials geht hervor, dass *Imperativsätze* häufiger in Aufforderungen als in anderen Sprechakttypen verwendet werden. Daraus ist wohl die verbreitete Meinung entstanden, dass eine Aufforderung im Normalfalle imperativische Struktur haben müsse. Das Gegenteil kommt der Wahrheit ziemlich nahe: nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Aufforderungen hat ein imperativisches Verb. Aufforderungen im Imperativ wirken sehr brüsk und oft kommunikationsstörend; sie sind überhaupt nur zulässig bei Partnern, zwischen denen eine enge, vertrauliche Beziehung besteht, oder auch wenn

die Angeredeten dem Sprecher eindeutig untergeordnet sind, z. B: *Geben Sie mir die Zange. Lass das Heulen.*

Aufforderungen im Imperativ werden nie mit Modalverben gebildet.

Infinite Verbalphrasen wirken meist unhöflich, mindestens aber brüsk und unpersönlich. Es kommen vor allem Infinitivsätze vor, z. B: *Bitte warten. Nur nach Aufforderung eintreten. Nicht mit dem Wagenführer sprechen.* (Hinweisschild in Bussen) *Nicht hinauslehnen.* (Aufschrift an Fenstern bei der Deutschen Bundesbahn) *Nicht öffnen, bevor der Zug hält.* (An Wagentüren bei der Deutschen Bundesbahn) *Hinten einsteigen. Nur nicht gleich schimpfen. Alle mal herhören.*

Partizipialphrasen sind nur im mündlichen Deutsch üblich und setzen immer ein starkes Autoritätsgefälle vom Sprecher zum Partner voraus, z. B: *Aufgepasst! Stillgestanden!* (militärisches Kommando) *Nur nicht gleich geschimpft.*

Äußerungen ohne Verb schließlich wirken im allgemeinen brüsk und unhöflich, z. B: *Raus! Ruhe! Keine Ausflüchte!*

Solche Aufforderungsakte können allerdings in funktional definierbaren Gruppen, ausreichende Stützung durch die Situation vorausgesetzt, auch lediglich Ausdruck sprachlicher Ökonomie sein – dann wirken sie unmittelbar, aber nicht notwendig unhöflich, z. B: *Kreuzschlüssel!* (statt möglichem, z. B: *Gib mir mal den Kreuzschlüssel!* oder: *Kann ich mal den Kreuzschlüssel haben?*)

Es wurde schon dargelegt, dass Aufforderungsakte meist durch Modalverben und Konjunktiv II abgemildert werden können. Weitere Variationsmöglichkeiten bieten verschiedene *Partikeln*. Die wichtigsten werden im Folgenden in Beispielen aufgeführt. An erster Stelle steht *bitte*, das in fast alle Formen der Aufforderung eingefügt werden kann und abmildernd wirkt, z. B: *Würden Sie bitte das Fenster öffnen? Öffnen Sie doch bitte mal das Fenster! Öffnen Sie bitte mal das Fenster? Willst du jetzt bitte aufhören! Sie müssten bitte mal da reinschauen. Sie können bitte mal mitkommen. Hier wollen Sie bitte unterschreiben. Kommen Sie bitte mit. Sie kommen bitte mit. Du wirst das bitte morgen erledigen. Geben Sie mir bitte die Zange. Bitte nur nach Aufforderung eintreten. Aufgepasst bitte! Ruhe bitte! Den Kreuzschlüssel bitte.*

Hat eine Aufforderung die Form eines Interrogativsatzes, so lassen sich die Partikeln *mal*, *wohl*, *vielleicht* einsetzen. Dabei kann *wohl* mit den übrigen Partikeln kombiniert werden -freilich nur, wenn sich die Aufforderung auf eine unmittelbar bevorstehende, überdies kurzzeitige Handlung bezieht, z. B: *Könnten Sie mal helfen? Könnten Sie wohl (mal) helfen? Könnten Sie vielleicht mal helfen?*

Die Partikel *mal* wirkt eben dadurch auch mildernd, dass sie die erwartete Handlung als unbedeutend und leicht auszuführen erscheinen lässt.

Wenn Aufforderungen die Form von Konstativsätzen mit Modalverben, Imperativsätzen oder Infinitivsätzen haben, lässt sich beschwichtigendes *ruhig* einfügen, z. B: *Sie können es ruhig sagen. Reden Sie ruhig weiter. Ganz ruhig weiterschreiben.*

Ähnlich wirkt *nur*, das lediglich in Imperativsätzen, Infinitivsätzen und Partizipialphrasen sowie in Kurzsätzen verwendet werden kann, z. B: *Sagen Sie nur, was Sie meinen. Nur immer die Augen offenhalten. Nur stillgehalten jetzt.*

Aus dem Obererwähnten kann man schließen, dass die Aufforderung zu jenen Sprechakten gehört, die auf verschiedene, mehr oder weniger direkte Weise das Ziel verfolgen, den Partner zu einem bestimmten Verhalten zu veranlassen. Dieses Verhalten ist „prinzipiell nichtverbal“ [4, S. 47]. In der Frage oder in sehr speziellen Formen der Aufforderung muss es jedoch sprachlich realisiert werden.

Literaturverzeichnis:

1. Васильева Е.Л. Невербальные компоненты коммуникации и речевые акты (на материале современного английского языка): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Минск, 2003. – 17 с.
2. Медведева Л.М. Мовленневий акт і контекст // Мовознавство, 1988. – № 2. – С.31-37. – С.31.
3. Серль Дж. Классификация иллокутивных актов // Зарубежная лингвистика / Общ. ред. В.И. Звегинцева, Б.А. Успенского, Б.Ю. Городецкого. – М.: Издательская группа “Прогресс”, 1999. – С. 170-195.
4. Engel U. Deutsche Grammatik. Zweite, verbesserte Anlage. – Heidelberg: Julius Gross Verlag, 1988. – 888 S.

Summary

The given article envisages the problem of speech means for expressing “inducement” meaning in the modern German language within the theory of speech acts.

Key words: *speech act, inducement meaning, language expressing means.*

ПОЛЬСЬКА МОВА

УДК 821.162.1–1.09

*Станова О. І., студентка 5 курсу
факультету іноземної філології*

SPECYFICZNE CECHY POEZJI WISIAWY SZYMBORSKIEJ

Стаття присвячена дослідженню літературного світу письменниці та її почуттів. У віршах домінуючим тоном стають філософські роздуми, гумористичність, що показують різні обличчя поетеси. Віслава Шимборська часто використовує парадокси і словесні ігри, а також ліквідує фразеологічні зв'язки і надає їм нового змісту, об'єднує лірику та гумор, парадокси і задуми.

Ключові слова: специфічні риси, поезія.

Wisława Szymborska (ur. 2 lipca 1923 w Bninie koło Poznania) – polska poetka, eseistka i krytyk literacki, tłumacz, felietonistka; członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Polskiej Akademii Umiejętności, laureatka literackiej Nagrody Nobla (1996) uchodzi za *najwybitniejszą poetkę kraju (...)* *mistrzyni języka, ekspresji...*(niemiecki krytyk literacki Marcel Reich-Ranicki), która *łączy banal z monadologią, edukację z elegią, potoczną lekkość z problemem egzystencjalnym, powagę z humorem* (Anna Węgrzyniakowa w Słowniku Literatury Polskiej XX wieku). Znany poeta i profesor literatury polskiej na Uniwersytecie Harvarda Stanisław Barańczak uważa, że „*Nie ma dziś na świecie tak mistrzowskiej poezji, zarówno na poziomie tekstu, techniki literackiej, jak i od strony filozoficznej. Jestem bardzo szczęśliwy, że miałem jakiś skromny udział w udostępnieniu tej poezji amerykańskim czytelnikom*”.

Jej twórczość fascynuje wielu badaczy, wysoko oceniona została w pracach naukowych Saveneć A. [2, s. 25-35], Sączok O. [1, s. 145-152]. Celem mojego referatu jest spróba badania specyficzności poezji Wisławy Szymborskiej na wybranych przykładach.

Wiersze Szymborskiej uchodzą za proste, ale jednocześnie przesiąknięte głębokim intelektualizmem. Poetka nie sili się na górnolotny język, nawiązuje bezpośredni kontakt z czytelnikiem. Jednocześnie porusza jednak sprawy ważne, filozoficzne, refleksje związane z egzystencją człowieka i jego miejscem w świecie – ukazane z perspektywy biologicznej, historycznej, politycznej. Szymborska nie opowiada się za żadną ideologią czy systemem filozoficznym, ale w konkretach życia codziennego szuka «wielkich myśli», zadając poważne pytania.

Charakterystyczny dla wierszy poetki jest swoisty kontrast – z jednej strony skupienie uwagi na szczególe, na jakimś elemencie rzeczywistości (przedmiot, osobiste wyznanie, żart językowy itd.), a z drugiej – podkreślenie jakiegoś wymiaru ogólnoludzkiego, ogólnofilozoficznego. Szymborska dość często posługuje się liryką maski, gdzie podmiotami są zwierzęta czy przedmioty (np. cebula, kot, kamień). Świadczy to o specyficznym podejściu Szymborskiej do świata ludzi jako jednego ze «światów możliwych». Szymborska uważa, że człowiek nie powinien pysnić się jako ten «jedyny rozumny» gatunek, ale szanować całą rzeczywistość z jej różnorodnością. Charakterystyczną postawą podmiotu lirycznego wierszy noblistki jest postawa zadziwienia się światem, zadawania naiwnych, prostych pytań, poruszania spraw, które wydają się już dawno rozpatrzone. W ten sposób autorka dąży do reinterpretacji świata, który wydaje się nam tak dobrze znany, a w jej wierszach jawi się jako tajemniczy, nigdy do końca niezgłębiony i ciekawy. Warstwa językowa tych wierszy jest bardzo bogata. Najczęściej wykorzystywana jest w nich ironia jako fundament postawy poznawczej, którego podstawą jest sceptycyzm wobec świata. Autorka często posługuje się kontrastami, paradoksami, wykorzystuje potencjał drzemający w języku, stosując przeróżne gry językowe, podkreślając wieloznaczności, stosując poetykę przemilczenia.

