

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет української й іноземної філології та журналістики

Кафедра англійської філології та прикладної лінгвістики

**Вербальні та невербальні засоби створення персонажних
образів у художніх текстах та кінотекстах**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студент 09–202 М групи

Спеціальності: 035.041 Філологія
(германські мови та літератури
(переклад включно), перша –
англійська)

Освітньо-професійної програми:
Філологія (германські мови та
літератури (переклад включно) перша
– англійська)

Раєнок В'ячеслав Валентинович

Керівниця: к. філол.н., доцентка
Цапів Алла Олексіївна

Рецензентка: д.філол.н., професорка
Белехова Лариса Іванівна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження засобів створення персонажних образів у художніх текстах та кінотекстах.....	6
1.1. Сучасний підхід до витлумачення поняття «текст» та «кінотекст».....	6
1.2. Персонаж як категорія тексту та кінотексту	7
РОЗДІЛ 2. Вербальні засоби конструювання персонажних образів у художніх текстах та кінотекстах.....	14
2.1. Засоби створення інтродукції персонажа у художньому тексті.....	14
2.2. Психоемоційний портрет персонажа Мері Поппінс у художньому тексті.....	
2.3. Засоби створення образу Мері Поппіс як ідеальної няні та жінки	
РОЗДІЛ 3. Вербальні та невербальні прийоми моделювання персонажних образів у кінотекстах.....	41
3.1. Кінематографічні прийоми і техніки творення персонажних образів.....	41
3.2. Взаємодія вербальних та невербальних засобів створення кіноперсонажного образу.....	46
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасна реальність кидає виклики для комплексних та інтегральних досліджень лінгвістичних явищ з урахуванням теоретико-методологічних надбань актуальних наукових парадигм. В останнє десятиліття все більше наукових розвідок спрямовані саме на взаємодію класичних лінгвістичних досліджень та впровадження новітніх методик вивчення лінгвістичних явищ. Художній персонаж постає актуальним об'єктом вивчення, починаючи від класичної стилістики тексту (Кухаренко В.А.) до найсучасніших досліджень в аспекті мультимодальності (Цапів А.О.) та інтерсеміотики (Крисанова Т.А.). Наукова розвідка виконана саме у рідчій інтегральних досліджень художнього тексту та кінотексту та поєднує елементи класичних лінгвістичних студій із стилістики та інтерпретації тексту і інтерсеміотичної взаємодії вербальних та невербальних семіотичних модусів у конструюванні смислів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами. Дослідження виконано в рамках комплексної наукової теми кафедри перекладознавства та прикладної лінгвістики «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі» (номер державної реєстрації 0117U003763).

Мета і завдання дослідження. Метою даної роботи є – виявити та схарактеризувати вербальні та невербальні засоби творення персонажного образу в оригінальному художньому тексті та його екранній адаптації. Під вербальними засобами ми розуміємо вербальну інтродукцію персонажа, його прями та контекстуальні характеристики, мовлення персонажа у контексті монологу та взаємодії з іншими героями, коментарі та характеристики наратора оповіді. До невербальних засобів

належить візуальний образ-портрет персонажа, її одяг, манера поведінки, жести, міміка, інтонація, а також кінематографічні прийоми і техніки.

Відповідно до поставленої мети нами було визначено такі **завдання**:

- розкрити теоретичні поняття «художній текст», «кінотекст», «персонаж»;
- окреслити характеристику персонажа як категорії тексту та кінотексту;
- установити вербальні засоби, зокрема лінгвостилістичні, реалізовані для створення інтродукції персонажа та її портретної характеристики;
- описати засоби творення емоційного портрету персонажа;
- визначити іпостасі головного персонажа, з яких конструється її образ;
- виявити невербальні засоби творення персонажного образу у кінотексті.

Об'єкт дослідження – художній персонаж Мері Поппінс, сконструйований у художньому тексті та кінотексті.

Предметом дослідження є вербальні та невербальні засоби творення персонажа у художньому тексті та кінотексті.

Матеріалом дослідження послугувався художній текст “Mary Poppins”, за жанром казка-повість, англійської письменниці Памели Ліндон Треверс, а також екранна адаптація її однойменного твору, створена компанією Walt Disney film у 1964 році.

Методи дослідження. У роботі нами використано загальнонаукові методи дослідження, зокрема методи аналізу, синтезу, індукції та дедукції для аналізування теоретико-методологічних доробків з проблематики роботи. Для аналізування ілюстративного матеріалу ми використали інтерпретативно-текстовий, лінгвостилістичний та лексико-семантичний

аналіз для виявлення вербальних засобів творення персонажа, а також елементи інтерсеміотичного аналізу персонажа для визначення невербальних засобів творення образу.

Наукова новизна одержаних результатів. Наукову розвідку виконано у річищі сучасних досліджень з лінгвістики і стилістики тексту, а також семіотичного аспекту вивчення кінотексту. Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає по-перше, у комплексному підході до вивчення засобів творення персонажу у вербальному та мультимодальному тексті, а по-друге, у власній оригінальній інтерпретації лінгвостилістичних засобів творення образу Мері Поппінс.

Практичне значення одержаних результатів. Результати проведеного наукового дослідження можуть бути використанні у викладанні курсів циклу обов'язкових компонентів освітньої програми «Філологія (Германські мови та літератури (переклад включно))» другого (магістерського) рівня вищої освіти: «Сучасна література країни першої іноземної мови», «Новітні досягнення з фахових дисциплін».

Апробація результатів дослідження. Результати наукового дослідження було обговорено на засіданнях кафедри англійської філології та прикладної лінгвістики Херсонського державного університету, які були проведені в формі попереднього захисту.

Публікації. Теоретико-практичні результати наукового дослідження висвітлено в одноосібній публікації «Образ Мері Поппінс у однойменних художньому та кінотворі крізь призму лінгвоісторичного та лінгвокультурологічного аналізу» в альманасі Херсонського державного університету «Магістерські студії».

Структура. Робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРБАЛЬНИХ ТА НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ ТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖНИХ ОБРАЗІВ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ТА КІНОТЕКСТАХ

1.1. Сучасний підхід до витлумачення поняття «текст» та «кінотекст»

Текст можна визначити як послідовність мовних одиниць, об'єднану за змістом та граматично [30, с.70]. Основними особливостями *художнього тексту* є:

- «умовність», «опосередкованість» внутрішнього світу тексту;
- синергетична складність (наявність власної кодової системи, окрім загальномовної) і пов'язана з нею виняткова цілісність;
- наявність імпліцитних смислів;
- інтертекстуальність (вплив міжтекстових зв'язків на його смисл).

Кінотекст згідно з Ю. Лотманом, є синтезом двох оповідальних тенденцій: зображувальної та словесної [33, с.11].

Фільм, або *кінофільм* можна визначити, як сукупність послідовних зображень на кіноплівці (або цифровому носії), які пов'язані єдиним сюжетом. Інше значення поняття *фільму* має на увазі окремий твір кіномистецтва. Відповідно до жанру *художній фільм* є художнім твором. В даній роботі саме художній фільм виступає в якості матеріалу дослідження.

З огляду на направленість роботи, художній фільм в нашому дослідженні буде розглядатися як *кінотекст* - кінематографічний аналог художнього тексту. Згідно з визначенням Ю.Г. Цив'яна, кінотекст являє собою дискретну послідовність безперервних ділянок тексту в фільмі, яку розглянуто з певною мірою наближеності, при чому в якості таких безперервних ділянок виступають кадри. *Вербальний* компонент

кінотексту визначається поняттям «кінодіалог», реалізується через репліки кіноакторів та підлягає аналізу тільки за умови наявності аудіовізуального компонента, який додає кінодіалогу завершеності [52, с.109]. Також вербальним, але таким, що не належить до кінодіалогу, компонентом кінотексту є позакадровий монолог, але він нечасто зустрічається в кінотекстах художньої направленості – зокрема, в тому, який ми розглянули, він не зустрічається взагалі.

1.2. Персонаж як категорія тексту та кінотексту

Персонаж – це образ однієї з дійових осіб художнього твору. Він виступає як об’єкт розповіді та сприймається як жива або умовно жива істота.

Персонаж – (*франц. *personnage*, від лат. *persona* - обличчя, маска*) - звичайно те ж, що й літературний герой. Розрізняють два тлумачення цього терміну: 1) особа, представлена та схарактеризована в дії, а не опису (таке тлумачення є зараз застарілим та характерне більше для драматургії та 2) будь-яка дійова особа, суб’єкт дії взагалі, наведений безпосередньо, або ж такий, про якого тільки розповідається.

Художній образ в свою чергу – це система засобів, яка втілює художньо осмислену частину реальності [14, с.20].

За думкою Є.Б.Борисової, художні образи можна розділити за ступенем смислового узагальнення, який поступово зростає від індивідуального образу до архетипу (всього дослідниця виділяє 6 таких категорій образів). Нас в даній роботі передусім цікавить перша з цих категорій: *образи індивідуальні* – такі, що створені самотньою уявою художника та виражають міру його неповторності та оригінальності [14, с.24]. Саме до цього типу належить образ Мері Поппінс, який є об’єктом даного дослідження.

Художній образ ще можна визначити як презентування узагальненого, абстрактного через конкретне, видиме та наочне [30, с.11].

Отже, таким чином, художній персонаж – це продукт художнього осмислення автором об'єкту навколишньої реальності, який сприймається, як жива (або умовно жива) істота та є дійовою особою твору; досить часто цей образ дійової особи є знаряддям конкретизації, втілення автором твору якихось певних загальних характеристик.

Ще «персонажів» можна визначити як дійових осіб уявного світу художнього твору на відміну від «особистостей» реального світу [64, с.14].

Персонаж – це художній образ людини, який здатен змінюватися (як літературне явище і як об'єкт критичного вивчення) відповідно до змін у суспільстві [58, с. 23]. Уявлення про місце людини у структурі суспільства, людську індивідуальність та самовизначення, безперечно змінювалися в історії, і це часто відображалося в літературі, як зміна їх відношення до подій або їх місця в структурі оповідання. Таким чином, ідея персонажу часто асоціюється з «персоналізацією» або «гуманізацією» в літературі. Тому натуралізм, схильний до створення сюжетів, в яких персонажам не властиве самовизначення, а натомість вони є іграшками сил, набагато потужніших, видається позбавленим особистості. Індивідуальність часто є однією з необхідних приналежностей спілкування в соціумі, відтворення соціальної драми, що й відображається в драматичних художніх персонажах. В драматичних творах, за рахунок того, що актори не лише відображають вербальну частину персонажів, але й уособлюють їх на сцені, часто створюється парадоксальна ситуація, яку автори використовують для дослідження феномену існування та самосвідомості.

Так само, як і уявлення про персонаж змінюється в художній літературі відповідно до фази її розвитку, так само і критики змінюють свої погляди на тлумачення персонажів: неокласичні критики бачать

персонажів як узагальнені людські типи та ролі; критики-романтики навпаки, схильні підкреслювати їх неповторність та індивідуальність, та подекуди навіть протиставляють їх світу художньої вигадки твору, як «реальні» людські істоти; модерністи – як прояв «олюднення» словесної тканини твору в цілому.

Концепт *ПЕРСОНАЖУ* зазнав критики в теорії структуралізму та постструктуралізму. Наприклад, Роланд Бартс розпорошує його на «показчики» або «семи» нарративного дискурсу [58, с. 24].

Персонажі в художньому творі бувають різного роду: серед них є як центральні, так і периферійні. Одні персонажі є детально виписаними, вони мають власні мотиви, свою унікальну манеру спілкування та здатні діяти незалежно. Інші ж є лише стереотипами, які потрібні авторові суто для розвитку сюжету. Деяким з них читач схильний довіряти, іншим – ні. Є персонажі, які взагалі слугують для читача суспільним фоном, на якому розгортаються події. Серед персонажів можна виділити також тих, що беруть участь у подіях, і на яких ці події впливають (протагоністи); і тих, що відіграють допоміжну роль та є знаряддями інших.

Оскільки драматизм теж є невід'ємною часткою літератури, драматична гра персонажів досить часто включає в себе різні рівні естетичної імперсоналізації. З цим пов'язаний різний ступінь їх наближеності до цих рівнів. Поєднання надособистого, ролі та маски, комплекс особистого та надособистого, вся гамма, що йде від персонажу, як окремої одиниці до персонажу, як набору якостей та моральних атрибутів – все це належить до сфери дослідження драми, поезії та художньої прози.

Персонаж є найбільш гнучким терміном в критиці, а отже й найважчим для визначення, коли йдеться про художній твір. Однак визначеність є необхідною умовою його існування в художньому світі. Таким чином, відтворення персонажних образів в літературі є процесом їх одночасної гуманізації та дегуманізації.

З позиції літературознавства ще виділяють поняття *характеру*, причому *персонаж* та *характер* – поняття не тотожні. *Характер*, як сукупність ознак, що визначають особистість персонажу, може бути відсутнім в деяких персонажів, які відіграють у художньому тексті суто сюжетну роль [16, с.247-248]. За Аристотелем, дійова особа має *характер*, коли в своїй мові або діях проявить волю, якого б роду ця воля не була і куди б не була скерована. Тому кількість персонажів не завжди відповідає кількості характерів – персонажів може бути більше [16, с.249]. Також різні критики можуть вбачати різні характери в одному й тому ж персонажеві. *Персонажі* оцінюються передусім з естетичної точки зору – з точки зору *якості виконання*, повноти відображення відповідних характерів. Водночас, характери підлягають також *етичній* оцінці. Своєрідність персонажу полягає в тому, що він інтегрує в собі все розмаїття художніх засобів.

Засоби характеристики персонажних образів у художніх творах можна поділити на *вербальні* – тобто ті, що мають вираження з допомогою мовних засобів до яких відносяться наприклад, пряма мова персонажа чи мова інших персонажів про нього; та *невербальні*, які не мають прямого мовного відображення (зовнішній вигляд персонажу, його міміка, жести, як він рухається та ін.). Як вербальні, так і невербальні засоби творення персонажних образів у літературі є частиною художнього тексту – тобто, в цьому відношенні спільним для них є те, що вони всі творяться з допомогою мовних засобів різних рівнів; різниця ж полягає в тих поняттях, які вони відображають.

