

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

**Факультет іноземних мов**

**Кафедра англійської мови**

**ПРАГМАСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ АГАТИ КРІСТІ  
«ВБИВСТВО У СХІДНОМУ ЕКСПРЕСЬ» ТА КІНОСЦЕНАРІЮ  
ОДНОЙМЕННОГО ФІЛЬМУ 2017 РОКУ РЕЖИСЕРА КЕННЕТА БРАНА**

**Кваліфікаційна робота**

**Рівень вищої освіти – другий (магістерський)**

***Виконала:***

студентка 6 курсу, 601 групи  
спеціальності «Філологія (англійська мова і  
література та друга іноземна мова)»

**Туркевич Інна Миколаївна**

Науковий керівник:

канд. філол. наук, асист. Батринчук З.Р.

Рецензент \_\_\_\_\_

*До захисту допущено:*

*Протокол засідання кафедри № \_\_\_\_\_*

*від « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.*

*Зав. кафедри \_\_\_\_\_ д. ф. н., проф. Надія ЄСИПЕНКО*

Чернівці - 2022

## Abstract

The **topicality** of the study is due to the need to study the functioning of stylistic devices at the current stage of the development of linguistics, taking into account the peculiarities of their use in literature and cinematography in particular, as well as the insufficient research of this topic.

The **object** of the research is stylistic devices in Agatha Christie's novel "Murder on the Orient Express" and the screenplay of the 2017 film of the same name directed by Kenneth Branagh within the scope of Pragmastylistics.

The **subject** of the study is Agatha Christie's novel "Murder on the Orient Express" and the screenplay of the 2017 film of the same name directed by Kenneth Branagh.

The **aim** of this paper is to carry out a comparative analysis of stylistic devices in Agatha Christie's novel "Murder on the Orient Express" and the screenplay of the 2017 film of the same name directed by Kenneth Branagh.

The **scientific novelty** of the work lies in the use of Agatha Christie's novel "Murder on the Orient Express" and the film script of the 2017 film of the same name directed by Kenneth Branagh for a comparative analysis of stylistic means.

The **theoretical value** of the research consists in the disclosure of the artistic text, in the description of the specifics of the artistic work, the definition of the concept of the artistic text, the description of the specifics and the stylistic aspects of the artistic text, the analysis of the main stylistic means of the artistic work. The comparative analysis of the "Oriental Express" and the film script of the 2017 film of the same name year directed by Kenneth Branagh.

The **practical value** of the work is determined by the possibility of applying the research results in the preparation of lectures and practical activities.

The following **methods** are used to solve the tasks in the study: study and analysis of scientific and special literature, classification and generalization of the collected material, comparative analysis.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>6</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ У АСПЕКТІ ПРАГМАСТИЛІСТИКИ .....</b>	<b>9</b>
1.0 Вступні зауваження.....	9
1.1. Структурні та лінгвістичні особливості кіносценарію.....	9
1.2. Поняття художнього дискурсу, його особливості.....	12
1.3 Специфіка прагмастилістичних аспектів художнього тексту.....	16
1.4 Основні класифікації стилістичних засобів художнього твору.....	25
Висновок до 1 розділу.....	28
<b>РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ У РОМАНІ АГАТИ КРІСТІ «ВБИВСТВО У СХІДНОМУ ЕКСПРЕСІ» .....</b>	<b>29</b>
2.0 Вступні зауваження.....	29
2.1 Методологія проведення дослідження.....	29
2.2. Стилiстична своєрiднiсть твору Агати Крiстi «Вбивство у схiдному експресi».....	30
2.3 Особливості стилю мовлення героїв фільму Кеннета Брана Вбивство у схiдному експресi».....	35
2.4 Аналіз стилістичних прийомів в романі Агати Крісті «Вбивство у Східному експресі» з погляду прагмастилістики.....	36
Висновки до 2 розділу.....	42