Poezja Wisławy Szymborskiej koncentruje się wokół problemów egzystencjalnych człowieka – przemijania, stosunku do historii, praw przyrody. Przemijanie, niemożliwość dokonania korekty poprzednich wydarzeń, trudności w porozumieniu się «Nic dwa razy», fragment wiersza:

*Nic dwa razy się nie zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez rutyny* [3, s. 10].

Trudności w porozumieniu się «Niespodziane spotkanie», «Na wieży Babel», «Przy winie» – dodatkowo możliwość kreowania się nawzajem. Fascynacja przyrodą, jej prawami, harmonią «Obmyślam świat», «Rozmowa z kamieniem» (agnostycyzm), fragment z wiersza:

*Pukam do drzwi kamienia.
– to ja wpuść mnie.
Chcę wejść do twojego wnętrza,
Rozejrzeć się dokoła,
Nabrać ciebie jak tchu.*

*– odejść – mówi kamień. –
jestem szczelnie zamknięty.
Nawet rozbite na części*

Będziemy szczerlnie zamknięte.

Nawet starte na piasek

Nie wpuścimy nikogo [4, s. 33 – 35].

Refleksja nad ludzką naturą, wskazanie wad umysłowości i charakteru człowieka XX wieku «Konkurs piękności męskiej», «Dwie Małpy Breughela», «Zdumienie», «Sto pociech», – pogląd na współczesną poezję i jej odbiorcą, uwikłanie ludzi w schematy. Wiersze Szyborskiej charakteryzują się swego rodzaju dwoistością w ujmowaniu ludzkiego życia – sprawy człowiecze z jednej strony są wielkie i doniosłe a z drugiej małe, śmieszne, ukazywane z dużą dozą ironii. System «podwójnych luster», ukazywania człowieczeństwa w wielokrotnym odbiciu, przedstawia go jako istotę komiczną i tragiczną zarazem. Los człowieka, jego śmiertelność, kruchość, znikomość są tragiczne, jednak poetka stara się osłabić ten ton nutą żartobliwości. Radość tworzenia «Nagrobek», «Wieczór autorski», «Radość pisania», – ironia losu. Osłabia patos życia codziennością. Z jednej strony poetka dystansuje się od zjawiska ludzkości, patrząc na nie przez pryzmat ewolucji i historii, ale jednocześnie równoważy to widzenie przez silne sygnały współodczuwania, utożsamiania się z całą śmiesznością, jaka jest udziałem człowieczeństwa. Niełatwo sprowadzić cały dorobek Szyborskiej do kilku tematów, jednak można wymienić kilka motywów często przejawiających się w jej twórczości:

- krytyka wszechogarniającej technice i mechanizacji życia («Eksperyment»);
- dostrzeganie szczegółów, drobiazgów, z których składa się świat («Prospekt»);
- filozoficzna zaduma nad losem człowieka i jego miejscem we wszechświecie i historii («Pomyłka»);
- refleksja nad przeszłością i obecną sytuacją kraju;
- zachwyt nad przyrodą i silne poczucie związku z naturą («Szkielet jaszczura»).

Szyborska jest autorką głównie krótkich utworów poetyckich, w których dominuje ton filozoficznej zadumy, jednak znany jest też szereg lekkich, żartobliwych limeryków, ukazujących nieco inne oblicze poetki. Z zabiegów formalnych częste jest u Szyborskiej stosowanie skrótów, skondensowanych form, paradoksów i gry słów, a także rozbijanie związków frazeologicznych i nadawanie im nowego znaczenia (co widoczne jest już w tytułach jej tomików np. «Wszelki wypadek»), łączenie liryzmu i humoru, ironii i zadumy. Dominacja brutalności «Lekcja», – tragizm bezmiennego świadka i uczestnika dziejów; bestialstwo ludzi wobec ludzi «Obóz głodowy pod Jasłem». W poezji Wisławy Szyborskiej dominuje łagodny nastrój. Wiersze są rytmiczne, mają specyficzny klimat, subtelnie skłaniający odbiorcę do przemyśleń. Dominuje w nich liryczna

ironia, groteska, czasem żart z siebie i innych ludzi lub tworzono go przez nich świata.

Literatura

1. Sączok O. Ukraińska Wisława Szymborska: Retrospektywny i perspektywny odbiór kreatywności. *Problemy slov'ianoznawstwa* 2008. Vol. 56. P. , 2008. – s. 145 – 152
2. Saveneć A. Nowoczesny polski werset i problem z tłumaczeniem: przypadek Wisławy Szymborskiej, *Teka Kom. Pol.-Ukr. Związ. Kult.* – OL PAN, 2007. – s. 25 – 35
3. Wisława Szymborska. Wersja wydarzeń / pod redakcją Lucyna Sobolczyk, Elżbieta Muszyńska, Barbara Paprocka. – Lublin: EUROPEJSKIE KOLEGIUM POLSKICH I UKRAIŃSKICH UNIWERSYTETÓW WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ, 2005. – s. 10.
4. Wisława Szymborska. Widok z ziarnikiem piasku / pod redakcją Ryszarda Krynickiego. – Poznań: Wydawnictwo a5, 1996. – s. 33 – 35

Summary

The article is devoted to the research of the literary world and feelings of the writer. In poems the dominant tone of philosophical musings, humorous limericks showing a different face of the poet. The formal treatment is frequent use of condensed form, paradoxes and word games, and breaking union phraseology, and giving them new meaning, combining lyricism and humor, ironies and reverie.

Key words: *specific features, poetry.*

РОСІЙСЬКА МОВА

УДК 811.161.1'373.7:821.161.1-92/7.08

*Шевчук Т.В., магістрантка
факультету іноземної філології*

СУБСТИТУЦИЯ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ТРАНСФОРМАЦИИ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА)

У статті досліджено один із видів трансформації фразеологізмів – субституцію компонента. З'ясовано, що субституція може мати недериваційний або дериваційний характер залежно від того, яке слово використовується у якості субститута компонента.

Ключові слова: трансформація фразеологізма, субституція, дериваційне перетворення, дефразеологізація.

Фразеологическая единица представляет собой благодатный материал для творческого употребления в художественной литературе и публицистике. По своей лингвистической природе “фразеологизмы являются исполнителями ряда как узуальных функций, т. е. внутренне присущих фразеологической единице независимо от контекста, так и окказиональных, которые приобретаются фразеологическими оборотами в контексте соответственно эстетическим задачам автора (функция создания юмора и сатиры, функция создания градации, функция сюжетной основы произведения, заголовочная функция, функция заключительного аккорда и т. д.)” [7, с. 157]. Л. М. Якшук считает, что “Творческое употребление фразеологических единиц может затрагивать их содержание, внутреннюю форму, этимологический образ, который лежит в основе того или иного оборота, внешнюю оболочку, а то и может осуществляться на нескольких уровнях одновременно” [7, с. 157].

Фразеологизм сравнительно легко подвергается всякого рода изменениям, определяемым различными факторами: его грамматической природой, стилистическим фоном, на котором он функционирует, лексической сочетаемостью, связями с другими единицами фразеологического уровня и, наконец, желанием, языковым чутьём и изобразительно-выразительными способностями говорящего и пишущего. То есть фразеологизм – это единица, принципиально допускающая трансформации.

Цель данной статьи – описать один из видов трансформации фразеологизмов – субституцию – в публицистических произведениях И. Ильфа и Е. Петрова.

К настоящему времени известно несколько разновидностей субституции, которые выделяются по характеру заменяющего компонента.

1. Субституция полным синонимом или словом, несколько отличающимся в плане экспрессивности, стилистической окраски.

– *Чепуха ваши композиторы, копейки не стоят!* [3, с. 47]. – Ср.: **гроша медного [ломаного] не стоит**. Слова *грош* и *копейка* относятся по своему активному употреблению к разным временным периодам и не являются абсолютными синонимами, так как имеют разную стилистическую окраску. Такой способ подбора слов в составе ФЕ останавливает внимание читателя своей необычностью или стилистическим несоответствием, что, в свою очередь, делает фразеологизм более сильным изобразительно-выразительным средством.

2. Субституция словом-синонимом с “разнообъёмным” уменьшительным или увеличительным значением, синонимом, относящимся к заменяемому как часть к целому, или синонимом, который находится с исходным в родо-видовых отношениях.

– *По первому ордеру произведение хулится по возможности с пеной на губах, а в постскриптуме книжка рекомендуется вниманию советского читателя* [4, с. 93]. – Ср.: **с пеной у рта**. Понятие *рот*, как известно, включает несколько составляющих: губы, язык, зубы. Введенный субститут конкретизирует значение ФЕ благодаря своей более “узкой” семантике [1, с. 4].

3. Субституция словом, относящимся к тематически однородной группе лексики. Тематическая однородность, по замечанию В. М. Мокиенко, “имеет свою фразеологическую специфику и должна пониматься более широко, чем простое вхождение в конкретную тематическую группу лексики” [5, с. 24–25]. Это связано с тем, что в составе ФЕ слова получают своеобразное обобщение, происходит уменьшение, угасание их собственно номинативных функций и повышение экспрессивных характеристик. Это влечёт за собой расширенное понимание тематической однородности при лексических заменах. Например, в повести “Светлая личность” субституция обеспечивает относительную тождественность “образного представления” [5, с. 32].

