

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Факультет іноземних мов

Т Е З И
Міжнародної студентської наукової конференції
"АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ЛІНГВІСТИКИ, СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ"
(21-22 квітня 2017 р.)

Львів
2017

Актуальні питання лінгвістики, світової літератури та художнього перекладу // Тези Міжнародної студентської наукової конференції (21-22 квітня 2017 р.) / Відп. ред. Глущенко Л. М. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2017. – 72 с.

До збірника увійшли тези доповідей студентів у галузі дериватології, дискурсознавства, контрастивної лінгвістики, лексичної семантики, лінгвопрагматики, лінгвостилістики, фразеології, історії, теорії та практики художнього перекладу, генології, теорії та історії літератури.

Відповідальний за випуск:

Глущенко Ліна Михайлівна, доцент, кандидат філологічних наук, заступник декана факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка.

Технічний секретар:

Бораковський Любомир Адамович, доцент кафедри міжкультурної комунікації та перекладу Львівського національного університету імені Івана Франка.

Підп. до друку 28.10.2016 р. Формат 60x84/16. Папір друк.
Гарнітура Times New Roman. Умовн. друк. арк. 6,0. Тираж 100 прим.

Видавець та виготовлювач:

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська 1, м. Львів 79000

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Держаного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

ЗМІСТ

Baran Oksana THE HISTORY OF ANIMATION	7
Біловус Ольга ПОНЯТТЯ КОНОТАЦІЇ ТА ЇЇ МОВНІ ПРОЯВИ	8
Бойців Вікторія АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ У ПРОЗІ ТА ПОЕЗІЇ Д. Г. ЛОУРЕНСА	9
Bondarenko Yuliia BRIEF EINER UNBEKANNTER“ VON S. ZWEIG: STILMITTEL IM DEUTSCHEN UND UKRAINISCHEN	11
Vasylevych Lilia LINGUOSTYLISTIC MEANS OF THE REALIZATION OF CATEGORY OF EVALUATION IN THE STORYBOOK J. K. ROWLING «THE TALES OF BEEDLE THE BARD» AND THEIR RENDERING IN THE UKRAINIAN TRANSLATION «КАЗКИ БАРДА БІЛДА» DONE BY VIKTOR MOROZOV	12
Watschko Marija INDIVIDUALSTIL DES AUTORS ALS ÜBERSETZUNGSPROBLEM (anhand der Werke von Dragica Rajčić)	13
Willems Christina DER DEUTSCHE WORTAKZENT FÜR EINE UKRAINISCHE LERNENDE	14
Возняк Ігор DIE PROBLEME DER ÜBERSETZUNG DEUTSCHER FILME MIT HISTORISHEM HINTEGRUND UND KULTURELLEN BESONDERHEITEN	15
Воробйова Юлія ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНОЇ ПРЕСИ	16
Гаврилюк Надія ПОЕТИКА РОМАНУ КАЗУО ІШІГУРО «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ»	18
Halaybida Mariya THE RENDERING OF SENSORY LEXIS OF THE NOVEL ‘DANDELION WINE’ BY RAY BRADBURY IN THE UKRAINIAN TRANSLATION BY VOLODYMYR MYTROFANOV	19
Гулянич Соломія DAS PROBLEM DER BEIBEHALTUNG DES KOLORITS IN DER ÜBERSETZUNG	20
Гуменюк Ірина ЗАПОЗИЧЕНА ЛЕКСИКА У НОВОМУ ЗАВІТІ	21
Денис Христина ОБРАЗ ЕЙФЕЛЕВОЇ ВЕЖІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ПОЕЗІЇ 10-20 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	22
Дерко Олена КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ ДОРІС ЛЕССІНГ	24

<i>Дещинська Марія</i>	
АЗІЙСЬКІ КОНТАКТНІ МОВИ, УТВОРЕНІ НА ОСНОВІ АНГЛІЙСЬКОЇ	25
<i>Димань Наталія</i>	
ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА	26
<i>Drevych Yulia</i>	
VERA RICH AS A TRANSLATOR OF POETIC WORKS BY IVAN FRANKO	28
<i>Durach Kristina</i>	
OLEH ZUYEVSKYI AS A TRANSLATION STUDIES SCHOLAR AND TRANSLATOR OF POETRY BY EMILY DICKINSON	29
<i>Іванишин Тетяна</i>	
КОМПЛЕКСНИЙ ХАРАКТЕР ТРАНСФОРМАЦІЙ, ЗАСТОСОВАНИХ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ «ДО ЗУСТРІЧІ З ТОБОЮ» ДЖОДЖО МОЙЕСА ПОЛЬСЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ	30
<i>Iljtschyschyn Romana</i>	
BESONDERHEITEN DER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG DES BUCHES „HYMNE DER DEMOKRATISCHEN JUGEND“ VON SERHIJ ZHADAN	32
<i>Kyriushcheva Oleksandra</i>	
JACOBAN AND CAROLINE DRAMA IN BRITAIN	33
<i>Kohut Iona</i>	
DIE BESONDERHEITEN DER LITERARISCHEN BIOGRAPHIEN VON STEFAN ZWEIG	34
<i>Koliyda Iryna</i>	
SPRACHLICHE AUSDRUCKSMITTEL DER AUTORENPRÄSENZIM TEXT DER REISEREPORTAGE	35
<i>Коник Юлія</i>	
АРХЕТИП ЕММІ БОВАРІ У РОМАНІ ЛЕНОР ДЕ РЕКОНДО «КОХАННЯ»	36
<i>Краснопольська Соломія–Марія</i>	
ВИКОРИСТАННЯ ЗАПЕРЕЧНИХ ГРАМАТИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ У П'ЄСІ БЕРНАРДА ШОУ «ДІМ, ДЕ РОЗБИВАЮТЬСЯ СЕРЦЯ	38
<i>Kudyba Viktoriya</i>	
DAS PROBLEM DES AUßENSEITERS IM DRAMA „ANDORRA“ VON MAX FRISCH	39
<i>Lelyk Iryna</i>	
BESONDERHEITEN DER ÜBERSETZUNG DER NOVELLE „KONRAD ODER DAS KIND AUS KONSERVENBÜCHSEN“ CHRISTINE NÖSTLINGER	40
<i>Losynska Kateryna</i>	
STILMITTEL IN DER TEXTSORTE PRESSEHOROSKOP	41
<i>Malayko Serhiy</i>	
АНГЛОМОВНА КУЛІШАНА: «ЧОРНА РАДА» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША У ПЕРЕКЛАДАХ ЮРІЯ ЛУЦЬКОГО ТА СТЕПАНА ШУМЕЙКА	42

Мальчик Назарій	
ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРІ ФРЕДЕРИКА БЕГБЕДЕРА “ІДЕАЛЬ”	43
Матвіюк Світлана	
ПРАГМАТИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ СЛОВЕСНОГО ПОРТРЕТУ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ	44
Недомірко Юлія	
ПРОБЛЕМА ЦИВІЛІЗАЦІЇ У ТВОРЧОТІ Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗІО	46
Нижник Соломія	
ОБРАЗ МИТЦЯ У РОМАНІ Е.ЗОЛЯ «ТВОРЧИСТЬ»	47
Огірко Соломія	
ПРОБЛЕМА РЕГІОНАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ РАМЮЗА	48
Odyntschak Oksana	
KULTURELLE SPEZIFIK DER ÜBERSETZUNG VON WERBETEXTEN	49
Панькович Тетяна	
ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗІВ О. ДЕ БАЛЬЗАКА	51
Панькович Тетяна	
ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ЛЕКСИЧНОГО ПОЛЯ ФРАНЦУЗЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ: ВИНА, СИРУ ТА ХЛІБА	52
Перепеляк Богдана	
ТЕМА ПОГОДИ ЯК АТРИБУТ МОВЛЕННЄВОГО ЕТИКЕТУ БРИТАНЦІВ	54
Петришин Олена	
АВТОБІОГРАФІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ ЖАНА-МАРІ ГЮСТАВА ЛЕ КЛЕЗІО	55
Пилипчук Юлія	
АРХЕТИП «КРАСУНІ» ТА «ЧУДОВИСЬКА» В РОМАНІ В. ГЮГО «ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ»	58
Пилипчук Юлія	
ХАРАКТЕРИСТИКА ПОЛІТИЧНОЇ ЛЕКСИКИ В СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ	59
Селецька Вікторія	
ЛСГ «ЧОВНИ ТА ЇХ СПОРЯДЖЕННЯ» У ТЕКСТІ НОВОГО ЗАВІТУ	60
Січ Оксана	
ГАВРОШ І КОЗЕТТА ЯК ТСО	61
Снітко Дарія	
АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ В ТВОРАХ ЕРІКА ШЕВІЙЯРА	63
Sopila Tetiana	
KOMIK ALS ÜBERSETZUNGSPROBLEM IN DEN WERKEN VON CHRISTINE NÖSTLINGER	64
Struk Tetiana	
WEIBLICHE PHRASEOLOGISMEN IN DER DEUTSCHEN SPRACHE	65
Трикуленко Марія	
ПОБУТОВА ЛЕКСИКА У ТВОРІ ГОМЕРА «ОДІССЕЯ»	67

Трусова Анастасія

ЛІРИЗАЦІЯ РОЗПОВІДІ В ТРАГЕДІЇ Ф.Г. ЛОРКИ
«КРИВАВЕ ВЕСІЛЛЯ»

68

Ханас Ростислав

СЛОВОТВІРНА МОТИВАЦІЯ НАЗВ МІСЯЦІВ ДЕЛОСЬКОГО
КАЛЕНДАРЯ

69

Хомик Анна

“ОСОБЛИВОСТІ ІНВЕРСІЇ В РОМАНІ ОЛДОСА ГАКСЛІ
” ЖОВТИЙ КРОМ”

70

Цицик Сніжана

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЧОЛОВІКА ТА ДРУЖИНИ В
УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

71

THE HISTORY OF ANIMATION

Animation is the creation of a sequence of images that change over time to portray the illusion of motion. Numerous devices that successfully displayed animated images were introduced well before the advent of the motion picture. The Magic Lantern is one of them.

The Magic Lantern, an early predecessor of the modern day projector, consisted of a translucent oil painting, a simple lens and a candle or oil lamp. In a darkened room, this device projected images onto an adjacent flat surface.

A thaumatrope, the first actual animation, dates back to the 1800-s. It was a simple toy in a form of a disc with different pictures on each side attached to two pieces of string. When the strings were twirled quickly, the pictures seemed to merge into a single image, giving the illusion the character and the object being together as one.

A phenakistoscope was invented in 1831 by J. Plateau and Simon von Stampfer. It consisted of a disk with a series of images, drawn on radii evenly spaced around the center of the disk. Slots were cut out of the disk on the same radii as the drawings, but at a different distance from the center. The device would be placed in front of a mirror and spun. As the phenakistoscope spun, a viewer looked through the slots at the reflection of the drawings.

In 1834 W.G. Horner invented a zoetrope, a spinning cylinder with the slits for pictures which were placed inside. When one spun it and looked through the slits, one saw a moving picture.

The first known animated projection on a screen was created in France by Charles-Émile Reynaud. It was called Praxinoscope (1877). Like the zoetrope, it used a strip of pictures placed around the inner surface of a spinning cylinder. The praxinoscope improved on the zoetrope by replacing its narrow viewing slits with an inner circle of mirrors, placed so that the reflections of the pictures appeared more or less stationary in position as the wheel turned. Someone looking in the mirrors would therefore see a rapid succession of images producing the illusion of motion, with a brighter and less distorted picture than the zoetrope offered.

In 1900-s animation came on a big screen. The Humorous Phases of Funny Faces by J. Stuart Blackton featured faces that are drawn on a chalkboard and then suddenly move autonomously.

In 1914 the first animation with a character – Gertie the Dinosaur – was produced.

In 1923 The Walt Disney Company was founded by Walt Disney and Roy O. Disney as the Disney Brothers Cartoon Studio.

In 1928 Steamboat Willie (1928) was produced. It was the first Disney's show with the ironic character Mickey Mouse. It is notable for being the first animation to produce music and sound.

In 1932 the first animation, where three-color method, Technicolor, was used, appeared. It was Trees and Flowers animation by Walt Disney.

In 1933 Warner Brothers Cartoons studio was founded by Harry, Albert, Sam, and Jack Warner. The studio created a new kind of cartoon character: cynical, wisecracking, and often violent (Bugs Bunny, Tweety and Sylvester etc.).

In 1937 Disney's Snow White and the Seven Dwarfs, the first animated feature film, appeared where new techniques were employed by means of which the real human movements were given to the Snow White.

In 1967 the first CGI (Computer-generated imagery) animation was made by Ch. Csuri and J.Chaffer. It is normally associated with 3-D computer effects but CGI is any picture generated by a computer, not drawn by a human. The first feature animation that used CGI was Toy Story (1995)

Біловус Ольга

ПОНЯТТЯ КОНОТАЦІЇ ТА ЇЇ МОВНІ ПРОЯВИ

Термін “конотація” часто можна зустріти у працях багатьох лінгвістів. Але кожен визначає її по-іншому, використовує його в різних типах аналізу. Досліджуючи поняття конотації та її мовні прояви, насамперед моїм завданням було: уточнити появу терміну “конотація”, описати відмінності між денотативним та конотативним значенням, виявити лінгвістичні прояви конотації та розглянути її основні ознаки.

Багато вчених розглядали проблеми конотації, але дана тема залишається актуальною і важливою для наукових досліджень. Теоретичною базою для написання моєї праці стали дослідження Апресяна Ю.Д., Кетрін Кербрат-Орекьойні, Шарля Баллі, Марі-Ноель Гарі-Прієр та інших видатних лінгвістів.

Важко помітити, коли слово “конотація” було використано вперше в термінології лінгвістики. Проте, можна стверджувати, що в середині дев'ятнадцятого століття, воно вже появилось в англійській лексикографічній літературі. У той час, розробились два різних значення “конотації”.

По-перше, конотації були названі в якості “додаткових” елементів (оціночних та емоційних). З іншого боку, про конотації говорили, коли слово набувало певного значення в будь-якому середовищі або об'єкті реальності, визначеного цим словом, і ця оцінка не відносилась безпосередньо до лексичного значення слова.

Денотативне значення, в свою чергу, обмежене лише інформативною функцією (денотацією). Конотація ж забезпечує смислове навантаження, яке в деякій мірі стосується уявного і суб'єктивного. Конотативний сенс залежить від контексту, який будується на культурних посиланнях або ж знаходиться в межах особистої історії кожного з нас. Цей факт ми називаємо конотацією.

В цілому, конотації надають значення ключовому слову і проявляються в переносному сенсі, в метафорах та порівняннях, фразеологізмах та у деяких синтаксичних конструкціях. Наприклад, слово “cochon” має конотації невихованості, поганої поведінки, грубості. Всі вони матеріалізуються в переносному сенсі неохайності та бруду: “Présidence. Le cochon le plus gras du champ de la politique.”(Ambrose Bierce). Метафори і порівняння формуються

на базі синтаксичних конструкцій: *sale comme un cochon*; *écrire comme un cochon*; *caractère de cochon*. Конотації слова “ *cochon* ” перетворюються в складові частини лексичних значень. Наприклад: *cochonner*, що означає “забруднити” або “зробити щось погано, схалтурити”; *cochonnerie*, що означає “бруд, неохайність, “брудні речі”.

Проте, ми можемо виявити конотацію не лише завдяки її контексту або переносного значення, але й за іншими ознаками, які вказують на її характеристики. Такою ознакою є суфіксація.

Такі суфікси як *-ette*, *-asse*, *-âtre* вказують на оціночну конотацію, яка передбачає собою певну реакцію: позитивну або ж негативну. Суфікс *-ette* надає зменшувальної форми (*camionnette*). Суфікс *-asse* є номінативним суфіксом, який надає негативного, зневажливого відтінку (*pouffiasse*) і так само у ролі прикметника (*tiédasse*). Негативний відтінок викликає суфікс *-âtre* (*grisâtre*). Суфікс *-ard* несе собою, як і номінативну, так і оцінювальну функцію. Часто, суфікс *-ard* мають слова повсякденного вжитку (*triquard*). Додавання суфіксу *-ard* до прикметника, який вже несе в собі негативний відтінок ще більше підсилює його: (*con*, *conne* ; *adj.n.*) = *conard,e* (*adj.n.*), *vulgaire* (*con*, *abruti*, *stupide*) ; (*moche* *adj.*) = *mochard,e* (*adj.*), *familier.*; (*nul*, *nulle*, *adj. n. pr.indéf.*) = *nullard,e* (*adj. n.*) ; (*sale* *adj.*) = *salé,e*, (*n.m.adj.*) = *salopard,e*, *n.* (*familier*, *salaud.*) Суфікс *-erie* вказує на якісні конотації (моральні дефекти): *lâcherie*, *piaserie*. Суфікс *-aud* також надає негативну оцінку: *salaud*, *e* (*adj. n.*). Хоча саме слово “*sale*” не несе собою настільки зневажливого відтінку.

Поняття конотації вимагає також культурної компетенції, щоб мати можливість розшифрувати значення цього слова, і замінити його в соціальному, історичному чи літературному контексті. Беручи до уваги ідею Мартіне [Martinet André. *Les langues dans le monde de demain*, I, 1967] можна сказати, що культура лежить не в денотації, а в конотативному значенні слова, а тому те ж саме слово або символ може мати різні конотації в залежності від контексту, в якому вона використовується. Таким чином, білий колір асоціюється з чистотою або ж з шлюбом для європейців і горем для людей з культурою Далекого Сходу.

Роблячи підсумок, можна сказати, що крім свого денотативного значення слово може мати непряме, приховане, суб'єктивне, поетичне, філософське, або ж культурне значення. Такий прихований зміст і визначає конотацію.

Бойців Вікторія

АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ У ПРОЗІ ТА ПОЕЗІЇ Д. Г. ЛОУРЕНСА

Ми всі знаємо Д. Г. Лоуренса як видатного письменника-модерніста, проте не менш цікавим є такий аспект його творчості як анімалістичні образи. Об'єкт дослідження - роман «Кенгуру», новела «Англія, Англія» та поезії «Колібрі», «Метелик», «Змія», «Він-козел», «Вона-коза» зі збірки «Птахи, тварини і квіти». А.Розенхольм вважає, що «акцентування уваги на

аніمالістиці» є знаком «культурного перелому, одна з рис якого презентує тенденцію до зменшення віри в людський розум, який відрізняє його від тварини. Це судження обґрунтоване тисячолітньою еволюцією аніمالістичного образу: міфи, байки Езопа, сатиричне забарвлення у Дж. Свіфта, антропологічні риси образу у романтиків, роль предка після публікації Ч. Дарвіна «Про види», контраст для дегуманізованого суспільства у модерністів.

В текстах Д. Г. Лоуренса аніمالістичні образи стали тим інструментом, який зі своєю ірраціональністю проходить через блокаду раціоналізму людей. Письменник не вірив в культ розуму, він тяжів до природної людини, яка знає і не боїться себе справжнього. Це стало відповіддю на стереотипи і закомплексованість його часу. Д. Г. Лоуренс підняв завісу над таким питаннями як пристрасть, він був противником того, що треба соромитись фізичного аспекту любові. Навпаки, завдяки їй можна дійти до гармонії. З впливів на творчість письменника можна зазначити його інтернаціональність, яка стала результатом неприйняття і вигнання з Батьківщини. Д. Г. Лоуренс жив в Америці, Австралії, Італії, Мексиці, на Цейлоні. Культура і традиції цих країн знаходять своє відображення у його творчості Австралії («Кенгуру»), Мексики («Пернатий змії») й Італії («Флейта Аарона»). Особливої уваги заслуговує питання відношення письменника до релігії. Деяка спірітуальність дісталась йому від матері, яка була дуже релігійною жінкою. Проте його релігія виключала з себе Бога канонічного, його віра була більш містична, він вірив у Життєву Силу і необхідність ревіталізації людства. Європа для нього була мертва, справжня сила, за його словами, таїлась в людях, не зіпсованих цивілізацією. Також у його творах відчутний вплив фрейдизму, але Д. Г. Лоуренс не був його абсолютним послідовником, багато моментів у теорії психоаналізу здавались йому надуманими.

З цією сумішшю релігійності, містичності, фрейдизму, ірраціональності, інтернаціональності і варто аналізувати творчість письменника, аби краще його зрозуміти. Його аніمالістичні образи свіжі, нові і несуть на собі відображення епохи, в якій він жив. Найчастіше він звертався до образів «фенікса» і «змії», адже в них за М. Бахтіним приховується двійне значення, елементи двох стихій, тому вони особливо складні і неоднозначні. Образ змії став одним із найпопулярнішим у творчості письменника, і у вірші «Змія» він працює на двох рівнях: може символізувати як божу природу сім'ї, мати деякий референцію до Біблії, так і досліджувати питання взаємин людини і природи та їх нездорову основу. Найбільше рясніє аніمالістичним образами збірка віршів «Птахи, тварини і квіти». Роль колібри в однойменній поезії пов'язана з місією провідника і першопрохідця, зв'язкового між двома світами. Метелик стає образом перехідності, тимчасовості і є інструментом для розкриття контрасту теми вічності. У диптиху «Він-козел» і «Вона-коза» завдяки образам козла і кози глибоко розкрито тему відносини чоловіка і жінки, критичний стан цього питання в суспільстві і можливі джерела цих проблем. У прозі аніمالістичні образи складніші і працюють не тільки на

змістовому рівні, а й на художньому за допомогою метафор, порівнянь й епітетів. Образ мурах в романі «Кенгуру» розкрито як проблему надмірної соціалізації і бюрократизації суспільства, нових тенденцій до формалізму. Змія у романі «Англія, моя Англія» відіграла протилежну роль тій, що відведена в однойменному вірші. У новелі її образ символізує старий устрій, матеріалізм та наслідки війни. Отже, анімалістичні образи Д. Г. Лоуренса актуальні завжди, адже теми гострі та досі невирішені у суспільстві.

Bondarenko Yuliia

BRIEF EINER UNBEKANNTER“ VON S. ZWEIG: STILMITTEL IM DEUTSCHEN UND UKRAINISCHEN

Übersetzung als Prozess gewährleistet die Kommunikation zwischen Kulturen und die erste Aufgabe des Übersetzers ist diese richtige Kommunikation herzustellen. Man muss dazu sagen, als die wichtigste sprachliche Schwierigkeit kann der Hauptgrund angeführt werden, dass alle Sprachen der Welt sich immer in einem Entwicklungsprozess befinden, während ein literarisches Werk in einem ganz bestimmten sprachlichen Moment entsteht und genau in dieser Art weiterexistiert. Mit dem Werk müssen auch alle sprachliche Mittel so beibehalten werden, dass sie ihre erste und angemessene Bedeutung nicht verlieren. Deshalb ist es schwer für Fremdsprecher diese Wortverbindungen zu verstehen und zwar die Bedeutung zu erkennen.

In dieser Novelle von Stefan Zweig kann man die zahlreichen Stilmittel finden, denn in der Mitte jeder Novelle steht ein Monolog, eine lebendige Geschichte. Die Epitheta sind im Zentrum der Erzählung, deswegen müssen sie ausführlich beispielweise analysiert und auch erforscht werden:

1) die der süße, arme Knabe - любий, бідолашний хлопчик (wird die wörtliche Übersetzung verwendet).

2) „Ich schlich neugierig um den immer wachsenden Stoß herum, der Diener wies mich nicht weg...“

„Я зацікавлено крутилася навкруг тієї купи, що дедалі зростала: служник не проганяв мене...“

Einerseits, kann das Stilmittel „immer wachsenden Stoß“ als Epitheton betrachtet werden, denn es beschreibt ein Merkmal des Objekts. Andererseits, kann der Stoß nicht wachsen in direkter Bedeutung. Dann wird das Stilmittel als Metapher betrachtet. In jedem Fall wird das Stilmittel als ein Nebensatz übersetzt, das heißt die syntaktische Konstruktion des Satzes wurde verändert. Solche Verfahren nennt man die Transposition.

„...war unerfahren und ahnungslos: ich stürzte hinein in mein Schicksal wie in einen Abgrund.“

„...я була недосвідчена й наївна; я кинулась у свою долю як у прірву.“

In diesem Beispiel des Vergleichs sieht man auch die direkte wörtliche Übersetzung. Es wäre aber besser, wenn der Übersetzer so eine Phrase wie „поринула з головою“ verwendete, denn es klingt natürlicher, als so eine parallele Wiedergabe.

Dazu gibt es noch ein Beispiel von Metapherübersetzung:

„... ich wage nicht mich zu rühren, denn wenn sie flackern, die Kerzen, huschen Schatten über sein Gesicht und den verschlossenen Mund, und es ist dann so, als regten sich seine Züge...“.

„... не зважуюсь поворухнутися, бо коли свічки спалахують, то по його личку, по його стулених устах перебігають тіні, тоді здається, що його риси оживають...“.

Im AS-Text steht das Verb „huschen“ im Zusammenhang mit dem Nomen „Schatten“. In der ukrainischen Sprache hat der Übersetzer so genau wie in der AS übersetzt: man verwendet auch das Verb „перебігати/ширяти“ in direkter Bedeutung nur mit den Tieren oder Menschen. Das alles betrifft auch das zweite Beispiel der Metapher „regten sich seine Züge“, aber doch anstatt Präteritum benutzte er Präsens und ermöglichte, dass dieses Bild in unseren Gehirnen lebendig wird.

Kurz zusammengefasst, werden die Beschreibungen zu den Beispielen mit Hilfe des Vergleichs und Analyse geschrieben um die Motiven der Übersetzung deutlicher auf Grund der Sprachenspezifika zu erfassen. Bei den Beispielen der einigen Stilmittel war es ein bisschen schwierig, weil die ukrainische Sprache eine andere Gestaltungsstruktur hat. Die deutsche Sprache neigt sich zu den komplizierten Wortgruppen und erweiterten vorgestellten Attributen, stattdessen sind solche Strukturen nicht so gebräuchlich und auch in einigen Fällen grammatisch falsch im Ukrainischen.