<b>РОЗДІЛ 3. СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ У КІНОСЦЕНАРІЇ КЕННЕТА БРАНА «ВБИВСТВО У СХІДНОМУ ЕКСПРЕСІ».....</b>	<b>44</b>
3.0 Вступні зауваження .....	44
3.1 Стилiстична специфіка скрипту фiльму .....	44
3.2 Аналіз стилістичних прийомів у фільмі Кеннета Брана «Вбивство у східному експресі» з позиції прагмастилістики.....	53
Висновки до 3 розділу.....	60
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....</b>	<b>62</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>64</b>

## ВСТУП

Сучасний етап розвитку лінгвістичної думки характеризується підвищеним інтересом вчених до проблематики, пов'язаної з вивченням тексту як самостійного об'єкта дослідження. Кожна гуманітарна дисципліна розглядає художній текст з окремої точки зору. У сучасній лінгвістичній науці художній текст, як правило, розглядається з позицій лінгвістики тексту та лінгвостилістики.

Дослідження стилістичних засобів має високий рівень актуальності, оскільки це знання не тільки розвиває навички уважного читання художньої літератури, а також ефективно сприяє розвитку художнього смаку та сприяє отриманню читачем естетичного задоволення від прочитання. Будь-який художній твір завжди залишає враження у свідомості людини після його прочитання, а для читача, який має певні знання з стилістики мови, розуміння ідейного змісту художнього твору буде глибшим і повнішим.

Лінгвостилістичний аналіз художнього твору є свого роду каталізатором пізнавального, ідейного, емоційного та естетичного впливу літератури. Кожна мовна форма, кожен стилістичний прийом розглядається в художньому тексті не ізольовано, а у зв'язку з усією структурою твору та мови тексту в цілому.

Насамперед, стилістичний аналіз тексту має вести до повного і глибокого розуміння основної думки тексту, головної ідеї мовного твору. Він має виявити характер «оформленості змісту», тобто виявити структуру тексту. Останнє в свою чергу визначає і методіку стилістичного аналізу.

**Актуальність теми** роботи обумовлена необхідністю вивчення функціонування стилістичних засобів на сучасному етапі розвитку лінгвістики, враховуючи особливості їх використання в літературі та кінематографії зокрема, а також недостатньою дослідженістю цієї теми.

**Мета дослідження** – здійснити порівняльний аналіз стилістичних засобів у романі «Агати Крісті «Вбивство у східному експресі» та кіносценарії однойменного фільму 2017 року режисера Кеннета Брана.

Поставлена мета передбачає необхідність виконання таких завдань:

- описати специфіку художнього твору;
- визначити поняття художнього тексту;
- описати специфіку стилістичних аспектів художнього тексту;
- проаналізувати основні класифікації стилістичних засобів художнього твору;
- проаналізувати стилістичну своєрідність твору Агати Крісті «Вбивство у «Східному експресі»»;
- описати особливості стилю мовлення героїв фільму Кеннета Брана «Вбивство у Східному експресі»;
- проаналізувати передачу стилістичних прийомів під час перекладу роману Агати Крісті «Убивство у «Східному експресі»»;

Для виконання поставлених завдань використовувалися такі методи дослідження: вивчення та аналіз наукової та спеціальної літератури, класифікація та узагальнення зібраного матеріалу, порівняльний аналіз.

**Об'єктом дослідження** виступають стилістичні засоби у романі Агати Крісті «Вбивство у східному експресі» та кіносценарії однойменного фільму 2017 року режисера Кеннета Брана з позиції прагмастилістики.

**Предметом дослідження** виступають роман Агати Крісті «Вбивство у східному експресі» та кіносценарії однойменного фільму 2017 року режисера Кеннета Брана.

**Наукова новизна** роботи полягає у використанні роману Агати Крісті «Вбивство у східному експресі» та кіносценарію однойменного фільму 2017 року режисера Кеннета Брана для порівняльного аналізу стилістичних засобів та їх опису, використовуючи антропоцентричний підхід.