– *Свидетельские показания произвели на толпу ошеломляющее впечатление. Чистота Прозрачного была испачкана и втоптана в пыль* [4, с. 290]. – Ср.: **втоптать в грязь**. Слова *грязь* и *пыль* называют разные субстанции. Время действия повести – лето,

жаркая пора, поэтому компонент *грязь* нарушил бы общее впечатление, и авторы сочли его неуместным. На наш взгляд, именно эта причина заставила сатириков воспользоваться словом того же тематического ряда *пыль*, которое к тому же усилило экспрессивное звучание фразеологизмов. Иногда замена компонента может приводить к частичной дефразеологизации единицы. Это происходит, если субститутотом становится слово или словосочетание со свободным (прямым номинативным) значением. Например:

– *Ужасно скучное заварили дело. Так вдруг стало панихидно, что самый воздух не лезет в рот гуляющим единицам* [2, с. 196]. – Ср.: *заварить кашу* – ‘затянуть сложное, хлопотное или неприятное дело’ [6, с. 160]. Компонент *каша* заменён словом *дело* с целью дешифровки фразеологизма. Дальнейшее использование словосочетания *в рот не лезет* указывает на исходный компонентный состав и свидетельствует о неизменности образного представления узуальной фразеологической единицы.

Отметим, что указанные случаи могут быть рассмотрены как результат словообразования на базе фразеологизмов: грамматически опорный глагольный компонент “вбирает” в себя семантику всей ФЕ, становясь ел словесным эквивалентом.

Широкое понимание тематической однородности компонента позволяет выделить замену еще одного вида:

– *Вдова оскалила всё свое золото и, протянув ребёнка вперёд, завизжала: “На, подлец! Возьми своего ребёнка!!!”* [4, с. 285]. Компонент *зубы* заменяется существительным *золото*, означающим ‘зубы, сделанные из золота’. Это не изменяет общеизвестного значения ФЕ ‘улыбнулась’, а лишь делает его более выразительным.

Замена компонента может осложняться инверсией, т. е. перестановкой, служащей для привлечения внимания к какому-либо компоненту и наделения его дополнительной коннотацией (смыслом, воздействующим на читателя).

– *Вы же одной ногой стоите на бирже труда!* – *зашипел Евсей Львович* [4, с. 266]. – Ср.: *стоять одной ногой в могиле*. В данном случае происходит совмещение двух приёмов обработки узуальной единицы: во-первых, изменение порядка слов, создающее эффект неожиданности для читателя, и, во-вторых, уравнивание компонента *могила* и словосочетания *биржа труда* со свободным номинативным значением. Семантика узуальной фразеологической единицы ‘доживать свою жизнь, быть близким к смерти (обычно о больном или старом человеке)’ конкретизируется: трансформированный фразеологизм приобретает новую сему ‘быть близким к увольнению’ (увольнение для героев подобно смерти).

Данный случай позволяет говорить о возможности комплексной обработки, ведущей к существенным изменениям фразеологизмов.

Список використаних джерел

1. Алтыбаев А. А. Трансформация фразеологизмов как стилистический приём в произведениях Д. И. Мамина-Сибиряка : автореф. дис... канд. филол. наук / А. А. Алтыбаев. – Ташкент, 1977. – 21 с.
2. Ильф И. А., Петров Е. П. Рассказы, фельетоны, статьи / прим. Л. Ф. Ершова. – М. : Правда, 1985. – 416 с.
3. Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений : в 5 т. – М., 1961. – Т. 2. – 558 с.
4. Одесская плеяда: Сатирические произведения 20-30-х годов / сост., примеч. О. В. Филимонова. – К. : Днипро, 1990. – 446 с.
5. Мокиенко В. М. Славянская фразеология. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1989. – 287 с.
6. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд. – М. : Изд-во АН СССР, 1985–1988. – Т. 1–4.
7. Якшук Л. М. О творческом употреблении фразеологизмов / Л. М. Якшук // К 60-летию проф. А. В. Жукова. Юбилейный сборник научных трудов / отв. ред. В. И. Макаров ; Новг. ГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2007. – С. 157–161.

Summary

One of the kinds of transformation of phraseology “ substitution component is discovered in this article. It is elucidated that substitution can have non-derivate or derivate character depending on what word used as a substitution component.

Key words: *transformation of phraseological unit , substitution , derivate transformation , dephraseologization.*

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1-31.09

*Волощук М. Б., магістрантка
факультету іноземної філології*

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МНОГОКОМПОНЕНТНЫХ ЭПИТЕТНЫХ СТРУКТУР В РОМАНЕ Л. ТОЛСТОГО “ВОСКРЕСЕНИЕ”

Досліджуються загальні особливості інтенсивного використання багатокомпонентних епітетних структур (парні епітети, епітетні ланцюжки) у романі Л. Толстого “Воскресіння”, їхня роль у створенні портретної характеристики персонажів. Аналіз структурно-функціональних закономірностей організації епітетних структур дозволяють виявити своєрідність індивідуальної рецепції світу Л. Толстого.

***Ключові слова:** епітет, парні епітети, ланцюжки епітетів, одивнення.*

Наиболее ярким и точным средством для воплощения авторского замысла в литературно-художественном произведении является именно качественная характеристика (ассоциативно-образное определение – эпитет). Постигание механизмов влияния эпитета, его структуры и природы возникновения интересовала и интересует исследователей от Аристотеля (Аристотель “Риторика”) и до современности (работы А. Веселовского, В. Жирмунского, В. Москвина, А. Потебни, Б. Томашевского и др.).

О специфике эпитетной системной организации в романе Л. Толстого “Воскресение” делались замечания многими литературоведами, но эти исследования имели фрагментарный и спорадический характер. Недостатком изучения эпитетов Л. Толстого остается отсутствие комплексного их исследования. Так, Б. Рюриков, отмечал второстепенную роль эпитетов в идейной организации романа Л. Толстого “Воскресение”: “Часто, стремясь показать ужас положения людей, раскрыть страшную их долю, Толстой сознательно ставит в ряд страшное с незначительными

бытовыми деталями – и это действует сильнее, чем нагнетание эмоциональных эпитетов” [7, с. 256-303]. Особенности цветового эпитетообозначения рассмотрены М. Альтманом [1], В. Пору-доминским [6] и др. В. Краснянский делал отдельные замечания по сложному эпитету, употребляемым Л. Толстым [4].

При изучении эпитетных особенностей в романе Л. Толстого “Воскресение” наблюдалось интенсивное использование таких эпитетных структур как парные эпитеты, вилки эпитетов и эпитетные цепочки.

Термины “эпитетная вилка”, “парные эпитеты”, “цепочки эпитетов” обосновывались А. Веселовским [2] и В. Москвиным [5]. Эпитетная вилка предполагает соединение двух определяющих с нетождественными семантическими значениями; парные эпитеты – двухаспектная эпитетная структура, которая состоит из двух сходных по смыслу и образному содержанию определяющих при одном определяемом. Эпитетная цепочка – эпитетная структура, состоящая из двух и более определяющих, которые соотносятся между собой, но различны в ассоциативно-образном звучании.

Эти эпитетные структуры являются интенсивно употребляемыми и основополагающими для построения портретной характеристики. Целая галерея образов присуща в романе Л. Толстого “Воскресение”. Эпитетные цепочки используются в ряде сопоставлений с целью развертывания убедительной образной характеристики. В мире Л. Толстого часто создаются антиномичные пары, состоящие из определенных социально-психических моделей: дворянин – простой мужик, аристократическая дама – простая женщина и др.

На фоне описания персонажей главными чертами и критериями сопоставления портретных характеристик являются лицо, глаза, волосы, руки. Например, описание девушки-интеллигентки: “*Все было красиво в этой девушке: и большие белые руки, и волнистые остриженные волосы, и крепкие нос и губы; но главную прелесть ее лица составляли карие, бараньи, добрые, правдивые глаза*” [8]. Оригинальность Л. Толстого состоит и в подборе особых отличительных и подчёркивающих характеристик – некрасивые и неправильные черты не теряют привлекательности у Л. Толстого: например, глаза “*косые*”, “*косящие*”, “*бараньи*” [8].

Остраненными представляются портретные описания: эталоном красоты для девушки есть маленькие белые руки, а у Л. Толстого “*большие белые руки*” [8]; изящны маленькие нос и губы, а у Л. Толстого – “*крепкие нос и губы*” [8]. Вот дифференциальный подбор эпитетных структур, который обнаруживается у Л. Толстого

в описании простой девушки-интеллигентки, которое противопоставлено панорамному описанию светских дам: *“сидели дамы в шелку, бархате, кружевах, с накладными волосами и перетянутыми и накладными тальями”* [8].

Ненастоящие, фальшивые черты подчеркивает Л. Толстой в подборе характерных эпитетных структур с определенным ассоциативно-образным содержанием и значением, которое возникает вследствие такой ассоциативно-образной характеристики. Реализуется принцип контраста и сопоставления: “искусственное, ненатуральное”, противопоставляется – “подлинному, натуральному”.

Антиномии наблюдаются и на фоне общих, более абстрактных и сюжетно-ассоциативных характеристик: *“Совершился тот таинственный, невыразимый словами, многозначительный обмен взглядов, в котором все было правда, и начался обмен слов, в котором уже не было той правды”* [8] – взгляд правдивее и красноречивее, понятнее и наполненный духовностью и сакральностью души, полнее иллюстрирует “диалектику души” персонажа, чем слова. Взгляд конкретнее, понятнее, чем слова. Слова в романе Л. Толстого “Воскресение” – *“бесмысленные слова”, “ругательные слова”, “неприличные слова”, “бесмысленно неприличные слова”* – преимущественно заслуживают на негативную оценку.

