

дослідниця дійшла висновку, що канадська традиція зовсім не є історією жертв і програшів, а її потрібно сприймати в поняттях самої традиції як досвіду жертви в середовищі колоніальної культури [1, 104].

Таким чином, жертвність, як невід'ємна частина свідомості кожного канадця, сприяла формуванню нової нації, відмінної від всіх інших, що й знайшло своє відображення у творчості канадських письменників. А провідний мотив – виживання – надав літературі Канади власного особливого звучання.

Список використаної літератури:

1. Овчаренко Н. Ф. Канадський літературний канон на зламі століть. – К. : Вид-во гуманіст. л-ри. 2006. – 311 с.
2. Тимейчук І. М. Дискурс Іншого в контексті канадської національної літератури і творчості М. Етвуд / Ірина Тимейчук // Література в контексті культури : Зб. наук. праць Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 24 (3). – С. 119–125.
3. Хабета І. М. Теми «виживання» у романі М. Етвуд «Рік Потопу» / Ірина Хабета // Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови». – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2012. – Вип. 20. – Ч. 2. – С. 189–195.
4. Ясперс К. Психологія світоглядів / К. Ясперс // Сер. «Філософська думка». – К.: Юніверс, 2009. – 460 с.
5. Atwood M. Survival / M. Atwood. – McClelland&Stewart, 2004. – 302 p.
6. Guiberbau M. The Identity of Nations / M. Guiberbau. – Cambridge Polity Press, 2008. – 235p.

Науковий керівник: канд. філол. наук, доцент О. М. Заїковська

ФОРМИ ВНУТРІШНЬОГО МОНОЛОГУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ

Ю. В. Лисогора

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

У літературознавстві останнього десятиліття можемо чітко прослідкувати посилення інтересу до наратологічної проблематики. Дослідники вивчають структурні і комунікативні аспекти нарації, з'ясовують взаємозв'язки у трикутнику «автор – оповідач – персонаж», аналізують особливості організації розповідного тексту й інших способів художнього викладу.

Тому **метою** статті є дослідження одного з аспектів теорії мовної діяльності, а саме монологічної форми мови у творах художньої літератури. Цей аспект вивчали та висвітлювали такі науковці, як В. В. Виноградов, Р. І. Рождественский, О. Я. Варшавська, Л. С. Виготський, Ю. М. Сергєєва, В. А. Кухаренко та інші.

У художніх творах внутрішнє мовлення використовують насамперед для психологічного аналізу внутрішнього світу персонажа, зображення інтелектуального й емоційного вимірів його особистості. Внутрішнє мовлення – це засіб інтраперсонального спілкування, що втілює процес внутрішньої комунікації, воно є засобом реалізації процесу мислення особи, а також засобом регуляції його психічних процесів. Поняття внутрішнього мовлення об'єднує розмаїття висловів, що виникають у свідомості індивіда й не є доступними реальному співрозмовникові.

Таким чином, з'ясувавши традиційне трактування внутрішнього монологу, пропонуємо його уточнене визначення як форми літературного викладу: внутрішній монолог – це наративна форма, що безпосередньо репрезентує внутрішнє мовлення персонажа, формально (риторично) адресоване самому персонажеві-мовцеві чи іншим персонажам, предметам, явищам тощо, а також читачеві; однак фактичним реципієнтом і адресатом цього мовлення в тексті є сам персонаж-мовець. Головними

диференційними критеріями внутрішнього монологу в літературному тексті й надалі залишаються аналіз мовленнєвої ситуації, в якій відбувається мовлення, і вказівки наратора.

Слід зазначити, що часто некоректне застосування термінів «внутрішній монолог» і «внутрішнє мовлення» спричиняло плутанину в літературознавчій термінології: так, використовуючи термін «внутрішнє мовлення» як родовий, дослідники не сходяться щодо його видових складників. Через термінологічну синонімію виникають труднощі в розмежуванні понять «внутрішній монолог», «потік свідомості», «невласне-пряме мовлення» [2]. Впадає в око й нерозробленість критеріїв типології внутрішнього монологу в літературних текстах.

В основі типологій текстових різновидів внутрішнього мовлення лежать такі критерії, як обсяг, спосіб інтеграції у текст, зміст й особливості використання у ньому лексико-граматичних засобів. Ю. М. Сергеева розрізняє три головні форми внутрішнього мовлення: просте внутрішнє реп лікування, внутрішній монолог і внутрішній діалог [4]. Сукупно вони утворюють неперервний процес внутрішньої комунікації особистості. В. А. Кухаренко [3] пропонує розглядати потік свідомості, внутрішній монолог, автодіалог і малі вкраплення внутрішнього мовлення як головні форми внутрішнього мовлення.

На основі інформаційної структури внутрішнього монологу, тобто з точки зору напрямку руху розумової діяльності персонажа, розрізняють:

- ретроспективний внутрішній монолог – це вербалізований потік спогадів; його використовують з метою передачі автобіографічних даних, а також надання соціально-психологічної характеристики персонажа;
- актуальний внутрішній монолог – це спосіб вербалізованого зображення внутрішньої реакції персонажа, рушійних сил його поведінки, підтексту його дій у даний момент;
- проспективний внутрішній монолог – це підтип внутрішнього монологу, який характеризує проектування майбутніх передбачених або нездійснених подій; широке використання умовних речень створює ефект ірреальної дійсності [3].