Якщо говорити про шляхи, якими характеристики персонажу можуть бути введені в текст, це можуть бути (за Rimmon-Kenan):

- 1) Пряма характеристика: автор просто перелічує певні риси персонажу, як зовнішні, так і психологічні. Для цього типу характерний оціночний підхід. При цьому «надійність» оцінки

значною мірою залежить від того, хто саме її надає – автор, наратор, інший персонаж або персонаж висловлюється сам про себе.

- 2) Непряма характеристика: в даному випадку спрацьовує принцип метонімії – характеристики створюють ті елементи, які тісно пов'язані з персонажем. Це можуть бути певні вчинки, які безпосередньо витікають з його особистості; або елементи дискурсу, такі як стиль мовлення та лексикон персонажу, які вказують на його соціальний стан, освіту, життєві погляди, психологічний стан і т.д. Оточення персонажу та його зовнішній вигляд також можуть додати цінної інформації.
- 3) Характеризація за аналогією спирається на метафоричний підхід: наприклад, автор порівнює персонажа з певними тваринами або неживими предметами (якщо персонаж - людина), знаходячи спільні риси, та пояснює характер персонажа з їх допомогою [65].

До цієї ж категорії відносять вживання промовистих імен персонажів, які відображають їх якості або на пряму, або назворот, набуваючи тим самим іронічного характеру.

В кіномистецтві (кінотекст) також існує поділ засобів характеристики персонажів на вербальні та невербальні, але тут ситуація дещо інша: кіномистецтво дозволяє автору відтворювати невербальні характеристики невербальними ж засобами: ми бачимо і чуємо на екрані все те, для чого письменникові потрібні мовні засоби, як посередники. Далі ми дещо детальніше розберемо, в чому кіно розширює авторські можливості, а в чому (як це не дивно), навпаки - звужує їх.

Щодо вербальних прийомів у кіно, то вони цілком відповідають таким у літературі – це мова персонажів. Рідше зустрічається, подібно до художнього твору, опосередкування невербальних ознак вербальними засобами: «голос за кадром», який озвучує або авторський текст, або думки персонажів.

Як ми вже згадували вище, кіномистецтво не потребує (точніше, *зазвичай* не потребує), мовного виразу для невербальних характеристик. Для цього в кіномитця є власний набір засобів, на якому варто коротенько зупинитися.

Першим і головним у царині створення персонажного образу є, звісно, акторська гра. Актор на екрані є ніби уособленням персонажу, якого він грає, але повної тотожності між ними немає й бути не може. Те, що ми, як глядачі, узагальнено сприймаємо, як акторську гру в семіотичному відношенні можна розкласти на три основних компоненти:

- режисура
- побутова поведінка
- власне акторська гра

В першому випадку режисер, з допомогою певних кіноприйомів, таких як модальність кадру (свідоме збільшення об'єкту зйомки, викривлення його або віддалення), зміни точки зору (варіювання ракурсу зйомки), зміни планів, монтажу [33, с.83]. Монтаж є більш узагальненим поняттям, ніж інші перелічені кіноприйоми. Його можна визначити, як процес комбінації різнорідних елементів кіномови на екрані, або ще як процес поєднання окремих фрагментів кінозаписів у єдине змістовне ціле, при чому може відбуватися комбінація кадрів з абсолютно різними характеристиками за часом та простором, завдяки чому може бути досягнуто ефект розвитку подій в кінотексті, при чому даний розвиток може мати як нормальний напрям (проспективний), так і зворотній (ретроспективний) [34, с. 36]. Зміна планів – це збільшення чи зменшення відстані між об'єктом та точкою зйомки. В англомовній культурі крупний план називають саме «наближеним» (*close-up*), що відображає саме аспект відстані до об'єкту зйомки. Якщо проводити аналогію з художніми прийомами, то, наприклад, збільшення, наближення в кіно може приблизно відповідати метафорі [35, с. 13-15].

Другий компонент характеризує відбиття епохи, національної та соціальної традиції у кінотворі. Саме цей пласт персонажного образу на екрані і є одним із суттєвих обмежень у творенні цього самого образу. Але краще назвати це, мабуть, не обмеженням, а «модифікуючим фактором» кіно. Свідомо чи мимоволі, кіномитець створює художній образ та оточення, в якому він діє, відповідно до реалій *його* сучасності, а не сучасності персонажу. Цим пояснюються численні анахронізми кінострічок, «схематичність», умовність вбрання акторів – їх поведінка на екрані пояснюється через коди, зрозумілі сучасникам режисера, а не героїв фільму. Інколи це призводить навіть до «випадкового символізму», коли глядач сприймає суто випадкову деталь на екрані як символ чогось.

З цих всіх компонентів саме акторська гра залежить від свідомого зусилля та таланту актора, але й вона не повністю підконтрольна йому. Власне, персонажний образ на екрані завжди створюється у боротьбі двох протилежних чинників: власне даної ролі актора та певного «кіноміфу» - вже усталеного образу актора, його умовного амплуа. Це не одне й те саме, що вплив особистості актора на відтворення його екранного персонажа – якщо враховувати ще й її, то це вже буде третій чинник.

Отже, невербальна характеристика персонажів у кінематографі є досить складним процесом, попри всю її позірну наочність.

РОЗДІЛ 2

ВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ КОНСТРУЮВАННЯ ПЕРСОНАЖНИХ ОБРАЗІВ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ

2.1. Засоби створення інтродукції персонажа у художньому тексті

Існують різні засоби авторської інтродукції персонажу, основними з яких є *портретна характеристика* та *характеристика через його власну пряму мову - репліки*. У першому випадку автор відображає власне бачення (його ще можна назвати *прямим* засобом), у другому остаточне формування портрету належить читачеві (тому його ще можна назвати *непрямим*). Звісно, такий розподіл є значною мірою умовним та спрощеним і обидва підходи часто комбінуються. Також типи інтродукції можна розділити за їх позицією в наративі: частіше інтродукція співпадає з експозицією, але дійова особа може вводитися автором і пізніше, особливо коли це стосується другорядних персонажів.

У творі, який ми розглядаємо, інтродукція головної героїні (Мері Поппінс), як і майже всіх основних персонажів, відбувається на самому початку дії, при чому як прямим, так і непрямим засобами.

Почнемо з номінації. Повне ім'я головної героїні протягом майже всього тексту є чи не єдиним засобом номінації (якщо не брати до уваги займенник *She (Вона)*). *Mary Poppins* – так звертаються до неї як діти, так і їх батьки, випадкові знайомі, навіть тварини («*Mary P.*» - іронічно звертається до неї Шпак). Нечисленні виключення становлять Берт, містер Вігг, який звертається до Мері просто на ім'я, та ще дехто з тварин («*my dear*» або «*dear Mary*» - так звертається до неї кузен, Королівська

Кобра, “*my dear girl*“ – каже Панда.). Щодо самого імені головної героїні, тут можна простежити зв'язок з виразом «*to pop up*» («виплигнути, вискочити, з'явитися несподівано» + закінчення *-ins*, типове для англійських прізвищ). Це, щоправда, лише гіпотеза, але її підкріплюють інші випадки вживання «промовистих» імен у творі:); *Robertson Au* (це прізвище можна навіть перекласти, як «Ой» або «Ох»). *Au* – це вигук смутку або розчарування, і вищезгаданий персонаж – нероба та скиглий – цілком відповідає своєму прізвищу); *Mr. Banks*, який служить у банку; *Admiral Boom* – тут може бути більш, ніж одна асоціація, що й було на свій манер обіграно в фільмі (там адмірал з будь-якого приводу наказував давати салют з гармати), в книзі ж більш імовірна дещо інша, але теж пов'язана з корабельною тематикою, паралель (Адмірал *Peй*). Також в тексті обіграно прізвище містера Вігга (*Mr. Wigg*), яке лише однією буквою відрізняється від *wig* (*перука*), а вимовляється так само: “*Why is he called Mr Wigg – does he wear one?*” asked Michael – «А чому його так звати? Він що, ходить у перуці?» - спитав Майкл.

Власне авторський опис, портретна характеристика Мері Поппінс у тексті є досить стриманою: блискуче чорне волосся, пронизливі маленькі блакитні очі, худорлява, але руки й ноги завеликі («*shiny black hair... And that she was thin, with large feet and hands, and small, rather peering blue eyes*”). Трохи далі автор дещо додає стосовно її характеру: «... *Mary Poppins was very vain and liked to look her best. Indeed, she was quite sure that she never looked anything else.* » («Мері Поппінс була дуже гордовита, а тому любила виглядати бездоганно. Звісно, вона була цілком певна, що завжди саме так і виглядала»). Ще одна цікава деталь, яку можна віднести до *прихованої* авторської характеристики героїні: «...увесь дім здригнувся, коли вона торкнулася землі» («...*as she landed the whole house shook.*») [68, с. 6].

Вже з цих небагатьох деталей можна винести суперечливість, неоднозначність образу Мері Поппінс. Хоча твір за жанром належить до

казкових оповідань, однозначного стереотипного казкового поділу героїв на добрих і поганих тут немає. Буквальне здригання будинку в момент прибуття Мері Поппінс з часом обертається психологічним струсом, який перевертає весь світ сімейства Банксів – метафоричний прийом, який теж характеризує складність цього образу. Ще один опис: «*There was something strange and extraordinary about her – something that was frightening and at the same time most exciting*» [68, с.9]. Тобто, головна героїня викликає одночасно жах та захоплення.

Епітети, вживані автором з самого початку книги, супроводжують образ Мері і надалі та є дуже промовистими: *terrible* (моторошний) – «моторошний погляд» (*terrible glance*), *fierce* (розлючена, роз'ярена), *stern* (суворий), *threatening* (погрозливий), *haughty* (пихатий), *vain* (гордовитий), *contemptuous* (презирливий або зневажливий), *rude* (грубий або нечемний), *cross* (сердитий), *prime* (начальницький, такий, з яким не можна сперечатися). Звісно, цими епітетами характеристика головної героїні зовсім не вичерпується, але саме вони є найчастіше вживаними. На самому початку оповідання її дії описуються дієсловами типу *to sniff* (пирхати, хмикати), *to snap* (сказати різко, відрубати). Також часто зустрічаються похідні від цих глаголів – *snappy*, *rudely*, *fiercely*, *primly* та ін.

Якщо говорити про непрямую характеристику образу Мері Поппінс у творі, насамперед привертає увагу не стільки зміст того, про що вона говорить, скільки лаконічність, категоричність самого вислову (що також належить до типу *прихованої* характеристикації персонажу). Для прикладу можна взяти цей коротенький діалог:

“*What a funny bag!*” he said, pinching it with his fingers.

“*Carpet,*” said Mary Poppins, putting her key in the lock.

“*To carry carpets in, you mean?*”

“*No. Made of*” [68, с. 8].

Відповіді настільки короткі, наскільки це дозволяють засоби мови. Лаконічність відповідей створює враження, що даний персонаж слів марнувати не любить (стиль). Трішки далі за текстом це підкріплюється вже й прямою авторською характеристикою: “*But nobody ever knew what Mary Poppins felt about it, for Mary Poppins never told anything. . .*” [68, с. 10]. («Але ніхто не знав, що про це думала Мері Поппінс, бо Мері Поппінс нікому нічого не казала») – автор вживає подвійне заперечення для підсилення ефекту. В самому кінці оповіді Мері поводить себе доброзичливо – а отже неприродньо, і це дуже турбує дітей, тому що “*Mary Poppins never wasted time in being nice.*” – «В Мері Поппінс ніколи не було часу на такі дурниці, як ласкавість» [68, с. 84]. Тут автор вдається до антитези, щоб підкреслити як суворість героїні, так і, не меншою мірою, її не багатослів'я.

Мова головної героїні, хоча й лаконічна, але граматично і фонетично правильна. Але тут маємо один виняток: коли вона говорить про птахів, вона зазвичай називає їх «*sparrrers*», всіх без винятку. В даному випадку автор застосовує графон. “*Sparrrer*” є фонетично неправильним варіантом *sparrow* (горобець). Оскільки з тексту повісті легко зрозуміти, що до птахів Мері Поппінс ставиться дещо презирливо та сприймає їх як докучливих створінь, то вочевидь застосування автором самотнього графону серед мови, назагал правильної, саме це ставлення й підкреслює. Ще у фонетичному плані ми маємо один дуже типовий для Мері (ймовірно, винайдений авторкою) вислів: «*spit-spot*» («Бігом!» або «Марш!»), яким вона зазвичай підганяє дітей. Він не має якогось певного лексичного значення, але вже саме звучання його одразу змушує згадати про швидкість, навіть якщо мови не знати. В тексті є багато інших прикладів того, що Мері воліє діяти швидко та не любить марнувати час, тобто це – не випадковість.

З огляду стилістики, мова Мері Поппінс теж належить людині освіченій та чемній, (хоча й не дуже люб'язній):

“A very *old-fashioned* idea, to my mind,” Jane and Michael heard the stern voice say. “Very *oldfashioned. Quite out of date, as you might say.*” [68, с. 7].— «Take уявлення є дуже *старомодним*... Дуже старомодним, як на мене. Застарілим, можна сказати». Багаторазове використання анафоричного повтору підкреслює категоричність вислову героїні, а вживання синонімічних зворотів (*oldfashioned, out of date*) дає уявлення про багатство її мови. На перший погляд ця репліка є досить невинною, але тут Мері Поппінс розмовляє зі своєю майбутньою роботодавцею і критикує саме її погляди. І тут, і надалі мова персонажа літературна, без вульгаризмів, іронічна, багата на риторичні питання, містифікації та багатозначні паузи:

“The best people, ma’am,” she said, “give every second Thursday, and one till six. And those I shall take or—” [68, с. 10]. («Найкращі люди, мадам... дають вихідний у кожен другий четвер, з часу дня до шести. Так я й буду працювати, або...»). У наведеному прикладі автор досягає ефекту вживанням непрямой антитези («якщо *найкращі* люди робили так, а ви – ні, то хто ж ви тоді? Щось *цілком протилежне?*»), яка маскує потенційно образливе значення фрази. Тут є ще й прихована погроза, виражена незавершеністю фрази (в англійській мові вживання трьох крапок для позначення незавершеності висловлювання зустрічається рідко. Зазвичай цю функцію виконує тире в кінці вислову). Взагалі, промовиста пауза, як ознака погрози, в мовленні Мері Поппінс повторюється багато разів. (В частині шостій: “One more word and I’ll—” – *Ще одне тільки слово – і я...*).