**Теоретичне значення** дослідження полягає в розкритті художнього тексту, зокрема в описі специфіки художнього твору, визначенні поняття художнього тексту, описі специфіки стилістичних аспектів художнього тексту та аналізі

основних стилістичних засобів художнього твору, а також у порівняльному аналізі роману Агати Крісті «Убивство у східному експресі» та кіносценарію однойменного фільму 2017 року режисера Кеннета Брана.

**Практичне значення** роботи визначається можливістю застосування результатів дослідження при підготовці лекційних та практичних занять. Матеріали наукового дослідження можна використовувати під час написання курсових, випускних кваліфікаційних робіт, магістерських дисертацій.

Теоретичною базою роботи стали праці І.В. Арнольд, М.М. Бахтіна, Ю.М. Лотмана, В.В. Красних, Л.Г. Бабенка, І.Р. Гальперіна, В.О. Кухаренко, Ю.М. Скрєбньова та інших дослідників, а матеріалом для практичної частин послужили роман Агати Крісті «Убивство у східному експресі» та кіносценарії однойменного фільму 2017 року режисера Кеннета Брана.

**Апробація роботи.** Узагальнений зміст роботи та часткові результати дослідження було опубліковано тезами у науковому збірнику «Сучасні аспекти та перспективні напрямки розвитку науки» матеріали IV міжнародної студентської наукової конференції, м. Ужгород [45].

**Структура роботи.** Відповідно до поставлених цілей і завдань, структура роботи складається з наступних частин: вступу, трьох розділі, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаної літератури.

Загальний обсяг роботи складає 68 сторінок, обсяг основного тексту 58, список використаних джерел нараховує 51 позицію.



# **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ У АСПЕКТІ ПРАГМАСТИЛІСТИКИ**

## **1.0 Вступні зауваження**

Одне з центральних теоретичних питань, які постають перед сучасною філологічною наукою, – питання про художній дискурс, тобто, про те, як художне входить у мовлення та текст. Сьогодні художній дискурс не втрачає своєї наукової актуальності. У цьому розділі ми зупинимося на компонентах самого терміна «художній дискурс» у спробі дати його визначення з позиції лінгвостетичного підходу на перетині лінгвістики, літературознавства та естетичної теорії.

## **1.1 Структурні та лінгвістичні особливості кіносценарію**

Робота над будь-яким кіносценарієм передбачає наступний алгоритм дій:

- 1) тема;
- 2) сюжет (сюжетне оформлення теми);
- 3) кінематографічна обробка сюжету [22, с. 114].

Потрібно завжди пам'ятати, що картина, через особливості своєї побудови (швидка зміна послідовних фрагментів), вимагає від глядача надзвичайної уваги. Режисер, а отже, і сценарист постійно «ведуть за собою» увагу глядача. Глядач бачить лише те, що показує йому режисер; для роздумів, сумніву і критики не залишається місця і часу, і тому найменша помилка в ясності і виразності побудови сприймається як недолік сценарію [19, с. 278].

Якщо основна думка, яка повинна бути стрижнем сценарію, невизначена і не чітка, його спіткає невдача. Тема повинна об'єднувати в собі сенс усіх подій, що показуються. Все має бути підпорядковане цій темі (ідеї). Для того, щоб створити відчуття реальності та повністю реалізувати тему, потрібно, щоб композиція виходила у своїй побудові із змісту та образу твору загалом [10, с. 32]. Класичні структури музичних творів, драм, кінотворів чи зразків живопису майже завжди

тримаються на боротьбі протилежностей, пов'язаних у єдність конфлікту. Важко підшукати приклади творів драматичного мистецтва, в яких не було б дотримано цієї основної умови загальнокомпозиційної побудови [11, с. 66].

Важливо розуміти необхідність суворої залежності таких наскрізних закономірностей композиції від теми та змісту твору. І тоді можна досягти правдивості сюжету та всього твору. Якщо ж сценарій слідує закономірностям, які не впливають із загальних закономірностей дійсності, що визначають його зміст, він буде сприйматися як надуманий і стилізований.