Эпитет в творчестве Л. Толстого выполняет одну из важных функций, иллюстрирует ассоциативно-образную модель рецепции мира (в широком плане), общества и отдельного круга людей – конкретной личности (в узком плане).

Е. Галкина-Федорук отмечает: “Эпитет – такое определение предмета, в котором отражается индивидуальность самого писателя” [3, с. 58]. Однако возможности эпитета не ограничиваются передачей информации, характеристики того или иного персонажа, ситуации. При помощи эпитета создается определенный чувственный образ, который характерен определенной повествовательной ситуации.

Список использованной литературы

1. Альтман М. Читая Толстого. – Тула : Приокское кн. изд-во, 1966. – 290 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
3. Галкина-Федорук Е. М. Образно-изобразительные средства языка. Эпитет // О стиле поэзии Сергея Есенина Издательство Московского университета, 1965. – 3-86с.
4. Краснянский В. В. Сложный эпитет в русской литературной речи. Учебное пособие к спецкурсу. – Владимир: 1991 – 72 с.

-
-
5. Москвин В. П. Метафора и эпитет. // Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: ЛЕНАНД, 2006. – 184 с.
 6. Порудоминский В. Цвета Толстого : “Война и мир”. Колорит портретов [наблюдения и заметки]. – Koln : Pastor Zond Edition, 1997. – 163с.
 7. Рюриков Б. С. О романе Л. Толстого “Воскресение”//О богатстве искусства. [Сборник статей]– М.: Советский писатель, 1956. – 338с.
 8. Толстой Л. Н. Воскресение // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. – Т. 13. – М.: Худож. лит., 1983. – С.7-490.

Summary

The general peculiarities of the intensively usage of epithet-structures (pairs of epithets, chains of epithets) in the novel “Voskresenie” by Lev Tolstoy, it’s role in the creation of portrait characteristic of personage are examined. The analysis of structural and functional rule of epithet-structures organization allows to expose originality of individual perception and vision of Lev Tolstoy.

Key words: *epithet, pairs of epithets, chains of epithets, ostranenie.*

ЕВОЛЮЦІЯ ЕПІТЕТНОЇ СИСТЕМИ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ Т. ЕЛІОТА

В статті розглядаються особливості формування та розвитку епітетної системи поетичних творів Т. Еліота на матеріалі поем “The Love Song of Alfred Prufrock”, “The Waste Land”, “Four Quartets”.

Ключові слова: валентність, еволюція, епітет, епітетна система.

Вивчення функціонування епітета в англomовному тексті викликає пошавлене наукове зацікавлення. Варто згадати роботи О. Грабовецької [2], Т. Онопрієнко [6], Н. Тонкової [8], Г. Панкіної [7], М. Бабенко та інших. Їхні дослідження ще раз доводять, що епітет є важливим та активним елементом в художньому світі письменників. Так, наприклад, Т. Онопрієнко [6] розглядає питання про гіпотетичний “першотроп”, подає сукупність тропів як взаємодію трьох функціональних полів: подібності, суміжності, протилежності, доводить, що епітет – системоутворюючий центр тропіки [6, с.6]. О. Грабовецька [2] досліджує шляхи та способи відтворення узуальної й контекстуальної семантики епітетних конструкцій засобами цільової мови. Г. Панкіна [7] на матеріалі перекладів прози Дж. Голсуорсі розглядає словосполучення іменного типу структури “прикметник-іменник”. Але немає такої праці, яка б була безпосередньо присвячена вивченню епітета в творчості Т. Еліота.

Ім'я Т. Еліота заслужено ставлять в один ряд з іменами видатних поетів ХХ століття: У. Б. Йейтса, Е. Паунда, П. Валері, П. Клоделя, Р. М. Рильке та інших. Якщо на початку ХХ ст. Т. Еліот вважався експериментатором в області англійського вірша, творцем авангардного мистецтва, то із середини 1940-х років він стає визнаним метром англomовної поезії. Літературна критика та літературознавство вбачають у ньому автора програмних для англomовної літератури поетичних творів “Марна земля”, “Попелясте середовище” і “Чотири квартири”. Ці поеми зробили Т. Еліота безумовним класиком світової літератури ще за життя. Слава Т. Еліота давно перейшла за межі суто англomовного світу. В 1948 році йому була присуджена Нобелівська премія. “Головна причина й дотепер неослабного інтересу до Еліота в тому, що він великий новатор англійської поезії, стилістичний революціонер” [1, с. 86]. Звідси дослідження епітетів в поетичних творах Т. Еліота є надто актуальним у сучасному літературознавстві.

Для визначення еволюції епітетної системи поетичних творів Т. Еліота були проведені статистичні підрахунки. До розгляду потрапили поеми “The Love Song of Alfred Prufrock” (1911-1913), “The Waste Land” (1922), “Four Quartets” (1943), кожна з яких репрезентує певний період творчості митця. Лірична поема “The Love Song of Alfred Prufrock” – перший масштабний твір Т. Еліота, в якому на 128 віршів припадає 48 епітетів. Наприклад: *a magic lantern, the floors of silent seas, a pair of ragged claws, a dying fall* та ін.

“The Waste Land” – кращий твір Т. Еліота, що наклав відбиток на наступний етап розвитку його особистої та світової поезії, створив Т. Еліоту славу “літературного диктатора” Лондона. Незвичним було те, що поема стала зібранням фрагментарних символічних образів, перенасичених мрячними алегоріями, ускладненими натяками, численними запозиченнями із всляких літературних джерел, починаючи від Біблії й закінчуючи П. Верленом і Г. Гессе. Поема “The Waste Land” складається із 434 віршів, де знаходиться 195 епітетів, таких як *the cruellest month, forgetful snow, broken images, the dead tree, unreal city, the sudden frost, Sweet Thames* та ін.

Підсумком і вершиною творчості Т. Еліота стала поема “Four Quartets” – складне, але в той же час дивовижно гармонійне творіння Т. Еліота. В 845 віршах цієї поеми віднайдено 401 епітет. Найбільш експресивними є: *the dead leaves, the hidden laughter, the empty silence, the living seasons, the dark cold, the calamitous annunciation the murmuring shell of time* та ін.

Оскільки кожна з поем має різну кількість віршів, доцільним було б визначити відсоткову частку епітетів. В результаті отримано такі данні: “The Love Song of Alfred Prufrock” – 37,5%, “The Waste Land” – 45%, “Four Quartets” – 47,5%. Отже, таке співвідношення дозволяє робити певні висновки. З розвитком творчості Т. Еліота епітетний потенціал його творів суттєво збагачувався. Неймовірна різниця спостерігається між його першим твором та тим, що був написаний вже майже на вершині слави. Між другим і третім твором, які потрапили до розгляду, різниця уже є менш помітною, та все одно відчутною, адже зростання епітетів відбувалось.

Маючи художнє порівняння у своїй основі, іноді гранично наближаючись до метафори, епітет усе ж залишається окремим стилістичним засобом, що допомагає художнику доторкнутись до самого нерва предмета [5, с. 136]. Епітет виявляє надзвичайну смисло- і стильотворчу активність у художньому мовленні Т. Еліота. У щільному сполученні з означуваним об’єктом він створює такі словесні формули (часто зразки смислової поліфонії), які вміщують зерно думки, акумульовану енергію, що стає конструктивним

чинником. Важливим є і те, що в поетичних творах Т. Еліота простежується вживання певних епітетів з різними означуваними словами. Так, наприклад, *a sudden leap* в поемі “The Love Song of Alfred Prufrock”, *the sudden frost* – “The Waste Land”, *the sudden illumination, sudden fury, the sudden look of some dead master* – в поемі “Four Quartets”. Іншими словами йде мова про валентність епітетів [3], тобто їхню здатність з’єднуватися з різними словами. Цікавими є наступні приклади: *the dead land, the dead tree, a dead sound, the dead men, a fortnight dead, dead mountain* – (“The Waste Land”); *the dead leaves, the knowledge of dead secrets, and the gear of foreign dead men, like the river with its cargo of dead negroes, dead water and dead sand, the dead leaves, the sudden look of some dead master, a dead patrol, the dead nettle, these dead men* – (Four Quartets). Вартим уваги є те, що епітет *dead* в першій поемі Т. Еліота “The Love Song of Alfred Prufrock” не зустрічається, лише в подальшій творчості поета він стає наскрізним. 16 віршів містять епітет *dead*, з яких 6 віршів належать поемі “The Waste Land” та 10 – “Four Quartets”. Це свідчить про посилення танатологічних мотивів у творчості Т. Еліота.

Характерною ознакою творчості Т. Еліота є вживання ланцюжків епітетів до означуваного слова. З плином часу, з розвитком культури зростало й розуміння довілля – звідси й глибинна семантика епітета. Епітетна конструкція описує всі сфери буття людини, її реакцію на зовнішність, житло, рід занять, природні умови, в яких вона існує. Епітетні конфігурації, які створює автор, дуже різноманітні. В матеріалі дослідження виділені такі структури епітетних конфігурацій / де E – епітети, N – ядерний (означуваний) іменник: E + N: *this stony rubbish, satin cases, its slimy belly, the faded air, the crying shadow, a tedious argument, the disconsolate chimera, the sultry light*; E + E + N: *a soft October night, wrinkled female breasts, final patronising kiss, the strained time-ridden faces, frigid purgatorial fires*; N + E + E: *my necktie rich and modest, the water white and black, seaweed red and brown*; E + N + E + and + E: *A gilded shell red and gold*; E + E + N + E + E + E: *a strong brown god –sullen, untamed and intractable*.