З усього розмаїття ознак даного персонажу і не меншого розмаїття прийомів, які вжив автор для її характеристики, можна виділити декілька «підтипів» або іпостасей головної героїні – це: 1) Мері Поппінс, як нянька; 2) Мері Поппінс, як ідеальна жінка; 3) Мері Поппінс, як казкова істота. Ми робимо це з огляду на специфіку структури твору. В ньому – дванадцять розділів, багато з яких є «оповіданням всередині оповідання»,

зі своїми унікальними персонажними образами, які вводяться тільки на початку розділу, і яких ми більше ніде не зустрічаємо до самого кінця книги (наприклад, Червона Корова, Панда, або містер Вігг). Тобто, в даному випадку ми неодноразово стикаємося з наративним прийомом мізанабім. Термін «мізанабім», вперше введений Андре Польом Гійомом Жидом, означає техніку, яка дозволяє створювати один наратив всередині іншого, а якщо застосовувати цей прийом до персонажного образу – «мультиплікацію» персонажу [49, с. 217]. Мері Поппінс відіграє в цих розділах різну роль (наратора, головної або другорядної дійової особи), при чому її мова та поведінка в цих випадках суттєво різняться – не настільки, щоб даний художній персонаж втратив свою індивідуальність та цілісність (іншими словами – щоб ми *перестали впізнавати* в ньому Мері Поппінс), але цілком достатньо, щоб звернути увагу читача на цей факт.

Спочатку розглянемо за допомогою яких літературних прийомів автор створював художній образ «Мері Поппінс-няні», бо саме в цій іпостасі постає перед нами даний персонаж під час авторської інтродукції, тобто, з самого початку твору. Важливе значення цього «підтипу» обумовлене ще й тим, що події та персонажів в творі подано в основному так, як сприймають їх діти (багато з характеристик персонажів вводиться автором не напряму, а ніби через описи дитячих думок: розмову Мері Поппінс із місіс Банкс подано з позиції дітей, які її підслуховують ; вживання великої букви для виділення предметів, людей, або навіть подій, які можуть мати велике значення саме в дитячій картині світу: *Policeman, Match Man, Father, Birthday, The Day Out, The Bus*). Тобто, оцінка Мері Поппінс саме дітьми (Майклом та Джейн) для нас є найбільш інформативною та емоційно забарвленою. Фокалізація тексту – нульова [64, с.115], але є дуже багато ознак того, що особистості автора та наратора не співпадають. Наратив подається з точки зору та крізь сприйняття дитини, як вже згадувалося на початку даного розділу. Але ця

дитина - не якийсь конкретний персонаж твору - Майкл, Джейн чи Барбара. Хоча час від часу фокалізація співпадає зі сприйняттям, наприклад, Джейн (такі моменти є в тексті), але зазвичай це якась «узагальнена» дитина, або ж, другими словами «автор тексту в дитячій подобі» - і саме тому фокалізація твору є нульовою.

Перше враження, коли її тільки побачила Джейн: *“Rather like a wooden Dutch doll” – Нече дерев’яна голландська лялька.* Правда, Джейн мала на увазі передусім колір волосся, але порівняння з дерев’яною (до того ж, досить примітивно зробленою) лялькою навіть із вуст маленької дівчинки, для якої лялька виступає своєрідною «ідеалізованою моделлю жінки», звучить не дуже схвально.

Ось як виглядає перша зустріч Мері Поппінс із дітьми:

“Will we do?” said Michael.

“Michael, don’t be naughty,” said his Mother.

Mary Poppins continued to regard the four children searchingly. Then, with a long, loud sniff that seemed to indicate that she had made up her mind, she said:

“I’ll take the position.”

(«Так ми вам підійдемо?»), - промовив Майкл.

«Майкле, поведься чемно!»), - докорила йому Матір.

Мері Поппінс продовжувала вивчати поглядом всіх чотирьох дітей. Нарешті вона голосно й сильно втягла повітря (що, вочевидь, мало означати, що рішення прийняте) і сказала:

«Я беруся за цю роботу» [68, с. 7].

Автор використав тут обидва – як прямий, так і непрямий – методи характеристики персонажу. Діалог дуже коротенький, але в ньому вже формуються підвалини майбутніх відносин між цими персонажними образами. По-перше, Майкл нудьгує і задає незнайомій дорослій людині нахабне (якщо враховувати місце і час подій твору та соціальний рівень сім’ї), але тим не менш, досить відверте, питання. Матір (місіс Банкс)

виказує йому – тобто, знов слідкує за дотриманням пристойності – це те, що вона вже намагалася робити перед цим з Мері Поппінс і буде намагатися робити (щоправда, без особливого успіху) до самого кінця тексту. Сама Мері ігнорує нібито обох – але в той самий час *продовжує вивчати дітей поглядом*. Далі йде найхарактерніша для Мері дія - *sniffing* – *шмигання носом*, після чого вона *повідомляє оточуючим своє рішення* – саме так найточніше можна це виразити. Таким чином, вона відповідає на питання не тільки місіс Банкс, але й Майкла. Так, вона не звертає *видимої* уваги на їх питання, але тим не менш, відповідає на них *в слухний для неї час*, тобто, вона *нікому не дозволяє впливати на власне рішення*, і це – один з ключових моментів у характеризації даного художнього образу. А цей ключовий момент втілено в життя саме поєднанням вербальних та невербальних засобів: окрім реплік вищезгаданих персонажів в тексті наявні ще коментарі наратора: *continued to regard the four children searchingly* та *with a long, loud sniff that seemed to indicate that she had made up her mind* [68, с. 7]., які містять не тільки інформацію про дії головної героїні, але й, деякою мірою, авторську оцінку, інтерпретацію цих дій. На тривалість паузи, під час якої Мері Поппінс «вивчала» дітей додатково вказує алітерація: *long, loud sniff*. Слово *sniff* тут (як і в решті тексту) виступає індикатором погорди, зверхнього ставлення персонажа до оточуючих.

Отже, поки що ми маємо зверхність самої Мері з одного боку та досить насторожене ставлення до неї дітей – з іншого. Далі, через череду коротких діалогів та вдало скомпонованих описів своєї головної героїні, автор доповнює та розширює цей образ:

“...stood, still as a post, with her hands folded in front of her.” [68, с. 8]. (*...вона не поворухнулась, наче застигла стоячи зі зложеними на грудях руками*) Порівняння зі стовпом тут додає образу непохитності, твердості, - але при перекладі цей вираз калькувати не можна, тому що

вираз *ostovpniti* в українській має інше семантичне значення – це скоріше вираз подиву, ніж непохитності.

“...it did not seem as though Mary Poppins was going to say any more – though she sniffed a great deal”

“He began to protest.

“I don’t want it. I don’t need it. I won’t!”

But Mary Poppins’ eyes were fixed upon him, and Michael suddenly discovered that you could not look at Mary Poppins and disobey her” [68, с. 7].

(Він обурено почав:

«Я не хочу! Не треба воно мені! Не буду!»

Але очі Мері Поппінс були весь час прикуті до нього, і Майкл раптом зрозумів, що не можна не слухатися, коли дивишся на неї»). Це вживання мовчазного погляду, як своєрідної психологічної зброї, так само, як і пауз, є особливістю невербальної характеристики головної героїні:

with a warning, terrible glance – моторошний, попереджуючий погляд

giving him a terrible glance – знову моторошний погляд

Mary Poppins gave him one look. That sobered him... - Мері Поппінс достатньо було подивитися на нього лише раз, щоб він отямився...

*she began, and stopped because of Mary Poppins’ face – ...почала вона – і спинилася, побачивши обличчя Мері Поппінс. – тут епітет terrible (моторошний), warning (попереджальний) у поєднанні з іменником glance (швидкий погляд), вираз one look (один-єдиний погляд), викликають асоціації як із серйозністю намірів, так і з внутрішньою силою персонажа, а дієслова *sober* (приходити до тями, тверезіти) та *stop* (зупинятися) дають нам уявлення про ефект, який може справляти нянька Мері Поппінс на дітей, коли це потрібно.*

Багато разів натрапляємо також на фрази на зразок *shut her mouth tight... as though it were a trap door* - («...вона стулила щелепи так щільно, наче зачинила ляду.»); *shut her mouth tightly as though she did not intend any more words to escape from it* («так щільно закрила рота, ніби не хотіла, щоб звідти вилетіло хоч слово»); *closed her mouth with a snap* – закрила рота так, що зуби клацнули. Вживаючи такого роду порівняння, автор створює образ людини небагатослівної та водночас різкої.

Найтиповіший приклад того, як діє вихователька Мері Поппінс, ми розберемо на прикладі розділу шостого “BAD TUESDAY”.

Коли вона наказує малому Майклу встати з ліжка, вона робить це «холодним, чітким голосом», який, до того ж, «завжди був Попередженням» (*in that cold, clear voice that was always a Warning.*). Вживано два підсилюючі один одного епітети (*холодний та чіткий*), а також знову маємо приклад вживання великої літери у назвах подій чи предметів, як ознаку значущості, важливості їх з дитячої точки зору. Вся фраза загалом семантично і є прикладом попередження.

Трохи далі, коли Майкл продовжує опиратися, Мері «*looked down upon him*» - «дивиться на хлопчика нищівним поглядом». У цьому фрагменті її репліки відсутні, говорить тільки Майкл – знов автор застосовує невербальну характеристику погляду для створення персонажного образу Мері. Також спрацьовує антитеза: протиставлення мовчазного погляду няньки обуреним крикам хлопчика.

Ще пізніше, під час прогулянки в парку, коли Майкл знов починає бешкетувати: «*Suddenly Mary Poppins turned and faced him, one hand on the handle of the perambulator. “You,” she began, “got out of bed the wrong side this morning.” “I didn’t,” said Michael. “There is no wrong side to my bed.” “Every bed has a right and a wrong side,” said Mary Poppins, primly*» [68, с. 38]. В цьому, досить довгому, фрагменті тексту, звертає на себе увагу гра наратора на різниці смислів ідіоматичного виразу «*get out on the wrong side of the bed*» - «встати не з тої ноги» та прямого лексичного значення

словосполучення *wrong side* (*не та сторона/погана сторона [ліжка]*). У наведеному контексті з цієї гри слів, наратор протиставляє Мері Поппінс, людину дорослу і досвідчену, яка в своїй репліці має на увазі саме ідіоматичне значення, дитині, яка намагається знайти сенс висловлення там, де його немає. В цьому фрагменті іронічна манера спілкування Мері Поппінс ніяк себе не проявляє, але вже трохи далі за текстом вона називає Майкла насмішливо «*Mr. Smarty*» (*містер Розумник*).

А ось Мері наказує Майклу підібрати в траві компас: “*Now, sir, ... Off you go – in front of me, please... I’ll thank you to go and pick it up and bring it to me.*” [68, с. 39]. («*А зараз, сер... відійдіть туди, наперед, будь ласка... Буду вдячна, коли ви підберете цю річ і принесете мені. Пізніше: “My compass, thank you” – Мій компас... Дякую!*») Багаторазове вживання люб’язностей взагалі-то не схильною до них Мері, та ще й перед маленьким неслухняним хлопчиком, звучить іронічно, але тут автор ще й підкреслює те, що цей персонаж, хоча і є жорстким, але не схильний до брутальності. Водночас, коли Джейн питає її, для чого потрібен компас, нянька відповідає просто і коротко, хоча говорить з дитиною: “*To go round the world with,*” («*Подорожувати навколо світу*»). Схильність героїні, попри весь її сарказм, серйозно відповідати на дитячі питання простежується на багатьох інших прикладах з тексту.

До вищезгаданих характеристик можна додати ще вживання епітету *firm* (у словосполученні *firm hand*, яке, до речі, в англійській мові може мати також статус ідіоматичного (наприклад, «*тверда рука*» у політиці) - *Mary Poppins laid a firm hand on the handle of the perambulator*), *ferocious* (*лютий*) – як характеристика голосу героїні. Одинокий випадок, коли голос Мері описано, як «тихий» (*soft*) – це коли вона не хоче розбудити сплячого Панду, тобто, дітей це не стосується.

Нарешті Мері Поппінс втрачає терпіння від постійних неприємностей Майкла:

“And that,” said Mary Poppins, “is the end. Such deliberate naughtiness I never saw. In all my born days I never did, and that’s a fact. Off you go! Straight into bed with you and not another word!” He had never seen her look so terrible.- «Ну все, кінець. - сказала Мері Поппінс, - Щоб хтось так зухвало бешкетував, я ще не бачила, за все своє життя не бачила, це точно. Зараз же йдеш у ліжко – і щоб ані пари з вуст!» Він ще ніколи не бачив її настільки страшною [68, с. 44].

Навіть тут її мова є літературною та досить нейтральною, але емоційну напругу, стриманий гнів наратор передає за допомогою інверсій: *Such deliberate naughtiness I never saw*, гіпербол: *In all my born days – за все своє життя*, пунктуації (два знаки оклику підряд – це дуже багато для англійської мови, яка взагалі набагато рідше користується цим знаком ніж, скажімо, українська). Також зустрічаємо тут вже звичний епітет *terrible* по відношенню до Мері, але тут він ще й підсилений: *He had never seen her look so terrible – Він ще ніколи не бачив її настільки страшною.*

Заключна частина розділу, коли Майкл, узявши потайки компас, потрапляє в біду, додає зовсім інші штрихи до характеру Мері Поппінс:

“Mary Poppins, help me!” he screamed and shut his eyes in terror.