Vasylevych Lilia

LINGUOSTYLISTIC MEANS OF THE REALIZATION OF CATEGORY OF EVALUATION IN THE STORYBOOK J. K. ROWLING «THE TALES OF BEEDLE THE BARD» AND THEIR RENDERING IN THE UKRAINIAN TRANSLATION «КАЗКИ БАРДА БІЛДА» DONE BY VIKTOR MOROZOV

Despite the large amount of research the problem of category of evaluation remains controversial, particularly in terms of its rendering in the translation.

The objective of this research is to investigate linguostylistic means of realization of category of evaluation at the different language levels in the source text and their rendering in the target text based on the storybook J. K. Rowling «TheTalesofBeedletheBard» and its Ukrainian translation done by Viktor Morozov.

We considered the achievements of scholars who researched the structure and functions of the category of evaluation and we proposed its working definition.

We distinguished 3 types of evaluation, based on the classification proposed by the O. Ostrovska: subjective, absolute and authors; and postulated that each type can be realized on the 3 levels: lexico-semantic, morphological and stylistic.

At the lexico-semantic level the category of evaluation is realized through the use of evaluative vocabulary, at the morphological - through use of word-building, at the stylistic - through use of tropes.

The research corpus consist of 50 examples of realization of category of evaluation at the different levels revealed that the lexical-semantic and morphological level is realized through using by translator language tools belonging to the same levels as in the source text.

“Faint heart!” She chided him. “Draw your sword, knight, and help us reach our goal!”

— Боягузе! — насварила вона його. — Ану витягуйсвого меча, лицарю, і допоможи нам дійти до мети!

When the category of evaluation realized at the stylistic level, in translation evaluation is not realized at the same level as in the source text. At the stylistic level evaluation is realized through the idiom faint heart, which in translation is realized at the lexico-semantic level. Thus, evaluation is not realized at the same level that in the source text.

Realization of the category of evaluation, realized through the stylistic means is a real challenge for translation and Viktor Morozov often use the means of imagery reproduction other than in the source text.

Watschko Marija

INDIVIDUALSTIL DES AUTORS ALS ÜBERSETZUNGSPROBLEM (anhand der Werke von Dragica Rajčić)

Bei der Übersetzung jedes Werkes soll man besonders Wert auf die Untersuchung der Besonderheiten der Sprache und des Stils, der künstlerischen Mittel und schöpferischen Methoden legen, welche der Autor der Vorlage benutzt. Diese Komponenten spielen beim Verstehen und bei der richtigen Interpretation des Individualstils des Autors eine große Rolle.

Der Übersetzer steht immer zwischen zwei Polen: entweder er übersetzt das Werk mit allen seinen stilistischen Zügen, oder er löst sich vom Original los und zeigt seine eigene Individualität. Dazu kann er zwei Herangehensweisen verwenden: Die Taktik der Wiedergabe des Individualstils des Autors und die Taktik der Wiedergabe der stilistischen Besonderheiten des Textes. Ein guter Translator darf auch nicht den Unterschied zwischen dem Individualstil des Autors und dem Stil des literarischen Werkes vergessen.

Dragica Rajčić hat einen markanten Stil, der zum Gegenstand der Arbeit wurde. Er ist bewusst an das sogenannte „Gastarbeiterdeutsch“ angelehnt, rudimentär-fehlerhaft und wurde von deutschen Literaturkritiken als „Migrantensprache“ bezeichnet, die jegliche syntaktische und orthografische Regeln ablehnt. Mit Fehlern schreibend gibt sie aber allen bekannt, dass sie sich mit deutscher Sprache nicht identifiziert und auch nicht mit der deutschsprachiger Gesellschaft. Schreiben und sprechen in ideeller Sprache ist Lebenseinstellung dieser Autorin und zugleich auch ein großes stilistisches Spiel.

Nach der durchgeführten Analyse von 9 Originalwerken und ihren Übersetzungen ins Ukrainische von Olexandra Hryhorenko (6 Prosawerke) und ins Russische von Mark Belorusets (3 Gedichte) hat sich folgendes herausgestellt:

- Am häufigsten (59%) wurden auf Deutsch orthographische Fehler gemacht (Kleinschreiben von Substantiven, Verwechslung oder Auslassung von Buchstaben, besonders oft bei Umlauten und ß/ss). Im Ukrainischen kamen hingegen öfters grammatische Fehler (32%) vor, die russischen Texte wiesen aber auch eine Mehrheit orthographischer Fehler auf.
- Anhand der erstellten Graphiken und Diagramme ist es auch sichtbar, dass die Gewichtung zwischen den vorkommenden Fehlerarten sich deutlich unterscheidet: z. B. 20% der semantischen Verstöße gegen die Norm in ukrainischen Texten gegen 8% in den Vorlagentexten bzw. 15% der grammatischen Fehler bei den Gedichten in AS im Vergleich zu 4% der grammatischen Fehler auf Russisch.
- Die meisten Fehler in den Originaltexten sind durch Inexistenz solcher Begriffe wie Umlaut, ß oder Artikel im Kroatischen entstanden. Viele Fehler bei Zeitformen der Verben sind durch Inexistenz im Kroatischen so großer Anzahl der Formen zur Bezeichnung der Vergangenheit. Die auf Homonymie beruhenden Fehler zeigen die ungenügende Beherrschung der Fremdsprache oder auch begrenzte Menge von Wörtern, die in der Alltagssprache verwendet werden, auf.
- Die Fehler in den Übersetzungen ins Ukrainische beruhen auch auf Inexistenz solcher Buchstabe wie „и“ in vielen anderen Sprachen, auf unangemessenem Gebrauch von Verbformen (Infinitiv), und sind oft auch auf die Aussprache zurückzuführen. Die Fehler im Russischen schaffen aber den Eindruck, dass diese ein Muttersprachler mit fehlendem Wissen begangen hat.
- Um solche Texte richtig zu übersetzen, soll man sich zuerst mit dem Stil des Autors vertraut machen und erst dann eine fehlerhafte Welt in der ZS schaffen oder, wo es möglich ist, möglichst näher in der Vorlage vorkommende Fehler nachahmen.

Willems Christina

DER DEUTSCHE WORTAKZENT FÜR EINE UKRAINISCHE LERNENDE

Einleitung: Einer der häufigsten Sätze im Ukrainischkurs der Verfasserin lautet Du musst aber eine andere Silbe betonen. Stetig mit diesen Worten konfrontiert werdend, kann man nicht umhin festzustellen, dass die deutsche und die ukrainische Wortakzentuierung wenig kongruent sind. Einer angehenden Deutschlehrkraft stellt sich dabei die Frage, ob ukrainische Lernende des Deutschen vor der gleichen Schwierigkeit stehen. Anhand dieser qualitativen Einzelstudie soll herausgefunden werden, wo potenzielle Fehlerquellen liegen, wie eine Sprecherin damit umgeht und welchen Höreindruck Personen deutscher Erstsprache haben.

Forschungsdesign: 20 zu untersuchende Verben und 20 Kontrollstimuli werden von einer ukrainischen Probandin (umfassende Deutschkenntnisse) als Einzelwörter im Infinitiv und in konjugierter Form in Sätzen vorgelesen. Weiters wird mit Hilfe des Sprachanalyseprogrammes Praat die Korrektheit der Wortakzentuierung untersucht. Als Kriterien gelten hierbei Länge und Lautstärke, wobei der Länger der Vorrang zu geben ist. Abschließend werden die Ergebnisse mit dem Höreindruck zweier deutscher Personen verglichen.

Hypothesen:

A: Die Probandin überkorrigiert und tendiert zur Betonung der Stammsilbe.

B: Die Probandin akzentuiert höher frequentierte Wörter eher korrekt.

C: Die Probandin überträgt die Beweglichkeit ihrer L1 auf das Deutsche.

Ergebnisse: Alle drei Hypothesen konnten bestätigt werden. Die Beurteilungen der deutschen Personen weisen sowohl untereinander als auch im Vergleich zu den Messergebnissen starke Differenzen auf. Auf Grund der hohen Subjektivität des Höreindrucks lässt sich mit so einer kleinen Stichprobe lediglich feststellen, dass Fehler bei der Länge weniger toleriert werden.

Conclusio: Didaktische Perspektive: Der oft viel zu kurz kommende Wortakzent sollte ein fixer Bestandteil des FSU werden.

Linguistische Perspektive: Eine Untersuchung mit größeren Stichproben wäre lohnend.

Возняк Ігор

DIE PROBLEME DER ÜBERSETZUNG DEUTSCHER FILME MIT HISTORISHEM HINTERGRUND UND KULTURELLEN BESONDERHEITEN

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit dem Problem der audiovisuellen Übersetzung der deutschen Filme in der Ukraine. Das Ziel der Arbeit ist es die Probleme beim Übersetzen der deutschen Filme mit historischem Hintergrund und kulturellen Implikationen „Good Bye, Lenin!“ (Deutschland, 2003, Regie von Wolfgang Becker) und „Almanya – Willkommen in Deutschland“ (Deutschland, 2011, Regie von Yasemin Şamdereli) zu erörtern. Das Thema der ukrainischen audiovisuellen Übersetzung wurde von R. Matasow, W. Horschkowa, T. Nekrasowa und anderen erarbeitet. Die Aktualität dieses Artikels besteht in dem dringenden Verlangen nach theoretischer Behandlung des Problems.

Die Übersetzung der Filme und verschiedenen Audiovideomaterialien ist ein der wichtigsten Probleme der modernen Übersetzungswissenschaft. Dieses Problem fasst unterschiedliche Aspekte um: Synchronisation, Untertitelung, Voice-Over usw. Die Filmkunst hat große Bedeutung in der modernen Gesellschaft, da Filme großen Einfluss auf Leute und ihre Überzeugungen, politische und gesellschaftliche Stellung sowie Weltanschauung ausüben. Die Filme als eine Art der Kunst fördern auch interkulturelle Kommunikation und Verständigung zwischen Völkern. Daher ist adäquate audiovisuelle Übersetzung der deutschen Filme ins Ukrainische eine gute Gelegenheit deutsche Kultur und Geschichte in der Ukraine zu präsentieren. Die Statistik zeigt, dass der Anteil deutscher Filme im ukrainischen Fernsehen ganz klein ist (nur $\approx 2\%$). Da kommt es noch ein zusätzliches Problem – nicht alle im Fernsehen übertragene Filme ins Ukrainisch übersetzt worden sind. Während es viele mit englischer Übersetzung arbeitende Studios im Land gibt, werden deutsche Filme nicht so oft ins Ukrainische übersetzt. Die in dieser Arbeit untersuchten Filme sind auf Ukrainisch noch nicht veröffentlicht.

Das Hauptproblem der professionellen Übersetzung eines Films ist die Beachtung des Filmsprechrhythmus. H. Gottlieb schrieb, „die Synthese der vier

синхронен Übertragungswege, also von Bild, nonverbalem Ton, Dialog und Untertitel muss verglichen werden mit der Originalversion“. In den Filmen wurden verschiedene Begriffe, die die Wirklichkeit in Deutschland bezeichnen, verwendet, manche von denen Phrasen oder Komposita sind, z.B. Wiedervereinigung, Staatsrat, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, Gastarbeiter usw. Dann müssen diese Wortgruppen und komplexe Begriffe vereinfacht werden um die Dauer des im Film ausgesprochenen Stichworts nicht zu überschreiten. Es gibt auch drei Hauptprinzipien der Übersetzung solcher Realien: 1) Verwendung der eigenen Realien, die in der Sprache der Zuschauer eines übersetzten Films existieren; 2) Orientierung auf Fremdkultur; 3) Neutralisation der eigentümlichen Besonderheiten der fremden Kultur. Diese Prinzipien werden mithilfe von vielen Methoden realisiert: Äquivalenzwörter, Entlehnung, Verallgemeinerung, Substitution, Umschreibung, Auslassung u.a. Da entsteht auch Problem des Strukturunterschieds zwischen Deutsch und Ukrainisch. Beispielsweise wird in „Almanya“ das Wort Müllfrauen benutzt. Hier handelt es um solche Variante, die kurzmöglich die Bedeutung übertragen kann. Dabei muss eine der Aufgaben des Übersetzers – die Bewahrung der Mentalität – beachtet werden. In den Filmen mit historischem und kulturellem Hintergrund ist es von großer Bedeutung die Mentalität des Volkes zu übertragen, denn das ist der Hauptpunkt des Filmes. In diesem Falle geht es um Leben in der DDR, Wiedervereinigung Deutschlands, Migration in 1960er und nationale Minderheiten in Deutschland.

In dieser Arbeit wurden die Hauptprobleme der audiovisuellen Übersetzung nachgewiesen. Diese Frage muss noch diskutiert werden, denn deutsch-ukrainische audiovisuelle Übersetzung lässt zu wünschen übrig.

Воробйова Юлія

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНОЇ ПРЕСИ

На сучасному етапі розвитку суспільства значний інтерес становить мова публіцистики. У передових англомовних виданнях майже в кожному номері міститься оперативна та аналітична інформація про медіаіндустрію.

У результаті аналізу газетної лексики американських і британських видавництв (USA today, The New York times, Financial times, The Independent тощо) виявлено, що в текстах найчастіше використовуються неологізми, антропоніми, топоніми, інтернаціоналізми, квантитативна лексика, політичні й економічні терміни, числівники та слова, які належать до лексико-граматичної категорії множинності, що значною мірою ускладнює розуміння тексту. Найбільш поширеними способами творення неологізмів англомовних газет є словоскладання (афіксація, конверсія, скорочення), наприклад: take-over – захоплення влади; switch-over – перехід (на іншу тему); drop-out – той, хто покинув навчання; lay-out – той, хто втратив роботу.

Поява неологізмів із певним набором афіксів, незвичні їх поєднання, які в інших стилях непродуктивні, характерні для англомовної преси. Часто такі словотворчі форманти надають словам нових значень, наприклад, суфікс -ship, який використовувався раніше для формування іменників на позначення

статусу, стану, типу: friendship, leadership, lordship. У газетній лексиці суфікс -ship із морфемою -man формує іменники значення якості: brinkmanship, showmanship. Суфікс -dom набув продуктивності, утворюючи нові слова, наприклад: bogdom: bongdom, sickerdome. Активним є також суфікс -ise (-ize), factionalize – придумувати; itemize – розглядати по пунктах; leonize – виходити у відкритий космос (від прізвища космонавта А. Леонова); institutionalize – узаконювати; westernize – європеїзувати.

Серед префіксів продуктивні anti- та pre- (anti-apartheid, anti-fascist, pre-election).

Ще одне джерело неологізмів газетного стилю – конверсія. Найчастіше це дієслова, похідні від іменників, та іменники, похідні від дієслів. Нове слово нерідко може набувати неприцпанних йому значень, наприклад, у парі to hit – a hit; внаслідок цілої низки переосмислень лексема a hit набула значення ‘успіх’ або ‘те, що має успіх’.

Іншим джерелом неологізмів є скорочення слів, зокрема аббревіація, особливо в заголовках, наприклад: UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; WHO – World Health Organization; NASA – National Aeronautics and Space Administration. Такі скорочення зазвичай не пояснюються в тексті.

У мові масмедійних повідомлень використовуються газетні кліше і штампи (international relations – міжнародні відносини; legitimate interests – законні інтереси), які відображають традиційну манеру викладення матеріалу в статтях. Газетні штампи можна поділити на дві групи: словосполучення, вживані завжди в одному контексті; словосполучення, які допускають варіативність складу. Перша група має велику різноманітність структур: прикметник + іменник (modern research – сучасні дослідження, big business – великий бізнес); дієслово + іменник (to have priority – мати перевагу); іменник + іменник + іменник (space exploration program – програма космічних досліджень). Друга група – це опорне слово, часто вживане в газетних текстах із різним лексичним оточенням, наприклад: community – група, суспільство, national community – національна група, international community – міжнародна спільнота, world community – світова спільнота.

Отже, аналіз англomовних газет засвідчує, що способи повідомлення свіжих новин відображають тенденції розвитку мови преси, для якої характерні активні зміни лексичного складу, зокрема поява неологізмів, вживання кліше та штамів, а також інтенсивні словотвірні процеси, в яких форманти з усталеними значеннями набувають нових відтінків. Усе це зумовлене комунікативними завданнями преси, що постійно прагне привертати увагу читачів, впливати на їхнє емоційне сприйняття, формувати певну суспільну думку.

ПОЕТИКА РОМАНУ КАЗУО ІШІГУРО «НЕ ВІДПУСКАЙ МЕНЕ»

Кадзуо Ішігуро – один із найяскравіших представників сучасного британського мультикультурного роману. Народившись в Японії, але вирісши у Великій Британії, письменник поєднує у своїх творах дві традиції – англійську та японську, переплітаючи їх у своїх романах та створюючи неповторний світ між Британією та Японією. Тематика творів Ішігуро надзвичайно різноманітна, зокрема у своєму п'ятому романі «Не відпускай мене», опублікованому в 2005 році, автор звертається до теми клонування людини. Ішігуро створює альтернативну Англію кінця XX ст., де існують клони, головною функцією яких є донорство їхніх життєвоважливих органів для хворих людей.

Роман «Не відпускай мене» є зразком постмодерністського письма, що синтезує елементи різних жанрових форм: це зразок біографічної прози, адже розповідь ведеться від імені головної героїні, Кеті Х., яка є клоном і розповідає читачеві про своє життя, починаючи з дитячих спогадів та закінчуючи натяками на свою неминучу та невідворотну смерть; це псевдоісторіографічний роман, і Ішігуро створює абсолютно іншу Британію, де існують клони, та де їх вже впродовж багатьох десятиліть успішно використовують як джерело органів; це псевдонауковий роман, у якому автор говорить про клонів та пересадки органів, хоча твір і позбавлений наукової термінології; це і зразок антиутопії, у якій життя та майбутнє клонів позбавлене барв – вони знають, що рано чи пізно всі вони загинуть під ножом хірурга, тому будучи спасінням для інших людей, для них спасіння у цьому світі немає.

Кеті Х. ділить свою розповідь на три частини, кожна з яких має свою локацію та настрій. Перша частина – це її дитинство у Хейлшемі, школі-інтернаті, де клонам дають найнеобхідніші знання про світ та про них самих. Школа ізольована від зовнішнього світу, тому діти не мають ані найменшого уявлення про життя за межами притулку. Саме тут Кеті знаходить своїх найкращих друзів, Томмі та Рут. Перша частина сповнена дитячими мріями та фантазіями Кеті, вона знає, що чекає на неї в майбутньому, але ці думки не засмучують її, адже життя сповнене веселощів та радостей. Шкільні вчителі добре ставляться до своїх підопічних, але певний страх зі сторони дорослих уже відчутний. Друга частина розповідає про перебування Кеті та її друзів у Котеджах, де клони готуються до того, аби стати спочатку опікунами, а потім – донорами. Атмосфера тут уже відчутно інша, адже Кеті та інші починають розуміти, що вони – інші, вони – лише копії, і про що би вони не мріяли, їхнім мріям не судилось збутись, бо на них всіх чекає один фінал. У третій частині Кеті розповідає про подальшу долю її самої та її друзів. Кеті стає опікуном для тих клонів, хто вже став віддавати свої органи. Доля знову зводить її з Рут та Томмі, проте їхня зустріч не приносить радості, тому що вони знають: дуже скоро вони втрачатимуть одне одного. Так, Кеті спочатку втрачає Рут, а потім і

Томмі. Невдовзі після його смерті, вона отримує звістку про свою першу «віймку».

Роман порушує цілу низку питань, зокрема «що означає бути людиною». Ішігуро показує, як далеко люди готові піти, аби вижити. Створюючи клонів, людство винайшло панацею від всіх недуг, але мало хто цікавиться, якою ціною. Наприкінці роману Кеті та Томмі дізнаються, що школи на зразок Хейлшему більше не існують, а все лише тому, що ніхто не хоче знати про існування клонів, вони – лише матеріал, бездушні створіння з пробірки. Поряд з цим, автор привертає увагу читачів до неминучості смерті. Клони живуть лише декілька десятків років і кожен знає, що загине, саме тому вони не борються, не тікають, не повстають, бо все це даремно. Вони проживають своє життя, не маючи жодних цілей, вони навіть бояться мріяти про майбутнє, тому що знають, що у них його немає. Тим не менш, понад усе вони цінують одне одного, єдине, що у них залишається наприкінці – це спогади про щасливе дитинство, а цього у них ніхто відібрати не зможе. Те ж стосується і людей, кожен рано чи пізно помре і немає сенсу в тому, аби відкидати чи заперечувати цю думку, проте як прожити своє життя і що в ньому цінувати – особистий вибір кожного.

Казуо Ішігуро створив твір, в якому дає читачеві можливість замислитись над тим, що таке людське єство, змушує задуматись, що ж найцінніше у житті людини, та що і хто залишається в останні миті земного життя.

Halaybida Mariya

THE RENDERING OF SENSORY LEXIS OF THE NOVEL 'DANDELION WINE' BY RAY BRADBURY IN THE UKRAINIAN TRANSLATION BY VOLODYMYR MYTROFANOV

Sensory lexis is one of the main means of representing the linguistic pictures of the world. Within the semantic paradigms of sensory dominants, the universal and culture-bound components can be singled out, the differentiation of which is a prerequisite for achieving adequacy in translation.

Sensory lexis in the systems of modern English and Ukrainian languages form a complex heterogeneous structure-lexical semantic field of sensorisms. This is one of the main means of representation of the language picture of the world. Within the semantic paradigms of sensoric dominants there are universal and ethnospecific components the differentiation of which is a prerequisite for achieving adequacy in translation.

The dominant way of representing the semantics of English sensorisms in Ukrainian translation is the selection of partial (asymmetric) equivalents. Asymmetry equivalents can be explained by the divergent traits and features involved in the translation process of a language systems itself as well as the peculiar features of the style of the translator into the target language.

A variety of visual sensory lexis of Ray Bradbury allows to define the following groups of sensorisms:

- 1) sensorisms denoting the process of visual perception, united by a common archiseme to perceive with the help of eyes;
- 2) sensorisms, indicating the possibility of this type of perception, combined with the help of archiseme 'ability to see';
- 3) denoting color, the archiseme 'that can be seen';
- 4) the names of color – the corresponding seme 'can be seen, observed'.

Гулянич Соломія

DAS PROBLEM DER BEIBEHALTUNG DES KOLORITS IN DER ÜBERSETZUNG

Das Ziel der Arbeit war die Besonderheiten der Wiedergabe des ukrainischen Kolorits zu bestimmen und die Übersetzungsmöglichkeiten von Realien zu systematisieren. Das Thema hat auf zwei Schwerpunkten konzentriert, und zwar auf die Übersetzung von Realien und das Problem der Wiedergabe des Kolorits in der ZT.

Das Kolorit des literarischen Werkes wird durch die Beschreibung von Helden, durch Schauplätze, Orte gezeigt. Wichtig dabei ist, dass ihre charakteristischen Merkmale nicht immer unseren Vorstellungen entsprechen.

Die Übersetzung eines Folklorewerkes ist wegen seiner Genre-, Stil-, Hochfrequenz von veralteten Wörtern und Vielzahl von Realien eine Herausforderung, auch in Bezug auf die Übertragung vom historischen Kolorit. Bei der Übersetzung stellt sich oft heraus, dass bestimmte kulturelle Informationen, die von einem Muttersprachler beherrscht werden, stimmen mit den in der Zielsprache enthaltenen Informationen nicht überein. Diese Information kann fremd und unverständlich sein, und manchmal sogar entstellt, auch wenn es um die normale, scheinbar ähnliche Situationen geht. Einer der wichtigsten Gründe dafür sind tiefe kulturelle Unterschiede, die internationale und interkulturelle Kommunikation erschweren.

Das Kolorit ist die Färbung eines Wortes, die es dank der Zugehörigkeit von Referenten zum bestimmten Volk, Land oder Gebiet erwirbt. Der Übersetzer sollte mehr Aufmerksamkeit auf das Problem der Erhaltung der nationalen Färbung in der Übersetzung von Fiktion lenken.

In der Linguistik und Übersetzungswissenschaft nennt man Realienbezeichnungen Wörter und Ausdrücke, die diese Elemente bezeichnen. Sie bezeichnen die Begriffe, die anderen Kulturen fremd sind, und bereiten immer Schwierigkeiten im Übersetzungsprozess.

Der Übersetzer nimmt Realien der Originalsprache als «fremd» wahr, und weist ihnen selbstverständlich eine besondere Stelle in der Struktur des Textes zu. Der Leser der Übersetzung nimmt Realien anders als der Leser des Originals wahr.

Im Übersetzungsprozess gibt es zwei grundlegende Momenten: das Fehlen in der Zielsprache des Äquivalents, weil es kein benennendes Objekt gibt, und die Notwendigkeit nicht nur die Semantik, sondern auch nationales und historisches Kolorit zu vermitteln.

Ein Werk zu übersetzen bedeutet, es in seiner Inhalt und Form mit einem anderen Sprachmaterial auszudrücken.

Das Kolorit wird oft mit Hilfe von Realienbezeichnungen bedingt. Realien sind Wörter, die nur für eine Kultur kennzeichnend sind. Es geht darum, nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch ihren Koloritwert zu erhalten. Realien sind in der Regel unübersetzbar. Es gibt dennoch kein Wort, das in andere Sprache nicht übersetzt werden kann, zumindest beschreibend. Man unterscheidet zwei Schwierigkeiten in der Wiedergabe von Realien: das Fehlen des Analogs, des Äquivalents in der Zielsprache infolge des Fehlens von durch Realien bezeichneten Objekt und die Notwendigkeit neben der Semantik auch das Kolorit wiederzugeben.