Розпізнати внутрішній монолог у тексті можна, насамперед аналізуючи мовленнєву ситуацію. У драматичних текстах це зробити просто, адже навіть поза контекстом сценічної постановки таке монологічне мовлення має чітко окреслену мовленнєву ситуацію, зумовлену родовою особливістю драми. В епічних текстах, у яких фігурує гетеродієгетичний оповідач (герой, який не бере участі як дійова особа, тобто актор, в історії, що розповідається), саме він і коментує зовнішні обставини монологічного мовлення, тож з'ясувати реципієнта монологу в межах тексту неважко. Складніше це зробити в текстах з активним гомодієгетичним наратором (герой, який одночасно постає в ролі оповідача і дійової особи), якщо відсутній активний формальний адресат-реципієнт чи немає вказівок на його існування в межах тексту [1]. Мовленнєва ситуація в такому разі втрачає визначеність і мовлення матиме як мінімум двох адресатів: одного в тексті – це сам адресант мовлення, й одного поза текстом – читача, але й це не гарантує, що основною формою викладу в тексті є внутрішній монолог.

Отже, у внутрішньому монолозі може реалізовуватись як автокомунікація (розмова із собою), так і своєрідна віртуальна комунікація з іншим. З огляду на це, зосередження уваги на проблемі внутрішнього монологу як форми літературного викладу дуже актуальне, адже різноманітні судження, присвячені цій наративній формі, потребують глибокого і ґрунтовного переосмислення, а сама проблема нового погляду й ретельного вивчення.

Список використаної літератури:

1. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / Виктор Владимирович Виноградов – М. : Гослитиздат, 1959. – 654 с.
2. Гируцкий А. А. Общее языкознание : Учеб. Пособие для студентов вузов / А. А. Гируцкий. – Мн. : Тетра-Системс, 2003. – 125 с.
3. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : Учеб. Пособие для студентов пед. Ин-тов по спец. «Иностр. Яз.» – 2-е изд., перераб. / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
4. Сергеева Ю. М. Внутренняя речь как особая форма языкового общения : на материале англоязычной художественной литературы : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.02.04 / Ю. М. Сергеева. – М., 2009. – 35 с.

Науковий керівник: канд. пед. наук, доцент О. І. Кретова

РОЛЬ СЛОВА У КОНТЕКСТІ ЕКРАННОГО ЗОБРАЖЕННЯ

М. В. Мельникова

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

Прихід у кіно звуку підштовхнув до створення реалістичного, чіткого оповідного сюжету. Деякі відомі режисери і актори (зокрема Чарлі Чаплін) виступали проти звукового кіно, але звук дуже швидко завоював свою територію. До 1927 р. взагалі майже всі фільми були «німими», вони містили лише зображення, без звуку. У цей період американська фірма «Ворнербразерс» випустила перший фільм «Співак джазу», у якому персонаж на екрані розмовляє [4, 156]. 30-і роки стали новою ерою розвитку кінематографу.

Розглядаючи природу кінематографу, як рухому ілюзію фотографічного зображення, можна припустити, що слово – не обов'язковий елемент фільму. Саме тому багато теоретиків кінематографу спочатку відносились до слова на екрані вороже. Здавалося, що прихід звуку у кіно знецінив більшість прийомів «німого» періоду. Насправді, вивчаючи роль слова (видимого і чутного) у контексті екранного зображення, можна зробити висновок, що роль слова на екрані є такою ж важливою як роль слова у літературному жанрі [3, 153].

Особливий інтерес викликає роль слова в образній системі фільму у співвідношенні з літературним образом. Слово є матеріалом літературного образу. Ще німецький філософ Гегель назвав слово найеластичнішим матеріалом [1, 125]. Засобами слова – цього гнучкого матеріалу – можуть користуватись майже всі види мистецтва. Так, поезія, керуючись прийомами своєї звукової організації, наближається до музики. Прозові словесні образи можуть створювати ілюзію пластичного зображення тощо. Крім того, слово – єдиний з матеріалів мистецтва, що дає змогу зображувати людське мовлення. Словами можна описати звук, колір, запах, передати настрій, «розповісти» мелодію, «намалювати» картину. Словесний образ може змагатися із живописним і музичним. І все ж у нього є свої межі. Література ж послуговується лише словами.

У літературі існує два типи мовлення – розповідь (опосередкована) і мова персонажів (неопосередкована), і в обох випадках використовується слово. У звуковому кіно також є схожий розподіл, але основне – це відмінність між ними. У кіно словом передається лише мова персонажів, а те, що у літературі називається мовою оповідача, тут представлено зримою картиною життя, яка володіє фізичною конкретністю об'єктивного явища [2, 14]. Саме тому О. Мачерет, ще у 1968 році, вказує на розбіжності між словом у кіно і літературі [5, 57].