And then something enveloped him... What was it that held him, soft and warm, in its smothering embrace?... “Mary Poppins!” he wailed, as he felt himself carried through the air and set down in something still softer [68, с. 44].

«Мері Поппінс, допоможу!» – кричить Майкл. Варто відмітити, що навіть тут він зве її повним ім'ям. Далі його раптом огортає «щось м'яке і тепле», яке «піднімає його у повітря, несе та кладе на щось ще м'якіше».

Тут наратор використав досить цікаву комбінацію вербальних та невербальних засобів для пояснення ще одного, досить несподіваного, аспекту образу Мері: дбайлива, уважна та співчутлива няня. При цьому

наратор помітно уникає прямої вказівки на те, який саме об'єкт позначають ці епітети «м'який» та «теплий» - вона перераховує припущення, які проносяться в уяві хлопчика: «*The Polar Bear's fur coat? The Macaw's feathers? The Panda's fur...?*» - «Шуба Білого Ведмедя? Пір'я Пануги? Хутро Панди...?», але оминає відповідь. В комбінації з репліками Майкла ця невизначеність підштовхує читача до висновку, що саме Мері Поппінс рятує хлопця, почувши його благання. Це нібито підтверджують і наступні рядки:

“*Oh, dear Mary Poppins!*”

“*All right, all right. I'm not deaf, I'm thankful to say – no need to shout,*”
he heard her saying calmly... [68, с. 45]. –« О, люба Мері Поппінс!» –
 «Гаразд, гаразд, я не глуха, слава Богу – не треба так репетувати» -
 спокійно відказала та...

В цій сцені тон Мері Поппінс *спокійний (calm)* і контрастує з переляканими криками хлопця. Заспокійливу атмосферу створює також тавтологія на початку фрази: “*All right, all right*». Легка іронія «*I'm not deaf, I'm thankful to say*» не зовсім схожа на ту типову для героїні ущипливість, яка зазвичай присутня у її спілкуванні з вихованцями, та по суті є також засобом заспокоєння.

Але далі йде досить неочікуване пояснення:

Then he discovered that the soft thing that was round him was his own blanket, and the soft thing he was lying on was his own bed... [68, с. 45]. -
 Тоді Майкл побачив, що «м'яке» навколо нього – то була його власна ковдра, а те «м'яке», на чому він лежав, була його власна постіль...

Паралельні конструкції та епіфоричні повтори «*his own... his own...*» підсилює враження відкриття на Майкла. Піднесеність, драматизм моменту автором втрачено (навмисне) за рахунок вжитку слів з таким «буденним» значенням, як *bed* та *blanket*, і читачеві лишається тільки здогадуватися, хто врятував Майкла – прямо автор цього не говорить. Це абсолютно відповідає типовій поведінці героїні – вона не

любить зізнаватися в добрих справах. Так з допомогою невербальних засобів, та ще й опосередковано (бо тут описано переживання Майкла, а не Мері Поппінс) автор створює ширше бачення характеру своєї головної героїні.

Далі вона просто говорить: *“I told you that was my compass, didn't I? Be kind enough not to touch my things, if you please,”* was all she said... [68, с. 45]. - *«Хіба ж я не казала тобі, що це мій компас? Будь ласка, зроби мені таку послугу - не чіпай моїх речей»* - ось і все, що вона сказала.... Тобто, після драматично напруженого моменту порятунку Мері Поппінс тут же переходить до виховання, при чому тут повторення ввічливих формул (*Be kind enough, if you please*) відображає вже не насмішку, а витримку і прагнення заспокоїти дитину (це можна зрозуміти з контексту).

Далі Мері показано у трохи незвичному для читача ракурсі. Якщо аналізувати текст в цілому, то згадок, бодай натяків, на інші її «професійні обов'язки» (окрім прогулянок з дітьми та зауважень), небагато. Тут їх більше, ніж в будь-якому фрагменті тексту:

...she began to fold the clothes that he had thrown down on the floor. [68, с. 45]. - *...вона почала складати одяг, який Майкл кинув на підлогу.*

... she returned and put something warm into his hands. It was a cup of milk. [68, с. 45]. - *... скоро вона повернулася, та дала йому в руки щось тепле – це була чашка з молоком.*

He could smell her crackling white apron and the faint flavour of toast that always hung about her so deliciously [68, с. 45]. - *Вона пахла накрохмаленим фартухом, навколо неї літав легкий аромат підсмаженого хліба.*

“Humph!” said Mary Poppins as she tucked him in and went away to wash up the supper things. . [68, с. 45].- *«Гм!»* - сказала Мері, укутуючи його, а потім пішла мити посуд, що лишився після вечері.

У наведеному текстовому фрагменті можна побачити смислове протиставлення дій Мері Поппінс діям Майкла: *to fold – to throw down* в одному й тому самому реченні. Далі автор знову вживає епітет *warm*, і знову в парі з невизначеним займенником *something* – мова йде лише про чашку молока, але цей момент невизначеності змушує читача підсвідомо приєднувати це відчуття тепла до образу Мері, яку він вже звик у попередніх п'яти розділах сприймати в поєднанні з певними епітетами, до числа яких «*warm*» точно не входить. Далі: не просто «білий фартух», але *crackling* – *хрусткий*, або *накрохмалений до хрусту* в даному випадку. *Crackling* і з фонетичної точки зору дає читачеві відчуття тріску або хрусту. Цим словосполученням вволиться відчуття бездоганної чистоти та охайності героїні. Прислівник *always* говорить про типовість або регулярність ситуації. Алітерація *f* у *faint flavor* підсилює відчуття легкості, невловимості запаху.

З точки зору змісту всі ці фрази об'єднує одне – вони показують Мері саме як няньку в ширшому значенні цього поняття - зайняту домашніми клопатами. Ця суто жіноча її сторона, позначена дбайливістю, навмисне полишена автором без уваги на протязі майже всього тексту, окрім декількох місць. Вона з'являється в даному фрагменті книги, щоб позначити іншу, «материнську» сторону Мері Поппінс, якою пожертвувано в решті тексту саме щоб зосередити увагу на її незвичних, нетипових рисах – важко було б здивувати тогочасну дитину тим, що служниця (якою, власне, Мері і є) миє посуд, годує дітей та вкладає їх спати. Тому цей «типовий момент» назагал ігноровано, але в поодиноких епізодах, коли це потрібно, автор концентрує подібні описи, фокусуючи на них увагу читачів.

2. Якщо самотійність та твердість переконань вважати за риси ідеальної жінки, то характеристику Мері Поппінс в цій іпостасі слід почати зі сцени прибуття в дім Банксів, коли місіс Банкс просить показати рекомендації, або трохи пізніше, коли Мері нагадує їй про свій вихідний

день. Ці два епізоди вже було розглянуто вище, тому приклади тут наводити ми не будемо, щоб не повторюватися.

Ідеальна жінка робить і справу свою досконало: «*They noticed that whereas buttons and hooks had needed all sorts of coaxing from Katie Nanna, for Mary Poppins they flew apart almost at a look*» [68, с. 9]. - Вони помітили, що ті ж самі гудзики та гачечки, які Няньці Кейті треба було ледь не вмовляти розстібнутися, під пальцями Мері Поппінс розстібалися вмить. Автор вживає тут гіперболи для підсилення враження: *at a look* – буквально: *лиш варто було їй на них поглянути*. Вибір дієслова *flew apart* – буквально: *розлетітися*, теж можна вважати гіперболізацією. Автор протиставляє двох нянь – минулу та теперішню, одна одній, щоб відтінити якості Мері, при чому вживає іменник *coaxing* (буквально: 1) *постійні наполегливі зусилля*; 2) *вмовляння*) для характеристики Кейті.

Непрямим засобом характеристики героїні є довгий перелік тих персонажів, які були раді прибуттю Мері Поппінс – це майже всі мешканці будинку, в кожного з яких була своя причина радіти її прибуттю:

Mr Banks was glad because, as she arrived by herself and did not hold up the traffic, he had not had to tip the Policeman. Mrs Banks was glad because she was able to tell everybody that her children's nurse was so fashionable that she didn't believe in giving references [68, с. 10]. - Містер Банкс був радий, тому що вона прибула сама, не створила перешкоду руху, та йому не прийшлося платити Поліцейському. Місіс Банкс була рада, бо могла тепер всім розповідати, що няня в її дітей настільки сучасна, що не признає рекомендації. – і так далі. Тут звертає на себе увагу монотонна повторюваність синтаксичних конструкцій ... *was glad because...* в кожному реченні.

Образ Мері Поппінс, як «ідеала» зручніше розібрати на матеріалі частин другої (*THE DAY OFF*):

Ось як в другому розділі нарратор описує вихід Мері Поппінс на прогулянку:

So Mary Poppins put on her white gloves and tucked her umbrella under her arm – not because it was raining but because it had such a beautiful handle that she couldn't possibly leave it at home. How could you leave your umbrella behind if it had a parrot's head for a handle? Besides, Mary Poppins was very vain and liked to look her best. Indeed, she was quite sure that she never looked anything else [68, с.10].

Мері Поппінс вдягла білі рукавички, взяла під руку парасольку – не тому, що йшов дощ, а через ручку: коли у вашої парасольки замість ручки – голова папуги, хіба можна залишити її вдома? До того ж, Мері Поппінс була дуже марнославною та любила виглядати якнайкраще. Звичайно ж! Інакше вона ніколи й не виглядала – вона була певна того!

Для створення образу марнославної, самозакоханої жінки автор використовує тавтологію (повторення та перестановка слів та словосполучень *umbrella, handle, could leave*), прямі епітети: *very vain*, посилювальні та заперечні конструкції в одному реченні: *Indeed, she was quite sure that she never looked anything else*.

Далі Мері Поппінс йде вулицею, та зверхньо киває (*nodded haughtily*) Поліцейському. Вона зупиняється поправити капелюшка (*put her hat straight*) *with the help of the windscreen, in which it was reflected* – з допомогою лобового скла автомобіля, в якому видно було відображення. *...she smoothed down her frock and tucked her umbrella more securely under her arm so that the handle, or rather the parrot, could be seen by everybody* [68, с.11]. – вона розправляє складки на сукні та поправляє парасольку так, щоб було краще видно ручку. Після всіх цих приготувань (*preparations*) вона підходить до Продавця Сірників, якого вона називає по імені – Бертом.

Після цього образ Мері Поппінс, до якого читач вже почав звикати в першому розділі, постає зовсім іншим. Твердий характер,

перфекціонізм та зарозумілість головної героїні вже показані. Самозакоханість добре введена автором на початку 2 розділу, як ми щойно розібрали. Далі маємо таке:

...Mary Poppins walked up to him, tiptoeing so as to surprise him [68, с.11]. – ...Мері Поппінс підібралась до нього навшпиньки, щоб застати зненацька.

“Hey!” called Mary Poppins softly [68, с.11]. – «Гей!», - тихенько гукнула Мері Поппінс.

“Ahem!” said Mary Poppins, with a ladylike cough [68, с.11] – «Кхм!», - делікатно, як справжня леді, кашлянула Мері Поппінс.

Mary Poppins looked down at her feet and rubbed the toe of one shoe along the pavement two or three times. Then she smiled at the shoe in such a way that the shoe knew quite well that the smile wasn't meant for it [68, с.11] – Мері Поппінс опустила очі додоу та заходилася креслити носком черевика по бруківці. Потім вона усміхнулася до черевика, але в такий спосіб, що черевик одразу ж зрозумів – ця усмішка призначена зовсім не йому.

Всі ці фрагменти тексту (які, до речі, ідуть майже один за одним), власне демонструють поведінку жінки під час побачення: позірну скромність, навіть сором'язливість, делікатність в поєднанні з легкою насмішкою. З огляду на типову поведінку головної героїні в попередніх і наступних розділах тексту, цей приклад є унікальним. Дієприкметник tiptoeing дуже добре передає відчуття легкості та водночас грайливості, тим більше, що це – tiptoeing to surprise (щоб застати зненацька, або навіть наполохати). Далі: не тільки тут, але й далі по всьому розділу маємо незвичайно велику концентрацію вигуків, при чому більшість з них з боку самої Мері Поппінс, завжди стриманої: «Hey!», “Oh, Bert, ”*My word!*”, «*Why*» (в даному випадку – в якості вигука), “*My goodness*”, “*Strike me pink!*” - і так далі, що надає текстові значного

емоційного забарвлення і водночас руйнує всю «серйозність» персонажного образу, в попередньому розділі начебто вже досягнуто.

“That all you got, Bert?” said Mary Poppins, and she said it so brightly you could hardly tell she was disappointed at all [68, с.11] – І це все, що ти заробив, Берт? – спитала Мері Поппінс, але промовила це так життєрадісно, що навряд чи вам прийшло б в голову, що вона розчарована.

Тут і в наступному відривку, нарратор вживає цілий арсенал засобів для відтворення *співчуття*:

Mary Poppins thought of the raspberry-jam cakes they always had on her Day Out, and she was just going to sigh, when she saw the Match Man’s face. So, very cleverly, she turned the sigh into a smile – a good one with both ends turned up – and said: “That’s all right, Bert. Don’t you mind. I’d much rather not go to tea. A stodgy meal, I call it – really.”

And that, when you think how very much she liked raspberry-jam cakes, was rather nice of Mary Poppins [68, с.12] – Мері Поппінс подумала про тістечка з малиновим джемом – неодмінну частину її Вихідних, та ледь не позіхнула. Але, побачивши обличчя Продавця Сірників, вона швиденько посміхнулася замість позіхати – і то була чудова усмішка, зовсім природня. «Нічого страшного, Берт, - сказала Мері Поппінс, - Не переймайся – я все одно щось не хочу сьогодні тих тістечок. Фігуру собі не хочу псувати – правда.» І, якщо ви візьмете до уваги, як Мері Поппінс любила малинові тістечка, це було дуже-дуже гарно з її боку.