Die Lösung von dem Problem des nationalen Kolorits ist nur dann möglich, wenn es die Verständigung der organischen Einheit zwischen Inhalt und Form unter Berücksichtigung der nationalen Vorherbestimmung des Volkes, der Sprache der Menschen gibt.

Гуменюк Ірина

ЗАПОЗИЧЕНА ЛЕКСИКА У НОВОМУ ЗАВІТІ

Грецька мова періоду койне, зокрема і грецька мова Нового Завіту, приймала деякі мовні елементи з різних мов, зокрема з латинської, з якою вона протягом тривалого часу перебувала у безпосередньому контакті.

Незважаючи на незначну кількість латинізмів у новозавітній давньогрецькій мові (лише 30 лексичних одиниць), вдалося покласифікувати їх за семантичним принципом. Це дало можливість встановити, до яких сфер життєдіяльності греків відносилися досліджувані запозичення. Серед латинізмів виділяємо лексеми, які пов'язані з реаліями соціального життя (сюди ж відносимо назви грошових знаків), а також ті, що стосуються військової, юридичної (точніше, кримінального судочинства), побутової (назви одягу, посуду, представників рослинного світу, предметів інтер'єру, будівель, споруд, видів транспорту) сфер давньогрецького соціуму.

Статистичні підрахунки запозичених лексем вказують на те, з яким ступенем інтенсивності вживаються у новозавітній давньогрецькій мові досліджувані латинізми, служачи до певної міри доказом їх повної чи часткової асиміляції у мові-реципієнті. Найчастіше в текстах Нового Завіту фіксуються такі латинізми, як: τὸ δηνάριον (16 раз), ὁ κράββατος (11), τὸ πραιτώριον (8), τὸ ζιζάνιον (8 – лише у апостола Марка), ὁ κῆνσος та τὸ σουδάριον (по 7), ἡ λεγίών (6), τὸ ἄσσάριον та ὁ μόδιος (по 5).

Найбільшу кількість латинізмів по 10 вжито у Євангелії від апостола Марка та в «Діяннях апостолів», наполовину меншою кількістю слова латинського походження представлені у апостола Луки та апостола Івана.

З 30 засвідчених лексичних одиниць 14 вжиті лише по одному разу. З них найбільше – 7 лексичних одиниць – зафіксовано в «Діяннях апостолів», по два в Євангелії Марка і посланнях апостола Павла і по одному у апостолів Івана та Матвія.

Як показує дослідження, унаслідок різних ступенів словотвірної адаптації латинську лексику в новозавітній грецькій мові можна поділити на дві групи:

- 1) запозичена лексика, для якої характерна лише фонетико-графічна адаптація, яка полягає у передачі фонетико-графічного образу іноземного слова за допомогою графічних засобів мови-реципієнта;
- 2) запозичена лексика, якій властива морфологічна адаптація, що передбачає включення запозичень до системи роду, числа, відміни тощо. Така адаптація на рівні морфології досягається шляхом приєднання до фонетично та граматично адаптованої латинської основи грецького форманта-флексії.

Серед основних способів адаптації латинської лексики в новозавітній грецькій мові можна відмітити три тенденції: транслітерація, морфологічна адаптація та рідко суфіксальна деривація за допомогою грецьких словотвірних формантів. Основною зміною, якої зазнали латинські запозичення на грецькому ґрунті, була трансформація питомих закінчень і суфіксів у зв'язку з входженням їх в іншу (грецьку) словозміну парадигму.

Давньогрецька мова періоду койне взагалі та новозавітна грецька мова зокрема, перебуваючи у контакті з латинською мовою і культурою, мали можливість і передумови для поповнення свого лексичного запасу за рахунок слів латинського походження. Мотивація запозичення іншомовних слів (зокрема латинізмів) у новозавітній грецькій мові може бути різною, а саме: потребою дати назви новим предметам, явищам і поняттям, для яких у мові-реципієнті взагалі не було найменувань, це бажання знайти синоніми до вже існуючих грецьких найменувань, що приводило до утворення у мові семантичних дублетів, це, зрештою, особисті уподобання авторів Нового Завіту.

Денис Христина

ОБРАЗ ЕЙФЕЛЕВОЇ ВЕЖІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ПОЕЗІЇ 10-20 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

У мистецтві й літературі сюрреалізму поєдналися речі й несподівані образи, парадоксальні, контрастні та часто безглузді. Проте також й постають образи конкретні, але часто завуальовані. Зокрема образ Ейфелевої вежі, який спостерігається у поезіях Гійома Аполлінера, Поля Елюара та багатьох інших франкомовних поетів. Метою даної роботи є виявити образ Ейфелевої вежі у французькій поезії 10-20 років XX століття.

На початку XX століття французька поезія почала розширювати коло своїх художніх пошуків. Об'єктом роботи стали поезії Г. Аполлінера, П. Елюара та М. Карема. Зокрема Гійом Аполлінер, як у фокусі, зібрав художні імпульси, що йшли з минулого, і багато в чому визначив розвиток французької поезії на десятиріччя вперед.

Його збірка «Алкоголі. Вірші 1898–1913 років» відкривається віршем «Зона» (1912), взірцем аполлінерівського «нового ліризму». Свої почуття і переживання Аполлінер змальовує на тлі панорами суспільного життя

сучасної Європи. Основою поеми «Зона» стало зображення передмістя Парижа, де в робочих кварталах з самого ранку вирує і не стихає життя аж до вечора. Гійом Аполлінер протиставляє новий, сучасний світ до старого. Він звертається до Ейфелевої вежі, яка споглядає на Париж з висоти і бачить все, що відбувається в цьому шумному місті. Саме вона є основним символом нового, сучасного світу, символом технічного прогресу.

Говорячи про образ Ейфелевої вежі, то було б дивно не згадати відомий вірш – каліграму Аполлінера, написаний у вигляді самої ж Ейфелевої вежі. Автор прагнув поєднати словесний та графічний зміст поезії. Він вважав, що зможе підсилити головний сенс вірша. Франція відіграла дуже важливу роль у ході подій Першої світової війни, і її участь у цій війні, звісно, головним чином вплинула на свідомість французів. Недарма цей вірш написаний у формі Ейфелевої вежі, адже саме ця вежа відображає силу та стійкість усіх французів.

Варто зазначити, що поет ще неодноразово повертався до образу Ейфелевої вежі у своїх віршах, і це були вірші більш романтичного характеру, де Залізна Леді постає у досить таки завуальованому романтичному образі або ж є символом технічного прогресу, який певним чином вплинув на французьке суспільство, як до прикладу, у вірші «Музикант із Сен-Меррі», де Аполлінер говорить про те, що з появою Ейфелевої вежі, французьке суспільство змінилося, і порівнює себе з цією невідомою персоною до Залізної Дами, яка височіє у небесах і не звертає уваги на те, що твориться внизу, як і вони - все вище і вище ідуть, не торкаючись ногами землі.

Інший відомий французький поет Поль Елюар використовував образ Ейфелевої вежі у своїй поезії. Його поезія «Ми є» несе в собі дещо романтичний характер, адже кожний опис, кожний образ, який називає автор – це цілий світ, в якому автор і жінка, до якої він звертається – одне ціле. Саме під словами «площу з усміхненим монументом самотності» Поль Елюар мав на увазі образ Ейфелевої вежі, через те, що вона, насамперед, відома своєю висотою, її видно з будь-якої точки міста. На той час їй не було рівних, і не всі французи сприймали її появу у місті позитивно.

Варто зазначити, що у цю епоху образ Ейфелевої вежі цікавив не лише поетів-сюрреалістів. Один з них – це бельгієць Моріс Карем. У його поезії «Ейфелева Вежа» весь її зміст розуміється достатньо чітко та ясно. Відбувається розмова між поетом та Залізною Дамою, яка йому описує, мабуть, кожний свій день. Проте, сам вірш просто наповнений порівняннями та персоніфікаціями. Вже з першого рядка Ейфелева вежа порівнює себе до жирафи, маючи на увазі свій ріст. Але читаючи далі вірш, нам вдається досягнути усю пишноту та могутність Вежі.

Поява цього незвичайного монументу у самому центрі Парижу, як бачимо, надихнула багатьох митців до створення їхніх шедеврів, де вона фігурувала як позитивний образ, так і негативний. Констатуємо, що письменники бачили у ній масу різноманітних образів : кохання, стійкості, технічного прогресу, мужності, самовпевненості і навіть самотності.

КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ ДОРІС ЛЕССІНГ

Біографічна та автобіографічна проза завжди були важливою складовою світової літератури. Стрімке зростання популярності такого типу творів останнім часом відображає потребу читача в нових голосах, які можуть ділитися іншими поглядами й думками, навіть якщо вони не є загальноприйнятними. Сам термін «автобіографічна проза» охоплює різні жанри та форми, серед яких мемуари, автобіографії, щоденники, блоги тощо. Є безліч причин, які підштовхують автора до написання та публікації таких творів, однак не всі з них мають справжню літературну цінність. Деякі з них створюються лише з метою швидкого прибутку на хвилі популярності якоїсь знаменитості. З іншого боку, зовсім інакшими є автобіографії видатних письменників. Вони є корисними для розуміння їхніх авторів, процесу їх становлення та передумов написання тих чи інших художніх творів. Серед таких прикладів особливо вирізняється Доріс Лессінг із її автобіографією у 2-х томах: *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949* (1994) та *Walking in the Shade: Volume Two of My Autobiography, 1949 to 1962* (1997).

Доріс Лессінг є однією з найвидатніших письменниць в англійській літературі XX століття. У 2007 році вона отримала Нобелівську премію з літератури з формулюванням «Тій, що оповідає про досвід жінок, зі скептицизмом, пристрастю і пророчою силою піддала розгляду розділену цивілізацію», ставши лише одинадцятою жінкою за 106-річний період існування цієї премії. Лессінг відома, перш за все, своїми реалістичними та науково-фантастичними романами, однак серед її творів також є оповідання, п'єси, поезія. Серед тем, які порушуються у багатогранній творчості письменниці, домінуючими є ті, які стосуються жінок, расизму, комунізму, а також глобальні питання та суфійська філософія. Однак, у першу чергу, тематика її творів все ж найбільше зосереджена на житті жінки: її стосунках із чоловіками та дітьми, роботі, політиці, сексуальності тощо, а також зміні світогляду із віком. Важливими, особливо у її пізніших книгах, є питання індивідуальності та протистояння суспільному тиску.

У 90-х роках XX століття Лессінг опублікувала свою автобіографію у двох томах. Письменниця написала «класичну» автобіографію від першої особи (з декількома незначними фрагментами від третьої особи) та в минулому часі. Важливі події, які відбулися у її житті та вплинули на формування її особистості, а також рефлексії самої ж авторки є безцінним матеріалом для літературознавців та всіх, хто цікавиться творчістю видатної письменниці. Ця автобіографія дозволяє розглянути літературну спадщину Доріс Лессінг через призму життєвих ситуацій, які знайшли згодом своє відображення у її художніх творах.

Одним із лейтмотивів в автобіографічній прозі Лессінг є тема протесту. З дитинства вона протистояла матері, відчуваючи постійне незадоволення та неприйняття з її боку. У віці 15-ти років вона залишила дім. Згодом страх

повторити долю своєї матері змусив її розлучитись із чоловіком та залишити двох маленьких дітей. Небажання повторити долю її батьків, чиє життя було зруйноване Першою світовою війною, знайшло своє відображення у внутрішньому спротиві «Я не буду», який впливав на прийняття важливих рішень. Одним із таких рішень був переїзд до Лондона у 1949 р., який став переламним моментом у житті письменниці. Лессінг виросла в одній із Британській колоній, де відбувалася експлуатація корінного населення, тому вона дуже рано усвідомила проблеми дискримінації та расизму. Вона вважала, що ставлення до африканців мало бути кращим, однак мало хто розділяв її ідеї. Згодом вона зацікавилась комунізмом та познайомилась із багатьма однодумцями.

Письменниця аналізує в автобіографії своє життя та спогади з точки зору себе в момент написання, намагаючись пояснити певні важливі події. Найбільший вплив на формування її особистості мали період дитинства та дорослішання, який вона провела в колоніальній країні, ставши свідком расової нерівності; стосунки з матір'ю; комуністична ідеологія та розчарування у ній згодом; зацікавленість суфізмом. Саме ці життєві події знайшли найбільше відображення у творчості Доріс Лессінг.

Дещинська Марія

АЗІЙСЬКІ КОНТАКТНІ МОВИ, УТВОРЕНІ НА ОСНОВІ АНГЛІЙСЬКОЇ

Англійська мова є на сьогодні основним інструментом міжнародної комунікації, проте її суттєві структурні відмінності у порівнянні з азійськими мовами зумовлюють появу низки контактних мов на основі англійської. Це піджини, макаронічні й креольські мови, утворені на основі англійської (як суперстрату) та різноманітних місцевих мов (як субстрату), інколи з впливом інших азійських мов (як адстрату). Макаронічна мова – поєднання слів із різних мов чи переінакшення їх на іноземний лад. Серед азійських макаронічних мов виокремлюють: **інгриш** (Engrish/Janglish), яка утворюється через часті помилки японців, зокрема, заміну літери «л» на «р» і вживання невідповідних слів у перекладі на англійську. **Конгліш** (Konglish) характеризується макаронічною контамінацією корейських і/або англійських слів та створенням псевдоангліцизмів (*Officetel*), граматичними й лексичними помилками. **Гінгліш** (Hinglish) – макаронічний гібрид вживання слів та/або телескопії гінді (пенджабі) й англійської внаслідок постійного перемикавання мовного коду. **Тінгліш** (Tinglish) або **тайгліш** (Thaiglish) містить незвичайні англійські відповідники, граматичні аномалії та новоутворені лексеми.

Піджин – загальна назва мов, які виникли задля взаєморозуміння, із радикально спрощеною граматиною й нечисельним словником (до 1500 слів). Існує низка азійських піджинів англійської мови: **мадраський піджин-інгліш** (Butler English/Kitchen English/Madras Pidgin English) соціальний і професійний піджин, який вживали дворецькі, прислуга, а згодом гіді та ринкові торговці. Термін **китайський піджин-інгліш** (Chinese Pidgin English/

Pigeon English) містить три піджини: **власне китайський піджин-інгліш** (Chinese Coastal English/China Coast Pidgin) – лінгва франка, який існував у XVII-XIX століттях у китайських портових містах. Характеризувався вживанням англійської лексики з локальною варіативністю впливу китайських діалектів. **Тайванський піджин-інгліш** (Taiwan Pidgin English), що утворився в процесі комунікації тайванського обслуговуючого персоналу з іноземцями та **науру-китайський піджин-інгліш** (Nauru Chinese Pidgin English/Ham Soi), який утворився нещодавно внаслідок поєднання меланезійського та китайського піджинів. Варто зазначити, що **чингліш** (Chinglish) є окремим терміном, який позначає відповідну безграмотну та абсурдну макаронічну мову. **Японський піджин-інгліш** (Japanese Pidgin English) поділяється на **власне японський піджин-інгліш** (Japanese Pidgin English), використовувався в японських портах, **гавайсько-японський піджин-інгліш** (Hawaiian Japanese Pidgin English) – вживали працівники-іммігранти, **кейп-йорк-японський піджин-інгліш** (Cape York Japanese Pidgin English) – збирачі перлин. **Військові (бамбукові) піджини** (Military Pidgins/Bamboo English): **японський бамбуковий піджин** (Japanese Bamboo English), **корейський бамбуковий піджин** (Korean Bamboo English), **в'єтнамський бамбуковий піджин** (Vietnamese Bamboo English) та ін., утворення яких пов'язане з присутністю американських військ на території цих країн тощо.

Якщо піджин засвоюють діти і він стає їхньою рідною мовою, то розвивається до стану креольської мови. **Англійська Боніну** (Bonin English) – це креольська мова Бонінських островів Японії, на основі англійської з очевидним впливом японської, а **сінгліш** (Colloquial Singaporean English/Singlish) має вплив пенджабі, малайської, китайської, тамільської, бенгальської мов. Паралельно із сінгліш розвивалася та має схожі риси **малайська креольська мова** (Manglish/Malglish). **Пакистанський варіант англійської мови** (Pakistani English) – креольська мова Пакистану, яка відрізняється від інших варіантів англійської лексикою, синтаксисом, вимовою та орфографією й має ознаки впливу мов урду, синдхі, пушту, пенджабі.

Отже, міжнародна комунікація з азіатами на основі англійської мови спричиняє утворення низки варіацій англійської на різних мовних рівнях, збільшуючи можливість комунікативної невдачі між мовцями, особливо для тих, хто використовує англійську як другу іноземну, не маючи знань з азійської. Тому знання азійських контактних мов (макаронічних, креольських та піджинів) є важливим для успішної комунікації з представниками країн Азії.

Димань Наталія

ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА

Паскаль Кіньяр – один з авторитетних письменників сучасної Франції, лауреат Гран Прі Французької Академії 2000 р., лауреат Гонкурівської премії 2002 р., автор понад пів сотні творів.

П. Кіньяр протягом усього його творчого шляху вражав читачів своєю глибокою ерудицією. Він виріс у родині лінгвістів та музикантів – звідси його любов до літератури та музики. Найважливішим філософським запитанням для письменника стало запитання про витоки, можливості та межі мовлення, оскільки він сам страждав від психомоторного розладу (мутизму). Його літературна концепція поєднала в собі ідею відсутності мовлення (тиші як важливої умови творчості) і можливості музичного мистецтва. П. Кіньяр називає себе «письменником тиші», проте значна частина його творчості присвячена музиці, співу, голосу. Музика стала для письменника експериментальним ґрунтом його літературних творів, об'єднаних особливою авторською літературно-музичною концепцією.

У зв'язку з цим, нашою метою було дослідити естетичну концепцію П. Кіньяра на прикладі його роману «Всі ранки світу» (що став об'єктом дослідження). Предметом дослідження стала музика як авторська стратегія П. Кіньяра.

Музичні елементи роману «Всі ранки світу» (1991) вибудовують інтермедіальні зв'язки на різних рівнях (сюжетно-композиційному, проблемно-тематичному, міфопоетичному, образному), визначаючи внутрішню структуру тексту. Для П. Кіньяра музика має позаземні витоки, вона передуює появі людини на світ, її мовленню, а література запозичує засоби вираження в музики, вбачаючи в ній ідеал форми.

В основі романного сюжету лежить історія двох музикантів XVII ст. – Жана де Сент Коломба та Марена Маре. Сюжетна лінія описує життєвий шлях молодого музиканта, який вирішує вчитися грі на віолі де гамба у прославленого віртуоза Сент Коломба. Віола де гамба не дарма була обрана П. Кіньяром як головний музичний інструмент в романі. Згадка про цей старовинний інструмент є посиланням до епохи бароко і підкреслює значимість культурного минулого й важливість мотиву походження в кіньярівській концепції. Письменник ставиться до музики бароко як до «une imitation de la langue sans acception de langue ni de sens» («імітації мови без прийняття мови та її значення»). Саме тому його персонажі звертаються до музики тієї епохи як до можливості виразити через барочні музичні п'єси те, що вони не можуть виразити за допомогою мови.

Сент Коломб, що втратив дружину, втішається лише заглибленням в музику, котра допомагає йому «воскрешати» свою кохану, встановлюючи комунікацію між потойбічним та реальним світами. Музикант пише свої найкращі твори в пам'ять про неї. Траурна музична реалізація Сент Коломба стає його спасінням від зовнішнього світу та схованкою для його душі. Звучання Сент Коломба – в тиші. Мовчазний і відлюдний спосіб життя являє собою виклик реальності та її законам. Сент Коломб «n'avait guere d'attachement pour le langage» («зовсім не мав потягу до мови»), тому свідомо обрав інший спосіб спілкування – музичний і філософію мовчання як продовження тиші. Слово для нього втратило значення, оскільки стало атрибутом зовнішнього світу, тоді як музика має сакральний характер, вона

подібна божественній матерії, бо має позаземні витoki. Граючи, Сент Коломб надихається світом невідомого Далекого (*Le Jadis*), з якого взяла початок музика, музична гармонія стає для нього шляхом розуміння світобудови, що дає йому можливість відчувати присутність дружини і творити музику, «*sarable de réveiller les morts*» («здатну розбудити померлих»).

Таким чином, можна сказати, що Сент Коломб (як і сам Кіньяр) споглядає світ через призму музики, що стала для нього формотворчим та життєво необхідним простором. Лише музика, з'явившись з іншого світу, де панує тиша, може «повернути» або оспівати втрачене, оскільки «*l'art n'obéit à aucun ordre du temps*» («мистецтво не підкоряється жодному порядку часу»).

Drevych Yulia

VERA RICH AS A TRANSLATOR OF POETIC WORKS BY IVAN FRANKO

Vera Rich was an accomplished translator of Ukrainian and Belarussian literature and poetry. Born Faith Elizabeth Joan in 1936 in Canonbury, North London, but widely known as Vera — the direct Ukrainian translation of Faith — she came into contact with Ukrainian refugees who settled in Britain after the Second World War through her mother's work with the Red Cross.

Her first published translation in 1957, of the prologue to the poem *Moses* by Ivan Franko, was considered such an important milestone in Ukrainian culture that 40 years later the Union of Ukrainian Writers in Kyiv presented Rich with a special award in memory of Franko. He was the first of 47 Ukrainian poets and authors she tackled, but it was her translations of one of Ukraine's most famous sons, the folk poet Taras Shevchenko, who founded the fledgeling people's literary tradition, that confirmed her credentials.

When her seminal volume, *Song out of Darkness*, the translation of a collection of Shevchenko's most influential poems, was published in London in 1961, academics noticed how Rich's dedication to the feel and rhythm of the poetry distinguished her from the competition. A staged version was presented at the Cripplegate Theatre, London, and an extract from her translation of *The Caucasus* appears on the monument to Shevchenko in Washington, which was unveiled on June 24, 1964.

Her translations of the works of Taras Shevchenko, commissioned for the century of his death (1961) received excellent reviews, both in the West and in the Soviet Ukraine. For this work, Vera Rich was awarded an Honorary Diploma in Shevchenko Studies by the Ukrainian Free Academy of Sciences.

Later, influenced by Fr. Ceslaus Sipovich, she started also translating Belarussian poetry. Her first translation from Belarussian was the poem *Na čužynie* by Janka Kupala. Her *Like Water, Like Fire* published in 1971 became the world's first anthology of translations of Belarussian poetry into a western European language. Later she published *The Images Swarm Free*, a collection of translations of verses by prominent Belarussian authors, Aleś Harun, Maksim Bahdanovič, and Žmitrok Biadula.

Vera Rich was the founder of *Manifold*, "the magazine of new poetry". It was started in 1962 and appeared regularly under Vera's editorship until May 1969, when it was suspended owing to Vera's taking a job as Soviet and East European Correspondent for the scientific weekly *Nature*. At the time of its suspension *Manifold* had close on 900 subscribers, almost half of them in the USA. This initially temporary job at *Nature* lasted for more than 20 years. It was only in 1998 that it proved possible to relaunch *Manifold*.

Durach Kristina

OLEH ZUYEVSKYI AS A TRANSLATION STUDIES SCHOLAR AND TRANSLATOR OF POETRY BY EMILY DICKINSON

Oleh Zuyevskyi was a Ukrainian poet, translator, scholar, literary critic, and Professor at several American and Canadian universities, a member of the literary association of the Organization of Ukrainian Writers "Slovo" and the National Union of Writers of Ukraine.

Oleh Zuyevskyi is a sophisticated poet and scholar: no reality, no sense, no rational ideas are reflected in his poems straightforwardly. On the contrary, his poetic language creates a kind of cipher, an esoteric code. He was well known outside of Ukraine not only as a poet but also as a translator. To his credit are masterful translations from French literature Guillaume Apollinaire, Paul Valery, Stephane Mallarme, Arthur Rimbaud, Jean Cassou and Paul Verlaine. Notably Oleh Zuyevskyi was the first to finish a complete translation of the poems namely sonnets by French poet, one of the founders of symbolism Stephan Mallarme into Ukrainian, firstly published in the journal "Suchasnist" in 1974. From German literature O. Zuyevskyi introduced Reiner Maria Rilke and Stefan George to a Ukrainian reader, firstly published his translations in 1947 in the journal "Ukrainska trybuna" in Munich. From English literature the translator made Edward Dickinson Blodgett, Elizabeth Barrett Browning, Oscar Wilde, Emily Dickinson, Michael Drayton, William Shakespeare, William Butler Yeats and David Ignatow sound Ukrainian.

Professor O. Zuyevskyi is an author of numerous scientific researches namely on translations of the V. Shakespeare's sonnets by Ivan Franko «Елементи біографічної концепції у Франкових перекладах сонетів Шекспіра» from English and American literature, «Натуралізм в літературознавчих поглядах Івана Франка» Ottawa, 1978, the collection of Shakespeareana consists of the original language works, as well as the numerous translations, critical works of the best devotees of Shakespeare in Russia, Ukraine, the United Kingdom, numerous scientific articles «Новий успіх українського перекладництва» Munich, 1957, «The Boundaries of Transformation Translation New York, 1985, an article on French symbolist Stephane Mallarme, Edmonton in 1990, on the Irish poet William Butler Yeats in 1990 in "Svito-vyd" journal, «Ольга Кобилянська і Шопенгауер», Kyiv, 1995, «Принцип абсолютизації в перекладах І. Костецького» 1993.

There was a considerable amount of scholars and literary critics who made their contribution into investigation of O. Zuyevskyi's literary and translation works.

Among them were Ivan Fizer, Volodymyr Derzhavyn, Yuriy Sherekh (Shevelyov), Ihor Kostetskyi, Bohdan Rubchak, Solomiya Pavlychko, Yaroslavutych and others.

The Ukrainian poet, scholar and Canadian ethnographer Jars Balan commented on O. Zuyevskyi's contribution in terms of Mallarme translations in his article "Poet-translator takes on Mallarme" published in the Edmonton Journal: "Mallarme is considered to be among the "most difficult" of French poets. His highly evocative and self-enclosed works are not easy deciphered in the original, much less translated into another language".