Інтенсивний вжиток подібних, часом занадто складних епітетних конфігурацій, створює дуже яскраве, детальне бачення того чи іншого моменту. Структурна різноманітність і незвичайна семантична організація лексики багатокomпонентних атрибутивних ланцюжків являють собою багатий матеріал для вивчення поетичних творів Т. Еліота у семантичному, структурному і стилістичному планах. Нестандартність атрибутивних ланцюжків обумовлюють ефект семантичної несподіванки, основаної на контрасті очікуваного і реального змісту [8]. Цікавим є те, що кількість ланцюжків з розвитком творчості поета також зростає.

Результати аналізу епітетної системи в поетичних творах Т. Еліота дозволяють зробити підсумкові висновки, головні з яких зводяться до наступного: епітет є досить важливим та активним елементом в поетичному мовленні Т. Еліота; епітети в поетичних творах Т. Еліота мають імпресіоністичне навантаження, оскільки той чи інший епітет певною мірою визначає пафос поетичного поняття чи предмета; епітетна система творів Т. Еліота постійно збагачувалась, урізноманітнювалась за архітектонікою складових та семантичними зв'язками між ними.

Епітети надають поетичним творам Т. Еліота великої емоційно-естетичної ваги, зумовлюють цілісність тексту як витвору мистецтва. “Троп – не та форма, в яку виливається готова поетична думка, а та, в якій вона народжується” [4, с.22]. Глибоке, всебічне, контекстуальне прочитання епітетів уможливило проникнення в художню роботу Т. Еліота, допомагає відчувати ідіостиль майстра, найглибші порухи його душі.

Список використаних джерел

1. Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи : Природа вторичной номинации. – К. : Наукова думка, 1986. – 140 с.
2. Грабовецька О.С. Епітетна конструкція у художньому перекладі: (на матеріалі української та англійської мови): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 02. 16 / – Львів, 2003. – 200 с.
3. Кацнельсон С. Д. Историко-грамматические исследования. I. Из истории атрибутивных отношений. М.; Л., 1949.
4. Коцюбинська М.Х. Образне слово в літературному творі: Питання теорії художніх тропів. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.
5. Озеров Л. Ода епітету // Вопросы литературы. – 1972. – №4. – С. 135-164.
6. Онопрієнко Т.М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови: (Семантика. Структура. Прагматика): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 02. 04 / – Харків, 2002. – 19 с.
7. Панкина Г. В. Актуализация эпитета: (на материале переводов прозы Дж. Голсуорси на русский язык): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10. 02. 01. / – Тамбов, 1998. – 18 с.
8. Тонкова Н. И. Эпитет, выраженный атрибутивной цепочкой, в языке англоязычной рекламы: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10. 02. 04./ – Ленинград, 1980. – 136 с.

Summary

The article is devoted to the peculiarities of the formation and development of the epithetical system of poems “The Love Song of Alfred Prufrock”, “The Waste Land”, “Four Quartets”.

Key words: *epithet, epithetical system, evolution, valency.*

ДЕЯКІ КОНСТРУКТИВНІ ПЛАНИ РОМАНУ Е.М.РЕМАРКА “ТРИ ТОВАРИШІ”

Досліджуючи сюжетно-композиційну будову роману Е.М.Ремарка “Три товариші”, автор статті робить спробу прояснити природу взаємодії в ньому ряду конструктивних планів (сцен і епізодів, ліній і мотивів).

Ключові слова: сюжет, композиція, сцена, епізод, мотив, лінія, оповідь, опис.

Як відомо, у Ремарка як визнаного майстра німецької прози ХХ століття – досконала форма роману. Це певною мірою можна довести аналізом одного з аспектів його поетики – сюжетно-композиційних особливостей роману “Три товариші” (1937).

Отже, через весь роман проходить одна основна сюжетна лінія (Роберт – Патріція) з багатьма розгалуженнями, ліричними відступами, вставними епізодами. За формою цей сюжет можна умовно назвати ступеневим (про це свідчить і перебіг подій, і розвиток характеру персонажів). Твір тяжіє до ліричної сповіді, де використовуються численні внутрішні монологи персонажа. Експозиційні дані зустрічаються в різних місцях роману, тобто мова йде про окремі деталі цієї частини сюжету (фронтowa дружба, колишня праця тощо).

Очікувана зав’язка розташована на початку роману. У чоловічому товаристві з’являється Патриція Гольман. Сцена зустрічі з нею стає початком розвитку головного конфлікту: “Взагалі, Готфрід коло дівчат раніше щебетав, а тепер стояв, мов пень...” [6, с. 204]. З цього моменту головні події починають обертатися навколо Пат.

Першу сходинку сюжетного розвитку визначили події, пов’язані з пансіоном пані Залевської, де проживав Роберт, та діловими справами. На перший погляд, перед нами постає перебіг буденних подій: робота, відпочинок, пошук додаткового заробітку. І, хоча колишні фронтовики ведуть тепер мирний спосіб життя, вони, все ж таки, тримають свою “лінію фронту”. Тепер їхній бліндаж – це автомаїстерня. Вони складають, ремонтують машини, готують їх до аукціонів, одним словом – чаклюють над ними. Цього разу на черзі був продаж “новоспеченого” кадилака. Оголошення починалося досить привабливо для покупців: “Відпустка на південному узбережжі в розкішному екіпажі...” [6, с. 218].

Друга сходинка сюжету – введення додаткових сюжетних ліній, пов’язаних з образами нових персонажів (пан Блюменталь, художник Фердинанд Грау та бармен Альфонс). Автор поглиблюється у їхній внутрішній світ, демонструє деталі зовнішнього портрету. Прийом майже натурального опису допомагає передати дух часу. Так, Фердинанд – духовно обізнана людина, яка вважає, що “побожність – це усвідомлення власної провини”, яка ніколи не приведе до перемоги. В житті перемагає тільки дурень, а розумний бачить усілякі перешкоди, і поки ще до діла, а він уже вагається. У скрутні часи наївність – найдорогоцінніший скарб, чарівна мантія, що приховує від тебе небезпеки, на які, наче загипнотизований, наражається надто розумний” [6, с. 250].

На третьому етапі сюжетного розвитку спалахують почуття (мотиви) кохання, ревності і, водночас, відчуття страху. Патриція стає центральною постаттю в колі чоловіків. Нарешті Роберт поборов свою невпевненість і запросив дівчину до себе в гості. І знову ж на заваді стає бідність, яка, на думку героя, заважає справжньому щастю. Він намагається, як може, причепурити свою кімнатку, але при цьому чудово розуміє, що це ніяк не змінить його соціального становища. “Ця дівчина взагалі мені не рівня, – говорить він. “Хто ж я такий? Злидень, що взяв на прокат “кадилак”, жалюгідний п’яничка, та й годі. Такого можна придбати на кожному розі” [6, с. 280].

Четверта сходинка сприймається як продовження попередньої. Але тут вже інший вимір: автор повертається у реальність. Перед нами знову сцени в майстерні. Роберт з колегами готується до аукціону. Як і раніше, в їхніх відносинах відчувається непорушність законів солдатського братерства. Вони допомагають один одному у скрутні і не сприймають чужу підступність. Випадок з таксистом додає розуміння ситуації. Людина змушена продавати свою машину, щоб віддати борги. Відчай таксиста поділяють колишні фронтовики і врятовують його від підступних аукціонних аферистів. “Аукціоніст, поглядаючи на присутніх, виголосив:

– Чотириста п’ятдесят марок – раз, чотириста п’ятдесят марок – два...

Власник таксі стояв із застиглим поглядом, похнюплений, ніби чекав, що його вдарять ззаду по голові.

– Тисяча! – сказав Кестер. Я глянув на нього. – Вона варта трьох,

– прошепотів він. – Не можу дивитись, як знущаються з людини” [6, с. 305].

П’ята сходинка сюжету водночас найромантичніша і найтрагічніша. Герої їдуть у відпустку, живуть на березі моря. Оповідь про це також переповнена внутрішніми монологами героя: “...на якусь мить я відчув, що вона могутніша за все те криваве минуле... і ще сильніше відчув, що я існую, і що Пат існує, що я живу, що я

вийшов живий з тих жахів війни, що в мене є очі і руки, що я думаю, що в моїх жилах тече гаряча кров, і що все це – якесь невимовне чудо...” [6, с. 373].

Саме на цій високій ноті перебіг подій, затримавшись ненадовго, починає свій рух донизу. Безумовно, за законами жанру, це і є кульмінацією в романі. Роберт, який нічого не знав про стан здоров'я Пат, помічає, що з нею коїться щось дивне. Щодня вона виглядає все більше втомленою через невиліковну хворобу. І знову за допомогою виразних, численних монологів автор готує нас до трагічного фіналу. “Пат лежала в кімнаті, аж, раптом, захрипіла, конвульсивно рвонулась, і з рота у неї хлинула кров. Вона дихала важко і жадібно стогнала, очі її були повні нелюдського жаху, вона захлинулась і кашляла, спливаючи кров'ю... Здавалося, усьому цьому не буде кінця. Потім вона геть знесилена впала горлиць” [6, с. 380].

На шостій сходинці сюжету відбувається так зване “гальмування” конфлікту. Пат вже почувається краще. Вони з Роббі повертаються додому. “Минулось, – подумав він. – Слава Богу, минулось! То був тільки сон. Страшний, проклятий сон” [6, с. 398]. Патриція поселяється також в пансіоні Залевської. Тепер Роберт хоче, щоб вона завжди була поряд. “Не маю ніякого бажання провадити далі хитру гру в піжмурки, мені вона гидка й непотрібна, я просто хочу тебе й тільки тебе, я ніколи не зможу вдосталь намиливатись тобою і тому не хочу втрачати жодної хвилини” [6, с. 411]. Любовні сцени надають розвитку подій особливої, піднесеної тональності.