Отже, в першому фрагменті прислівник *brightly* та дієприкметник *disappointed* співіснують в одному реченні. Вони характеризують собою цілком протилежні стани людської психіки. Перший дає читачеві уявлення про зовнішню сторону подій (мова та поведінка Мері), другий – про внутрішню (думки та відчуття). Далі протиставлення цих двох аспектів тільки поглиблюється: *she was just going to sigh - she turned the*

sigh into a smile; «I'd much rather not go to tea» - she liked raspberry-jam cakes.

Але, відповідно до характеру персонажу, який воліє носити свої переживання в собі, емоційність у наведених фрагментах тексту прихована, прямих епітетів майже нема: взагалі-то емоційно нейтральне словосполучення *very cleverly* вжито для характеристики дуже сильного емоційного зусилля персонажу приховати власне розчарування; надмірний дескриптивізм словосполучення *a good one with both ends turned up* (якщо перекладати буквально: *гарна посмішка, при якій обидва кінчики рота підведені вгору*) для опису посмішки, а також визначення чаювання, як саме їжі, а не соціальної події, епізоду спілкування, у власній мові персонажу, відповідають тій самій меті: *«I'd much rather not go to tea. A stodgy meal...»*

Епітет *nice*, та ще з підсиленням (*«rather nice»*) по відношенню до героїні, яка була все що завгодно, тільки не *«nice»* із оточуючими на протязі решти тексту, теж говорить сам за себе.

Нарешті, повторення *«said – said»* в тому самому реченні додає самому текстові більшої музикальності, а персонажному образу – поетичності.

“Oh, Bert,” she said, “that’s a fair treat!” And by the way she said it she made him feel that by rights the picture should have been in the Royal Academy... [68, с.12]– «О, Берте, яка краса!» - вона вигукнула це так, що змусила Берта повірити, що його малюнок мав бути виставлений у Королівській Академії Мистецтв...

У наведеному фрагменті наявні вигук (*Oh*), емоційно забарвлене оціночне судження, за яким слідує знак оклику (*fair treat!*), та ціле додаткове речення, як гіпербола (*by rights the picture should have been in the Royal Academy*). Починаючи з цього моменту, Мері Поппінс вже не потрібно приховувати своє розчарування, тому нарратор значно ширше починає використовувати як прямі, так і непрямі засоби для вираження

схвильованості, радості, захоплення – іншими словами, характеристика емоційного стану персонажу зміщується з «напівприхованої» до цілком відкритої:

“My word!” said Mary Poppins admiringly [68, с. 12];

“Why, Bert, you look fine!” she cried in an admiring voice [68, с.12];

“My goodness,” said Mary Poppins, “I am having a Day Out!” [68, с. 13];

...admiring themselves and each other, ... [68, с. 13];

“Strike me pink!” said Mary Poppins. That was what she always said when she was pleased [68, с. 13].

У низці наведених прикладів звертає на себе увагу часте вживання похідних від слова *admire* (милуватися або захоплюватися) – чи то в якості дієприкметника, чи то прислівника, чи то дієслова. Далі, слово *fine* та словосполучення *Day_Out* самі по собі не мають емоційного забарвлення, але посилений наголос на них цього значення додає, що в письмовому тексті передано знаками оклику. “*Strike me pink!*” – ще один вигук захоплення Мері Поппінс, далі це пояснює і сам нарратор, з огляду на те, що ця фраза (як і «*spit-spot*», до речі) додає риси унікальності образу Мері Поппінс. Ще добрим прикладом непрямих характеристик даного образу є вживання глаголу *to leap* - *скочити* (*They leapt upon it*), який теж за своїм смисловим значенням скоріше мав би належати до характеристик вихованців Мері Поппінс, аніж її самої. В іншому місці привертає увагу словосполучення *thoroughly surprised* – не просто здивована, але *глибоко здивована*.

Взагалі-то не можна сказати, що Мері Поппінс ніколи не посміхається, але слово *smile* зустрічається тут частіше, ніж в інших розділах:

...Mary Poppins and the Match Man smiled at one another [68, с. 15].

Змінюється не тільки поведінка – у чудесний спосіб змінюється й зовнішність головної героїні:

She, too, she discovered, had changed. Round her shoulders hung a cloak of lovely artificial silk with watery patterns all over it, and the tickling feeling at the back of her neck came, the mirror told her, from a long curly feather that swept down from the brim of her hat. Her best shoes had disappeared, and in their place were others much finer and with large diamond buckles shining upon them. She was still wearing the white gloves and carrying the umbrella. [68, с.13] – *Вона відкрила, що теж змінилася: на плечах була пелерина із пречудового штучного шовку, вкрита блідими узорами, а шию лоскотало довге хвилясте перо, яке звисало тепер з її капелюшка. Найкращі її черевики зникли, а натомість з'явилися інші, розкішні, на яких сяли великі діамантові пряжки. Від її старого вбрання залишились тільки білі рукавички та парасолька.*

А в кінці Вихідного: *And as they went, the feather dropped from her hat and the silk cloak from her shoulders and the diamonds from her shoes* [68, с.14]. *Коли вони йшли, перо впало з її капелюха, шовкова пелерина зісковзнула з плечей, а з черевичків осипались діаманти.*

Це все нагадує перетворення Попелюшки. І те, що така метаморфоза з зовнішністю Мері, незважаючи на безліч різних чудесних подій у нарративі трапляється тільки тут, у присутності та за безпосередньої участі Берта (який намалював картину), дуже промовисто говорить про відносини між цими двома персонажами (згадаймо: «...*admiring themselves and each other,...*» - ...*милуючися кожен собою та один одним...*). У попередньому пункті ми фокусували увагу переважно на характеристиці образу Мері Поппінс-виховательки (материнський аспект), тут головним є образ Мері Поппінс-закоханої жінки. Хоча, звісно, чіткої границі між ними немає і бути не може.

Порівняно менше розкриття цієї іпостасі художнього персонажу пов'язано зі специфікою адресату даного тексту (книга для дітей) та згаданими на початку розділу даної роботи особливостями фокалізації

нарратива. І якщо брати до уваги фокалізацію, то основна частина тексту розділу «Вихідний» - це погляд на романтичні стосунки очима дітей.

Символізм кольору також відіграє певну роль при створенні образу Мері у «Вихідному». Переважає тут зелений: *How green it was there and how quiet...!* [68, с.13] («Як зелено і затишно тут було...!»), *a bright green-and-red striped coat* [68, с.13] (піджак Берта в зелену й червону смужку), *a green table, the little green chairs* [68, с. 13] (зелений стіл та маленькі зелені стільці). Зелений колір (принаймні в західних культурах) традиційно асоціюється зі спокоєм, затишком та відпочинком, а в першому з наведених прикладів наратор сам ставить епітети *green* (зелений) та *quiet* (затишний) в один ряд.

Нарешті, остання фраза Мері Поппінс у тексті розділу, адресована вже дітям («*everybody's got a Fairyland of their own*» [68, с. 15] - «у кожного – своя Казка.»), не потребує розбору з позиції мовних засобів, але дуже важлива за змістом, тому що пояснює цілий розділ: в ньому описано Казковий (Ідеальний) Світ (*Fairyland*), в якому головна героїня є Ідеальною Жінкою, якою вона себе бачить.

3. Загалом на протязі всього розділу можна чітко розрізнити манеру спілкування няньки Мері Поппінс із своїми вихованцями (зазвичай різку або ущипливу) та Мері Поппінс – чарівної істоти із такими самими чарівними істотами – Пандою, дельфінами, білим ведмедем (як правило, спокійнішу, любячнішу, хоча подекуди теж саркастичну: (“*Very well, then, we will go away. And then perhaps*” – *Mary Poppins's voice was at its most priggish* – “*you'll be sorry you missed us.*” [68, с. 41] – *Гаразд. От ми зараз підемо геть ... – тоді ви, мабуть, пожалкуєте, що все проспали.*) Це – манера спілкування рівного з рівним, де присутні як взаємоповага, так і деякою мірою, насмішки та іронія: “*Well, of all people, it's Mary Poppins! You're just in time to share our sand-bath... “I had a bath this morning, thank you!”* [68, с.42] – «Треба ж – сама Мері Поппінс! Якраз вчасно –разом

зможемо скупатися в піску...» «Дякую, але я сьогодні вже ванну приймала».

Стилістично це – чемне запрошення з такою ж чемною відмовою. Ніде ані в цьому відривку, ані в багатьох інших, які стосуються спілкування Мері з тваринами, ми не бачимо слів, що виражають презирство або навіть просто неповагу (одиноким виключенням з правила є птахи (яких Мері просто не любить), та й то не всі). Вираз «...of all people, it's Mary Poppins!» підкреслює, що тварини, навіть у найвіддаленіших куточках світу, добре знайомі з героїнею.

У діалогах з тваринами – фантастичними чи реальними – Мері Поппінс загалом більшою мірою проявляє повагу, такт, співчуття. Тож це можна охарактеризувати більше як прояв іпостасі Мері Поппінс- чарівної істоти, яка може також виступати порадицею, помічницею або захисницею, якщо це потрібно її вихованцям, або ще комусь, використовуючи свої надприродні здібності. У художньому тексті, що розглядається, в якості *казкових* (тобто, наділених тою чи іншою мірою надприродними якостями та здібностями) виступають не лише тварини, а й люди, або взагалі міфічні істоти – такі, як персоніфіковані зірки (Майя у розділі *CHRISTMAS SHOPPING*).

Прикладів для ілюстрації образу Мері Поппінс, як чарівної істоти (або казкового персонажа) досить багато по всьому тексту. Вони наявні у майже всіх розділах, але найбільш показовими, з нашої точки зору, є *FULL MOON, MRS CORRY, JOHN AND BARBARA'S STORY, CHRISTMAS SHOPPING*.

Вже наведені у даному пункті приклади належать до розділу *BAD TUESDAY*, який ми вже аналізували, переважно з приводу характеристики образу Мері Поппінс, як виховательки.

Почнемо з *JOHN AND BARBARA'S STORY*. Головні дійові особи тут – двоє немовлят, Джон та Барбара та Шпак.

Шпак вміє розмовляти та мислити як людина, але дорослі люди та навіть ті діти, які вже навчилися розмовляти, не в змозі його зрозуміти – тобто, він формально є ніби казковою істотою, але при допущенні всіх (цілком правдоподібних) умов, введених нарратором, його можна вважати і звичайним птахом. Це – досить цікавий приклад своєрідного дуалізму даного художнього тексту, взаємного проникнення казкового та реального, коли не можна чітко визначити, до якого виміру належать певні події та персонажі -реального чи казкового (ще один яскравий такий приклад – подорож Мері Поппінс із дітьми навколо світу у розділі *BAD TUESDAY*, коли є дуже детальний та яскравий опис подій, але в послідуєчому нарративі немає жодного «речового доказу», що вони відбулися – лише картина подій, подана крізь призму дитячого сприйняття та збережена у дитячий пам’яті.)

Мері Поппінс з’являється в тексті майже одночасно зі Шпаком, і одразу починає йому вчитувати:

“What about yourself? All day long – yes, and half the night, too, on the roofs and telegraph poles. Roaring and screaming and shouting – you’d talk the leg off a chair, you would. Worse than any sparrer, and that’s the truth.” [68, с.59] – «А сам що? Цілий день – і добру половину ночі теж, кричиш і верещиш – то з даху, то зі стовпа. Твоя тріскотня і мертвого підніме. По правді, ти гірший за будь-яке цвірінькало!»

Трохи далі за текстом реакція Мері Поппінс ще виразніша, до слів додаються ще й жести (невербальні засоби) - *making a dart at him and flicking her apron in his direction:*

“Here, you impertinence!” said Mary Poppins crossly, making a dart at him and flicking her apron in his direction [68, с. 61] – Ось тобі, нахаба! – сердито вигукнула Мері Поппінс, скочивши до Шпака та замахнулася на нього фартухом.

Тут вже згадувалося, що для Мері Поппінс, завжди лагідної та люб’язної до тварин, птахи є виключенням. Її мова тут стає грубішою

(хоча все ж не вульгарною), навіть фонетично неправильною (*sparrer*). Хоча слово *sparrer* для Мері не є власне мовною помилкою (вона вживає його свідомо, як ми вже згадували), але в сукупності з іншими художніми засобами, вжитими в даній репліці, воно має певний підсилюючий ефект. Також можна назвати велику кількість мовних пауз (два тире та численні коми – і це при тому, що назагал кома в англійській мові вживається рідше), вигуки (*yes, here*), епітети (*crossly, worse*), риторичні запитання (“*What about yourself?*»), повтори (*you’d... you would; roaring and screaming and shouting*), три приблизно схожі за значенням дієслова, кожне з яких тою чи іншою мірою означає гучний крик (*roaring and screaming and shouting*) підряд, фразеологізм (*talk the leg off a chair*). Все це в комплексі створює відчуття якоїсь пташиної сварки – але з огляду на зміст даного фрагменту якраз є цілком логічним і зрозумілим, бо Мері не тільки розуміє мову Шпака, але й відповідає йому.

Далі вона вступає в розмову з немовлятами-Близнюками (*Twins*) – Джоном та Барбарою.

Коли Шпак пояснює немовлятам, що дорослі втратили здібність розуміти мову птахів, він пояснює про Мері Поппінс:

“She’s different. She’s the Great Exception.” - «Вона - інша. Вона – Великий Виняток». І далі знову: *“She’s something special, you see.”* – «Розумієш, вона особлива.»

Це вже пряма характеристика, пряма вказівка на незвичайність, «чудесність» персонажу, озвучена через пряму мову іншого персонажу (в даному випадку – Шпака). Щоб підкреслити значущість цієї інформації, в тексті вжито прописні літери - *the Great Exception*.

Далі трапляється цікавий діалог між Мері Поппінс та місіс Банкс, в якому відповідь Мері Поппінс виглядає ось так:

“Yes, ma’am. No, ma’am. I expect they’re getting their teeth, ma’am,”
said Mary Poppins, deliberately not looking in the direction of the Starling.

[68, с. 63] - «Так, мем. Ні, мем. Гадаю, що в них зуби ріжуться, мем», - відповідала Мері Поппінс, навмисне не дивлячись у бік Шпака.