"Generally, poetry is untranslatable", Zuyevskyi as a matter of fact admits. "My translations are original poems in themselves, but they are utterly faithful to the work of the author. They are not word-for-word renderings, which in Mallarme's case would be especially ineffective. Instead, I tried to create personal equivalents for his complex images."

Oleh Zuyevskyi expressed his ideas and reflections on how the translation process should be conducted: "There might be many views on the accuracy of poetic translation, but none of those will be justified if there will be lack of intention to reveal the bond between the imagery functional components of the original, which brings to life the existence of the piece.

Thus O. Zuyevskyi remains one the greatest yet underestimated poets and translators of the Ukrainian diaspora who made his contribution and enriched the national literature at the time.

Іванишин Тетяна

КОМПЛЕКСНИЙ ХАРАКТЕР ТРАНСФОРМАЦІЙ, ЗАСТОСОВАНИХ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНУ «ДО ЗУСТРІЧІ З ТОБОЮ» ДЖОДЖО МОЙЕСА ПОЛЬСЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ

Завдання будь-якого перекладача – відтворити оригінальний текст, написаний однією мовою, за допомогою засобів іншої, зберігши при цьому єдність змісту та форми. Аби досягти адекватності у процесі перекладу, зуміти донести закладену ідею до реципієнта – застосовують перекладацькі трансформації – певні перетворення, в результаті яких змінюється зовнішня структура, однак залишається незмінною внутрішня.

Мета роботи – проаналізувати наявні класифікації перекладацьких трансформацій та особливості застосування різнотипних перетворень. Актуальність теми зумовлена необхідністю дослідити нові тенденції у перекладознавстві. Об'єктом виступає роман Джоджо Мойєса «До зустрічі з тобою», а предметом – перекладацькі трансформації, використані при перекладі.

Специфіку перекладу художніх творів досліджували В. Коптілов, Д. Дюришин, В. Россельс, А. Попович тощо. Сьогодні дослідники пропонують доволі багато класифікацій перекладацьких трансформацій. Наприклад, А. Фітерман та Т. Левицька виокремлюють три типи трансформацій, які можуть бути застосовані у процесі перекладу:

1. Граматичні (опущення, додавання, перестановка, перебудова, заміна)
2. Лексичні (додавання, заміна, генералізація й конкретизація значення).
3. Стилiстичні (описовий переклад, компенсація, синонімічна заміна)

Відомий лінгвіст Л. Латишев виокремлює шість типів перекладацьких перетворень, а саме: морфологічні, синтаксичні, стилістичні, лексичні, семантичні трансформації та трансформації змішаного виду.

Російський мовознавець і перекладач Я. Рецкер подає тільки два типи трансформацій. Він, власне, виділяє граматичні та лексичні трансформації.

Аналіз застосованих перекладацьких трансформацій у романі Джорджо Мойєса «До зустрічі з тобою» проводимо на прикладі заголовка: «Me before you» - назва мовою оригіналу, дослівно – «Я до тебе». За Надією Хаєцькою (автором українського перекладу роману), маємо «До зустрічі з тобою», де передусім простежується лексична трансформація (додавання – з'явилося нове слово «зустріч» та опущення – особи «я» українська версія назви роману не зберігає), морфологічна (при перекладі прийменник «before» перетворено на сполуку прийменника та іменника «до зустрічі») та синтаксична (зміна моделі речення). Польською назва твору звучить «*Zanim się pojawiłeś*», дослівно – «Перед тим як ти з'явився», де на другу особу однини (ти) вказує суфікс *-ł* та особове закінчення *-eś*. Це закінчення також ідентифікує стать особи – йдеться про представника чоловічої статі, оскільки бачимо чоловічо-особову форму (для представниці жіночої статі було б *-łaś*). Власне, типовою ознакою польської мови є невживання особових займенників – їх замінюють дієслова із відповідними особовими закінченнями. Таким чином, використання лексичної, морфологічної та синтаксичної трансформацій (поява дієслова, що компенсує брак інформації в англійському варіанті заголовку, зміна частин мови та типу речення загалом) дає змогу зберегти ідею, закладену в оригіналі назви, й специфіку польської мови водночас. Особливістю польського перекладу стало й те, що чітко визначено головну особу роману – це Луїза Кларк, яка протягом усього твору виступає оповідачем й ніби озвучує заголовну фразу – «*Zanim się pojawiłeś*». Оригінал та український варіант, однак, такої інформації не подають. Тобто шляхом застосування семантичної трансформації (сміслового розвитку на основі сюжету) перекладач уже в заголовку розкриває для читача певні деталі.

Отже, перекладацька діяльність передбачає застосування трансформацій змішаного типу, тобто перекладач використовує цілу низку прийомів в межах одного типу трансформацій або декількох, а саме: перестановку він може поєднувати з опущенням, компенсацію – із описовим перекладом або ж загалом граматичні перетворення – із лексичними. Це, вочевидь, і свідчить про складний, комплексний характер перекладацьких трансформацій.

**BESONDERHEITEN DER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG DES
BUCHES „HYMNE DER DEMOKRATISCHEN JUGEND“
VON SERHIJ ZHADAN**

Die Aktualität meiner Arbeit besteht darin, dass es ewiges Problem gibt, ein entsprechendes Äquivalent bei der Übersetzung zu finden. Jede Sprache besitzt kulturspezifische und einzigartige Einheiten, die das Kolorit und zugleich der Stolz der nationalen Identität sind. So muss die Übersetzung eine Brücke zwischen Ausgang und Zielsprache schaffen, damit keine Barriere bei der Teilung von Literaturperlen entstehen könnte. Die Arbeit ist auch aktuell, weil die ukrainische Literatur sehr breit an kulturspezifische Lexik ist. Meistens ist es eine interessante Aufforderung für Übersetzer unäquivalente Wörter zu übersetzen. Aber das beweist noch einmal, dass man sich bemühen muss, entsprechende Äquivalente zu finden, damit wir die Welt mit ukrainischer Kultur und Sachspezifika kennenlernen.

Das Ziel meiner Arbeit ist die Analyse von markanten Beispielen der Jugendsprache, sprechenden Namen und Realien im Werk „Hymne der demokratischen Jugend“ von Serhij Zhadan und ihre Vergleich mit der Übersetzung.

Bei der Übersetzung von Jugendsprache muss man darauf achten, dass einige Wörter nicht im Wörterbuch stehen können. Deshalb muss man Kurzlebigkeit und Tendenz nach Verschwand diesen Ausdrücken beachten, was in der Regel Schwierigkeiten beim Übersetzen verursacht.

Die Wahl der Ausdruck in der Zielsprache ist direkt von der Klärung der Bedeutung im Kontext abhängig. Die endgültige Variante der Übersetzung sollen nicht nur die bedeutungsunterscheidende Schattierungen der Sprache haben, sondern auch stilistisch-expressive Färbung. Wenn funktionelles Äquivalent in der Zielsprache fehlt, dann kann man die Kompensation verwenden, das heißt den Element des Sinnes, der bei der Übersetzung verloren war, durch ein anderes Element ersetzen, das das Informationsverlust ausgleicht. Bei der Übersetzung von Slangseinheiten, die keine direkte Entsprechung in Zusammenhang haben, kann der Übersetzer zu beschreibende Übersetzung greifen.

Es gibt verschiedene Verfahren bei der Übersetzung von Jugendsprache: Übersetzung anhand Äquivalenz, Übersetzung anhand Analogs und Übersetzung anhand des beschreibenden Übersetzens.

z.B. Ukr. кришувати- dt. eine schützende Hand über etwas halten.

Die sprechenden Namen – sind Eigennamen, in denen man mühelos die interne Form identifizieren kann. Die sprechenden Namen sollen keine übersetzende Transformation in Bezug auf die Übersetzung erkennen.

Wenn man zum sprechenden Name traditionelle Transkription oder Transliteration verwendet wird, werden diese Transformationen kein auktoriales Konzept zeigen. So muss der Übersetzer auf andere Methoden zurückgreifen, um nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt der sprechenden Namen zu übertragen.

z.B. Ukr. Алік Заїка - dt. Alik Stotterenko.

Die Übersetzung der Realien ist ein Teil des Übertragungsproblems vom nationalen und historischen Kolorit eines Landes.

Die Realien – sind die Gegenstände der materialen Kultur, die für eine Nation, Nationalität oder der Gemeinschaft charakteristisch sind und die die nationale Identität und den Kolorit ausdrücken. In der Praxis der Übersetzung gelten fünf grundlegende Möglichkeiten bei dem Übersetzen der Realien: die Übernahme, die Lehnübersetzung, die Übersetzung mit Hilfe von am nächsten liegende Entsprechung, die Explikation oder definitorische Umschreibung und die Adaptation.

z.B. Ukr. плацкарт - dt. die Dritt-Klasse.

So kann man Konsequenzen ziehen, dass die Übersetzung ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten gelungen ist. Dazu spricht den Fakt, dass das Buch „Hymne der demokratischen Jugend“ in Deutschland populär geworden ist und sogar lag an erster Stelle auf der Liste von Neuerscheinungen, die der Südrundfunk von Deutschland empfahl.

Kyriushcheva Oleksandra

JACOBAN AND CAROLINE DRAMA IN BRITAIN

The Jacobean era in drama started in 1603 and lasted until 1625, during the reign of King James I. The most prominent playwrights of that period were Ben Jonson, John Fletcher, John Webster, as well as William Shakespeare.

Jacobean plays were dark satires of contemporary society and used realism to relate to the audience. Many of Jacobean plays were considered violent, cynical, and pessimistic and dealt with corrupt morals of the society.

The Caroline era in drama lasted from 1625 until 1642, during the reign of King Charles I. James Shirley and John Ford were the main playwrights of that period.

Caroline plays had a similar feel to the Jacobean ones. They were dark satires, which commented on human vices and focused on the decadence of the society. Moreover, many of the Caroline plays centered around romance but still with a dark twist.

The main representative of a satirical comedy was Ben Jonson (1572-1637), a playwright, poet, and literary critic. He is best known for the plays, *Every Man in His Humour* (1598), *Volpone* (1605), *The Alchemist* (1610), and *Bartholomew Fayre: A Comedy* (1614).

Jonson along with George Chapman popularized the genre of the comedy of humours. In his play *Every Man Out of His Humour*, Jonson explained that the system of humours (liquids) governing the body may by metaphor be applied to the general disposition, so that a peculiar quality may so possess a person as to make him or her act in one way. Jonson's characters usually represented one humour and, thus unbalanced, were basically caricatures.

Jonson mirrored what he saw of men and manners with an untiring fidelity, heightened and coloured his picture with a hearty and virile humour and interpreted it by a sound and censorious morality. Jonson's comic characterisation remains among the greatest achievements of the English drama, because of its clearness and certainty, its richness of humour and its dramatic veracity.

John Webster (1580-1634) was a playwright, best known for his revenge tragedies (tragedies of blood) *The White Devil* (1609) and *The Duchess of Malfi* (1613).

Webster showed a profound knowledge of human character and a keen sense of the tragic issues of human life. Vittoria (in *The White Devil*) and the duchess of Malfi are among the great creations of Jacobean era. With the peculiar cast of imagination, the style of Webster is in marvellous accord: compressed and pregnant; full, at once, both of grace and of severity.

Tragicomedies and social comedies were vividly represented in the oeuvre of Francis Beaumont and John Fletcher, who together created such plays as, *The Woman Hater* (1607), *Philaster, or Love Lies a-Bleeding* (1609), *A King and No King*, tragicomedy (1611), *The Captain* (c. 1609–12), *The Scornful Lady* (c. 1613), *Love's Pilgrimage* (c. 1615–16), *The Noble Gentleman* (1626).

Tragicomedies and social comedies by Beaumont and Fletcher entertained the spectator with a lively succession of interesting situations and with a considerable variety of characters, for the most part well sustained, though very deficient in depth and truth to nature.

The representatives of Jacobean and Caroline drama developed new dramatic genres and motifs. The works of those periods represent a significant part of the English dramatic writing.

Kohut Ilona

DIE BESONDERHEITEN DER LITERARISCHEN BIOGRAPHIEN VON STEFAN ZWEIG

S. Zweig gehört zu den Schriftstellern der österreichischen Literatur. Seine Werke gehören zu den Klassikern, die Kraft und Wirkung seiner Sprache beeindrucken bis heute. Zweig verfasste Lyrik, Übersetzungen, Legenden, Biographien, Romane, Essays und Dramen.

Der Autor ist aber in der Weltliteratur vor allem durch seine Novellen anerkannt. Außerdem hat er die Biographien über ganz verschiedene Personen geschrieben. Er hat ein besonderes Interesse für die Darstellung vom Menschen. Zweig beschäftigte sich mit der Erforschung von der Seele des Protagonisten. Er versuchte seinen Charakter zu entfalten, den Geist der Persönlichkeit im Werk zu entdecken.

All diese Merkmale sind in den Biographien vom Autor dargestellt. Daneben gibt es in seinen biographischen Werken auch andere Besonderheiten. Die werden vor allem durch die Begriffe «Biographie» und «Essay» anerkannt. Die beiden Gattungen sind schwer zu klassifizieren. Die Biographie zum Beispiel einerseits ist eng mit der Geschichte, andererseits mit der Literatur verbunden. In den biographischen Werken von Zweig kann man die sogenannte Verflechtung von den beiden Genres bemerken. Unter diesem Umstand gibt es in den Biographien die Besonderheiten, die in der Arbeit am Beispiel von der Biographie über Friedrich Nietzsche erläutert sind.

Die Besonderheiten im äußeren Aufbau:

- der Untertitel (er weist den Sinngehalt des ganzen Werks auf);
 - die ganze Erzählung umfasst 11 Kapitel, die dem bestimmten Thema gewidmet sind;
 - die Subjektivität;
 - das Epigraph neben jedem Kapitel.
- Die Besonderheiten der inneren Struktur:
- die Darstellung von Nietzsche vor allem als Künstler;
 - die literarische Biographie von Zweig zum Teil vom Essay als Gattung gebildet ist;
 - Während der Arbeit versucht Zweig die Antwort auf die Frage – wer war Nietzsche – geben;
 - es gibt fast keine Fakten aus dem Leben des Philosophen.

Koliyda Iryna

SPRACHLICHE AUSDRUCKSMITTEL

DER AUTORENPRÄSENZIM TEXT DER REISEREPORTAGE

Die Reportage zählt zu den informativen Textsorten, da sie ihren Empfänger (Leser) über einen bestimmten Sachverhalt oder ein Ereignis informiert. Sie vermittelt dieses Ereignis unmittelbar, wodurch der Leser das Gefühl hat, tatsächlich beim beschriebenen Ereignis live am Ort des Geschehens zu sein sowie die Atmosphäre selbst zu erleben und spüren zu können.

- Im Wesentlichen kann der Autor einer Reisereportage unter den folgenden Aspekten im Text präsent sein [H. Burger]:

1. indem er sich selbst als Augenzeugen, Beobachter, Beteiligten benennt, der in einer dieser Rollen für den Text verantwortlich ist;
2. indem er Wertungen formuliert, die er explizit als seine eigenen, subjektiven kenntlich macht;
3. indem er seine Sinneswahrnehmungen (was er sieht, riecht, hört...) versprachlicht;
4. indem er über seine physischen und psychischen Erfahrungen schreibt;
5. indem er sich räumlich in einer «Szene» situiert;
6. indem er sich zeitlich in einem Geschehen einordnet.

- Typisch für eine Reportage ist die Perspektive eines Augenzeugen. Je nach dem situativen Kontext bestimmt der Reporter die Art und Weise sowie den Grad seiner Einbezogenheit an einem Geschehen: als Beobachter, Beteiligter oder Betroffener.

- Das Autor-Ich ist explizit im ganzen Text der Reportage präsent. Es entsteht der Eindruck, dass der Reporter den Leser auf seine Reise, seinen Spaziergang, seinen Ausflug mitnimmt.

- Die Autorenpräsenz kommt in der Reportage auch dadurch zum Ausdruck, dass der Reporter sich zeitlich in dem Geschehen einordnet. In den Vor-Ort-Teilen einer Reportage dominiert in der Regel das Präsens. Das Präsens erfüllt in diesem Fall die Funktion, zeitlich Zurückliegendes, auf das mit kontextuellen Zeitangaben verwiesen wird, zu aktualisieren. Die Präsenz des Reporters ist deutlich

zu spüren. Das Präsens wird häufig auch in den Kommentar- und Meinungsaussagen des Reporters verwendet. In den Reportagen, die nach diesem Prinzip strukturiert werden, tritt der Reporter auch bei den in direkter Rede zitierten Gesprächen als Gesprächspartner hervor. Passagen in der direkten und indirekten Rede wechseln einander ab.

- Der Reporter versprachlicht seine Sinneswahrnehmungen sowie seine physischen und psychischen Erfahrungen. Er setzt seine Augen, seine Sinne für Leser ein, erfasst die Stimmung, hört Augenzeugen, trägt das Gefühlte und Gehörte sprachlich so zusammen, dass der Leser den Eindruck gewinnt, er sei selbst dabei gewesen. Einzelbeobachtungen werden zu einem aussagekräftigen, charakteristischen Gesamtbild aus Autorensicht zusammengesetzt.

- Die Analyse der Möglichkeiten der Beteiligtheit des Reporters ergibt, dass der Autor der Reportage selbst entscheidet, auf welche Weise er im Text präsent ist: als Beobachter, Beteiligter oder Betroffener. Damit hängt auch der Aufbau der Reportage sowie Darstellungsart seiner Wahrnehmungen, Empfindungen und Wertungen zusammen.

Коник Юлія

АРХЕТИП ЕММИ БОВАРІ У РОМАНІ ЛЕНОР ДЕ РЕКОНДО «КОХАННЯ»

Нам важко уявити, яким було життя жінок у Франції ще якихось сто років тому. У своїй новій книзі Леонор де Рекондо розповідає нам про цю повільну емансипацію. Дія роману відбувається у 1908 році. Авторка представляє нам нотаря Ансельма Буавеяна, його дружину Вікторію та покоївку Селесту. Подружжя Вікторії, ще молодій дівчині, та Ансельма відбулося з розрахунку, Вікторія зовсім не була готова до подружнього життя. Цікавим є порівняння Вікторії Буавеян та Емми Боварі, головної героїні однойменного роману Г. Флобера.

Актуальність дослідження полягає у порівняльному аналізі образу Емми Боварі та образу Вікторії Буавеян. Предметом дослідження – образ Емми Боварі та Вікторії Буавеян. Метою дослідження є прослідити спільне та відмінне в образах героїнь творів.

Як і у випадку з Еммою Боварі, бачимо тут певне розчарування у мріях та очікуваннях. Та, на відміну від Шарля Боварі, Ансельм зовсім не такий вірний та відданий своїй дружині: він заводить роман із молодією покоївкою, внаслідок чого та вагітніє. Тут ця, здавалося б, ординарна сумна історія починає розвиватися в зовсім іншому напрямку: Вікторія, неспроможна народити самотужки, цю дитину вирішує виховати як майбутнього спадкоємця сім'ї. Ще одна риса, яка є спільною для Вікторії та Емми, це їхнє ставлення до дитини. Звичайно, Вікторія не любила дитину та занедбувала її, можливо, з абсолютно реальних та природних міркувань, адже це була дитина її чоловіка, виношена та народжена іншою. Емма ж не любила власної дитини, її «почуття материнства...постраждало вже в зародку». Проте, на відміну від маленької Берти Боварі, Адріан був щасливішим, адже Селеста, його рідна

мати, прийшла на допомогу власній дитині. З часом прив'язавшись до тієї малої істоти, Вікторія розуміє, що має почуття не лише до неї, але й до матері дитини. Де Рекондо зазначає: «Я хотіла написати книжку про той момент, коли жінка отримує більше прав. Вікторія виросла у середовищі, з якого винесла абсолютне незнання власного тіла. Ця неординарна пристрасть все переверне з ніг на голову. Влада належить тілу!» Важко описувати тілесне кохання і не бути вульгарним. Леонор де Рекондо зуміла його описати точно, але поетично. «Це мій виклик. Я хотіла написати історію, яку можна бачити. Не хотіла зачиняти двері спальні. Я воліла би, щоб це було красиво». Якщо чесно, то в цьому творі важко зображати початок двадцятого століття. Книга стосується швидше сучасної жінки.

Повертаючись до Г.Флобера, можемо виснувати наступне: у Г.Флобера був певний момент, де, якщо так можна висловитися, починається жіноча емансипація. Проте у Емми ключову роль у цьому перевтіленні грає кохання до Родольфа. «Ці любові спричинились до відчутної зміни манер мадам Боварі. Погляд у неї став смілішим, розмова вільнішою; вона не соромилась навіть, гуляючи з Родольфом, курити сигаретку, ніби всім на зло; коли, нарешті, одного дня вона вийшла з «Ластівки», затагнена в жилет чоловічого крою, то всі, хто ще мав якісь сумніви, перестали вже сумніватися». У Леонор де Рекондо емансипація, початок якої поклав французький раліст, розвивається і добігає до певної точки.

Варто також зазначити, що Вікторія, вихована строгою матір'ю, не мала змоги читати хоч якісь книги. Її мати вважала читання художніх книжок неприйнятним для молодого дівчини. І от, після заміжжя, якоїсь ночі, коли їй було нудно, вона підвелася з ліжка і підійшла до полиць із книжками, де знайшла книгу Гюстава Флобера «Мадам Боварі». Це була перша книга, яку вона прочитала після одруження.

Підсумовуючи, Вікторію де Буавейн, можна асоціювати з Еммою Боварі. Власне кажучи, вона й сама, прочитавши твір Флобера, починає себе асоціювати з невірною дружиною Шарля. Вона, Вікторія, по п'яти роках шлюбу починає нудувати. Така собі мадам Боварі, перенесена до центру Франції. І Емму, і Вікторію ця подружня нудьга, ця рутинна, якою повнилося їхнє життя, призвели до гріха. Проте, якщо одна з них, не витримавши тиску реальності, зрештою гине, то інша таки знаходить шлях до того, аби бути щасливою. «Кохання» - «смачно» старомодний роман як щодо своєї тематики, так і щодо манери написання. Леонор де Рекондо змушує ожити минуле для того, щоб задовільнити свого читача. Але хай нас це не обманює – проблеми у цьому романі на диво новочасні.

ВИКОРИСТАННЯ ЗАПЕРЕЧНИХ ГРАМАТИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ У П'ЄСІ БЕРНАРДА ШОУ «ДІМ, ДЕ РОЗБИВАЮТЬСЯ СЕРЦЯ»

Категорія заперечення в сучасному мовознавстві – об'єкт вивчення багатьох дослідників, оскільки є лінгвістичною універсалією, яка може бути виражена на різних рівнях мови. Історія виникнення та розвитку заперечних конструкцій у багатьох мовах характеризується своєрідними коливаннями та градацією. Коли від заперечення залишається тільки основа слова або навіть один звук, воно виявляється занадто слабким для того, щоб виконувати граматичну функцію, і, як наслідок, з'являється необхідність підсилити його додаванням якого-небудь додаткового слова. Такі ж зміни могли відбуватися з додатковим словом чи його комбінацією, як наслідок були постійні чергування послаблення й посилення. Найважливішим аспектом дослідження проблематики заперечення вважається синтаксичний. Саме тому, існують твердження, що заперечення – це граматична категорія, що властива тільки реченню. Проте, така позиція відображає більш вузьке розуміння даного граматичного явища.

Заперечення може реалізуватись експліцитно, тобто, за допомогою спеціалізованих мовних засобів, і опосередковано, імпліцитно – на рівні окремої лексеми, фрази чи речення. На лексичному рівні заперечення може входити до семантичної структури слова і, зокрема, формувати інваріант семантичного протиставлення. До інших актуалізаторів імпліцитного заперечення належать непрямі мовленнєві акти і риторичні запитання. Заперечення в сучасному англійському художньому творі може бути виражено на всіх рівнях мови (лексичному, морфологічному, граматичному, синтаксичному та стилістичному) відповідними різноманітними засобами.

Творчість Бернарда Шоу – видатного англійського драматурга, одного із засновників реалістичної драми ХХ ст., талановитого сатирика, гумориста, майстра парадоксу – і до сьогоднішніх днів викликає загальний інтерес. Б. Шоу вивів англійську драму кінця ХІХ ст. із глухого кута, що створився комерційними театрами або сентиментальними п'єсами, він відкрив перед нею широкий шлях соціальної та проблемної драматургії.

Аналізуючи дану п'єсу, ми помітили, що автор використовує різноманітні заперечні конструкції не лише для передачі безпосереднього заперечення, але й для стилістичного забарвлення мови своїх героїв. У п'єсі реалізм Дж. Б. Шоу звертається до символіки, філософського інакомовлення, фантастики, політичного гротеску. Б.Шоу вважав, що п'єса цікава не тільки сюжетом, але й тим, які ідеї в ній відстоюються.

Використовуючи імпліцитну форму заперечення драматург показує читачеві свою приховану оцінку всього, що відбувається у творі. Вона не має формально виражених оцінок чи суджень у вигляді слів. Такі й аналогічні висловлювання дають змогу автору зняти із себе відповідальність за критичний зміст та уникнути безапеляційної негативної оцінки. Вони здебільшого мають іронічне або саркастичне забарвлення. Через свою

ненормативну природу множинні заперечні структури часто використовують у художній літературі з метою кращого змалювання персонажів із простого люду, зазвичай неосвічених. І саме це здається парадоксальним, оскільки головні герої п'єси – представники вищого класу суспільства, що завжди мали можливість навчатися та здобувати знання. Але у цій п'єсі все не так, як прийнято: під впливом Першої світової війни відбувається нівелювання людських цінностей й освіта стає чимось неважливим у порівнянні з багатством, славою, насолодою.