Сьома сходинка забарвлена ще сумнішою тональністю. Патрицію відправляють на лікування в санаторій “Вальдорффриден”. Впевнившись, що про неї тут піклуватимуться, Роббі з чистою совістю повертається додому. Перед нами знову автомайстерня. Його товаришам вже навіть не вистачає грошей, щоб сплатити податок. Вони знову знаходять розраду в алкоголі. Відповідні епізоди говорять самі за себе. “Вип'ємо хлопці за те, що ми живемо! За те, що ми дихаємо! За те, що ми так відчуваємо життя! Аж не знаємо, як скористатися з нього... Тільки нещасливий знає в житті, що таке щастя. Щасливий відчуває радість життя не більше, ніж манекен...” [6, с. 491].

Наступна, восьма сходинка сюжетного розвитку – довгоочікувана зустріч друзів з Пат. Отримавши телеграму, вони вирушили в дорогу. Автор описує все до найдрібнішої деталі, щоб повною мірою передати хвилювання Роберта: для нього це було невимовне щастя. І хоча Пат сяяла від радості, всі зрозуміли – їй стало гірше. Лікар пояснив ситуацію, але Роббі сподівався на чудо. “Пат була тут, вона жила, сміялась, – перед цим все інше відступило... Вона не може померти. Вона – саме щастя...” [6, с. 548]. Пат не могла цього не розуміти, але намагалася бути щасливою. Перед нами постає опис

останніх мрій закоханих на порозі смерті. Життя обертається проти них. Герої Ремарка завжди втрачають найдорожче.

Дев'ята і остання сходинка сюжету пов'язана з вирішенням автором основного конфлікту. Помирає іспанка Рита, одна з пацієнтів пансіону. Роберт остаточно втрачає надію: "Хтось один завжди має померти першим, так завжди буває в житті... Але треба, щоб помирили тільки самотні. Або коли одне одного ненавидять, а не тоді, коли кохають" [6, с. 565].

Мотив страху і приреченості переслідував Пат, набираючи сили: "Вона боялася останньої години перед світанком, бо вірила, що наприкінці ночі невідомий струмінь життя слабне і майже згасає" [6, с. 567]. Тут з'являються внутрішні монологи, сповнені роздумів про життя і смерть, яких чимало у творі. Пат наче не боялася за себе, але шкодувала за тим, що залишає світ любові: "Коли ще хочеться жити, значить, є щось таке, що любиш, – говорила вона. Це важче, але й легше водночас... і тепер я вдячна, що в мене є ти. Адже я могла бути самотньою і нещасною. Тоді б я вмирала з охотою. Тепер мені тяжко, але я сповнена любові, як бджола меду..." [6, с. 569].

Безперечно, сюжетно-композиційна будова роману "Три товариші" є одним із свідоцтв художньої майстерності письменника, який підпорядковує кожний конструктивний прийом відповідним змістовим завданням.

Список використаної літератури

1. Андреев Л. Г. Зарубежная литература XX века / Л. Г. Андреев. – М.: АCADEMIA, 2000. – 560 с.
2. Жуковицкий Л. Люди промежутка / Л. Жуковицкий // Ремарк Э.М. Черный обелиск. – М., 1991. – С. 3-21.
3. Задонський Д. В. Перечитуючи Ремарка / Д. В. Задонський // Ремарк Е.М. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К., 1986. – С. 5-33.
4. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М.: Наука, 1973. – 410 с.
5. Левітан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет и идея / Л. С. Левітан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1973. – 277 с.
6. Ремарк Е.М. Три товариші / Е. М. Ремарк // Ремарк Е.М. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К., 1986. – 195 с.
7. Цвіркунов В. Сюжет / В. Цвіркунов. – К.: АН УРСР, 1973. – 239 с.

Summary

Investigating the plot and composition of novel "Three Comrades" by Remarque, the author of the article makes an attempt to clear up the nature of interrelation of several constructive plans in it (scenes and episodes, lines and motives).

Key words: *plot, composition, scene, episode, motive, line, narration, description.*

СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНОЇ ПУНКТУАЦІЇ У ВІРШІ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ “SHYŁEK WIEKU” ТА В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

В статті розглядаються особливості поетичної пунктуації у вірші Віслави Шимборської та у його перекладі українською мовою, визначено основні функції пунктуаційного знаку – коми.

Key words: пунктуація, Шимборська, кома, речення.

Вивчення різноманітних функцій пунктуації в тексті літературно-художнього твору стає досить інтенсивним у кінці 20-го – початку 21-го століття. Проводиться порівняльний аналіз експресивних можливостей ритму і пунктуації, розділових знаків в поетичних та прозових текстах. Кома стає об'єктом наукової уваги. Також звертається увага на пунктуаційні особливості різних жанрово-родових проявів та поетичних форм, різні та примхливі зв'язки між особливостями пунктуації та тонкою передачею відтінків думок і почуттів у поетичному тексті.

Віслава Шимборська (1923) – одна з найвизначніших поетес Польщі. Її творчість досліджувалась в наукових працях А. Савенець [5, с. 25 – 35], О. Сачок [3, с. 260 – 270; 4, с. 145 – 152] та інших.

Звернемося до уривку одного з відомих віршів поетеси “Shyłek wieku” (“Схилок віку”). Тема вірша – ситуація людини в кінці століття. Панує похмура песимістична атмосфера, декадентський настрій. Речення прості, представляють м'який ритм вірша, говорять про відмову від релігії, розчарування в кращому майбутньому. Щодо мови, якою написаний вірш, то вона є простою. Використані стилістичні засоби: уособлення – *вік*, як стара людина, *надія* – *старіння дівчини*. Поетеса застосувала тільки два види пунктуаційних знаків: крапку і кому. При перекладі українською мовою, перекладач використовує окрім крапок і ком ще й дво-крапку, тире і знак запитання. Порівняймо:

*Miało się kilka nieszczęść
nie przydarzaś już,
na przykład wojna
i głód, i tak dalej.* [1, с. 116]

*Мало декілька лих
не прийти:
війни, наприклад,
мор і так далі.* [1, с. 117]

У другому рядку перекладач замінює кому двокрапкою, це свідчить про те, що він узагальнює, які саме лиха було мало пройти, а поетеса у другому рядку використовує кому, роблячи паузу в кінці рядка.

Byg miai nareszcie uwierzuj w człowieka

*Bóg miał nareszcie uwierzyć w człowieka
dobrego i silnego,
ale dobry i silny
to ciągle jeszcze dwóch ludzi.
Jak żyć – spytał mnie w liście ktoś,
kogo ja zamierzałam spytać
o to samo. [1, с. 118]*

У перекладі українською мовою використані такі знаки:

*Бог мав повірити, врешті, в людину
добру і сильну
Та добра і сильна –
ще й досі дві різні людини.
Як жити? – спитав мене хтось у листі,
кого я хотіла спитати
те саме. [1, с. 119]*

В першому рядку поетеса не використовує пунктуаційних знаків, перекладач використовує парний розділовий знак – дві коми, що робить слово *наreszті* вставним. У другому рядку при перекладі втрачається кома. У третьому рядку перекладач використовує тире, хоча поетеса не використовує розділового знаку. В наступному рядку перекладач використовує тире, так як і в оригіналі, але ще додає знак запитання. В наступній строфі у першому рядку у двох варіантах вживається кома, але в оригінальному тексті кома стоїть у кінці рядка, тому, що вжито сполучник *i*, а в перекладі кома поставлена посередині у відповідності до правил виділення порівняння. Другий рядок перекладач бере у дужки для уточнення і ставить двокрапку:

<i>Znowu i tak jak zawsze, co widać powyżej, nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych. [1, с. 118]</i>	<i>Знову так, як завше (й те окреслено вище): немає важливіших питань від питань найвних. [1, с. 119]</i>
---	---

В оригінальному тексті і в перекладі домінує кома. Кома виступає у реченні як “нижчий”, найбільш елементарний засіб графічного членування граматичного характеру (поділ граматично рівноправних, в тому числі і однорідних членів і частин речення –

простого і складного). За функціональним призначенням кома виконує такі функції:

- загальна функція коми: розділяє слова, словосполучення, частини складного речення;
- об'єкт членування: речення;
- результат членування: елементи простого речення, частини складного речення;
- граматична функція: вказівка наслідування далі рівноправних і однорідних членів речення і сурядних речень у складі складного речення. [2, с. 24 – 25]

Таким чином, доводиться констатувати, що україномовний переклад твору В. Шимборської не є абсолютно адекватним оригіналу за пунктуаційними знаками. Домінування коми в поетичному тексті В. Шимборської увиразнює окремі смислові частки фраз та не відокремлює їх повністю. Відповідний фрагмент у перекладі ізольовано дужками. Цей факт можна класифікувати як неповагу чи не увагу до авторського волевиявлення. Специфіка поетичної пунктуації саме й полягає в тому, що вона є унікальною та потребує максимально можливого її збереження.