Тут Мері Поппінс миттєво повертається з ролі чарівного створіння у роль звичайної служниці, яка просто відповідає на поставлені хазяйкою питання. Кожна з відповідей закінчується поштивим звертанням *ta'at* (мем, мадам), що, з огляду на те, що нам вже відомо про характер даного персонажу, звучить трішки іронічно. Іронія полягає ще і в тому, що Мері Поппінс насправді розуміє немовлят (вона щойно говорила з ними), а місіс Банкс тільки думає, що розуміє – тобто, в самій ситуації: персонаж, який дійсно все розуміє, мовчить, а той, хто нічого не розуміє, навпаки, багато говорить:

“*My poor ones, my pets – it will be all right when the naughty old teeth come through,” said Mrs Banks soothingly [68, с. 62] («мої любі крихітки, як тільки ці противні зуби проріжуться, все стане добре», - заспокоювала місіс Банкс) “*Mother knows – Mother understands...*” crooned Mrs Banks tenderly. [68, с. 62] (Мама знає, мама розуміє... , - ніжно проворкотіла місіс Банкс)*

“... as though she were singing a lullaby” [68, с. 62] («таким голосом, наче співала їм колискові»)

Взагалі, протиставлення образу Мері Поппінс та місіс Банкс, яке простежується на протязі всього нарративу, тут помітно найбільше – вибір епітетів та звернень, вибір дієслів як у мові самої місіс Банкс, так і в ремарках нарратора. Пряма мова місіс Банкс являє собою «типовий словесний набір», який дорослі зазвичай вживають під час спілкування з дітьми, спеціальну «дитячу мову», яка базується на уявленні, що дитина нездатна зрозуміти мову звичайну (що цілком спростовує попередня розмова Мері із Близнюками, витримана в цілком серйозному тоні: “*Well, it can't be helped. It's how things happen,*” said Mary Poppins sensibly. [68, с. 61] («Але цьому ніяк не зарадиш – таке життя, - розсудливо відповіла Мері Поппінс)).

Тут (і не тільки) показано властивість Мері Поппінс розділювати, точніше, не допускати змішення чарівного та звичайного світів у нарративі. Саме тому вона відходить убік, тільки-но з'являється місіс Банкс.

З позиції аналізу тексту, як цілісності, можна охарактеризувати це яскраве протиставлення вербальних та невербальних характеристик персонажного образу Мері Поппінс відповідним же характеристикам образу місіс Банкс (а також декого з інших персонажів - Поліцейського, місіс Ларк, місіс Персімонс, містера Банкса), як протиставлення *реалізму* Мері Поппінс *формалізові* оточуючих її людей (*"Grown-ups never mean what they say"* – «Дорослі ніколи не надають значення тому, що говорять» - каже Джон, який бачить світ таким же, як і Мері Поппінс – саме тому вони й здатні спілкуватися). Тут справа вже не в протиставленні «казковий-реальний», а скоріше: «реальний/глибинний - формальний/поверхневий».

РОЗДІЛ 3

ВЕРБАЛЬНІ ТА НЕВЕРБАЛЬНІ ПРИЙОМИ МОДЕЛЮВАННЯ ПЕРСОНАЖНИХ ОБРАЗІВ У КІНОТЕКСТАХ

3.1. Кінематографічні прийоми і техніки творення персонажних образів

Серед кінематографічних прийомів одне з найважливіших місць посідає *план зйомки*, який можна визначити, як відносний масштаб зображення в кінокадрі. При зйомці людини основними планами є *дальній, загальний, середній та крупний*. При *дальньому та загальному* людина вміщується в кадрі в повний зріст, але у випадку *дальнього плану* вміщується ще й оточення людини, при чому він використовується перш за все для показу цього оточення. При *середньому* людина вміщується в кадрі по коліна. *Крупним планом* зазвичай показують обличчя. Вирізняють іще *детальний план*, призначення якого витікає з його назви. *Ракурсом* називають нахил оптичної осі камери під час зйомки, *панорамуванням* – повороти камери в горизонтальному чи вертикальному напрямках.

Наплив визначають, як поступовий перехід однієї знятої сцени в іншу.

Природні явища (такі, як вітер або сніг), можуть імітуватися на екрані з допомогою *постановочних ефектів*.

Наїзд, або поступове наближення рухомої камери, є окремим випадком застосування рухомої камери під час кінозйомки – *тревелінга* [38].

В кінотексті інтродукція персонажу починається з невербальних прийомів: панорамної зйомки дахів великого міста (в даному випадку – Лондона) та хмар над ними. Коли в фокус об'єктиву камери потрапляє віддалена постать Мері Поппінс, яка сидить на хмарці (тут використано комбіновану зйомку). Відбувається поступове збільшення цієї постаті,

поєднане в кінці з ефектом напливу. Далі слідує німа сцена, під час якої показано Мері Поппінс середнім планом. Вона причепурюється. В інтродукції образ вже має багато з тих характерних деталей, які супроводжують його впродовж всього наративу: ліворуч від Мері стирчить парасолька з ручкою у вигляді голови папуги, праворуч – саквояж, на руках в неї – білі рукавички:



Рисунок 3.1. Мері Поппінс над хмарами

Символізм деяких невербальних прийомів можна зрозуміти одразу ж (жести персонажу, квітки на капелюшку, ручка у вигляді голови папуги, вказують на самолюбівання, місцезнаходження (над хмарами) – на досконалість, ідеальність. Зйомка середнім планом вже дозволяє добре бачити обличчя персонажу і в той же час вмістити в кадрі її безпосереднє оточення (саквояж та парасольку). Звукове супроводження під час цього епізоду також має певне значення – це попури з усіх мелодій, які супроводжують появу Мері Поппінс у фільмі, що стає зрозумілим під час подальшого перегляду. Отже, мізансцена, яка відкриває фільм, багато в чому є квінтесенцією як образу самої Мері, так і натяком на місце й час подальших подій (час можна приблизно встановити по вбранню персонажу) – тобто, *хронотоп* подальшого наративу.

Одним з непрямих засобів характеристики Мері Поппінс у кінонаративі, подібно до наративу художнього, виступає порив вітру. Раптовий шквал підхоплює всю довгу чергу шукачок вакансії няні в

будинку Банксів, та забирає їх геть. З огляду на засоби втілення, тут використано постановочний ефект (вітер) в поєднанні з комбінованими зйомками. Діти теж з'являються у цьому фрагменті, хоча й на короткий час, але їх поява несе прихований зміст. Перший раз видно їх невдоволені обличчя, а далі звучить репліка Джейн:

Jane: I don't understand. They're not what we advertised for at all. (джерело), далі ракурс раптово змінюється, і ми бачимо, як одна за одною жінок у черзі підхоплює та несе вітер, потім ракурс змінюється назад, але тепер у фокусі - крупним планом обличчя обох дітей, які захоплено усміхаються. Тобто, тут використано кіномонтаж, за допомогою якого об'єднано дві паралельні в часі послідовності подій для створення єдиного наративу. Також цим у досліджуваному кінотексті втілено ідею про «дитячий» наратив, про яку вже йшлося у попередньому розділі даної роботи: спочатку діти самі вигадують та пишуть листа-оголошення, потім вони ж коментують з приводу довгої черги кандидаток в няні перед будинком і, пізніше, самої Мері, щойно вони її бачать.

Jane: ...It's her. It's the person. She's answered our advertisement.

Michael: Rosy cheeks and everything. [69]

Нарешті, Мері Поппінс цитує їх листа, коли рекомендується містеру Банксу.

Вагомість дитячої позиції у наративі підкреслено всіма цими засобами, серед яких є і вербальні, і невербальні. У нашій статті з предмету порівняльного аналізу художнього та кінотексту йшлося про вплив історичного та культурно-соціального факторів середовища, у якому постали художній твір та кінофільм. Та попри те, що цей вплив не можна ігнорувати, тут значною мірою йдеться також про фокалізацію кінонаративу, тому що буквально передати ракурсом точку зору дитини в кінотексті хоча й можливо (і час від часу трапляється протягом наратива), але використовувати цей прийом можна лише дуже обмежено, бо інакше він зруйнував би цілісність тексту, зробив його диспропорційним.

Вдруге персонаж Мері Поппінс з'являється на екрані досить пізно - на 23 хвилині кінонарративу. Сцени, які передують йому, здебільшого відіграють роль створення відповідного хронотопу та характеристики інших персонажів (Майкла та Джейн, містера Банкаса, місіс Банкас, Берта, місіс Брілл та інших), багато з яких у подальшому розвитку нарративу будуть взаємодіяти з головною героїнею. Друга поява Мері Поппінс починається з панорамних кадрів міста та неба в хмарах над ним, з ракурсу, який співпадає з поглядом дітей із вікна будинку. На тлі хмар видно постать жінки з розкритою парасолькою (зйомка дальнім планом).



Рисунок 3.2. Мері Поппінс в польоті

Схожість техніки зйомки з початковими кадрами фільму має викликати в глядача відчуття знайомості, подібності, що допомагає в інтродукції персонажу. Фігура летить в повітрі, поступово наближуючись – за рахунок комбінованої зйомки створюється ефект польоту, навіть скоріше повільного спуску її на парасольці, як на парашуті. Фігура поступово наближується, видно її обличчя – але за рахунок вишезгаданої подібності сцени з першими кадрами кінотексту глядач може впізнати її навіть раніше. Нарешті ця людина на парасольці (ім'я якої досі в кінотексті не згадується), спускається прямісінько перед будинком Банкасів.

Далі події розгортаються в самому будинку. У кінотексті, на відміну від художнього, у сцені інтродукції персонаж взаємодіє не з місіс Банкс, а з містером Банксом, який в книзі ледве згадується. Одна з імовірних причин такого зміщення акцентів ширше пояснена в нашій статті [42], та пов'язана з впливом другої хвилі фемінізму в Америці, яка припала на час створення фільму. Іншою можна рахувати те, що в цілому кінотексті розкриття характеру персонажу Мері Поппінс розгортається на тлі персонажного образу містера Банкса і відбувається в тісній взаємодії з цим персонажем. Роль персонажу містера Банкса тут близька до того, що в англійській літературі називають *foil character*, хоча відміна в тому, що *foil character* зазвичай не передбачає розвитку [62].

У попередній частині кінотексту містера Банкса вже схарактеризовано досить докладно. Не зупиняючись на деталях цієї характеристики, можна зауважити, що вказаний персонаж зображений абсолютним педантом, великим прихильником світських умовностей та людиною, яка прагне контролювати оточуючих і не терпить заперечень. Саме ці риси необхідні йому, щоб діяти, як *foil character* для Мері Поппінс.

3.2. Взаємодія вербальних та невербальних засобів створення кіноперсонажного образу

Багато з характеристик даного персонажного образу Мері Поппінс, які в художньому тексті було втілено за допомогою різних засобів характеристики від наратора, тут втілено з допомогою основного інструменту характеристики персонажу в кінотекстах – акторської гри. Як вже згадувалося, актор у фільмі не є цілком тотожним персонажеві кінотекста, але все одно велика частина характеристики (передусім невербальні засоби) залежить саме від нього.

Почати з того, що Мері входить до будинку одразу ж після запрошення місіс Брілл, не чекаючи, поки її проведуть – це одразу ж підкреслює її самостійність та рішучість. Вона ж починає розмову з містером Банксом, навіть не привітавшись:

Mary Poppins: You are the father of Jane and Michael Banks, are you not? I said, you are the father of Jane and Michael Banks.

Розмова починається зі стверджувального запитання (*You are are you not?*), а далі вже йде просто ствердження (*I said, you are...*). Синтаксично і стилістично агресивна манера розмови поєднується з різкими, рішучими рухами акторки. Це все доповнюється аудіоскладовою: акторка говорить дуже голосно та уривчасто. Тобто, в даному випадку використано повною мірою як засоби, властиві літературним текстам, так і засоби кіно.

З цього моменту стає зрозуміло, чому саме містер Банкс займав таку відносно велику частину попереднього кінотексту: чим яскравіше його характеристика, тим виразніше він, як *foil character*, відтінює образ Мері Поппінс. В перші секунди їх зустрічі камеру фіксовано крупним планом не на її, а на його обличчі, яке відображає невдоволення та гнів, а в голосі звучить цілковита розгубленість. Він говорить звичайні офіційні фрази, але непевним тоном, навіть починає заїкатися та запинатися:

Mr. Banks: Well, well ye-- yes, of course, I mean. Uh-- you brought your references, I presume. May I see them?

Власне, тут відбувається потрібне протиставлення: не тільки протиставлення містера Банкса Мері Поппінс, але й протиставлення «попереднього» містера Банкса – самовпевненого, зарозумілого, педантичного, теперішньому – розгубленому та схвильованому. Далі це протиставлення розгортається: містер Банкс бачить в руках у Мері листа від Джейн та Майкла, який він власноруч порвав і викинув (склеєного листа в руках Мері Поппінс показано крупним планом, щоб привернути до нього увагу). Це так шокує містера Банкса, що він починає відповідати

невпопад та говорити сам з собою просто в присутності Мері, що врешті викликає співчутливу репліку:

Mary Poppins: I beg your pardon. Are you ill?

Так само, як і в художньому тексті, Мері сама ставить умови (тільки тут хазяїну, а не хазяйці), але в книзі ці умови виражені, хоч і в рішучій, але більш чемній формі. Тут вжито вираз більш відвертий, майже грубий, хоча й трохи пом'якшений тоном акторки:

Mary Poppins: ...I'll give you one week. I'll know by then.

Ця деталь також може бути наслідком історико-соціально-культурних умов постановня твору – впливу американської, більш відвертої, культури та переламної епохи 1960-х років (показово, що вплив хронотопу самого кінотексту – Лондон, 1910-ті рр. тут зовсім не простежується) [22].

У винику цієї зустрічі містер Банкс вже майже нездатний говорити від стількох несподіваностей (в кінці розмови він просто механічно повторює кожен з реплік Мері Поппінс, погляд у нього відчужений), але досить показовою є його реакція на питання місіс Банкс, чи буде нова няня достойною вихователькою: *Mrs. Banks: Will she be firm? Will she give commands? Will she mold our young breed?*

Mr. Banks: You know, Winifred, I think she will. I think she will.