«Дім, де розбиваються серця» – п'єса для тих, хто любить англійський гумор. Але часто за дотепними жартами автора приховується сум чи іронія.

Kudyba Viktoriya

DAS PROBLEM DES AUßENSEITERS IM DRAMA „ANDORRA“ VON MAX FRISCH

Im Drama „Andorra“ wird der Judenhass während des 2. Weltkrieges symbolisch geschildert. Es geht um Diskriminierungen und Unterdrückungen, die in der Geschichte Europas massiv vorkamen. Lokale Vertreibung nahm in der Zeit des Nationalsozialismus bedeutend zu, sie wurde regelrecht zum Genozid.

Eine zentrale Rolle spielt im Drama „Andorra“ die Außenseiterproblematik. Diese Problematik spiegelt Ausgrenzung, Vorurteile und Konflikte im heutigen Leben wieder. Der Autor stellt den Einfluss und die Folgen der falschen Vorurteile dar, die einen Menschen zum Außenseiter machen. Gleichzeitig ist Andri ein Repräsentant des gesamten Bildes aller Außenseiter, die infolge der Verfolgungen und der falschen Vorstellungen ihre Identität verlieren müssen. Das Werk appelliert an die Verantwortung der Gruppen für ihr Verhalten, weil sie menschliche Schicksale beeinflussen und ruinieren können.

Also, im Drama „Andorra“ wird geschildert, wie ein Mensch durch vermeintliche Bildnisse und Rollen an seiner Identität gehindert wird. Am Beispiel von Andri wird ersichtlich, wie gesellschaftliche Vorurteile einen Menschen einengen und abstempeln. Die Szenen des Werkes zeigen, wie die Gesellschaft einen zum Außenseiter macht. Ein führendes Beispiel dazu kann die Szene sein, wenn Andri Tischler werden wollte. Aber der Tischler möchte ihn nicht in die Lehre nehmen. Seiner Meinung nach kann ein Jude kein Tischler sein. Darum soll Andri zur Börse gehen, weil die Juden gut handeln können: „Wieso will er grad Tischler werden? Tischler werden, das ist nicht einfach, wenn es einer nicht im Blut hat. Und woher soll er es im Blut haben? Ich meine ja bloß. Warum nicht Makler? Zum Beispiel. Warum nicht geht er zur Börse? Ich meine ja bloß...“ [8, 6] Im Stück ist der Tischler der erste Andorraner, der Andri aufgrund dessen vermeintlichen Nationalität schikaniert.

Die Analyse zeigte, dass „Andorra“ zum epischen Theater gehört. Hier fehlt eine spannende Handlung, die mit einer dramatischen Zuspitzung abgeschlossen wird. Das Drama von Max Frisch hat keine geschlossene Konstruktion. Hier gibt es keinen deutlichen Anfang, keinen traditionellen Höhepunkt und kein klares Ende. Die Zuschauer werden in die Handlung auf der Bühne hineinversetzt, sie werden ein

Teil dieser Handlung. Dem Stil und der Struktur nach hat das Drama „Andorra“ viele Gemeinsamkeiten mit den Stücken von B. Brecht. Der Einfluss von B. Brecht auf das Werk von Max Frisch ist bedeutend, trotzdem hat der schweizerische Dramatiker seinen eigenen Stil. Der Autor gibt keine Lösung der Probleme, die im Werk geschildert sind. Er fixiert stattdessen die Bilder des gesellschaftlichen Lebens, aus denen die Zuschauer ihre eigenen Konsequenzen ziehen sollen. Mit seinem Werk vermittelt Max Frisch eine Parabel, die als Lehre für den Zuschauer dienen soll. Sein Drama ist ein moralischer Appel, der zur Änderung des persönlichen Bewusstseins aufruft. So kann der Zuschauer seine Verhaltensweise und Einstellung korrigieren.

Es wurde herausgestellt, dass die Ereignisse, die im Drama „Andorra“ geschildert wurden, für die moderne Welt typisch sind. Unter bestimmten Voraussetzungen können sie im beliebigen Land passieren. Das Stück warnt den Zuschauer und zugleich zwingt es ihn über sein Verhalten nachzudenken. Die Hauptperson des Schauspiels ist ein Modellcharakter, der ein Beispiel der sozialen Vernichtung einer Persönlichkeit infolge der zahlreichen Vorurteile widerspiegelt. Bestimmte Tendenzen des gesellschaftlichen Lebens verursachen Gewalt und Hass und führen zu Gräueltaten.

Die Forschung zeigte, dass Andri ein Außenseiter ist. Sein Schicksal widerspiegelt die Schicksale der Menschen, dessen Menschenrechte nicht beachtet werden.

Lelyk Iryna

BESONDERHEITEN DER ÜBERSETZUNG DER NOVELLE „KONRAD ODER DAS KIND AUS KONSERVENBÜCHSEN“ CHRISTINE NÖSTLINGER

Das ausgewählte Thema ist mit der rasanten Entwicklung von Translationswissenschaft und mit den neuen Anforderungen zum Übersetzungsqualität verbinden. Früher im Zentrum der Beachtung von Wissenschaftler waren gewöhnlich Unterschiede des Sprachsystems von Original und Übersetzung, aber schon heute zwischen den Kriterien von Stellungnahme zu der Übersetzung nennen die Übersetzer öfter nicht nur der Grad der Nähe zum Original und die Qualität der sprachlichen Gestaltung des Textes, sondern auch die Erreichung von Autoren der gesteckten Ziele bei der Übersetzung und adäquate Übersetzung ist solche Übersetzung, die Pragmatik des Originals behaltet.

1) „Und in Waschbecken lagen die Jeans und die Pullis, die sie noch nicht gewaschen hatte.“

«В умивальнику також мокли джинси й другий бавовняний пуловер, які ще треба було випрати.»

„Und in Waschbecken lagen...“ hat der Übersetzer als „в умивальнику також мокли“ übersetzt, obwohl im Originaltext es „lagen“ steht, was „лежали“, aber nicht „мокли“ bedeutet. „die Pullis“ – „пуловер“ - hier hat der Autor statt Plural Singular geschrieben und das Wort „die Pullis“, nicht genau mit ukrainischen Äquivalenz „светри“ übersetzt, sondern das deutsche Wort transkribiert.

2) „Es war Anfang Oktober, also schon Herbst, aber es war ziemlich heiß.“
 «Був початок жовтня, отже, вже осінь, але сонце гріло, немов улітку.»
 „...aber es war ziemlich heiß“ wurde als „але сонце гріло, немов улітку“
 übersetzt, also der Übersetzer hat hier solches Stilmittel, als Vergleich verwendet.

3) „Es waren, um genau zu sein, zweiundzwanzig Grad im Schatten.“
 «Якщо казати докладно, то в затінку було двадцять градусів тепла.»
 Ich sehe hier ein Fehler, der Autor hat hier falsch die Zahl übersetzt, und zwar
 „zweiundzwanzig“ hat er als „двадцять“ übersetzt und das ist falsch.
 „Zweiundzwanzig“ ist auf der ukrainische Sprache „двадцять два“.

4) „Nichts, was er gesagt hat, stimmt, gar nichts stimmt! Es gibt kein Christkind und keinen Nikolaus und einen Osternhasen gibt's auch nicht.“

«Немає ніякого малого Ісуса, немає святого Миколая, і немає ніякого зайця, що передає дітям гостинці.»

Den Satz „Nichts, was er gesagt hat, stimmt, gar nichts stimmt!“ wurde nicht übersetzt, aber es kann „Все, що він сказав – зовсім неправда!“ übersetzt werden.
 „Osternhasen“ wurde als „заєць, що передає дітям гостинці“ übersetzt, aber genau es kann „Великодній заєць“ übersetzt werden. Der Autor hat das gut gemacht, weil wir keinen Hasen zum Ostern haben und die Kinder werden nicht verstehen, falls er so übersetzt.

Die analysierte Übersetzungen deutlich zeigen den Wunsch des Autors die Übersetzung des deutschen Märchens von Christine Nöstlinger zum jüngeren Leser anzupassen. Dabei den Stil und Struktur des Märchens in Übersetzung nicht zerstört. Der Übersetzer hat das Ziel den Inhalt des Märchens leichter und klarer zu machen, damit die Kinder besser wahrnehmen können und das Resultat seiner Arbeit ist erfolgreich. Vor allen Dingen ist die Übersetzerarbeit kreativer, obwohl es auch einige Ungenauigkeiten (der Ausfall der Klarstellung in der deutschen Fassung, der Verlust von expressiven farbigen Lexemen zusätzliche emotionale Anspannung, syntaktische Adaptation) enthält. Ohne Zweifel der Autor der Übersetzung zur ukrainischen Fassung Expressivität und Emotionalität hinzugefügt hat, was ist ein obligatorisches Element jedes Märchens.

Losynska Kateryna

STILMITTEL IN DER TEXTSORTE PRESSEHOROSKOP

Ich habe mich mit dem Thema „Stilmittel in der Textsorte Pressehoroskop“ beschäftigt. Pressehoroskope gehören zum Bereich der Massenmedien, weil sie Vertreter von der Zeitschriftenastrologie sind. Sie dienen als wichtige Quelle zum Sprachgebrauch im massenmedialen System.

Für die Textsorte Pressehoroskope sind einige Merkmale charakteristisch:

1. sie sind durchschnittlich kurz (je länger der Zeitraum, auf den sich das Horoskop bezieht, desto umfangreicher und ausführlicher sind meist auch die einzelnen Horoskoptexte);

2. Horoskope lassen sich grob in kurze, mittlere und lange Einzelhoroskope einteilen (hinsichtlich Anzahl verwendeter Wörter);

3. Horoskope haben keinen vorschreibenden Charakter, die Textrezipienten sollen nicht die Aufforderungen, Ratschläge, Motivationen befolgen.

Die Produzenten sind bewusst, dass die Rezipienten selten an die Empfehlungen und Ratschläge von Horoskopen halten. Für die Produzenten wurde kein Ziel gestellt, den Rezipienten zu zwingen, alle Anforderungen zu verwirklichen. Aber es ist auch möglich Pressehoroskop als Appelltext zu lesen. Das hängt von dem Rezipient ab.

Das Horoskop stellt eine geordnete Folge von Informationen dar. Horoskope übermitteln Informationen, bieten nacheinander mehrere Einzelinhalten dar, haben einen hohen Anonymitätsgrad bezüglich der Textproduzenten und der Textrezipienten. Die Mehrfachadressiertheit liegt dem Horoskop zugrunde. Sie kann sich gleichzeitig an die mehreren Adressaten wenden.

Um bestimmte Stillmittel auszusuchen und festzustellen zu welchem Zweck sie in dieser Textsorte dienen, habe ich die Monatshoroskopen des populären Frauenmagazine Brigitte analysiert.

Bei dem ersten Durchlesen fällt die Relativierung der Aussage auf. Unverbindlich machen die Aussage Modal- und modalisierende Verben sollen, können, wollen, scheinen, lassen, sowie der Konjunktiv.

Frage- und Ausrufezeichen dienen als emotionale Hervorhebung der Aussage. Ausrufezeichen werden nicht unbedingt bei Aufforderungen eingesetzt, sondern eher bei Empfehlungen.

Wiederholung und Häufung spielen auch eine besondere Rolle in den Pressehoroskopen. Durch die Häufung zwei oder drei Adjektive, deren Bedeutung ähnlich ist, bekommt man den Eindruck einer Hervorhebung.

Zur semantischen Unschärfe der Aussage dienen allgemeine Substantive, solche wie Partner, Freund. Auch Sternzeichenbenennungen machen den Eindruck auf allen zu beziehen. Und mit Hintergrundwissen identifiziert sich der Rezipient darunter.

Das Mittel der Antithese vergibt die Aussagekraft zu den in Opposition gestelltes Argument. Und damit wird die Argumentierung verstärkt. Zu diesem Zweck verwendet man in der deutschen Sprache Partikeln aber, dann oder Doppelkonjunktion zwar...aber.

Auch Phraseologismen und Metaphern verleihen den Aussagen Expressivität und Bildhaftigkeit. Nicht so oft werden in den Horoskopen Sprichwörter gebraucht. Sie können als die Argumentation für Ratschläge dienen.

Malayko Serhiy

АНГЛОМОВНА КУЛІШАНА: «ЧОРНА РАДА» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША У ПЕРЕКЛАДАХ ЮРІЯ ЛУЦЬКОГО ТА СТЕПАНА ШУМЕЙКА

Роман «Чорна Рада» Пантелеймона Куліша є першим історичним романом в українській літературі. Попри всі твердження автора про те, що цим романом він намагався довести «нікчемність» української нації, йому вдалося

створити надзвичайно патріотичний твір. Вірогідно, саме з цієї причини він викликав таке зацікавлення серед українців емігрантів. Роман перекладали двічі. Переклад Степана Шумейка друкували в щотижневику *Ukrainian Weekly* протягом 1942-1943 років, а переклад Юрія Луцького опубліковано 1973 року.

Головною темою доповіді стали особливості обох перекладів. Особливу увагу викликає переклад Юрія Луцького, в якому наявна велика кількість змін до структури твору та багато скорочень. Переклад Юрія Луцького дозволяє поставити питання про доречність скорочень у перекладах. Хоча з допомогою цього методу перекладач може розширити аудиторію перекладу, зміни можуть віддалити оригінал від перекладу.

У другій частині доповіді розглянуто переклад Степана Шумейка. Переклад є близьким до оригіналу, хоча в ньому теж є деякі зміни до структури. Аналіз твору і записів перекладача опублікованих на сторінках *Ukrainian Weekly* показує, що зовнішні фактори (такі як відсутність популярності серед читачів) можуть дуже сильно впливати на якість перекладу.

В останній частині доповіді показані спільні риси обох перекладів. Наприклад, і в Юрія Луцького, і в Степана Шумейка відсутні негативні згадки про греко-католицьку церкву, що були в оригінальному тексті. Отже, на перекладачів може впливати і суспільна думка. Особливої уваги заслуговує й переклад назви роману - «Black Council». Наразі він не є прийнятним для англомовного читача через те, що в англійській мові слово «black» набуло нового значення.

Загалом, обидва переклади є доволі цікавими з точки зору перекладознавства. Враховуючи нинішню політичну ситуацію, Україна має розповсюджувати свою культуру по всьому світу. Нове відредаговане видання одного з перекладів могло б допомогти збільшити знання про українську історію та культуру серед англомовних іноземців.

Мальчик Назарій

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРІ ФРЕДЕРИКА БЕГБЕДЕРА “ІДЕАЛЬ”

Фредерик Бегбедер – естет і сноб, професійний рекламист і гарячий прихильник комуністів, філософ, і ді-джей. Ф.Бегбедер – одна з найпомітніших і суперечливіших фігур в літературному світі сучасної Франції і світу. Заслужену славу одного з найяскравіших і найцікавіших сучасних французьких письменників Фредеріку Бегбедеру принесли твори “Канікули в комі”, “Любов живе три роки” та “99 франків”.

Ім'я Бегбедера сьогодні навряд чи потребує презентації, настільки скандально відомий цей епатажний письменник не тільки в Франції. Часом здається що його мета епатувати читача сексом та наркотиками про які він відкрито говорить у своїх текстах.

Ф.Бегбедер пропрацював десять років рекламному бізнесі. Його кар'єра стрімко йшла вгору. Незабаром майбутній бунтар вже був редактором –

розробником в Young та Rubicam і приніс в 1999 році агентству “Бронзового Каннського Лева” за рекламний ролик.

Предметом дослідження є національна ідентичність росіян у творчості автора, а об’єкт дослідження – роман “Ідеаль”.

“Ідеаль” (в оригіналі він називається “Врятуйте, даруйте”) продовжує історію героя гучних “99франків”. Рекламист Октав Паранго, якого часто називають двійником автора. Опинившись в Росії в пошуках нового обличчя для реклами косметики. Герой відкриває для себе цю країну і її прекрасно – потворне обличчя, закохується і скоює злочин. Отже ЗЛОЧИН і ЛЮБОВ стають ключовими сюжетними вузлами. Ф. Бегбедер зазначає: “Мене дуже хвилює загадка російської душі, і я неперервно намагаюся її розгадати.”

За своє життя автор об’їхав увесь світ і прийшов до висновку що ніде так не вміють веселитися, як у Росії і зокрема в Москві. Вона йому здається містом фантастичним. Хоча у Франції є свої олігархи. Перевага російських мільярдерів полягає в тому, що вони без жалю тринькають свої гроші. Можливо бояться, що завтра їх заарештують і відправлять до Сибіру.

Безсумнівно, що цього добра вистачає в творі “Ідеаль” фігурують навіть дві дівчинки з Мінська, в цьому можна розглянути ще один смішок в сторону пострадянського простору і слов’янських жінок

Підводячи підсумки, варто сказати, позбавлений ілюзій Бегбедер, показуючи інакшу сторону гедоністичної моралі, закликає до розсудливості. Чи почують його заклик, так виразно позначений в назві “Au secours pardon”?

Матвіюк Світлана

ПРАГМАТИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ СЛОВЕСНОГО ПОРТРЕТУ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ

Дослідження художнього тексту включає визначення прагматично важливих елементів твору, в яких автор особливо виразно висловлює свою думку. Прагматика художнього тексту вивчає ставлення письменника до дійсності, до того, що він/вона описує, до персонажів історії. Мовні засоби, що реалізують прагматичну мету автора бувають різними, в залежності від індивідуального стилю та тексту жанру.

Актуальність нашої роботи полягає у необхідності визначення лексичних і стилістичних засобів створення словесного портрету з точки зору прагматики. **Мета** роботи полягає у виявленні лексичних одиниць у формуванні словесного портрета персонажа та систематизації найхарактерніших лексико - стилістичних засобів створення портретного опису героя в художніх творах. **Об’єктом дослідження** є засоби створення словесного портрету в художньому тексті. **Предметом вивчення** є мовностилістичні особливості створення портретів персонажів у романі Сомерсета Моєма «Театр».

Одним з основних елементів художнього тексту є словесний портрет персонажу. Портрет у літературі — один із засобів художньої характеристики, письменник розкриває типовий характер своїх героїв і висловлює своє ідейне

ставлення до них через зображення зовнішності героїв: їхні фігури, обличчя, одягу, рухів, жестів і манер. Конструктивною особливістю словесного портрета є те, що він може бути реалізований за допомогою різних мовних одиниць: слова, словосполучення, речення. Мистецтво словесного портрета вимагає, щоб поряд із зовнішньою схожістю у зовнішності людини відображалися її духовна зацікавленість, соціальний стан, типові риси тієї епохи, в якій вона жила. Портрет героя в художньому творі відбиває не тільки логіку самого героя, але й авторське ставлення до нього.

Портрет як жанр художнього дискурсу, його типологія і функції та, з другого боку, дослідження способів створення словесно-художнього портрета стали предметом наукового пошуку численних українських студій (В. Вовк, Ю. Водяницька, Л. Єфімова, К. Кусько, О. Потапова, В. Сімонок, О. Ясінецька).

У цілому портретний опис включає: 1) зображення зовнішності: обличчя, волосся, статури і т.і.; 2) опис міміки, голосу й динаміки дихання, пантоміміки і манер; 3) зображення одягу та аксесуарів.

Отже матеріалом доповіді слугував один з найвідоміших романів Сомерсета Моєма «Театр», в основі якого лежить тонка, іронічна історія блискучої, талановитої актриси, що відзначає «кризу середини життя» романом з красивим молодим чоловіком.

Головними стилістичними та лексичними засобами створення портретів персонажів у романі Сомерсета Моєма є : 1) метафори та порівняння - на позначення враження від зовнішності персонажа, наприклад: *She felt like a God ; There was something appealing in his slightness and something charming in his clean freshness ;* - образна загальномовна метафора : *He shone like a new pin ; He had the high spirit of youth and she lapped them up as a kitten laps milk ;* - гіперболічна метафора при опису розчарування та розгубленості головної героїні: *Her hands and feet got gold and by the time she reached the theatre they were like lumps of ice ;* 2) епітети - на позначення кольору шкіри, волосся, очей, вус тощо та їх відтінків типу: *He was sweet with his blue eyes and pale brown hair ;* - на позначення загального вигляду персонажа, наприклад: *She was always beautifully dressed ; Tom was slim and graceful in his long white trousers ; It was a grand dress and showed her beautiful figure to advantage ;* 3) спостерігається тенденція до використання кінетем – продуктивними кінетемами, які надають динамічність портретній характеристиці персонажа, є кінетеми на позначення усмішки, жестів, погляду, міміки типу: *Her cordial smile ; Her face on the stage so mobile and expressive for some reason lost on the screen ;* 4) одиничні випадки індивідуалізованих алюзій - коли краса дійової особи описується через живописний портрет: *She laid in the position of a Venus Titian ; The gracious smile of Madame Recamier on her lips ; If he'd been dressed like Fransisk I, he would really look very distinguished.*

ПРОБЛЕМА ЦИВІЛІЗАЦІЇ У ТВОРЧОТІ Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗІО

Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо – літературний “вундеркінд”. Сьогодні це відомий романіст, новеліст, перекладач, етнолог, есеїст. Автор має подвійне громадянство: Франції, де він народився і виріс, і Маврикію, куди емігрували пращури його батьків. Ж.-М. Г. Ле Клезіо є дуже неординарним письменником. Це людина, яка не має постійної домівки, це людина подорожей, письменник-мандрівник. Для нього важливо не лише відвідати нове місце, але й просякнутися його культурою, звичаями, побутом, тому він залишається там жити. Автор жив в таких країнах як Японія, Нігерія, Панама, Таїланд, Мексика, Південна Корея і вони аж ніяк не є екзотикою для письменника, кожна країна є тимчасовим домом.

Метою дослідження є проблема природи і цивілізації у творчості Ж.-М. Г. Ле Клезіо. Звідси об’єкт дослідження – романи «Війна» та «Пустеля», предмет дослідження – негативний вплив цивілізації на людство.

Ж.-М. Г. Ле Клезіо – людина природи. Письменник відчуває себе набагато краще серед індіанців, аніж посеред мегаполісу, посеред цивілізації. На його думку, людські лиха розпочинаються ніде інше, як у середовищі цивілізації. Для прикладу – війна. Автор написав роман «Війна», в якому головний герой подорожує в межах невизначеного міста. У процесі своїх блукань містом, персонаж намагається досягнути невідомого йому світу, центру (міста, перехрестя, війни, магазину тощо), виходу з лабіринту. Війна виступає як «зло цивілізації». Перерахування звуків сучасного міста та предметів сучасної цивілізації («шуми моторів», «зигзаги неонових реклами», «бурчання телевізора», «булькання води у кранах» тощо), кваліфікуються оповідачем як «приглушений гул усієї війни».

Ж.-М. Г. Ле Клезіо чітко розставляє свої пріоритети. Він обирає село, а не місто. Для нього усамітнення є чудовим способом аби створити свій черговий шедевр. Проте це не просто спосіб створити щось нове, це його душевний стан. Він не зміг би розкрити себе в шумному місті, йому потрібна природа не лише для усамітнення, але й для натхнення. Його твори настільки передають атмосферу дикого місця, де відсутня цивілізація, де неможливе таке життя, яким ми живемо сьогодні, що вони проникають аж до глибини душі читачів.

Роман «Пустеля» з’явився на світ у 1980 році. Ж.-М. Г. Ле Клезіо пише свій роман «Пустеля» дивлячись на все це очима реаліста. Не ніжною, не ласкавою є природа, коли люди помирають від спраги, голоду, пекучого сонця, та висушуючого вітру. Пейзаж у “Пустелі” не романтичний, а реалістичний. Проте це роман про протистояння світу чистоти і краси, світу бруду, злигоднів і цивілізації, протиставлення «вічна пустеля – суєта міста». Цей роман – конфлікт двох життєвих шляхів, шляху цивілізації та шляху свободи.

Ж.-М. Г. Ле Клезіо зображує два паралельні світи – пустелю та місто. Для пустелі у нього в запасі найтепліші медові відтінки, для міста ж існує один тільки чорний колір. Пустеля дихає свободою, місто – задушливе, брудне

звалище. Автор змальовує настільки чіткі паралелі між пустелею та містом, що вони здаються крайнощами. Але саме так автор розмежовує цивілізований світ та природу, лише серед якої людина може відчувати себе живою.

Автор закликає нас до роздумів, хоче щоб кожен його читач зробив для себе висновки. Він відкритий противник усього «цивілізованого», намагається показати що людина пов'язана з природою, що цей зв'язок є у кожному від народження. Сам письменник критично ставиться до ЗМІ, не слухає радіо, не читає газет, для нього науково-технічний прогрес постає прірвою, яка безупинно поглинає людство. Люди надають перевагу телебаченню, радіо та найбільше Інтернету, але ніяк не книгам чи різного роду мистецтву. Ж.-М. Г. Ле Клезіо був свідком цього різкого перевороту і, на мою думку, саме це вплинуло найбільше на його світогляд. Автор любить згадувати своє дитинство, свої неймовірні подорожі в далекі країни, які затримували його там своєю культурою, своїм побутом, стилем життя. Сьогодні, світ став зовсім інший. Там де розвинута цивілізація – там людство припиняє свій духовний розвиток.