Список використаних джерел

1. Тому що вони суцї. – [упоряд. С. Шевченко]. – 2 – ге вид., доп. – Львів: Каменяр, 2005. – с. 116 – 119.
2. Шварцкопф Б. С. Современная русская пунктуация : система и ее функционирование / Б. С. Шварцкопф. – М. : Наука, 1988. – с. 24-25.
3. Sączok O. *Ukrainska Wisława Szymborska: Retrospektywny i perspektywny odbiór kreatywności. Problemy slov'ianoznawstwa 2007, Vol. 56. P. , 2007. – s. 260 – 270.*
4. Sączok O. *Ukrainska Wisława Szymborska: Retrospektywny i perspektywny odbiór kreatywności. Problemy slov'ianoznawstwa 2008, Vol. 56. P. , 2008. – s. 145 – 152.*
5. Savenets A. *Nowoczesny polski werset i problem z tłumaczeniem: przypadek Wisławy Szymborskiej, TeKa Kom. Pol.-Ukr. Związ. Kult. – OL PAN, 2007. – s. 25 – 35.*

Summary

The article is devoted to the research of the features of poetic punctuation in the poems of Wisława Szymborska and it translated into Ukrainian, the main function of punctuation marks – commas.

Key words: *punctuation, Szymborska, comma, sentence.*

МОТИВ “НЕВЛОВИМОЇ” КРАСИ У ПОЕЗІЇ К. К. СЛУЧЕВСЬКОГО

У статті здійснено порівняльний аналіз специфіки ідейно-художньої інтерпретації мотиву “невловимої” краси в поезії К. К. Случевського та Г. Гейне.

Ключові слова: *невловимість, мотив, рецепція.*

Костянтин Костянтинович Случевський (1837-1904) – талановитий і своєрідний російський поет, майже невідомий широкому читацькому колу. Свого часу К. Случевський одержав від В. Брюсова почесне звання “поета суперечностей”, а від критика А. Измайлова – “первістка російського декадентства”.

Поезія К. Случевського почасти розглядалася відомими критиками та майстрами слова, серед яких В. Брюсов, В. Соловйов, П. Краснов, Д. Мережковський та інші. Із сучасних дослідників можна назвати А. Федорова, Б. Бухштаба, Е. Єрмілова.

Досить визначним для Случевського є його розуміння поезії Г. Гейне. Вірші “Пам’яті Гейне”, а особливо “Із Гейне” показують, що до німецького лірика Случевський підійшов зовсім по-іншому, ніж багато хто з російських поетів початку 60-х років. “Із Гейне”, в свою чергу, – не переклад, а досить оригінальна річ.

Зуявленням про Гейне у Случевського пов’язані не любовні мотиви, а велика моральна і філософська тема, яка понижується і закінчується у своєму розвитку похмуро іронічним та неочікуваним поворотом думки.

Отже, у 1859 р. в 73-му номері журналу “Ілюстрація” був опублікований вірш поета Костянтина Случевського “Пам’яті Гейне”, що виявився відгуком, дещо запізним, на смерть німецького поета.

Текст Случевського написаний по мотивах вірша Гейне “Боги Греції” (цикл “Північне море”, 1827); на рівні сюжету він відтворює гейнеївське іронічне ставлення до тих, що втратили свою минулу велич (олімпійців), проте кінцівка вірша, скоріше за все, претендує на цілком індивідуальне концептуальне узагальнення: поетичний опис відношення до краси.

Наступна (остаточна) редакція цього вірша з’являється у пресі в 1890 р.. Коли ця редакція була створена, нам поки невідомо. Случевський змінює заголовок вірша: тепер він носить назву “Мертві боги”. Таким чином, явне посилання до поетичного світу Гейне зникає. Вірш зазнає переробки; особливо це стосується останньої частини, де мова йде про прекрасну і живу супутницю мертвих богів,

яка позбавлена імені і з Афродіти перетворюється на Красу:

“Кто ты, прекрасная? О, отвечай поскорее! / Ты, Афродита, Астарта? Те обе – старухи, / Смяты страстями, бледны, безволосы, беззубы... / Где им старухам! Скажи мне, зачем ты печальна <...> Ты красота! Ты одна в сонме мертвых живая, / Обликом дивным понятна; без имени правда!” [3, с. 170].

У остаточній редакції змінюються характеристики героїні вірша: Краса виявляється такою, що перебуває і в земному, і небесному світах, але вона по колишньому не підвладна волевиєвленню героя вірша.

Принципово важливою є кінцівка вірша Случевского: краса невловима (“Вечно присуща и все-таки неуловима”) – тобто людина не завжди здатна визначити її природу, її сутність і не може впливати на її прояви. Подібне трактування природи Прекрасного, як видається, відсилає не тільки до інтерпретації Краси в поетичній системі Гейне, але і до російської рецепції поезії Гейне.

У 1900 р. надрукований вірш “От горизонта поднимаюсь...”, що увійшов пізніше до складу циклу “Песни из Уголка”. У ньому Случевський звертається до добре відомих в російській традиції гейнейських образів (“пальма” і “сновидение”). Ліричному суб’єктові вірша важко відповісти, що він бачить (свою власну мрію або щось, що існує незалежно від його свідомості). Случевський неодноразово в своїй творчості заводив розмову про “невловимі” явища, які неможливо віднести ні до суб’єктивної, ні до об’єктивної сфер, – неможливо в точності визначити їх природу. Таке трактування природи явищ (особливо – естетичних) Случевський в деяких випадках зводить до Гейне.

Отже випадки такого запозичення мотивів, окремих ідейних, сюжетних, образних аналогій не одиничні. Збіг ситуацій і мотивів ніде не є формально повним як і при будь-якому по-справжньому глибокому зв’язку між двома творчими індивідуальностями.

Список використаних джерел

1. Козырева А. Ю. Последние поэтические циклы К. К. Случевского // Вестник ЛГУ. Сер. Русск. яз. и литер. – Л., 1992. – № 4. – С. 68-75.
2. Случевский К. К. Соч.: В 6 т. – СПб., 1898. – Т. 6. – 350 с.
3. Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. – СПб., 2004. – 430 с.
4. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – 740 с.
5. Heine H. Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin; Weimar, 1970. — Erster Band. – 467 s.

Summary

It was done the comparative analysis of the peculiarity of ideological and artistic interpretation of the motive of “intangible” beauty in a poetry of C. C. Sluchevsky and H. Heine.

Key words: *intangibility, motive, reception.*

СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНОЇ МЕТАФОРИ Я. КАСПРОВИЧА

В статті розглядається специфіка поетичної метафори в підциклі Я. Каспровича “Krzak dzikiej róży w ciemnosmreczyńskich skalach”.

Ключові слова: метафора, образ, Я. Каспрович.

Теоретична історія метафори нараховує не одне тисячоліття і увібрала в себе багатонаціональний та різноманітний досвід її вивчення. Серед творців цієї історії Аристотель [1], О.Потебня [5] і О.Веселовський [3], М.Блек [2] та багато інших.

Метафора – один з найпоширеніших тропів і засобів творення художньо-образної мови. Ще Аристотелем було відзначено уміння складати метафори як особливий поетичний дар. За визначенням грецького мислителя, “складати хороші метафори – означає підмічати схожість” [1]. У метафорі пряме тлумачення речей і явищ, вживання слів в їхньому автологічному значенні повинні бути замінені переносним.

“Метафора передбачає певну схожість між властивістю її семантичних референтів, оскільки вона повинна бути зрозумілою, а з іншого боку – несхожість між ними, оскільки метафора покликана створювати деякий новий смисл, тобто володіти сугестивністю” [4, с. 358]. Саме поняття сугестії передає досить суттєвий відтінок предметного взаємного відображення у метафорі з метою досягнення більш глибинної сутності ідеї твору.

Младопольська парадигма метафори, не має програмного характеру і не може перетворитися в набір технічних інструкцій, що служать конкретній літературній практиці. Перед такою практикою вона є потенціальним контекстом. “Наслідком цього є брак в Молодій Польщі первинної направленості на метафору, яка безпосередньо підсилювала б тодішню практику в очах читачів і інтерпретаторів” [8, с. 93]. Ця направленість є безперечним результатом самої метафоричної практики, яка настільки багата, що змушує, у багатьох випадках, до врахування присутності та функцій метафори в процесі інтерпретації твору.

Літературна практика метафори чітко “відходить від охоплення цього явища як словесної фігури, наближуючись таким чином до антириторичної моделі” [8, с. 94], що переносить проблему на рівень

“бачення”, “мислення”, “охоплення світу”, однак це не змінює того факту, що млодопольські метафори – як і всі інші – представлені спочатку як конфігурації чи інтеракції слів і речень (а також їхніх значень) у визначених контекстах.

Одним з головних мотивів у поезії Молодої Польщі була природа, а саме – татрська. Природа стала для поетів джерелом філософської символіки, складником життєвої гармонії людини зі світом. У творі Я. Каспровича “*Krzak dzikiej róży w ciemnosmreczyńskich skalach*” [7] посилено психологізм пейзажу, замальованого в пастельних кольорах, з невиразними контурами.

Надзвичайно ефектні образи природи можна знайти у поетичних творах Я. Каспровича. У них природа не лише репрезентує драматичні переживання людей, а й бере безпосередню участь у розвитку подій. Тоді межа між світом природи та світом людей слабшає, поет застосовує персоніфікацію природних явищ. В поетичному підциклі “*Krzak dzikiej róży w ciemnosmreczyńskich skalach*” [7] в образі троянди уособлюється людина, життя, краса. Участь персоніфікованої природи в розгортанні дії – є вираженням її надприродної сили.

Персоніфікація природи – це не просто поетичний прийом: це відображення вірувань пращурів. Для них природа була не просто фоном літературного твору, а повноправною дійовою особою. Сили природи могли допомагати добру, шкودити злу, відчувати ті ж емоції, які відчувають люди, як і у підциклі Яна Каспровича “*Krzak dzikiej róży w ciemnosmreczyńskich skalach*” [7].

У творі спостерігається три різновиди персоніфікованих метафор: анімізм, антропоморфізм і персоніфікація.