При цьому на його обличчі відбивається задоволення, навіть захват. Це дуже добре співвідноситься з тим фрагментом художнього тексту, в якому говориться, що, попри всю «незручність» Мері Поппінс, всі мешканці будинку були задоволені з її прибуття [68, с.10].

Після цього відбувається мізансцена в дитячій кімнаті, дуже важлива з точки зору характеристики досліджуваного персонажу. Починається вона з панорамного плану захарашеної дитячої кімнати, посеред якої стоять діти та Мері Поппінс, та супроводжується відповідною реплікою Джейн: «*I'm afraid the nursery isn't very tidy*». Далі персонажів зображено переважно загальним планом, тобто, акцент тут більше на дії, ніж на

виразі їх облич. У цьому фрагменті Мері Поппінс багато разів посміхається, і назагал вираз її обличчя помітно лагідніший, ніж під час розмови з містером Банксом.

З цього моменту починається розбіжність у трактовці образу наратором та кінонаратором: хоча доволі скупа характеристика зовнішнього вигляду Мері Поппінс у тексті літературного твору надає можливість широкої його трактовки, але постійна усмішка, можна напевне сказати, не є її типовою характеристикою. Ми вважаємо, що це теж пов'язано з соціокультурним аспектом – постійна усмішка більшою мірою притаманна американцям, ніж європейцям [20]. В літературному тексті дуже виразно позначене «зверхнє», навіть презирливе ставлення Мері до дітей – вона не жорстока, але жорстка, а часом і уциплива. Як ми бачили з попереднього розділу, її доброта до дітей дуже рідко має зовнішні прояви. Саме стриманість є однією з головних рис Мері в тексті художнього твору.

Натомість у кінонаративі даний образ набуває (принаймні, на перший погляд) нових рис. Окрім фразеологізмів, Мері Поппінс вживає віршовану мову (*"well begun is half done."*, *«In every job that must be done, There is an element of fun».*)

Вона більш багатослівна, хоча це деякою мірою компенсується тим, що вона говорить простими короткими реченнями і швидко. В принципі, відносну багатослівність Мері можна пояснити тим, що образ мовчазної, погордливої, різкої – і водночас незбагненно привабливої жінки акторці важко було б відтворити. Насиченість кінотексту подіями значно вище, ніж тексту, тому мовчазну Мері Поппінс показати було б важче.

Як вже було згадано вище, фокалізація в кінонаративі потребує інших прийомів, ніж у звичайному – ракурс інколи може співпадати з нею, але рухи камери виконують завдання набагато складніші, аніж сама лише фокалізація. Втім, коли Мері Поппінс пояснює дітям: *«In every job that must be done, There is an element of fun.»*, її обличчя показане не тільки

крупним планом, але й з нижнього ракурсу – ніби з висоти дитячого зросту, а кілька секунд далі – вже середнім планом, але знову-таки з нижнього ракурсу.

Але, хоча кіно дає набагато більше простору для невербальних засобів характеристики персонажів, вербальні теж застосовуються досить широко, при чому для не самих лише прямих характеристик. Наприклад, Мері Поппінс каже: «*In your advertisement, did you not specifically request to play games?*»

Ця очевидна (і далеко не єдина!) поступка дитячим вимогам, яка у відповідному художньому тексті здалася б нетиповою для Мері поведінкою, в кінотексті може означати не лише відмінну трактовку персонажного образу, але й своєрідний вербальний засіб фокалізації кінонарративу.

Метафора «*a spoonful of sugar helps the medicine go down*» - (інакше кажучи, якщо роботу сприймати, як гру, її легше виконувати), повторюється в кінотексті неодноразово та є однією з найтипівіших фраз, «візитних карток» Мері Поппінс. Вперше Мері каже (точніше, співає) її під час прибирання дитячої кімнати. Порівняльна значущість цього вислову для кінотексту теж можна пов'язати з соціально-культурним бекграундом його створення – радикальна зміна традиційних поглядів на виховання дітей: толерування чи навіть прийняття дитячої точки зору, збільшення уваги до дитячих вимог [56].

«Чудеса», які здатна Мері Поппінс у кінотексті так само, як і в художньому, втілені на екрані засобами прискореної зйомки – лише одне клацання пальців Мері змушує розкидані по всій кімнаті іграшки зайняти свої місця. Прискорена зйомка в даному випадку допускає подвійне тлумачення – можна сприймати його буквально (як диво), а можна - як своєрідну кінометафору, як цей прийом зазвичай трактується у кінотекстах, більш «серйозних».

Стосовно різниці у нараторському трактуванні персонажного образу Мері в обох текстах, то найяскравіший приклад можна знайти в цій же самій мізансцені дитячої кімнати, коли Мері Поппінс скликає пташок. Хоча епізод розмови з птахом (Шпак) існує і в тексті літературного твору, але зовсім по-різному передане її відношення до цих істот (Мері, як персонаж тексту літературного, їх не любить; Мері, як персонаж кінотексту, ставиться до них, як до друзів). У кінонарративі це відношення передане переважно невербальними засобами: пташки крупним планом, жести самої Мері Поппінс, але присутні й вербальні: алюзія до пташки, яке в'є собі гніздечко:

*«A robin feathering his nest
Has very little time to rest
While gathering his bits of twine and twig
Though quite intent in his pursuit,
He has a merry tune to toot
He knows a song will move the job along»*



Рисунок 3.3 – Мері Поппінс та пташка

Цьому епізоду кінонарратива важко підшукати будь-яке пояснення ані з точки зору культурних особливостей, ані особливостей історичних, окрім досить широкого та не дуже чіткого визначення «особливостей трактування наведеного образу наратором». В подальшому кінонарративі тема птахів повторяється, так само як і відношення Мері Поппінс до них

лишається підкреслено теплим (третя сцена в дитячій кімнаті, коли Мері співає про леді, що годує пташок) [69, 1:20:40]. Отже, ця риса персонажного образу дійсно не є випадковою. Чому саме в кінонаративі замінено нелюбов Мері Поппінс до птахів на прямо протилежне відношення, можна тільки здогадуватися, залишивши це в полі «індивідуальних особливостей трактування персонажного образу».

Гармонію, яка настала в будинку Банксів з самого прибуття Мері Поппінс (на відміну від тексту, в якому це питання вирішене типовим нараторським монологом), тут передано більш зручними для кінотекста вербальними засобами діалогу персонажів:

Mrs. Banks: She's happy as a cricket. As a matter of fact, since you hired Mary Poppins, the most extraordinary thing seems to have come over the household.

Mr. Banks: Is that so?

Mrs. Banks: Take Ellen for instance. She hasn't broken a dish all morning.

Mr. Banks: Really? Well, that is extraordinary.

Mrs. Banks: And another thing. She and Cook usually fight like cats and dogs, but today--

Mrs. Brill: Let me hold the door for you, Ellen dear.

У кінонаративі художній образ Мері має три виразні особливості: по-перше це вже згадуваний тісний взаємозв'язок образів Мері Поппінс та містера Банкса, взаємодія яких є однією з рушійних сил кінонаративу. По-друге це значне розширення трактовки та зміна ролі Берта в наративі (від епізодичної в художньому тексті до однієї з головних у кінотексті). Третьою особливістю є «стертість меж», «злиття» іпостасей художнього образу Мері, які можна було (хоча, звісно, з певною долею умовності), вирізнити в художньому тексті. Іпостасі в художньому тексті значною мірою були виником його поділу на окремі розділи. Більш жорсткі часові рамки кінотексту та більша інтенсивність взаємодії персонажів у кінонаративі не дозволили виділити окремих розділів в такій кількості та

з такою самою чіткістю, як у художньому тексті. Мізанабім не зникає в кінонарративі, але приймає дещо інші, властиві саме кінотекстові, риси.

Також відбувається загальне зміщення подій кінонарративу відносно подій художнього нарративу, при тому що більша частина їх в тій чи іншій формі зберігається (зміни у хронотопі). Кінонарратив за жанровою ознакою належить до музикальних фільмів, і це пояснює високу насиченість римованим текстом, танцювальними номерами, значну вагу музикального супроводження в ньому.

В даному кінотексті, зокрема і в характеристиці образу Мері Поппінс, велику роль відіграє анімація, поєднана з комбінованими зйомками. Анімація тою чи іншою мірою присутня у досить великому (близько 25 хв) фрагменті, котрий можна умовно назвати «Подорожжю в Казку», починається зі сцени «пірнання в картину» та закінчується сценою дощу, який розмиває малюнки на бруківці. Саме ці два епізоди кінонарративу маркують початок та кінець наявного в ньому «оповідання в оповіданні». Саме анімовані персонажі (свійські тварини на фермі, пташки, пінгвіни – офіціанти, черепахи, мисливці, лис, жокєї, репортери на іподромі та багато інших) у кінотексті відповідають за відтворення «чудесного» світу, а з його допомогою, опосередковано – «чарівної» іпостасі Мері Поппінс.

Як вже згадувалося, епізод мізанабім в даному кінотексті, на відміну від тексту, лише один; але він поєднує в собі найяскравіші та найтипівіші моменти текстового нарративу, або принаймні знаходить їм слушні кінематографічні аналоги. Вживання підкреслено сценічних декорацій у кінофільмі може, звичайно, мати суто технічне пояснення; але більш імовірно, що воно має підкреслити «особливість», несхожість казкового світу зі звичайним. Цим же можна пояснити наявність великої кількості антропоморфних анімованих персонажів в «казковому світі»:



Рисунок 3.4. Мері серед репортерів.

Комбіновані зйомки з одночасним використанням декорацій, анімації та акторської гри - 54:25)

Справа не тільки в тому, що задіяти живих акторів у цих сценах було б нерентабельно, але й видовищність «Подорожі в Казку» на цьому втратила б.

Зміна одягу Мері Поппінс (як і її супутника – Бerta) під час переходу в казковий світ відбувається тут так само, як і в художньому наративі. Але одяг персонажів тут дещо інший, як інший і символізм кольору: замість зеленої Мері вдягнена у білу мереживну сукню, яка зазвичай асоціюється з весільним вбранням.

Серед інших прийомів – використання техніки «напливу зображення» (сцена, коли Мері Поппінс танцює з Берттом плавно переходить у сцену з каруселлю), велика кількість спеціальних ефектів (у повітрі літають спочатку Берт, потім сама Мері Поппінс, потім навіть їхні тростина та парасолька). Танцювальні та акробатичні номери тут майже не перериваються. Звісно, те ж саме відноситься і до музикального супроводження. Більша частина прямої мови персонажів (як діалоги, так і монологи) виконана або в формі пісень, або принаймні, римування (Мері виспіває своє замовлення офіціанту):

Mary Poppins: Now then, what'd be nice?

*We'll start with raspberry ice
and then some cakes and tea [11-45:20]*

Незважаючи на жанрові особливості фільму, що ліг в основу аналізованого кінотексту, насиченість танцювальними/музикальними номерами «Подорожі в Казку» порівняно з рештою того ж самого кінонарративу набагато вища.

До непрямих невербальних засобів характеристики образу Мері можна віднести сцену каруселі: зовнішній вигляд та навіть колір дерев'яних коней тим чи іншим чином співвідноситься з його вершником. Навіть колір має певне значення: коник Майкла – традиційно хлоп'ячого блакитного кольору і його морда виглядає більш «по-хлопчачому», Джейн – традиційно дівчачого рожевого, а морда коника – тендітніша. Коняка Мері Поппінс має не тільки виразні жіночі «риси обличчя», але поглядає гордовито і самовпевнено:



Рисунок 3.5. Кінь Мері Поппінс

Ще одним непрямим засобом характеристики образу Мері є епізод переходу в «казковий світ картини»: саме Мері Поппінс керує цим процесом, відсторонивши навіть Бerta, який цю картину намалював. Це відтворено на екрані цілком однозначно, як змістом її реплік (*Mary Poppins: Bert, what utter nonsense! Ohh! Why do you always complicate*

things that are really quite simple? Give my your hand, please, Michael. Don't slouch. One, two...) (вербальні), так і рішучими рухами, мімікою, наказовою інтонацією (невербальні засоби). Сам перехід на екрані відтворено з допомогою кіномонтажу - як швидке зменшення, а потім зникнення фігур персонажів.



Рисунок 3.6. Момент виходу із чарівного світу, виконаний у вигляді розмитого зображення – 56:50

Наступна мізансцена (дитяча кімната, вдруге) може слугувати добрим прикладом того, як інтонація в якості невербального засобу впливає на характеристику персонажа у кінотексті. Річ в тому, що репліки Мері Поппінс у цьому фрагменті кінотексту дуже близькі за змістом до її реплік з двох-трьох епізодів художнього наративу (об'єднання кількох епізодів тексту в один епізод кінотексту є досить типовим прийомом, який ми вже розглядали). Порівняймо:

Jane: Mary Poppins, don't you remember? You won the horse race!

Mary Poppins: A respectable person like me in a horse race? How dare you suggest such a thing. [69, 59:00]

Jane tried to explain.

“Michael means – is your Uncle often full of Laughing Gas, and does he often go rolling and bobbing about on the ceiling when—”

“Rolling and bobbing! What an idea! Rolling and bobbing on the ceiling! You’ll be telling me next he’s a balloon!” Mary Poppins gave an offended sniff. “But he did!” said Michael. “We saw him.”

“What, roll and bob? How dare you! I’ll have you know that my Uncle is a sober, honest, hardworking man, and you’ll be kind enough to speak of him respectfully. And don’t bite your Bus ticket! Roll and bob, indeed – the idea!”

[68, c.22].

В обох випадках застосовано діалог. Репліки, хоча й не тотожні, але дуже подібні за змістом, аж до цілих словосполучень. В обох випадках Мері Поппінс розгнівано заперечує те, про що їй нагадують діти. Але в кінотексті, де до самої репліки ще додається інтонація, стає зрозумілим, що гнів цей скоріше удаваний, аніж справжній. В цьому також впевнює міміка акторки, яка вже надто спокійна, як на таке обурення. Отже, зміст репліки тут значною мірою коригується аудіо- та відеорядом.