Нижник Соломія

ОБРАЗ МИТЦЯ У РОМАНІ Е.ЗОЛЯ «ТВОРЧІСТЬ»

Творчість Еміля Золя ознаменувала новий етап у розвитку французької літератури. Об'єктом дослідження є роман Е.Золя «Творчість». Предметом дослідження — стосунки Е.Золя та П.Сезана, що стали прототипами головних персонажів. В історію світової літератури Е.Золя увійшов насамперед як автор соціальної епопеї «Ругон - Маккари». У ній, як у дзеркалі, відбилися слабкі й сильні сторони його світогляду й художнього методу. Письменник намагався зробити літературу точним і правдивим відтворенням життя, опираючись на засади натуралізму. Поль Сезан – французький художник, чий картини лягли в основу переходу до нового мистецтва початку ХХ століття. Він проклав міст між імпресіонізмом кінця ХІХ століття і новим художнім напрямом початку ХХ століття — кубізмом. Мабуть, найвідомішою картиною Поля Сезана є натюрморт з яблуками. Ця картина пов'язана з Емілем Золя — шкільним товаришем майбутнього імпресіоніста. Дружба Еміля Золя та Поля Сезана тривала майже все життя. Вона була, без сумніву, важлива для них обох. Можна сказати, що під впливом Е.Золя П.Сезан вибрав шлях художника. У свою чергу роздуми П.Сезана про живопис визначили смаки Е.Золя в галузі образотворчого мистецтва. Золя підозрював, що П.Сезан — це невдаха, смислом життя якого була творчість. Останню крапку в їхній дружбі поставив Еміль Золя. В 1886 році він видав роман «Творчість» — історію невизнаного художника- новатора, який закінчив життя самогубством після безуспішних спроб завершити картину. Е.Золя зобразив одного з головних персонажів твору, а саме Клода Лантьє, як безхарактерну людину. Письменник провів межу між собою і Клодом, що полегшувало завдання створення образу центрального героя в повній відповідності з початковим задумом. Е.Золя був дуже рішучим. Він впевнено йшов до поставленої мети, не здавався при різних

перешкодах та наполегливо працював. Поль Сезан був трохи іншим. Він довго сумнівався щодо правильності вибору професії, важко долав перешкоди на своєму життєвому шляху. Прообразом Клода став П.Сезан, а Сандоза — Е.Золя. Ця сутичка художника з природою, може бути, найдраматичнішим моментом творчості. Клод — узагальнення, і Поль лише частка його образу.

Досліджено, що в його образі письменник хотів показати боротьбу художника з природою, його творчий порив, зусилля створити шедевр, що завжди закінчувалось поразкою. Справді, Е.Золя і П.Сезан були яскравими індивідуальностями, своєрідність їхніх характерів весь час розвивалося, і це могло віддаляти їх — двох несхожих людей. Можливо, що, прочитавши роман «Творчість», П.Сезан побачив набагато більше схожості між собою і Клодом, ніж цього хотів Е.Золя. Вічно сумніваючись у своєму таланті, не відчував він себе таким же невдахою, як і його літературний двійник, не запідозрив він наміру в протиставленні самовдоволеного, процвітаючого Сандоза митцю, який не зазнав успіху в житті.

Доведено, що Е. Золя використав свій особистий досвід спілкування з Сезаном, щоб у традиції натуралізму показати персонажа-художника і його життя. Підтверджено, що роман «Творчість» має автобіографічну основу. Отже, завдяки реалістичному зображенню герої Е Золя заволодівають думками і помислами читача.

Огірко Соломія

ПРОБЛЕМА РЕГІОНАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ РАМЮЗА

Шарль Фердинанд Рамюз — один із найвідоміших представників франкомовної літератури Швейцарії, співець краю Во, романи якого є прикладом поетичного перетворення світу. Творчість Ш.-Ф. Рамюза є яскравим зразком проблематики літератури Швейцарії. Його творчість — своєрідний маніфест любові до простих людей та до своєї “petit pays” (з франц. — малої батьківщини).

У працях франкомовного митця порушені важливі для визначення національної ідентичності питання: прийняття чи неприйняття “іншого”, підпорядкування чи протистояння йому, збереження “свого” і опанування “чужого”, що сприяє кращому розумінню концепту “малої батьківщини” в європейському культурному контексті. Романи швейцарця із франкомовного кантону Во відзначені реалізмом в зображенні простих людей і є прикладом поетичного перетворення світу.

Митець створив образ “вічного селянина”, тому що мав особливе ставлення до селянина, який протягом століть зберігає онтологічний зв’язок із рідною землею. Селяни у творах Ш.-Ф. Рамюза — це королі в театрі Расіна. Селянин — ніби голос рідної землі, символ гармонії людини та її оточення, що прославляє красу життя за прадавніми звичаями, виплеканими самою природою, чужинцеві тут неможливо прижитися. У центрі його творів завжди знаходиться образ селянина, адже письменник вважає, що лише житель села — це людина, яка дивиться на світ чистими очима своєї душі.

Ш.-Ф. Рамюз не є митцем регіональним. Його не цікавить національний одяг, звичаї і місцева говірка як фольклорно-мальовничий елемент. Твори Ш.-Ф. Рамюза є не тільки ілюстрацією особливостей побуту та традицій мешканців франкомовної Швейцарії. У кожному водуазці письменник шукає “вічного селянина”, тобто просту людину, яка зберегла глибоку віру і зв’язок з рідною землею. Залежність митця від місця народження – головна ознака його творчості. На відміну від регіоналістів, які вбачали у точному відтворенні деталей побуту головну і кінцеву мету мистецтва, для Ш.-Ф. Рамюза “героєм є простий селянин не тому, що він водуазець, а людина”. Особливе для письменника – не мета, а точка відліку. Його селянин має риси всезагальні, вселюдські. Ш.-Ф. Рамюза цікавить первісна сутність людини.

В особі Ш.-Ф. Рамюза побачили творця нового роману, який відмовився від “мальовничо-фольклорного” опису життя Швейцарії у традиції письменників-регіоналістів, а заглибився у проблеми сільського життя. На тлі конформістського села, де найважливішим є дотримання норм поведінки і моралі, письменник зобразив тих, хто дивиться на світ чистими очима своєї душі. Простота і наївність допомагає їм збагнути таємниці Життя, тому селяни у митця нагадують пророків.

Робітник, селянин, той, хто любить, і той, хто працює, причетні до великої таємниці буття. Проте саме митець сягає її глибинної суті. У музиці, слові чи на картині він відтворить народження і смерть людини, працю і боротьбу, життя цивілізації. Ш.-Ф. Рамюз закликає у своїх творах до єдності поета з народом. Його концепція відрізняється від позицій С. Малларме чи П. Валері, для котрих поет – представник вибраної еліти, теоретик літератури, людина надзвичайна, яка вирізняється з-поміж інших.

Своєю творчістю письменник сприяв подоланню провінційної замкненості швейцарської франкомовної літератури. Романи Ш.-Ф. Рамюза є втіленням розуміння рідної землі як загальнолюдського первообразу. Письменника цікавить доля людини в сучасному світі. Він прагне наблизити сучасників до ідеалізованого минулого, тобто, до своєї землі. Сільське життя є “відродженням” для людини, визволення від міста, повернення до свого коріння та до рідної землі. Творчість Ш.-Ф. Рамюза засвідчує притаманний швейцарській літературі “відкритий” регіоналізм, тобто усвідомлення цінності своєї рідної землі та його збереження на шляху до глобалізації.

Odyntschak Oksana

KULTURELLE SPEZIFIK DER ÜBERSETZUNG VON WERBETEXTEN

Die Aktualität der Arbeit besteht darin, dass die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts sich schnell entwickelt und immer mehr Waren und Dienstleistungen schafft. Dazu braucht man qualitativ und rasch Informationen zu verbreiten. Und die Werbung ist gerade ein Mittel etwas Wichtiges schnell mitzuteilen, etwas Neues kreativ zu präsentieren und möglichst mehr Kunden anzulocken. Darum ist es sehr interessant und nützlich, sich mit den Fragen der Werbung und ihrer Übersetzung zu beschäftigen.

Ein Werbetext ist ein von einem Werbetexter geschriebener Text, der Produkte und Dienstleistungen bewirbt, den Verkauf unterstützt oder das Unternehmensimage steigern hilft.

Die Aufgabe von Werbetexten kann es sein zu informieren, zu motivieren, zu aktivieren oder Einstellungsänderungen zu bewirken.

Viele Waren, die in der Ukraine verkauft sind, sind aus Deutschland importiert und mit der Werbung, die deutsche Firmen verfassen, begleitet sind. Die Übersetzung der deutschsprachigen Werbung ist nicht nur aus der wirtschaftlicher Sicht wichtig, sondern auch aus der kommunikativen und translationswissenschaftlichen Paradigmen. Es passiert oft, dass die Werbetexte wörtlich übersetzt werden, was manchmal ein Grund für Missverständnisse ist.

Bei der Übersetzung ist es notwendig, die Prägnanz und Expressivität des Originals wiederzugeben. Und bei der Übersetzung von Slogans soll man nicht übersetzen, sondern semantisches Äquivalent des Textes auszuwählen.

Um die Schwierigkeiten bei der Übersetzung zu übertreiben, verwendet man verschiedene Übersetzungsstrategien. Zum Beispiel, Differenzierung, Konkretisierung und Generalisierung der Bedeutung, antonymische Übersetzung, Kompensation, Verwechslung der Wortfolgen oder Satzglieder, Änderung der Struktur des Satzes u.s.w.

Um den deutschsprachigen Werbetext richtig wiederzugeben, soll der Übersetzer die Spezifik des Gebrauchs von Wort- und Redarten gut kennen. Aus der morphologischen Sicht, die Schlüsselwörter in der Werbung oft sind nicht Nomen, sondern Verben, die in der Regel im Präsens gebraucht sind und positives Resultat haben. Bei der Übersetzung soll der Übersetzer auch mit ästhetischen, psychologischen und persönlichen Besonderheiten der Konsumenten, ihrer Geschlechtsidentität und mit der kulturellen Spezifik des Landes rechnen.

Die Kulturgebundenheit ist für die Werbung besonders wichtig, weil ein erfolgreiches Persuasionskonzept auch davon abhängt, inwieweit die möglichen Konnotationen und Assoziationen, die die Rezipienten mit den Werbebotschaften verbinden, kalkulierbar und bekannt sind.

Für die Wahrnehmung ist solche Werbung effektiv, die zum Positiven appelliert, Freude und Optimismus ausdrückt.

Die Übersetzung von Werbetexten und besonders von Slogans fordert der große Meisterschaft des Übersetzers, schöpferischen Zugang, Kenntniss der Firma und ihrer Tätigkeit, regionalen Traditionen, gute Kenntnisse im Bereich der Stilistik und Lexik der Ausgangssprache und Zielsprache, weil der Text voll von Wortspiele, Historismen, Ironie, Sprichwörter und Zitaten aus Filme und Literatur ist. Der Übersetzer soll alle Voraussetzungen zum Verfassen der Werbetexten und ihre stilistische Besonderheiten kennen, damit die Übersetzung adäquat wäre und die Funktion des Originals erfüllen könnte. Es ist auch sehr wichtig, den Text mit positiven Emotionen zu erfüllen, um die Freude und den Positiv hervorgerufen und die positive Einfluss auf den Leser zu machen. Darum ist das Verfassen und Übersetzung von Werbetexten ein kreativer, aber auch anspruchsvoller Prozess.

ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗІВ О. ДЕ БАЛЬЗАКА

Оноре де Бальзак є дуже цікавим та своєрідним представником французької літератури XIX століття. Його часто називають батьком реалізму та сином романтизму. О. де Бальзак відомий своїм психологізмом, який передається через експресивність його творів та глибокі ідеї. Він часто вдається до детального опису французького буржуазного суспільства своєї епохи. Така манера творчості письменника відкриває читачеві особливості конкретної епохи та реального суспільства з усіма його вадами і таємницями. О. де Бальзак захоплюється спостереженнями, до того ж він вміє добре передавати свої думки на папері. Отож, поєднуючи в собі талант письменника та людини, яка добре запам'ятовує всі деталі, О. де Бальзаку вдається передавати чіткі та реалістичні образи на письмі.

У О. де Бальзака такі спостереження вже стали інтуїтивними і безпосередньо пов'язані з роллю описів у його творчості. Його описи можуть вважатися першочерговими, оскільки іноді навіть функціонують у якості персонажів. О. де Бальзак більш точний в описі зовнішності персонажів, їхньої міміки, жестів, тоді як в описі характеру персонажів письменник зовсім небагатослівний. Він звертає увагу читача на поведінку та на дії персонажа і ніколи не запропонує у своєму творі перелік прикметників, які просто характеризують персонажа. Читач сам повинен проаналізувати та зробити висновки.

Найбільш визначною заслугою О. де Бальзака є те, що він створив цілий всесвіт своїх людських типів. Кожен з цих типів демонструє певну рису, яка притаманна багатьом персонажам, проте є водночас індивідом, який має свої особливості та своє сприйняття світу. У своїй «Людській комедії» О. де Бальзак створив суспільство з власними законами, моральними та політичними правилами.

Отож, нашою метою є виокремити критерії, за якими О. де Бальзак створював свої людські типи, об'єктом є образи та типи персонажів романів та повістей «Людської комедії», представлені у творчості О. де Бальзака, а предметом є дослідження особливостей конструювання його образів.

Варто зазначити, що поняття типу відіграло значну роль у творчості О. де Бальзака. У передмові до «Темної справи» він пише: «тип [...] це персонаж, який поєднує в собі характерні риси усіх тих, хто на нього хоч трохи схожий, він є зразком виду». Академічний тлумачний словник української мови подає таке визначення типу: «Тип – зразок, модель, форма, яким відповідає певна група предметів, понять, явищ». Отже, у творах О. де Бальзака є персонажі, яких можна вважати типами. Ми представимо найвідоміших з них.

До прикладу, тип лікаря найкраще представлений у «Людській комедії» персонажем лікаря Біаншона, який з'являвся у 24 романах та новелах О. де Бальзака. Серед солдатів найтиповішим персонажем вважається полковник Шабер, який у свою чергу з'являвся у 2 романах О. де Бальзака. Судових представників найчастіше уособлює адвокат Дервіль, який фігурував у 14

романах О. де Бальзака. Жадібних фінансистів представляє Гобсек, який з'являється у 14 романах О. де Бальзака, тоді як тип жадібних батьків втілено в образі Фелікса Гранде, який з'являється у 4 романах О. де Бальзака. Тип батька найкраще представлений Ж.-Ж. Горіо, який фігурував у 5 романах. Серед політиків типовим персонажем є Растіняк, який з'являвся у 26 романах О. де Бальзака. Графиня Ресто є типовим персонажем, який представляє знать; вона фігурувала у 7 романах О. де Бальзака. Граф Максим де Трай представляє злочинців та денді; він з'являвся у 19 романах О. де Бальзака.

Опрацювавши список персонажів «Людської комедії», можна стверджувати, що з точки зору статистики, у О. де Бальзака найбільше персонажів, прізвища яких розпочинаються на літеру «С» (29 персонажів). Також багато прізвищ на літери «В» (20 персонажів) та «М» (17 персонажів). Найменше прізвищ, які розпочинаються на літери «J, U, Z» (по 1 персонажу).

Отже, поняття «типу» було надзвичайно важливим у творчості Оноре де Бальзака, адже слугувало підґрунтям для створення цілої низки людських типів та відповідно персонажів творів. Зокрема ми дослідили 22 типи, які є частиною творчої спадщини О. де Бальзака.

Панькович Тетяна

ЛІНГВІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ЛЕКСИЧНОГО ПОЛЯ ФРАНЦУЗЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ: ВИНА, СИРУ ТА ХЛІБА

Франція – країна, яка завжди славилася своєю колоритною кухнею та особливим ставленням до процесу прийому їжі. Французька кулінарія є водночас наукою та мистецтвом, не даремно її визнають у всьому світі.

У цій науковій роботі ми дослідили лексику, яка характеризує деякі французькі національні особливості з галузі кулінарії, а саме: вино, сир та хліб. Ці продукти вже стали частиною культурної спадщини Франції, тому ми зробили не тільки лінгвістичний аналіз обраних понять, але і розглянули їх в соціокультурному плані. Ми звернулися до лінгвокраїнознавчого аспекту з метою довести актуальність обраної нами теми та показати, що ці національні особливості Франції є невід'ємною частиною її реалій, а також як її матеріальної культури, так і духовної.

Отже, оскільки французька мова є багатою на лексичні засоби (велика кількість слів та виразів), які характеризують смакові якості цих національних особливостей, їхні зовнішні ознаки та походження, метою нашого дослідження було дати характеристику такої лексики, структурувати її та представити сталі вирази і прислів'я, які вважаються типово французькими та часто вживаються французами. Предметом дослідження був лінгвістичний аналіз лексичного поля вина, сиру та хліба.

У теоретичній частині наукової роботи ми висвітлили деякі лінгвістичні питання, зокрема поняття лексичного поля, базуючись на працях декількох учених: М. Малерба, В. Порцига, Й. Тріра та Л.Вайсгербера; особливості вживання прикметника та дієслова як частин мови, які найчастіше

характеризують іменник; поняття сталого виразу та прислів'я. Ми також описали особливості історичного розвитку французької кулінарії, звертаючи особливу увагу на сир, вино та хліб.

Кожний з трьох обраних національних особливостей Франції ми присвятили окремий підрозділ практичної частини. Зокрема вино ми характеризували за різними критеріями: смаком, запахом, кольором, консистенцією і навіть походженням. Лексичні засоби ми вводили в контекст, аби показати особливості їхнього вживання.

Наприклад, іменник «le bouquet» (букет) вживається для позначення запаху вина. Нам вдалося знайти велику кількість прикметників, які характеризують вино за різними критеріями, серед яких: bouqueté (букетистий), gouleyant (приємний), rasé (витончений), acerbe (терпкий). Іменник «la robe» (сукня) позначає колір вина, «le corps» (тіло) – концентрацію в ньому алкоголю, а «la demoiselle» (панночка) – пляшку для вина. Вираз «mettre de l'eau dans son vin» (додати води до свого вина) означає заспокоїтися, а вираз «le vin de la vierge Marie» (вино Діви Марії) означає молоко і вживається тільки у розмовній мові. Ми також проаналізували різні прислів'я, зокрема прислів'я «Le vin n'invente rien, il ne fait que bavarder» вино нічого не вигадує, воно тільки змушує нас говорити.

Характеризуючи сир, ми представили лексичні засоби, які вживаються в процесі виробництва цього продукту. Наприклад, іменники «l'imprésurage» (закваска), «le lait caillé» (кисломолочний продукт), «la maturation» (витримка, старіння), «l'affinage» (дозрівання). Ми навели приклади багатьох виразів зі словом сир, значення яких не має нічого спільного з кулінарією. Наприклад, вираз «entre la poire et le fromage» (між грушею та сиром) означає у вільний момент між двома справами, «mettre du fromage dans le piège» (класти сир до пастки) означає заманювати когось в пастку, «en faire tout un fromage» (робити з чогось цілий сир) означає перебільшувати щось, «avoir du fromage dans la bouche» (мати сир в роті) означає погано пахнути, мати поганий запах з рота.

Дуже відомим прислів'ям, яке ми також згадали у нашій роботі є «Un repas sans fromage est une belle à qui il manque un œil» (Трапеза без сиру все одно, що гарна дівчина без ока). Саме воно показує особливо трепетне ставлення французів до сиру та до процесу прийняття їжі загалом.

Лексичне поле хліба надзвичайно багате на прикметники, які характеризують його зовнішні ознаки, смак та процес виробництва. Наприклад, «épicé» (пряний, приправлений), «croquant» (хрусткий), «velouté» (ніжний). Ми представили певну регіональну різноманітність видів хліба у Франції: «les croustades» (хліб з хрумкою скоринкою), «les croûtes» (грінки), «une tourte» (круглий хліб, коровай), «la baguette» (багет).

Ми також дійшли висновку, що прикметники та дієслова, які характеризують хліб, здебільшого відносяться до загальноновживаної лексики, тоді як іменники – до лексики, що вживається у професійній сфері. Ми дослідили багато виразів, наприклад «manger du pain des anges / du pain du ciel» (з'їсти янгольського / небесного хліба) означає причащатися, «gagner son pain»

(виграти свій хліб) означає заробляти на життя. Прислів'я «*Tout pain est saint à qui a faim*» (Всякий хліб святий тому, хто голодний) означає, що все пізнається в порівнянні.

Ми виявили, що деякі іменники, які означають частини людського тіла, використовуються і в сфері кулінарії для характеристики феноменів, пов'язаних з вином та сиром. Наприклад, іменник «ніс» в даному контексті позначає «запах» сиру та вина, «рот» позначає їхній «смак», іменник «плоть» позначає «консистенцію» цих продуктів, а іменник «очі» вживається для позначення дірочок в сирі.

Отже, у нашій науковій роботі ми вжили більше сорока тематичних сталих виразів та більше десятка прислів'їв, більшість з яких ми проаналізували. Ми зробили акцент на тих лексичних засобах, які найчастіше вживаються в наш час. Ми здійснили інтра- та екстралінгвістичний аналіз лексичного поля трьох національних особливостей Франції: вина, сиру та хліба.

Перепеляк Богдана

ТЕМА ПОГОДИ ЯК АТРИБУТ МОВЛЕННЄВОГО ЕТИКЕТУ БРИТАНЦІВ

Успішна комунікація з представниками інших культур досягається не тільки завдяки оволодінню мовою. Необхідними також є знання традиційних правил мовленнєвого етикету, особливостей поведінки тощо. Англійський комунікативний етикет, як правило, передбачає тему погоди. Багато дослідників намагалися з'ясувати, чому саме погодні умови становлять невід'ємний атрибут спілкування британців.

Феномен погоди настільки глибоко проник у національну свідомість англійців, що розмова про атмосферний стан стала формою мовленнєвого етикету. Антрополог Кейт Фокс виокремлює такі правила використання теми погоди в комунікативних актах англійців: 1) **правило встановлення взаємозв'язку**; 2) **правило згоди**; 3) **правило контексту**; 4) **правило ієрархії типів погоди**; 5) **правило помірності**; 6) **правило ставлення до погоди як до члена сім'ї**; 7) **ритуал прослуховування прогнозу погоди для судноплавства**.

З огляду на **правило встановлення взаємозв'язку** такі фрази, як: «*Nice day, isn't it?*» (Чудовий день, чи не так?) або «*Still raining, eh?*» (І досі дощить, еге ж?), це зовсім не питання щодо метеорологічного прогнозу, а різновид вітання, спосіб зав'язати розмову, це заміники люб'язної пропозиції поспілкуватися: «*I'd like to talk to you – will you talk to me?*» (Я б хотів із Вами поговорити – давайте поспілкуємося?). Вони виражаються у формі питання або вимовляються з питальною інтонацією через те, що потребують відповіді, проте їх суть – не зміст, а спілкування. Зважаючи на норми мовленнєвого етикету, тут діє **правило згоди**, тож на судження співбесідника слід відповісти щось на кшталт: «*Yes, isn't it?*» (Так, справді!). Це було б грубістю на питання «*Ooh, isn't it cold?*» (Ох, так холодно сьогодні, правда ж?) сказати: «*No,*

actually, it's quite mild» (Та ні, сьогодні досить помірна погода). Щодо цього угорський гуморист Джордж Майкс писав: *«You must never contradict anybody when discussing the weather in England»* (Обговорюючи погоду в Англії, ніколи нікому не суперечте).

Розмова про погоду має чітку структуру, згідно з **правилом контексту** її доцільно починати в трьох випадках: як вітання під час зустрічі; як спосіб переходу на іншу тему; як елемент заповнення незручного мовчання.

В Англії існує неофіційне **правило ієрархії типів погоди**: від найкращої (*sunny and warm/mild*) до найгіршої (*rainy and cool/cold*). Реакцію англійців на погану погоду Джеремі Паксман описує як *«phenomenal capacity for quiet moaning»* – феноменальне вміння тихо зітхати, а також дослідник зазначає, що англійцям притаманна звичка постійно демонструвати своє здивування щодо погоди – *«capacity for surprise at the weather»*. Жителі Великої Британії звикли до мінливості своєї погоди, проте, на їхню думку, у погоді, як і в усіх сферах життя, має діяти **правило помірності**: *«All very well in moderation»* (Усе добре в міру).

Цікаве також **правило ставлення до погоди як до члена сім'ї**: можна скільки завгодно виражати невдоволення нею, проте найменший натяк на осуд чи презирливість із боку іноземців вважається неприйнятним і розцінюється як невихованість.

Особливе ставлення англійців до погоди знайшло вияв і в національному звичаї – **ритуалі прослуховування прогнозу погоди для судноплавства** одразу після новин на радіо. Окрім стандартної інформації цей прогноз містить інформацію про силу вітру та видимість. Для радіослухачів, які не мають жодного стосунку до моря, він не становить особливої цінності, проте його слухають від початку до кінця. Справа в тому, що для англійців прогноз для судноплавства – невід'ємний елемент національної культури, а назви морських районів неймовірно популярні як антропоніми та зооніми.

Отже, погода для англійців – це один з атрибутів життя, який викликає в них почуття безкомпромісного патріотизму. Розмова про погоду – це традиційна форма мовленнєвого етикету британців, дотримуючись якого, можна досягти взаєморозуміння та успіху в міжкультурній комунікації.

Петришин Олена

АВТОБІОГРАФІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ ЖАНА-МАРІ ГЮСТАВА ЛЕ КЛЕЗІО

Довгий період часу Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо відкидав думку про те, що біографічний матеріал займе перший план у його творах. У 1993 році в одному з інтерв'ю він нарешті повідомив, що закінчив «вивчати його відношення автобіографії до творчості».

Тож дві подорожі з його життя мають особливе значення: перша – до марокканської пустелі, яка відкрила йому таємниці походження його дружини Жемії; інша – на острови Маврикій та Родрігес у 1981 році, що розповіла про його власне походження. Перша подорож відображена у збірці новел «Небесні

жителі» (1998), наступна згадана у трьох текстах: «Щоденник золотошукача» опублікований 1984 року у літературному часописі «Nouvelle Revue française»; «Подорож у Родрігес», «щоденник», який з'явився у 1986 році; і нарешті, роман «Золотошукач» 1985 року. Два останні твори, як ми бачимо, тісно пов'язані між собою, і за словами Ле Клезію позначають певне повернення до так званого «золотого віку, міфічного минулого».