Прикладами анімізму у Я. Каспровича є: *Gdzie pawiookie drzemią stawy, Krzak dzikiej róży paś swój krwawy Na plamy szarych złomów ciska* [7]; *Szumna siklawka mknie po skale*[7]; *Wtulil się krzak tej dzikiej róży*[7]; *Jakby nie z tego świata dźwięki Płyną po rosie, co hal miękki* [7].

Важко знайти речення, де б не містилася метафора. Природа ніби оживає на очах – автор щедро використовує персоніфіковану метафору. На тлі подібного пейзажу відразу створюється відповідний настрій, здебільшого легкий смуток.

Прикладами антропоморфізму є такі словосполучення: *Kosodrzewiny węzowiska Poobszywały głaźne ławy*[7]; *Krzak ... Samotny, senny, zadumany*[7]; *A tylko limba próchniejąca Spoczywa obok krzaku róży*[7]; *Czerwonym próchnem limba świeci, Na wznak rzucona świstem burzy*[7].

Очевидно, що без антропоморфної метафори як стратегії перетворення значень слів або фрагментів тексту тут просто не обійтися. “Тим самим метафори сугестивно насичують текст” [6 с.

186-197]. Можна сказати, що “ефект метафори є продуктом контрасту між звичайним і незвичайним, де перше є фоном для другого. Сила метафори досягається умілим застосуванням стратегії такого зіткнення” [6 с. 186-197]. Антропоморфна метафора не руйнує текст, хоча і виринає слово із звичного контексту. “В даному випадку здійснюється своєрідне коливання фону, що дозволяє урізноманітнити текст системою додаткових асоціацій” [6, с. 186-197]. Метафорично вжите слово, впадає в око як яскрава пляма на однотонній тканині. Текст грає метафорами постійно міняючи і забарвлення фону, і колір плям.

Якщо у творі Я. Каспровича у образі троянди і кедра уявити людей, можна послуговатися терміном персоніфікація. Персоніфікація в поетичній мові Я. Каспровича – не лише троп, художній прийом, це насамперед спосіб мовомислення поета.

Втім, для Я. Каспровича уподібнення людини дереву більше, ніж “релігія думки”: він не просто вірив в існування зв’язку людини зі світом природи, він сам відчував себе частиною цієї природи. Авторський мотив твору сходить до традиційного мотиву уподібнення людини природі, спирається на традиційний троп “людина-рослина”. Я. Каспрович переплітає два світи: світ людей і світ природи, створює один гармонійний і дуалістичний світ.

Світ людини і світ природи в поезії Я. Каспровича єдиний і неподільний. Звідси насиченість відчуттями і мудрість думки, їх природна гармонія, співучасть в образній плоті вірша; звідси прозоріння, етична висота пейзажної лірики Я. Каспровича. Величезний діапазон думок і почуттів закладений у поетичних творах митця, де природа основний головний герой. При цьому не перестає дивувати, як міняються фарби, картини природи, масштабність бачення світу поетом, що постійно змінюється, нарешті, найвиразніша метафорична образність вірша.

Мова Я. Каспровича проста і доступна, порівняння підібрані з поетичною точністю, образи багатолікі і чіткі. Поезія його хвилює серце, притягує своєю оригінальністю і поетичною красою.

Можна говорити про метафоричність поезії Я. Каспровича і підвищену асоціативність творчості цього письменника. Метафора поета відображає ускладненість світу, стрімкість і масштабність соціальних зрушень і історичних подій, властивих перелому XIX-XX століть.

Поетична метафора у творчому доробку виступає основним конструктивним прийомом, домінантою стилю твору. Загалом можна навіть сказати, що поетична метафора є домінантою творчості Я. Каспровича в цілому.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). – М.: Гос. изд. худож.лит., 1967. – 184 с.
2. Блек М. Метафора // Теория метафоры Сб. статей – М.: Прогресс, 1990.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
4. Маккормак Эрл. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. – М., 1990. С. 358.
5. Потебня А. А. Теоретическая поэтика (2-е изд., испр.). Учеб. пособие. – М.: Академия, 2003. – 384.
6. Сыров В.Н., Суровцев В.А, Метафора, нарратив и языковая игра. Еще раз о роли метафоры в научном познании. // Методология науки. Становление современной научной рациональности. Вып. 3. Томск: ТГУ, 1998. – С. 186-197.
7. Kasprowicz J. *Krzak dzikiej róży* (Poezje). Lwów: Towarzystwo Wydawnicze, 1898. – 263 s.
8. Stala M. *Metafora w liryce młodej polski – metamorfozy widzenia poetyckiego*. Wyd I. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988. – 348 s.

Summary

The article deals with the specific features of the poetic metaphor in the writing “Krzak dzikiej ryiy w ciemnosmreczyckich skaiach” by J. Kasprowich.

Key words: *metaphor, image, J. Kasprowich.*

ВІДОМОСТІ ПРО НАУКОВИХ КЕРІВНИКІВ ТА АВТОРІВ

МОВОЗНАВСТВО

Англійська мова

Галайбіда О.В., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови

Вишневська Ю.С., студентка 4 курсу факультету іноземної філології

Чернелівська О.В., студентка 5 курсу, факультету іноземної філології.

Матковська М.В., доцент кафедри англійської мови

Геник М.В., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Максимюк О.А., магістрантка факультету іноземної філології

Чопик О.Я., магістранта факультету іноземної філології

Никитюк С.І., викладач кафедри англійської мови

Нікітюк А., студентка 4 курсу факультету іноземної філології

Остапенко В.І., старший викладач кафедри англійської мови

Чисановська Л.Й., студентка 4 курсу факультету іноземної філології

Григораиш К.І., студентка 4 курсу факультету іноземної філології

Паюк І.В., студентка 4 курсу факультету іноземної філології

Заверуха Т.М., студентка 4 курсу факультету іноземної філології

Ситник Н.В., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови

Голдіс М.А., магістрантка факультету іноземної філології

Гречанюк М.О., магістрантка факультету іноземної філології

Заворотна М.Я., магістрантка факультету іноземної філології

Уманець А.В., кандидат філологічних наук, професор кафедри іноземних мов

Байдюк В.В., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Польська мова

Лічкевич В.Р., доцент кафедри іноземних мов

Станова О.І., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Німецька мова

Іванова Л.О., кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови

Онуфрієва І.Л., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Російська мова

Російська мова

Білоусова Т.П., кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології

Шевчук Т. В., магістрантка факультету іноземної філології

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Волковинський О.С., кандидат філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології

Волощук М.Б., магістрантка факультету іноземної філології

Лівіцька О., магістрантка факультету іноземної філології

Станова О.І., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Стефанів М.І., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Судець Н.А., студентка 5 курсу факультету іноземної філології

Салтанова І.М., кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури

Смолінська О.В., магістрантка факультету іноземної філології

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

Англійська мова

<i>Байдюк В.В.</i> Особливості перекладу алюзій (на матеріалі англійської та української мов)	3
<i>Вишневіська Ю.С.</i> Функціонування вставних конструкцій у газетно-публіцистичному стилі	7
<i>Геник М.В.</i> Triple Opposition (Positive, Negative, Neutral) of Evaluative-Type Connotation	10
<i>Голдіс М.А.</i> Емоційність vs емотивність	14
<i>Гречанюк М.О.</i> Гендерний аспект перекладу поетичних текстів	18
<i>Григораш К.І.</i> Vocabulary techniques of composing english pun	21
<i>Заверуха Т.М.</i> Відеофонограми у формуванні усної англомовної комунікативної компетенції	25
<i>Заворотна М.Я.</i> Функціональні особливості сімейного прескриптивного діалогічного дискурсу	29
<i>Максимюк О.А.</i> Когнітивна реалізація концепту “Париж” у розумінні Г. Міллера (на основі роману “Тропік рака”)	33
<i>Нікітюк А.</i> Translation Transformations in the Process of English-Ukrainian Interpretation of Shakespeare’s Sonnets	38
<i>Паюк І.В.</i> Strategies of producing English phonological jokes	42
<i>Чернелівська О.В.</i> The use of metaphors in the works by D. H. Lawrence	46
<i>Чисановська Л.Й.</i> Humour in English language learning	50
<i>Чопик О.Я.</i> Культурні домінанти в британській лінгвоконцептосфері	54

Німецька мова

<i>Онуфрієва І.Л.</i> Zur sprachlichen Realisierung des Sprechaktes “Aufforderung“	59
---	----

Польська мова

Станова О. І.

Specyficzne cechy poezji Wisławy Szymborskiej 64

Російська мова

Шевчук Т. В.

Субституция как один из способов трансформации фразеологизмов (на материале публицистических произведений И. Ильфа и Е. Петрова) 68

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Волощук М. Б.

Функционирование многокомпонентных эпитетных структур в романе Л. Толстого “Воскресение” 72

Лівицька О.

Еволюція епітетної системи в поетичних творах Т. Еліота 76

Смолінська О. В.

Деякі конструктивні плани роману Е. М. Ремарка “Три товариші” ... 80

Станова О. І.

Специфіка поетичної пунктуації у вірші Віслави Шимборської “Sh Ylek wieku” та в україномовному перекладі 84

Стефанів М. І.

Мотив “невловимої” краси у поезії К. К. Случевського 87

Судець Н. А.

Специфіка поетичної метафори Я. Каспровича 89

Відомості про наукових керівників та авторів 93

Наукове видання

**Збірник наукових праць студентів та магістрантів
факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка.**

Випуск 3

Редактор *Н. Г. Пянкоська*
Комп'ютерна верстка *В. О. Фаріон*

Підписано до друку 20.05.2010 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 10,93. Обл. вид. арк. 9,87.
Тираж 100 пр. Зам. № 330.

Видавництво “Аксиома” (свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)
м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксиома”
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300