Загалом, згадана мізансцена, з усіма її деталями, як-от: дитячий одяг, що сушиться на камінній решітці, Мері Поппінс у фартуху, яка вкладає дітей спати, більш акцентує увагу на Мері Поппінс у іпостасі виховательки.

ВИСНОВКИ

Літературний твір можна розглядати, як наратив з позиції наратології, або як художній текст. Кінофільм також може бути розглянутий в якості, відповідно, кінонративу або кінотексту.

Мультиmodalність кінотексту робить його доступнішим, наочнішим для сприйняття адресатом, але в той же час набагато складнішим у виконанні для кінонаратора. Саме наочність кінотексту робить помилки, або двозначність у відтворенні художніх образів (у даному конкретному випадку – образів персонажних) більш помітними. При аналізі художнього тексту потрібно враховувати лише текстову складову, яка є самотнім втіленням будь-яких засобів характеристики персонажу – і вербальних, і невербальних. У кінотексті, окрім вербальних засобів творення, до яких належать репліки персонажів, вживають самі різні невербальні засоби, розмаїття яких зводиться до двох великих груп: аудіо та відео. В середині кожної з цих груп є дуже багато окремих засобів, які потім поєднуються між собою у безліч комбінацій – як в межах однієї групи, так і з засобами іншої. Так, у розглянутому на початку розділу 3 епізоді кінонративу («Мері Поппінс над хмарами»), початкову характеристику персонажу створено поєднанням невербальних засобів обох груп (акторська гра, знімальні ефекти, аудіоряд (музикальне супроводження)). Це є гарним прикладом мультиmodalності кінотексту та використання його сильних сторін. Однак в деяких випадках (наприклад, коли ми розглядали засоби фокалізації кінонративу у мізансцені «Дитяча кімната»), слід враховувати також його слабкіші сторони. Їх слід враховувати тому, що деякі випадки розбіжності між текстом художнім та кінотекстом не можуть бути пояснені з позиції самої лише різниці трактовки образу, а вимагають урахування певних обмежень, які накладає на наратора кінотекст. Обмеження в часі – одне з найбільш вагомих, але не менш вагомою є, скажімо, проблема впливу особистості актора - виконавця відповідної ролі, і так далі. Саме це

приводить до того, що кінотекст, долаючи умовності художнього тексту, згідно з законами діалектики, тут же створює нові, власні умовності. Кінотекст втрачає могутнього союзника, який є у наратора художнього тексту – уяву адресата (читача).

Історико-культурно-соціальні особливості постання відповідного тексту чи кінотексту, яких ми неодноразово торкалися в даній роботі, вже виходять за рамки того, що визначається як засоби характеристики персонажного образу, чи то вербальні, чи невербальні. Але вони здатні впливати на ці засоби, модифікувати їх – а отже, оминати їх теж не можна. Те ж саме стосується хронотопу самого тексту – лексичне (чи будь-яке інше) значення вжитої для характеристики однієї й тієї ж самої мовної одиниці може сильно різнитися в залежності від цих факторів.

Ми розглянули вербальні та невербальні засоби творення персонажних образів на прикладі образу Мері Поппінс, та певні особливості їх вживання у художньому тексті та кінотексті, так само як і фактори, які можуть на них впливати. Перспективним можна вважати врахування впливу хронотопу тексту, історико-культурно-соціальних обставин його створення при аналізі відповідних засобів. Також при аналізі слід враховувати обмеження, які обраний для аналізу вид тексту накладає на наратора. Окрім вищеперерахованих, є ще багато моментів, які не мають безпосереднього відношення до художніх засобів створення того чи іншого наративу – від відносин між акторами-виконавцями ролей персонажів до бюджету фільму. Це, так би мовити - «фактори випадковості», які неминуче накладають свій відбиток на наратив в цілому і на персонажний образ, як невід’ємну частину його. Їх всеосяжна класифікація, аналіз та характеристика навряд чи можуть бути предметом наукової розвідки, але саму їх наявність все ж слід враховувати, «виносити за скобки» під час детального аналізу художніх засобів, використаних у кінонаративах. Деякою мірою це може бути справедливо і по відношенню до художніх текстів, де нюанси «зовнішніх впливів» на

лінгвостилістичні, текстологічні, семантичні засоби створення образів (зокрема персонажних) будуть знаходитися на самій межі лінгвістики та літературознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

1. Американский менталитет изнутри: взгляд украинского разработчика. [URL:https://dou.ua/lenta/articles/usa-cultural-fit/](https://dou.ua/lenta/articles/usa-cultural-fit/) (дата звернення 24.08.2020).
2. Андреева І.О. Мультимодальний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи напрямку. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. Вип. 7. С. 3–8.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. Изд.12-е, испр. и дополн. Москва: Флинта, 2014. 384 с.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 608 с.
5. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Москва: Флинта; Наука, 2006. 496 с.
6. Базыма, Б. А. Психология цвета. Теория и практика. Москва: Речь. 2005. 112 с.
7. Байбурин, А. К. Этнические стереотипы поведения. Ленинград: Изд-во «Наука». 1985. 330 с.
8. Бахтуева Е.С. Оценка качества интерсемиотического перевода литературного произведения на язык кино. *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2017. № 1 С.130-135
9. Беседин А.С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание*. 2017. Т. 16, № 4. С. 215-221.

10. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній художній прозі. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
11. Богдановская П.Ю. Кинотекст как особый вид креолизованного текста. *Международный студенческий научный вестник*. 2016. № 1.; [URL:http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14308](http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=14308) (дата звернення 28.08.2020)
12. Бориславов Р. «О законах кино» Виктора Шкловского. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/128_nlo_4_2014/article/11026/ (дата звернення 24.08.2020).
13. Борисова Е. Б., Кобзева Е. В. Средства интродукции образа ключевого персонажа в сказке Роальда Даля «Матильда» *Вестник самарского университета. История, педагогика, филология*. Том 24, № 1 (2018). С. 131–136.
14. Борисова Е.Б. О содержании понятий «Художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. *Вестник Челябинского гос. Университета, Филология. Искусствоведение*. 2009 №35(173) Вып. 37, С. 20–26
15. Бугаева Л.Д. Кинотекст: прояснение значения. *Мир русского слова*. 2011. № 4. С. 67–74.
16. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: учебное пособие. / под ред. Чернец Л.В. М., Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. 556 с.
17. Воробйова О.П. Художній текст: у пошуках метаметоду інтерпретації. *Англiстика та американiстика*. Дніпро, 2013. Вип. 10. С. 7–11.
18. Воронина Е. А. Основные формы выражения индивидуально-авторского мировоззрения в литературном творчестве. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Сер.: Социальные науки*. 2008. Вып. 1 (9). С. 158–163.

19. Гетман Л.И. Интертекстуальность как явление культуры. *Язык и культура*. Пятая международная научная конференция. Киев: Collegium, 1997. С. 134–146
20. Джиоева А.А. Англосаксонский менталитет сквозь призму английского языка. М.: Изд-во МГУ, 2014. 152 с.
21. Жданович М. А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге (на материале современной англоязычной драматургии): дис. канд. филол. наук : 10.02.04 / Самарский гос. пед. ун-т. Самара, 2009. 195 с.
22. Зуброва О. А., Зарічна А. М. Засоби створення образу Лондона в художньому дискурсі XIX-XXI ст. *Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії: 2019 рік* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 11–12 жовтня 2019 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2019. С. 122–126.
23. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. : 10.02.19 / Волгоград. Гос. пед. ун-т. Волгоград, 2001. 16 с.
24. Капкова С. Ю. Тенденции современной комической и эксцентрической английской детской литературы: монография. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2013. 100 с.
25. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: Постановка проблемы. *Известия ВГПУ*. 2011. С. 50–52
26. Красных В.В. Этнопсихолінгвістика і лінгвокультурологія: Курс лекцій. М., ИТДГК «Гнозис», 2002. 284 с.
27. Крисанова Т.А. Семіотичні аспекти кінодискурсу. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*. 2017. Вип. 86. С.23–31
28. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 416 с.

29. Кузьменкова Ю.Б. От традиций культуры к нормам речевого поведения британцев, американцев и россиян. М.: Изд. Дом ГУВШЭ, 2005. 316 с.
30. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
31. Логунова Н.Ю. О содержании понятий «образ» и «художественный образ» в литературоведении и лингвистике. *Философия и наука в культурах запада и востока* Сборник статей по материалам II Всероссийской научной конференции с международным участием (6–7 июня 2018 г.). Томск. Издательский Дом Томского государственного университета, 2018. С. 104-105
32. Лотман Ю.М. Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: ЭэстиРаамат. 1994. 215 с.
33. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
34. Лук'янець Т. Г. Кіноприйоми і кінотехніки в художньому тексті: семіотичне підґрунтя вербальної трансформації. *Вісник мариупольського державного університету серія філологія*. 2017, №17. С. 34-37.
35. Лукьянець Т.Г. Эффект крупного плана в художньому та кінематографічному текстах: когнітивно-семіотичний і наративний аспекти»: дис. канд. філ наук/ Київ, 2016. 264 с.
36. Мартинюк А. П. Основы научных исследований у лингвистіці: Навчально-методичний посібник. Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2007. 40 с.
37. Миколишена Т. В. Мовностилістичні особливості відтворення картини чарівного світу Р. Дала в англо-українському перекладі: дис. канд.філ.наук: 10.02.16 / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків. 2018. 259 с.

38. Миславський В.Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. Харків. 2007. 328 с.
39. Михайлов Н. Н. Теория художественного текста: учебн. пособие. Москва : Издательский центр «Академия», 2006. 224 с.
40. Павловская А.В. Англия и англичане. М.: Изд. Моск. ун-та, 2004. 272 с.
41. Петрова Л. А. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира: монография. Симферополь: ОАО "СГТ", 2006. 284 с.
42. Раєнок В.В. Образ Мері Поппінс у однойменних художньому та кінотворі крізь призму лінгвоісторичного та лінгвокультурологічного аналізу. *Магістерські студії. Альманах*. Вип. 20. 2020. Херсон. ХДУ, 2020. С. 182–185.
43. Романюк І. В. Вербальні та невербальні складники діалогічного мовлення мовців (на матеріалі прозових творів І. Нечуя-Левицького). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. С.72–77
44. Савчук Р.І. Когнітивна наратологія в контексті нових дослідницьких орієнтирів сучасної лінгвістики тексту. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2013. Вип. 31. С. 214–220.
45. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
46. Солощук, Л. В. Невербальні компоненти комунікації як засоби створення комічного ефекту у сучасному англomовному дискурсі. *Science and education a new dimension. Philology*. 2017. V.29 (Is.116). С. 59–62.
47. Тураева, З. Я.. Лингвистика текста. Москва: Просвещение. 1986. 127 с.

48. Филиппова М.М. К вопросу о ключевых концептах американского менталитета. *Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей*. М.: МАКС Пресс, 2011. Вып. 42. С 27-34
49. Цапів А. О. Поетика наративу англійськомовних художніх текстів для дітей: дисертація докт. філ. наук: 10.02.04 / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків 2020. 419 с.
50. Цапів А.О. Перспективи та здобутки когнітивної наратології. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «IV Таврійські філологічні читання»* (28-29 вересня 2018 р.). Херсон. 2018. С. 94–97.
51. Цапів, А. О. Сучасні казкові кінонаративи під мікроскопом наратолога: критичний огляд та дискусії. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація», 2*. Херсон. 2019. С.89–95.
52. Цивьян Ю. Г. К мета семиотическому описанию повествования в кинематографе . *Учён. зап. Тартуского гос. ун-та*. Тарту, 1994. Вып. 641. С. 109–121.
53. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Изд-во Воронеж. ун-та, 2006. 115 с.
54. A glossary of fiction writing terms. URL: https://www.scribendi.com/academy/articles/fiction_writing_glossary_e_n.html (дата звернення 14.09.2020).
55. A Spoonful of Depth Brings the Soul to Life: The Psychology of Mary Poppins by Stacey Jill Zackin URL: <https://www.depthinsights.com/Depth-Insights-scholarly-ezine/e-zine-issue-5-fall-2013/a-spoonful-of-depth-brings-the-soul-to-life-the-psychology-of-mary-poppins-by-stacey-jill-zackin/> (дата звернення 14.09.2020).

56. Alston A. The family in English children's literature. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2008. 176 p.
57. Bal M. Narratology: Introduction to the theory of narrative. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press. 2017. 228 p.
58. Childs P., Fowler R. The Routledge Dictionary of Literary Terms. New York: Routledge, 2006. 273 p.
59. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.
60. Crystal D. English as a Global Language. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 348 pp.
61. Fludernik M. An Introduction to Narratology. London and New York : Routledge, 2009. 190 p.
62. Foil. *Encyclopaedia Britannica Online*. URL: <https://www.britannica.com/art/foil-literature> (дата звернення 14.09.2020).
63. Herman L., Vervaeck B. Handbook of narrative analysis. Narrative and Media. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 2005. 232 p.
64. Narratologia. Contributions to Narrative Theory / Peter Hühn et. al. Walter de Gruyter: Berlin, New York, 2009. 482 p.
65. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London; New York: Routledge, 2002. 192 p.
66. The Nonverbal Dictionary of Gestures, Signs & Body Language Cues by David B. Givens. URL: <http://center-for-nonverbal-studies.org/htdocs/6101.html> (дата звернення 14.09.2020).
67. Wierzbicka A. Semantics, Culture, and Cognition: Universal human concepts in culture-specific configuration . New York: Oxford University Press, 1992. 496 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

68. Travers, P. *Mary Poppins*. Sydney: HarperCollins Children's Books. 2010. 185 p.
69. *Mary Poppins* - 1964 Walt Disney film, directed by Robert Stevenson.
URL: <https://gototub.com/watch-mary-poppins-full-movie-online-free/>
(Дата звернення 20.08.2020)