«Подорож у Родрігес», автобіографічна розповідь, яка відіграє істотну роль у генезисі та осмисленні «Золотошукача». Подорож Ле Клезію на острови Маврикій та Родрігес перегукнулася з відходом його предка Франсуа Алексіса Ле Клезію. Цей бретонець, відмовляючись обстригти волосся (*se couper les cheveux*) «в часи Революції» та битви під Вальмі був засуджений до вигнання. Покидаючи Лор'ян, «на бризі *Le Courier des Indes*» або «на бризі, що називалась *l'Espérance*», він здійснив переправу, яка тривала з 27 Флореаля (восьмий місяць республіканського календаря 20-21 квітня – 19-20 травня) VII року до Фрюктідора (дванадцятий місяць республіканського календаря 18-19 серпня – 17-18 вересня) і зупинився на острові Маврикій де продовжив свій рід. Приблизно у 50-х роках XIX століття пра-прадід «*Sir Eugène*», ймовірно син бретонського емігранта, відкрив *Euréka* (Еврика). Край, який за сімейною легендою вважався райським куточком. Акварель, намальована дідусем десятирічного Алексіса, увіковічила його аж до сучасної Ніци Ле Клезію. Пізніше цей рай віднайдений предком Еженом був втрачений дідусем Леоном, який зі своїми дітьми був змушений, з незрозумілих для Ле Клезію причин, покинути цей край у 1910 році. Тоді настав кінець «щасливого дитинства», втрата «Райського саду» [11 С. 129], зникнення «міражу миру і краси Еврики». Парадоксально, це грецьке слово, Еврика, призначене подовжити спогад про знахідку, яка створила династію Ле Клезію у XIX столітті, стало довготривалим символом втрати і помилки.

Без сумніву ця втрата значно вплинула на долю дідуса Леона, якому присвячений роман «Золотошукач» і головний герой «Подорожі у Родрігес»: його життя ніби притягувало дике бажання знайти щось, знайти скарб, який би був в змозі повернути втрачене родинне щастя, щастя Еврики. У романі «Подорож у Родрігес» зазначено, що у дідуса Леона була сестра Каміла, дружина Анна, і двійня, одним з яких був батько Ле Клезію, що народився у 1896 році. Місцева влада посприяла здійсненню його першої подорожі на Родрігес, острів, розташований недалеко від Маврикію, у 1901 чи 1902 році, на судні *Segunder*, «капітаном якого був Бредмер». Із результату пошуків Жана-Марі знаємо, що у 1913 і 1918 роках Леон здійснив свої інші офіційні подорожі. Хоч його інституційна місія мала юридичне підґрунтя, основним його заняттям насправді було гарячкове дослідження і пошук золота. Відтворюючи хронологію цього дослідження, Жан-Марі Гюстав Ле Клезію припускає, що розкопки розпочались у 1902 році і тривали приблизно до 1930 року. Саме у 1904 році Леон віднайшов Англійську затоку *Anse* (Анз) і у 1906 і 1913 роках придбав декілька арпанів (арпан – стара французька земельна міра, = 20-50 а) цієї ділянки. Перша світова війна не стала причиною

припинити розкопки. Дідусь Леон повернувся на свій острів скарбів коли йому було за 70, трохи раніше 1940-ого року.

Щоб розплутати цей хронологічний клубок Ле Клезіо вирушив у ту місцевість, де зустрів нащадка Перріна, чоловіка, який викупив ділянку дідуся Леона. Отож, вибудувався міст між міфічною епохою та сучасністю Ле Клезіо. У вузькому значенні, він дійшов до витoku. Таким чином, виток англійської затоки Anse (Анз) виснажений з часів дідуся, все ще виявляє письменнику свою таємничість, яка посприяла виникненню романтичного характеру «Золотошукача».

Перехід від «Подорожі у Родрігес», твору про самотність родоvodu, до фікції роману «Золотошукач», в якому висловлю свої думки персонаж Алексіс Л'Етанг, демонструє чарівний ідентифікуючий відблиск. Насправді, хоч встановлюються очевидні відповідності між реальною біографією та фікцією, майстерна стратегія перешкод ускладнює категорії і розтушовує межі.

Перша відповідність стосується місця. Урочище Букан, яке втратила сім'я Л'Етанг відповідає справжньому краю Еврики. Далі, у романі «Подорож у Родрігес», дідусь Ле Клезіо, Леон, золотошукач, присвячує тридцять років свого життя дослідженню на острові Родрігес, поки його сім'я проживала на Маврикію. Паралельно у «Золотошукачі» ця роль дослідника дістається оповідачу, Алексісу Л'Етангу.

Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо вирушив на пошук слідів, залишених його дідусем, на пошук символічного скарбу його родини, так само як і персонаж Алексіс намагається віднайти золото, омріяне його батьком. Втім, по своєму приїзді Ле Клезіо став об'єктом непорозуміння, як і його персонаж: обоє були прийняті «дослідниками; геологорозвідниками». Навіть слова, які промовляє Алексіс віднайшовши Родрігес, майже повністю відповідають словам

Ле Клезіо, які він використав, щоб описати почуття задоволення: «Одразу розумію, що нарешті знайшов місце, яке шукав». Так само як Алексіс у «Золотошукачі» роздумує над картами свого батька, Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо переглядає «дванадцять карт» свого дідуся. Як у Ле Клезіо, так і у його персонажа виникає сильне «запаморочення, помутніння розуму». Таким чином встановлені складні для розуміння зв'язки між Ж.-М. Г. Ле Клезіо, його дідусем Леоном і персонажем його роману, Алексісом.

Ця складність посилюється іменуванням персонажів. Втілюючи реальність у фікції Ле Клезіо залишає справжні імена, але присвоює їх іншим персонажам. Справжній дідусь Алексіс появляється у романі «Quarantine» під іменем Леон. Зовсім навпаки дідусь Леон представлений Алексісом, персонажем «Золотошукача».

Гра переплетення реальності і фікції через ономастичний розподіл стає витонченішою з присутніми часовими невідповідностями. Таким чином ім'я дружини дідуся-золотошукача, Анна перетворюється в романтичне імення матері Алексіса: «Він лагідно казав: Анно, Анно. А я тоді подумав, що він каже – «ангел». Наймолодша дочка Ж.-М. Г. Ле Клезіо носить це ім'я. Зауважуємо

ще одну невідповідність поколінь, яка стосується пошуків золота: Ле Клезіо розпочав пошук з приводу його дідуся, а Алексіс з приводу його батька.

Пилипчук Юлія

АРХЕТИП «КРАСУНІ» ТА «ЧУДОВИСЬКА» В РОМАНІ В. ГЮГО «ЛЮДИНА, ЩО СМІЄТЬСЯ»

Французьку літературу ХІХ століття неможливо уявити без Віктора Гюго, найвидатнішого французького романтика та теоретика. Його творчість вражає багатогранністю і різноманітністю: він великий поет, прозаїк, драматург, до того ж літературний критик і темпераментний публіцист.

Роман В. Гюго “Людина, що сміється” (1869р.) – це новий заклик письменника на захист знедолених – став об'єктом дослідження, а особливості архетипу Красуні та Чудовиська у романі – предметом дослідження.

Варто зазначити, що термін “*архетип*” універсальний. Це свідчить про його актуальність та значущість. Говорячи про архетипи, дослідники мають на увазі загальнолюдські символи, прообрази, що лежать в основі міфів, фольклору та самої культури в цілому, які переходять з покоління в покоління. Таким чином, термін “*архетип*” позначає найбільш загальні, фундаментальні та загальнолюдські міфологічні мотиви, які лежать в основі будь-яких художніх і міфологічних структур.

У романі “Людина, що сміється” В. Гюго висуває на перший план архетип “Чудовиська”. Головний персонаж Гуїнплен постає як поєднання декількох архетипів. Дізнавшись його історію, походження і те, як кардинально змінюється його життя, умови та люди, що його оточують, можна засвідчити наявність архетипу “з низів у пани і навпаки”. Але головне архетипне значення образу Гуїнплена – це втілення моделі “Блазень–Герой”. Мудрий і благородний в душі, але потворний з вигляду (архетип Чудовиська): каліцтво персонажа виключно зовнішнє, душа його благородна і прекрасна (архетип Красуні).

Його супутні архетипи – “Красуня”, яку представляють Дея та графиня Джозіана. Тому сформовані пари, які представляють архетипний образ Красуні та Чудовиська: Дея та графиня Джозіана, Гуїнплен – графиня (Дея – краса внутрішня, графиня – краса зовнішня, Гуїнплен – чудовисько за зовнішністю, графиня – моральне чудовисько).

Проаналізувавши пару Джозіана – Дея, можна зробити висновок, що з кожного образу виринає два архетипи: Краса зовнішня та внутрішнє Чудовисько графині, тоді як в образі Деї перед нами постає неосяжна врода у поєднанні з зовнішніми вадами. У парі Гуїнплен та Джозіана, архетип Красуні уособлює Гуїнплен, а Чудовиська – Джозіана. Контрастний архетип Чудовиська та Красуні нерозривно пов'язані між собою і підкреслюють крайнє протиріччя: краса і каліцтво Деї та Гуїнплена. Незмінним в цій парі залишається одне – ідея про перевагу внутрішньої краси над зовнішньою.

Виявлено, що важливу роль відіграють й інші наявні архетипи: архетип Мудреця, Філософа, Батька, дбайливого Друга – всі ці символи поєднані в образі Урсусі, а також архетип Порятунку та Дорослішання, архетип Грошей, Заздрості, Стану, Спокуси. Великого значення у романі набуває архетип Кохання.

Можна ствердити, що у творі «Людина, що сміється» домінуючим архетипом є Красуня та Чудовисько, що формує художню цілісність роману та головну ідею: двоїстість людини, романтичний контраст персонажів В. Гюго.

Пилипчук Юлія

ХАРАКТЕРИСТИКА ПОЛІТИЧНОЇ ЛЕКСИКИ В СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

Науковці аналізують різні аспекти функціонування мови в політиці, відтак термін „політична мова” став уже звичним. Проте дослідники й досі не виробили єдиного підходу до розуміння цього феномена. Навіть термін „політична мова” не є на сьогодні загальноприйнятим. Політичну мову пояснюють як власне політичну лексику (до якої відносять і терміни, і слова гасел, і жаргонізми) та потенційну політичну лексику, що охоплює лексику загального словникового запасу, мовні явища, які мають характер слів гасел, назви організацій, партій, держав тощо.

Особливістю словника мови політики є його тісний зв'язок із словником загальнонародної мови. Політична термінологія проникає в загальнонародну мову через засоби масової інформації. До її проявів у ЗМІ належать, зокрема, мова передач на політичні теми, блоків політичних новин на радіо і телебаченні, рубрик, які відводяться політичним подіям у пресі, статей на політичні теми, заяв політичних коментаторів та оглядачів, матеріалів спеціалізованих видань стосовно різних аспектів політики тощо. Основні її функції: інформативна, комунікативна, функція формування політичної свідомості, функція контролю і переконання, функція маніпулювання.

Проаналізувавши й узагальнивши різні підходи до розуміння проблеми, політичну мову можна визначити як сукупність вербальних структур, що використовуються у сфері політики і справляють вплив на політичну свідомість індивідів та їх участь у перебігу політичних подій.

Метою нашої роботи було визначити політичну мову, вивчити її теоретичні аспекти та її особливості, щоб ідентифікувати актуальну лексику в соціально-політичній лексичі.

Розглянувши у I розділі значення суспільно-політичної лексики, її місце та роль у сучасній французькій мові, вивчивши погляди вчених на цю проблему та їх внесок у дослідження проблеми, ми змогли виокремити основні функції суспільно-політичної мови у суспільстві:

- інформувати, так як перш за все, мовлення є способом передачі інформації політичного характеру;

- комунікативна, яка має на меті сприяти політичній мові, взаємодіяти із суспільством;
- функція пояснення та оцінювання;
- функція політичного спілкування може відігравати також і маніпулятивну роль.

У практичній частині ми дослідили лексико-семантичні особливості політичної лексики у французькій мові. Опрацьована політична лексика дала нам можливість згрупувати її наступним чином: термінологія української кризи, міграційної кризи в Європі та кризи на Середньому Сході.

Нами було встановлено, що лексичне поле української кризи представлене великою кількістю військової, політичної термінології. Як от, наприклад: (**accord de cessez-le-feu, obus, annexion, referendum, population russophone, antagoniste**).

Лексичне поле міграційної кризи в Європі використовує термінологію, пов'язану з міграцією (**migrant, immigrant, sans-papiers**).

Лексичне поле кризи на Середньому Сході характеризується релігійною лексикою (**chiiste**) та військовою (**combatant islamiste**) так, як справа йдеться про проблемні зони, де ведуться військові дії.

Ми вивчили також лексичні засоби формування зазначеної лексики, як суфіксацію (**despotisme, propagandiste, aristocrate**), префіксацію (**sans-culotte, anti-novateur, impolitique**). В окрему групу ми виділили неологізми суспільно-політичної лексики (**Euromajdan, sarkozysme**) та фразеологізми (**pensée unique, politique de cohésion**).

Після опрацювання вибіркового матеріалу, ми уклали словник соціально-політичної термінології.

Наш висновок висвітлює характер суспільно-політичної лексики в сучасній французькій мові. Ми зазначили, що вона є джерелом збагачення словника лексичними обмінами і проникненням виразів спеціалізованої політичної термінології.

Селецька Вікторія

ЛСГ «ЧОВНИ ТА ЇХ СПОРЯДЖЕННЯ» У ТЕКСТІ НОВОГО ЗАВІТУ

Лексичний простір новозавітного тексту тривалий час перебував на периферії української лінгвістичної науки і не був предметом спеціального вивчення у новозавітних дослідженнях в Україні, тому він потребує окремого розгляду, який може заповнити певну прогалину у вивченні іменної лексики Нового Завіту (далі Н. З.). Об'єктом дослідження є іменна лексика на позначення човнів та їх спорядження, як складова частина ЛСП артефактів у давньогрецьких текстах Н. З., а предметом – організація досліджуваної ЛСГ, конфігурація сем у іменників та особливості парадигматичних відношень у межах ЛСГ.

Ця ЛСГ представлена 12 лексемами, які можна віднести до двох підгруп: назви засобів пересування по воді (4) та назви частин та пристроїв цих засобів (7).

Гіперонімом першої підгрупи слугує лексема *τό πλοῖον* – човен, корабель: *εἶδεν δύο πλοῖα ἐστῶτα παρὰ τὴν λίμνην* (Лк. 5 : 2) – він [Ісус] побачив два човни, що стояли біля озера. Гіпоніми цієї групи представлені лексемами з такими диференційними семами: розмір (*τό πλοῖάριον* – човник, кораблик (демінутив від *πλοῖον*): *ἵνα πλοῖάριον προσκαρτερῇ αὐτῷ* (Мр. 3 : 9) – так щоб мати наготові човника йому [Ісусові]; *ἡ ναῦς* – судно (позначає великий морський корабель); *ἡ κιβωτός* – велика скриня, ковчег (судно, збудоване Ноем): *ἐν ἡμέραις Νῶε κατασκευαζομένης κιβωτοῦ* (1 Петр. 3 : 20) – [Бог] за часів Ноя [чекав] будівництва ковчега; призначення (*ἡ σκάφη* – човен на кораблі на випадок аварії (Дії 27 : 16).

Другу підгрупу формують два блоки: для першого характерна диференційна сема частина корабля (*ἡ πρῶρα* – ніс (корабля): *ἐκ πρῶρας μελλόντων ἀγκύρας ἐκτείνειν* (Дії 27 : 30) – коли моряки хотіли скинути якорі з носа; *ἡ πρύμνα* – корма: *ἣν αὐτὸς ἐπὶ τῇ πρύμνῃ ἐπὶ τὸ προσκεφάλαιον καθεύδων* (Мр. 4 : 38) – він [Ісус] був тим, хто спав на кормі на подушці; *τό παράσημον* – емблема, вирізьблена голова на носі корабля. Іменники *ἡ πρῶρα* і *ἡ πρύμνα* утворюють антонімічну пару.

Для другої підгрупи притаманна диференційна сема корабельне оснащення (пристрій). Гіперонімом слугує іменник *ἡ σκευή* – спорядження, який в контексті набуває значення корабельного спорядження: *τῇ τρίτῃ αὐτόχειρες τὴν σκευὴν τοῦ πλοίου ἔρριψαν* (Дії 27 : 19) – третій же день вони власноруч повикидали і корабельне спорядження. Три лексеми як видові мають додаткову сему призначення (*ἡ ἄγκυρα* – якір (для зупинки руху): *ἐκ πρύμνης ρίψαντες ἀγκύρας /τέσσαρας/* (Дії 27 : 29) – закинувши чотири якорі з корми; *ὁ ἀρτέμων* – вітрило (для руху за вітром): *ἐπάραντες τὸν ἀρτέμωνα τῇ πνεύσῃ* (Дії 27 : 40) – підняли вітрило за вітром; *τό πηδάλιον* – кермо (для спрямування курсу корабля): *μετάγεται ὑπὸ ἐλαχίστου πηδαλίου* (Як. 3 : 4) – найменшим стерном керується.

Січ Оксана

ГАВРОШ І КОЗЕТТА ЯК ТСО

Метою дослідження є простежити зв'язок образів Козетти та Гавроша в романі «Знедолені» з інтерпретацією їхніх образів в кінематографі. Багато сучасних режисерів звертаються до літературних образів та сюжетів для втілення своїх ідей у фільмах. Образи запозичуються не тільки французькою індустрією кіно, вони зустрічаються також і в східних культурах, як наприклад в японському аніме або навіть в радянських мультфільмах. Гаврош і Козетта – це одні з головних персонажів твору Віктора Гюго «Знедолені».

Французька література займає значне місце у світовій літературі, завдяки письменникам різних епох і століть, що творили в найрізноманітніших напрямках. Одним із найвідоміших представників, що належать до течії

французького романтизму, є Віктор Гюго, автор таких романів як «Собор Паризької Богоматері» (1828), «Знедолені» (1862), «Людина, що сміється» (1869). У літературі він відомий не тільки як романіст, але як і поет, драматург: збірки поезій «Східні мотиви» (1829), «Внутрішні голоси» (1837); драми «Кромвель» (1827), «Лукреція Борджіа» (1833). Серед його творчої спадщини є поема, що тісно пов'язана з українським народом, і має назву «Мазепа» (1829). Його твори просякнуті проблемами бідності, несправедливості, революційними мотивами та ідеями протистояння проти пануючої влади.

ТСО в літературознавстві визначають так: традиційним слід вважати сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої, тобто такий, який зберігається і активно функціонує протягом значного історичного часу. Існує уявлення, ніби таких випадків небагато: Прометей, Фауст, Дон Жуан. Їх звать вічними, або світовими образами (сюжетами). Такі вирази не наукові. Не існує жодного традиційного сюжету та образу ТСО, поширеного у всьому світі. Найбільш поширеними є античні та біблійні образи. Всі ТСО постали на пам'яті історії й побутують за певних умов, залежно від конкретних соціальних причин.

Об'єктом дослідження став роман Віктора Гюго «Знедолені», а предметом дослідження обрано ТСО Гавроша і Козетти як у самому творі, так і у кінематографії. Завданням дослідження було порівняти та знайти спільне і відмінне між персонажами з роману Віктора Гюго та образами у фільмах, мультфільмах та аніме. Було взято до уваги не тільки портрет, але й характер, поведінку персонажів.

У радянському фільмі «Гаврош» 1937 року та в мультфільмі «Гаврош» 1986 року образ хлопчика досить схожий до образу в романі «Знедолені». Це хлопчик восьми-дев'яти років, з нелегкою долею, що живе на вулицях Парижа і бореться за права бідняків. Він сміливець і на барикадах гине як справжній герой. В мультфільмі «Знедолені: Козетта» образ Гавроша теж присутній, але вже майже не схожий на той, що створив Віктор Гюго. Образ Козетти у цьому ж мультфільмі більше наближений до оригіналу. У будинку вона, як Попелюшка, виконує всю брудну роботу і очікує на повернення своєї матері. Але з'являється інший рятівник, який робить з неї принцесу. У аніме «Портрет маленької Козетти» дівчинка зображена зовсім інакше. Хоч зовнішнім виглядом майже не відрізняється, однак вона не та Козетта, що була в романі Віктора Гюго. Образ її інтерпретований як дух дівчини зі знатного дворянського роду.

Також до дослідження було залучено фільм «Знедолені» 1998 року, в якому майже не було сюжетної лінії Гавроша, зате Козетта показана якнайкраще. Дві різні дівчинки постають перед глядачами: маленька знедолена Козетта, яка, наче бджілка, працює в Тенард'є, і гарна доросла дівчина, яка піклується про свого опікуна, закінчується її історія щасливим шлюбом. У мюзиклі «Знедолені» 2012 року інтерпретація образу Козетти наближена до образу в романі В. Гюго. Дівчина порівнюється з Попелюшкою.

Як висновок, можемо стверджувати, що образи Гавроша і Козетти належать до ТСО з різною інтерпретацією у кінематографі.

Снітко Дарія

АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ В ТВОРАХ ЕРІКА ШЕВІЙЯРА

Ерік Шевійяр — французький письменник-авангардист. Разом з іншими відомими авторами сучасності — такими, як Ж. Ешенос, Ж. Руо та Ф. Бон — Е. Шевійяр почав свою літературну кар'єру у авангардистському видавництві “Les éditions de Minuit” 3 1987 року Е. Шевійяр написав близько 15 романів, з яких найвідомішими є “Червоне вухо” (Oreille rouge, 2005), “Туманність краба” (La Nébuleuse du crabe, 1993) та “Привид” (Un fantôme, 1995). Два останні твори об'єднані одним головним героєм. Творам Е. Шевійяра притаманні цікава інтрига, сатира, іронія й гумор, що одночасно приховують глибокий філософський погляд автора на актуальні проблеми людського буття.

У своїх творах автор акцентує увагу на екологічних проблемах. Зокрема, в своєму блозі Autofictif він часто критикує той факт, що людство експлуатує ресурси нашої планети. Так, наприклад, в своєму романі “Червоне вухо” (2005), він говорить про екологічні проблеми в Африці. Цей твір демонструє сатиру над жанром етнологічних та антропологічних записок, над ставленням білої людини до країн третього світу та її марнославством загалом. Разом з тим автор представляє планету у всій її красі: її флору, фауну, звичаї, традиції та буденне життя. Таким чином, стосунки людини й природи, ставлення її до тваринного світу займають центральне місце у творах Е. Шевійяра.

Предметом дослідження є анімалістичні образи у романах Е. Шевійяра, а об'єктом дослідження виступає роман «Червоне вухо».

У творі «Червоне вухо» автор розповідає історію про французького письменника Альбера Муендра, який відправляється в Малі, аби написати «велику поему про Африку». Е. Шевійяр описує стереотипи типового європейця щодо екзотичних країв, зображає африканські традиції і вірування, а також боротьбу головного героя з комарами, спеку та сонячними опіками (що й спричинило появу такої незвичайної назви твору). Головний герой є альтер его автора: насправді, одним з варіантів назви був «Ерік в Африці» (“Eric en Afrique”). Альберт здійснює подорож в Малі для того, аби побачити тварин, які характеризують цей континент - левів, слонів, носорогів – але його очікування не справджуються. Причина полягає в тому, що стереотипна ідилічна картина стикається з буденною реальністю. Ця розповідь є показовою з точки зору стилістики автора, оскільки вона насичена інтертекстуальними та внутрішньотекстовими посиланнями, присутня гра з читачем, активно використовуються сатиричні прийоми задля опису серйозних проблем: забруднення, голоду й експлуатації Африки Заходом. Вона постає перед нами як африканська жінка, яка відмовляється від залицання поета. Властива їй відвертість та щирість протистоять підступності головного героя, його намаганням спокусити та використати її в своїх цілях.

(“Червоне вухо ревно відстоює права африканської жінки, не зводячи опалілих очей з її крутих сідниць”). З опису автора, можна помітити, що Червоному вухові байдужа савана, він приїхав для інших відкриттів (“Він приїхав в Африку не для того, щоб милуватися природою і захоплюватися місцевими жителями. Він приїхав в Африку в надії здивуватися самому собі, розкритися по-новому”). Констатуємо, що намагання його лишаються марними: “І ось перед ним засяло африканське сонце, розкинулися африканські простори, і що ж? А нічого. Він залишається таким же, яким був, все так же млявий і неповороткий ...”

Підсумовуючи, можна сказати, що одним з головних завдань, які автор ставив перед собою було повернення тваринам гідності та честі. Відкидаючи людський соліпсизм XXI століття, Е.Шевійяр змушує читачів визнати за тваринами право жити на цій землі. Вони, в свою чергу, постають перед нами в усій своїй беззаперечній цінності. Замість того, аби розглядати їх як споживчий продукт, Е.Шевійяр демонструє нам їх у ролі провідників, здатних навчити нас скромності, вилікувати від манії величі й віднайти втрачений зв'язок з природою.

Sopila Tetyana

KOMIK ALS ÜBERSETZUNGSPROBLEM IN DEN WERKEN VON CHRISTINE NÖSTLINGER

Der Übersetzung von Komik in der Kinder- und Jugendliteratur für das Sprachenpaar Deutsch-Ukrainisch als einem Forschungsgegenstand wurde bisher nur wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugeteilt. Das Komische an sich stellt aber einen Begriff von äußerst komplexer Natur, der eine lange Tradition genießt und unter verschiedenen Aspekten betrachtet wurde (physiologisch, psychologisch, philosophisch, soziologisch gesehen). Erst im 20. Jh. begann man das Komische und dessen Übersetzung unter interdisziplinären Fragestellungen zu untersuchen. Besonders aufschlussreich erweist sich in diesem Zusammenhang die scenes-and-frames-Theorie, die von Fillmore entwickelt und von Vannerem/Snell-Hornby auf die Übersetzung angewandt wurde.

Damit ein Text als komisch bezeichnet werden kann, müssen folgende Voraussetzungen erfüllt werden: 1. Es muss einen Rezipienten und einen Produzenten geben; 2. Der Rezipient muss den Text als komisch wahrnehmen („komisch“ ist dabei keine objektive Eigenschaft des Textes oder des Rezipienten, sondern vielmehr eine Relation zwischen ihnen); 3. Es muss zu einer Norm-Verletzung bzw. -Abweichung kommen.

Die Werke von Christine Nöstlinger sind eine wahre Fundgrube von Komik. Hier finden sich Beispiele für verschiedene Formen der Komik: Sprachwitze (z.B. Abbildung witzigen Jugendjargons, sprachliche Tabuverletzungen, originelle Komposita und Metaphern, Wortreihungen, lustige Kapitelüberschriften u.a.), Situationskomik und szenische Komik. Es ist aber oft sehr schwierig, klare Unterscheidung zwischen Kinder-Komik und Erwachsenen-Komik zu machen,

woraus spezielle Probleme für die Übersetzung der kinderliterarischen Komik resultieren.

Die Übersetzung der Komik ist unbestreitbar eine kreative, schöpferische Tätigkeit. Im Sinne der scenes-and-frames-Theorie nimmt das Denken und Verstehen des Übersetzers eine zentrale Stelle im Übersetzungsprozess, dementsprechend wird aber von dem Übersetzer auch viel verlangt. Das Komische in einem literarischen Werk beruht auf dem Spiel mit sprachspezifischen frames (Sprachkomik) und kulturspezifischen scenes (Situations- und szenische Komik). Die Rolle des Übersetzers dabei ist zum einen, die AS-frames zu dekodieren und die dazugehörigen AS-scenes zu entschlüsseln, zum anderen entscheidet er, mit welchen ZS-frames die gleichen ZS-scenes zu erreichen sind – d.h. welche ZS-frames beim Adressaten der Übersetzung die scenes hervorrufen, die der bestimmten Funktion der Übersetzung entsprechen.

Die Besonderheit der Komik-Übersetzung liegt dabei darin, dass das Komische ein bipolares Phänomen darstellt. Von einem frame werden zumindest zwei scenes hervorgerufen – eine prototypische und eine andere, die nicht gewöhnlich mit diesem frame assoziiert wird. In der Regel schießen diese zwei scenes einander aus, sie sind inkompatibel, woraus eben die das Komische kennzeichnende Inkongruenz entsteht. Der Übersetzer muss beide scenes – die prototypische und die neue – ausgehend vom gegebenen frame erkennen und aktivieren können und den zielsprachlichen Text so gestalten, dass beim ZS-Leser die gleichen scenes von den neugestalteten zielsprachlichen frames ausgelöst werden. Dementsprechend entstehen bei der Übersetzung der Komik folgende Probleme: 1. Völliges oder teilweises Verschwinden von Komik; 2. Veränderung des Komiktyps oder der Komiktechnik; 3. Entstehen von ungeplanter Komik.

Außerdem wird die Übersetzung der Kinder- und Jugendliteratur durch die sog. Asymmetrie des Übersetzungsprozesses gekennzeichnet: Das Buch zur Übersetzung, das für den kindlichen und jugendlichen Leser konzipiert ist, wird von Erwachsenen gewählt und anschließend von Erwachsenen übersetzt. Die Lebenserfahrung und Weltkenntnis der Kinder ist aber mit der von Erwachsenen nicht zu vergleichen, was weitere Schwierigkeiten für den Übersetzer bereitet. Es wird von dem Übersetzer verlangt, dass er einschätzen kann, welche linguistischen frames der Sprachkompetenz und Lesefähigkeit der Kinder entsprechen, sodass bei ihnen bestimmte scenes hervorgerufen werden.

Struk Tetyana

WEIBLICHE PHRASEOLOGISMEN IN DER DEUTSCHEN SPRACHE

Welche Rolle spielt die Sprache in der Vermittlung von Stereotypen? Und was sind Stereotypen eigentlich? Genau der Begriff der Stereotypie, aber nicht nur er, diente als Hauptimpuls für das Entstehen dieser Arbeit. In den Vordergrund wurde eine konkrete sprachliche Erscheinung in einer konkreten Sprache gerückt und zwar – Phraseologismen in der deutschen Sprache. Es wurde danach gefragt, ob diese Ausdrücke eine stereotype Meinung über die Frau weiter vermitteln, da die Phraseologismen in erster Linie, als sehr kulturgebunden gelten. Zur Erfüllung des

Ziels wurde das Duden-Wörterbuch für Redewendungen (4. Auflage) ausgewählt. Es verleiht einen guten Überblick des heutigen Stands der deutschen Phraseologie und enthält nur die bekanntesten und die am meisten verwendeten Phraseologismen, deswegen stößt man nur auf die „typischsten“ Beispiele von geschlechtsspezifischen Phraseologismen.

Als Frauenphraseologismen werden feste Wortverbindungen, die in der Aussage ein Lexem zur Bezeichnung einer weiblichen Person (*Mutter, Tochter, Geliebte etc.*) beinhalten oder sich dem Sinn nach auf eine weibliche Person beziehen (*Sich die Nase pudern*).

Von Bedeutung wäre es auch den Begriff der Stereotypie zu definieren: „Das Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichtete Überzeugung. Es hat die logische Form einer allgemeinen Aussage, welche in ungerechtfertigt vereinfachender Weise, mit emotional-wertender und normativer Tendenz einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht“ (Daniel K., 1985).

Je nach dem enthaltenen Lexemen und dem Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit wurden die Phraseologismen in acht thematische Gruppen eingeteilt (manche können auch zu mehreren eingezählt werden):

1. Familien- und (Ehe-)Partnerbeziehungen: *den Pantoffel schwingen; grüne Witwe*.
2. Beruf, Karriere: *weise Frau; das Fräulein vom Amt*.
3. Soziales Wesen (Schicht, Rolle, Ruf etc.): *Ein gefallenes Mädchen; First Lady*
4. Charakterzüge, innerliche Welt: *Schwachheit, dein Name ist Weib; die Waffen einer/der Frau*.
5. Physische Eigenschaften, das Äußere: *Von hinten Blondine, von vorne Ruine; kesser Vater*.
6. Sexueller Bezug: *Auf die Anschaffe gehen; [bei] jmdm. wird [gleich] die Milch sauer*.
7. Einfach Phraseologismen mit weiblicher Person: Hierhin gehören Phraseologismen, die keine Beschreibung einer Frau haben aber bei denen es Komponente mit einer weiblichen Person gibt, wie *Mutter, Dame etc.*: *Eine alte Frau ist doch kein D-Zug*.
8. Ohne Angabe der weiblichen Person aber auf sie orientiert: Manche strittige Phraseologismen, die im Wörterbuch keine Anmerkung, dass sie sich exakt auf Frauen beziehen hatten und doch aus einigen Gründen, als „weiblich“ markiert werden können: *sich hinter einem Laternenpfahl ausziehen können*.

Im Rahmen der unternommenen Untersuchung hat sich herausgestellt, dass die Anzahl der gendermarkierten (und genauer gesagt „weiblich“ markierten) Phraseologismen nur sehr gering ist (unter 100), was sogar weniger als 1% der gesamten Anzahl der angegebenen Wendungen ausmacht.. Man traf auch feste Wendungen, die nicht nur das Kulturspezifikum der Deutschen der Form und dem Inhalt nach wiedergab, sondern man fand auch mehrere Beispiele für stereotype Wendungen, die entweder der Bedeutung oder sogar auch der Form nach in

mehreren Sprachen bekannt waren. Um den Einfluss der Phraseologismen auf die Vermittlung von Stereotypen objektiv einzuschätzen braucht man noch mehr tiefgreifende Analyse, die sich auch auf die Sprichwörter und Gemeinplätze orientieren.

Трикуленко Марія

ПОБУТОВА ЛЕКСИКА У ТВОРІ ГОМЕРА «ОДІССЕЯ»

Гомерова поема — справжня енциклопедія життя греків епохи переходу від варварства до цивілізації, автор звертає увагу читачів на ідилічність мирного життя, знайомить з реальними й фантастичними землями, в яких побував його герой, чимало сторінок присвячує подорожам по суші та морю, детально описує реалії тогочасного життя.

У «Одіссей» широко представлені лексеми на позначення побутової лексики (сукупності слів, пов'язаних з укладом повсякденного життя, куди входять назви предметів та явищ, що стосуються побуту, відображають уклад життя людини, звичаї та традиції), яку можна розподілили на чотири лексико-семантичних поля:

1. ЛСП «Харчування», де представлені лексеми на позначення продуктів, зокрема круп хліба, різних видів сиру, риби, м'яса, приправ і фруктів; та напоїв, а саме молока, води, нектару та вина.

2. ЛСП «Засоби пересування», де представлені лексеми, що стосуються оснащення суден, наприклад щогла, линва, палуба тощо) та їх видів, а також сухопутного транспорту (віз, колісниця).

3. ЛСП «Житло», що включає у себе дві лексико-семантичні групи «Споруди» (ряд лексем на позначення дому, найменування господарських споруд: кузня, пральня тощо) та «Приміщення» (лексеми на позначення кімнат: купіль, мегарон, спальня, внутрішні і верхні покої).

4. ЛСП «Предмети і обладнання», де зібрані лексеми на позначення особистих речей: одягу (хітон, сукня, плащ) та взуття (ЛСГ «Особисті речі»), речей загального вжитку: меблів (різноманітні види стільців, стіл, ліжко, лава), кухонного начиння, посуду (глек, амфора, казан, чаша), знаряддя праці та приладдя (кросна, веретено, плуг, лопата тощо), а також зброї, наприклад спис, стріла, меч, палиця, лук та його складові (ЛСГ «Речі загального вжитку»).

Цікавим є те, що Гомер вживає одну лексему на позначення різних понять, наприклад $\acute{o} \iota\sigma\tau\acute{o}s$ можемо перекладати як «щогла», «верстат» або «тканина», $\eta \chi\lambda\alpha\acute{\iota}\nu\eta$ - як «плащ», або «покривало», $\acute{o} \delta\acute{\iota}\phi\rho\omicron s$ – і «стілець», і «колісниця», $\eta \kappa\lambda\iota\sigma\acute{\iota}\alpha$ – як «дім», чи «крісло», іменники $\tau\acute{o} \delta\omicron\mu\alpha$, $\alpha\tau\omicron s$, $\tau\acute{o} \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\rho\omicron\nu$, $\acute{o} \theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\mu\omicron s$ можемо трактувати як «дім» і «покій».

Також поет, залежно від випадку, використовує синонімічні ряди, зокрема на позначення лексеми «дім» застосовує сім різних іменників (спільнокореневі $\acute{o} \omicron\iota\kappa\omicron s$, $\tau\acute{o} \omicron\iota\kappa\acute{\iota}\omicron\nu$, $\eta \omicron\iota\kappa\acute{\iota}\alpha$, $\tau\acute{o} \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\rho\omicron\nu$, $\tau\acute{o} \delta\omicron\mu\alpha$, $\alpha\tau\omicron s$, $\eta \alpha\upsilon\lambda\acute{\eta}$, $\eta \kappa\lambda\iota\sigma\acute{\iota}\alpha$), а лексем «ліжко», «їжа», «кошик», «спис», «чаша» та «линва» чотири.

Гомерова «Одіссея» - це цінне джерело знань про життя тієї епохи адже поет з граничною точністю зображає навколишній світ та притаманні йому

реалії, не оминаючи жодної деталі із найрізноманітніших сфер побуту та життя еллінів.

Трусова Анастасія

ЛІРИЗАЦІЯ РОЗПОВІДІ В ТРАГЕДІЇ Ф.Г. ЛОРКИ «КРИВАВЕ ВЕСІЛЛЯ»

Федеріко Гарсія Лорка був незвичайною людиною. Майже легендою стала його всебічна обдарованість: Лорка був не лише поетом, а й музикантом, художником, драматургом. Він щедро роздаровував себе людям, адже митця надихала сама земля Іспанії.

Лорка – лірик, чийм голосом заговорили віки іспанської культури. А виховала його Андалусія – серце Іспанії, дивовижний край, що протягом двох з половиною тисяч років був перехрестям різних культур. Фольклор у розумінні поета – точка опори для сучасного мистецтва, традиція, яка спрямована у майбутнє і передбачає безкінечне новлення.

Предметом дослідження є ліризація у п'єсах Ф.Л. Лорки, а об'єктом – п'єса «Криваве весілля».

Лорці як художнику, найменше властива описовість. Поет надає перевагу емоційному натяку, що створює ліричну атмосферу дії, а самі події постають під ледь помітним покривом таємниці.

Естетичний простір драм Лорки розімкнений. Важливо наголосити на цьому, пам'ятаючи, що для Європи перша третина 20-го століття – час найактивніших пошуків нової мови мистецтва і разом з тим жорстокої його «рубрикації» по школах, течіях і напрямках. В Іспанії сформувалося своєрозуміння модернізму, існували авангардистські школи – «креасіонізм» та «ультраїзм». А Лорка існував поза школами, течіями, напрямками.

Драматичні твори Лорки написані в різних жанрах. Це різні напрямки творчого пошуку, різні стилістичні та емоційні тональності – від фарсу до трагедії, різні способи творення образу.

«Криваве весілля» – перша трагедія митця. «Вона написана по Баху», – казав Лорка. П'єса була розпочата ще в 1928 році. Це одна із музичних його п'єс – і за композицією, і по своїй суті. Недарма, саме завдяки цьому твору Лорка прославився як драматург.

На перший погляд зміст може здатися банальним та досить популярним: двісім'ї, одна багата, інша бідна, в одній – наречений, в іншій – наречена. Наречена не кохає нареченого, та відразу після весілля втікає з коханцем – Леонардо. Але проаналізувавши образи героїв, читач розуміє, наскільки глибокими є трагедія кожного з них. Автор описав типові образи Матері, Нареченого і Нареченої, Коханця (Леонардо). Він порушив теми кохання, сім'ї, життя та смерті. Формально основу сюжету «Кривавого весілля» складає не співвідношення героїв до ідеального змісту їхніх ролей на святі – на весіллі.

Героями Лорки завжди рухає любов – несамовита, страдницька, жертвна. Це не раптовий спалах пристрасті чи спокійне, вивірене роками почуття. Ця любов із глибин буття і таємниць природи – їй чужі

раціоналістична логіка і холодна розсудливість. Невідворотна, як стихія, вона панує і мікрокосмосі людського життя і в макрокосмосі природи, нерозривно пов'язаних між собою, – це світла і водночас темна душа всього сущого.

Підсумовуючи, варто зазначити, що Фредеріко Гарсія Лорка був величезним патріотом своєї країни і її історії та культури. Світ поета – космос, в якому відбуваються неймовірні метаморфози, перевтілення, одні образи просвічуються крізь інші, стираються грані між сном і реальністю, уявою і дійсністю. Людина і природа нерозривно пов'язані між собою, міфологічна язичницька єдність пульсує і в багряних тонах.

Ханас Ростислав

СЛОВОТВІРНА МОТИВАЦІЯ НАЗВ МІСЯЦІВ ДЕЛОСЬКОГО КАЛЕНДАРЯ

Для давньогрецької системи літочислення була характерною відсутність загально-грецького календаря. Кожен поліс мав свій власний календар і свої назви місяців. Тому назріла потреба різнорівневого поетапного вивчення цих лексем за приналежністю до окремих територій як важливого засобу формування національно-культурної картини світу стародавньої Греції. Відповідно до цього метою даної роботи є виявлення структури та семантико-словотвірної специфіки лексем, які позначають назви місяців в одному з регіонів Стародавньої Греції – на острові Делос. Оскільки аналізовані в роботі лексеми належать до похідних слів, то теоретичною базою для дослідження слугували праці мовознавців, які вивчали структуру та семантику похідних слів: В. Головін, В. Горпинич, Х. Куйбіда, Е. Кубрякова, В. Немченко, М. Плющ, О. Селіванова, М. Жовтобрюх та інші.

На основі розгляду структури лексем, що позначають назви місяців на Делосі, виявлено, що більшість номінацій (10) утворені за допомогою форманта $-ίών$ (або $-εών$): $ὁ Ἑκατομβαιών$, $ὁ Μεταγεitνiών$, $ὁ Βουφονiών$, $ὁ Απaтouρεών$, $ὁ Ἀρησιών$, $ὁ Ποσειδεών$, $ὁ Αθηναiών$, $ὁ Γαλαξιών$, $ὁ Ἀρτεμισiών$, $ὁ Ταργηλιών$. Можна припустити, що ці назви є результатом вторинної номінації, зокрема субстантивзації прикметників різної структури, оскільки суфікс $-ών$ є притаманний і для іменникового, і для прикметникового словотвору, хоча відповідні прикметники в словниках не зафіксовано. Лише дві назви, які закінчуються на $-ος$ ($ὁ Ἰερός$ – 8-ий місяць, $ὁ Πάναμος$ – 11-ий місяць), є безсумнівними субстантиватами.

У шести назвах ($ὁ Ἀρησιών$, $ὁ Ποσειδεών$, $ὁ Αθηναiών$, $ὁ Γαλαξιών$, $ὁ Ἀρτεμισiών$, $ὁ Ταργηλιών$) деривативи утворені суфіксальним способом: додаванням, до прикладу, до іменника η Ἄρτεμις суфікса $-ίών$. Їм поступаються деривати від прикметників, що утворились внаслідок основоскладання в поєднанні з суфіксацією: $ὁ Ἑκατομβαιών$, $ὁ Βουφονiών$. Остання назва мотивована прикметником $\betaουφόν-ος$ (той, що вбиває биків), який походить від іменника $ὁ βοῦς$ (бик) і дієслова $\varphiονεύω$ (вбивати). Два дериватива є префіксально-суфіксальними утвореннями ($ὁ Μεταγεitνiών$, $ὁ Απaтouρεών$), зокрема назва $ὁ Μεταγεitνiών$ складається із префікса $μετά$

(префікс, який означає зміну), твірної основи дієслова $\gamma\epsilon\iota\tau\nu\acute{\alpha}\zeta\omega$ (жити по сусідству, бути сусідом) $\gamma\epsilon\iota\tau\nu\iota$ - і суфікса $-\acute{\omega}\nu$.

Абсолютна більшість назв місяців мотивовані твірним іменником, який позначав певне свято, яке було присвячено певному богові чи богині і святкувалось цього місяця: назва $\acute{\omicron}\ \text{Ἀρῆσιών}$ мотивована твірним іменником $\acute{\omicron}\ \text{Ἀρης}$ (Арес). Очевидно, в цей період року особливо вшановували бога війни Ареса. Мотивуючим словом, від якого утворився дериват $\acute{\omicron}\ \text{Ἀρηαιών}$, є іменник $\tau\acute{\alpha}\ \text{Ἀρηαια}$ (Ленеї), який позначав свято на честь Діоніса.

Хомик Анна

“ОСОБЛИВОСТІ ІНВЕРСІЇ В РОМАНІ ОЛДОСА ГАКСЛІ ” ЖОВТИЙ КРОМ”

Вже саме поняття – стилістична інверсія – передбачає приналежність інвертованого порядку до певного стилю, включає характеристику стилю певного автора. На найрізноманітніші моделі інверсії натрапляємо у творі Олдоса Гакслі “Жовтий Кром”.

Вважається, що в англійській мові у реченні є інверсія, якщо відбувається перестановка одного з двох синтаксично пов’язаних членів речення: присудка стосовно підмета, прямого додатка стосовно присудка. Даний вид інверсії вживається, як правило, для виділення смислового центру повідомлення – реми. В контексті тема-рематичної побудови речення, інверсія, є прикладом коли рема, те нове, що повідомляється про відоме, займає початкову позицію, на відміну від того порядку, коли рема знаходиться в кінці речення.

В багатьох випадках питальні речення, на які натрапляємо в романі, можна назвати прикладами стилістичної інверсії. І хоча в англійській мові розрізняють граматичну та стилістичну інверсію, (до граматичної належать питальні речення, а також речення, котрі розпочинаються словами “never, seldom”) у художньому творі кожен тип інверсії дуже часто є стилістично забарвленим, тобто виконує стилістичну функцію. Часто прикладами граматичної інверсії в даному творі виступають питальні речення: *E. g.: What was the word to describe the curves of those little valleys ? (p.37). What are Thrones and Sceptres? (p.44). What are the gaieties of the Rich? (p.44).*

Застосовуючи інверсію, автор хоче виділити той чи інший член речення і таким чином привернути до нього увагу читача, а відповідно і до того чи іншого компоненту ситуації, яку відображає речення.

Стилістична інверсія реалізується у різноманітних моделях. Предикатив разом з дієсловом-зв’язкою може передувати підмету, а початкову позицію займати при цьому зайчати слово **so**. Наприклад: *“Next him, but separated from him and from rest of the world by the almost impenetrable barriers of her deafness, sat Jenny Mullion” (p. 46).* “Опліч з ним, але відокремлена від нього та й від решти світу майже непроникним бар’єром своєї глухоти, сиділа Джени Малліон|”.

В даному реченні присудок передує підмету, крім того, початкову позицію займає обставина, за якою слідує означення. Обставина як і означення є ремою речення. Порядок слів, обраний автором, підкреслює відірваність героїні від світу, і від тих людей, які знаходяться поряд з нею в даний момент.

Інверсія присутня і тоді, коли побудова речення розпочинається обставиною місця. Наприклад: *“From the balusters to the sloping lawn beneath was a drop of thirty feet”* (р.4). Або ж коли початкова позиція належить прямому додатку: *What genius I had then!* (р.40)

Підсумовуючи, можна сказати, що в англійській мові, не зважаючи на фіксований порядок слів, у багатьох випадках можна спостерігати різні види інверсії. Безперечно, часто це зумовлено тим, що автори за допомогою інверсії прагнуть винести на перший план, і таким чином донести до читача ту інформацію, яку вони вважають найважливішою.

Цицик Сніжана

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЧОЛОВІКА ТА ДРУЖИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

Дослідження концептів відіграє значну роль у різних напрямках гуманітарних наук. Саме з'ясування ролі чоловіка та дружини у розвитку культури, їх символічного та значеннєвого вираження в різноманітних формах суспільної свідомості дозволяє виявити новітні напрями розвитку суспільства.

Фразеологічний компонент мови викликає незвичайну цікавість для досліджень, бо саме в ньому проявляється культурно-національне світосприйняття кожного народу. Кожна мова відзначається своєю особливою та ориганальною фразеологією, це безумовно пов'язано з унікальністю побуту, культури, звичаїв, ментальності народу в цілому.

Мета роботи – дослідити особливості фразеологізмів з концептами “husband”, “wife”, “чоловік”, “дружина”. Об'єктом аналізу є фразеологізми (зокрема прислів'ями), що вербалізують дані концепти (102 од. – англ., 158 од. – укр).

Під час аналізу виявлено, що у випадку, коли в прислів'ї представлений лише один ключовий компонент, у семантиці прислів'я проявляється взаємозв'язок з іншим, парним концептом, без прямої вказівки на нього. Наприклад: “Не та щаслива, що в батька щаслива, а що в чоловіка” або “Жінку треба два рази слухати: раз – як кличе їсти, другий раз – спати”. В першому прислів'ї ми розуміємо, що йдеться про щасливу жінку; в іншому прикладі можна побачити, що це порада чоловікові щодо жінки. Відповідні приклади можна навести і в англійській фразеології: “Choose your wife as you wish your children to be”, “A good man is hard to find”. Не зазначаючи одразу два концепти, ми можемо зрозуміти семантику фразеологічних одиниць лише за одним парним концептом: в першому випадку це знову порада чоловікові, яку жінку потрібно шукати, а в іншому порада дружині щодо чоловіка.

Чітку межу між групами фразеологізмів можна провести лише відносно, саме через таку особливість семантичного зв'язку ключових компонентів.

Кількісне співвідношення англійських та українських прислів'їв є приблизно однаковим: прислів'їв з концептом "дружина" є в 7,5 разів більше, ніж прислів'їв з концептом "чоловік"; прислів'їв з концептом "wife" в 5 разів більше, ніж з концептом "husband". Відповідно проаналізовано 71 одиниця з концептом "wife", 14 одиниць з концептом "husband"; 105 прислів'їв з концептом "дружина", 14 прислів'їв з концептом "чоловік". При такому кількісному співвіднесенні можна припустити, про орієнтованість мови на визначення й оцінки, взяті з погляду чоловіків на світ, що свідчить про додатковий гендерний аспект дослідження.

Водночас можливо проаналізувати також фразеологізми з двома концептами. В українській мові 39 прислів'їв з концептами "husband" та "wife", в англійській мові 17 прислів'їв з концептами "чоловік" та "дружина". Прислів'я, які містять два концепти одночасно, мають геометрично правильну когнітивну структуру, в якій ці два концепти є взаємозбалансованими. Ми можемо зрозуміти таку закономірність з прикладів: "Жінка за три угли хату держить, а чоловік за один", "Чоловік у домі — голова, а жінка — душа", "За ледачим чоловіком жінка марніє, за хорошим — молодіє", "A good wife makes a good husband", "The cunning wife makes her husband her apron", "The calmest husbands make the stormiest wives".

Отже, в ході порівняльного аналізу концептів "чоловік" та "дружина" в українській та англійській фразеології виявлено подібності та розбіжності у системах жіночих та чоловічих образів. Основними причинами відмінності англійських та українських прислів'їв можна виділити такі: відсутність мовного споріднення, особливості історії, особливості традицій, розвиток національної мови, звичаїв, культури, складу розуму і характеру англійців та українців, моральні підвалини народу-творця.

Ставлення до жінки та чоловіка в українській та англійській культурах досить відрізняються. Аналізуючи українські прислів'я ми можемо стверджувати, що думки є різними, адже жінка може з'являтися в образі сварливого лиха, яке впало на голову чоловіка. Проте, бувають і прислів'я, в яких жінку описано як подругу та скарб чоловіка.