Елементи повторності теми, її композиційні обороти тощо не є чисто «головними» і «надуманими», тому що будь-яке нюансування композиційного ходу впливає не з формальної потреби, а з концепції, що виражає тему і ставлення до неї автора. Отже, ми приходимо до висновку, що будь-які композиційні дії та прийоми виражають собою «ідейну установку» стосовно предмета оформлення [22, с. 116].

Творчий процес написання сценарію ніколи не йде у схематичній послідовності. Задумуючи тему, сценарист майже одночасно думає і про її сюжетне оформлення. Визначивши тему як основну думку, що зумовлює відбір матеріалу, який має бути покладений у межі майбутньої картини, сценарист приступає до впорядкування цього матеріалу.

Саме на цьому етапі вперше запроваджуються дійові особи, встановлюються їх взаємовідносини, визначається їх різне значення у розвитку дії і, нарешті, намічаються пропорції розподілу всього матеріалу з усього сценарію. Основне завдання автора сценарію на цьому етапі полягає у вибудовуванні композиційного фундаменту, по якому має йти розвиток дії та поєднання частин, епізодів, сцен та окремих кадрів між собою та один з одним [14, с. 16].

Цей фундамент є однією із найбільш різко виражених форм ставлення до факту і того, що прийнято називати тлумаченням твору. Сценаристу необхідно враховувати динамічні, ритмічні та структурні елементи, за допомогою яких

досягається та композиційна «нешадність», за визначенням яка непохитно виражає авторський намір, рельєфність викладу матеріалу та авторське ставлення до нього.

Вступаючи в сферу сюжетної обробки теми, сценарист вперше стикається з умовами художньої роботи. Спробуємо насамперед визначити характер роботи над сюжетом. Літератор, коли він планує майбутній твір, завжди встановлює цілий ряд опорних пунктів, які визначають загальний контур; сюди можна віднести моменти характеристики окремих осіб, характер подій, які зіштовхують їх між собою, іноді деталі, що визначають зміст і силу моментів підйому чи падіння, іноді навіть просто окремі, повні виразності уривки [11, с. 65].

Зрозуміло, що подібний момент є і в роботі сценариста. Не можна думати про сюжет абстрактно. Необхідно відчувати не тільки те, що відбувається, але й як це відбувається. Працюючи над сюжетом, треба вже відчувати форму. Перш ніж не буде знайдено певної конкретної форми, яка, на думку сценариста, має вразити глядача з екрану, будь-яка абстрактна думка не має художньої цінності і не може бути опорним пунктом для побудови сюжету [22, с. 115]. Такі опорні пункти необхідні, оскільки вони встановлюють твердий скелет сюжету і усувають небезпеку провалів, які можуть статися, якщо якийсь важливий момент у розвитку сценарію намічений недбало і абстрактно. Цей момент у процесі остаточної кінематографічної обробки може виявитися зовні невиразним, що не піддається пластичній обробці і, таким чином, порушує всю будову.

Письменник наголошує на своїх опорних пунктах описовими уривками, драматург - ескізами діалогу, тоді як сценарист мислить пластичними (зовні вираженими) образами. Він повинен уявляти кожен образ вигляді послідовності екранних зображень. Понад те, він має навчитися володіти цими образами і вибирати ті, які найбільш яскраві і виразні. Він має володіти ними так, як літератор володіє словом, а драматург – діалогом [19, с. 279].

Ясність та чіткість у сюжетній розробці перебувають у прямій залежності від чіткого формулювання теми. Сценаристу треба завжди пам'ятати, що кожна фраза,

написана ним, повинна зрештою бути виражена пластично у видимих формах на екрані, і, отже, важливі не ті слова, які він пише, а ті зовні виражені пластичні образи, які він цими словами описує [14, с. 24].

Жоден із наведених у сценарії предметів чи людей не вводиться випадково; кожен з них повинен мати значення. Звідси важливе правило для сценариста: з незліченної кількості матеріалу вибрати такі форми і такі рухи, які найбільш ясно і виразно виражають усю повноту плану.

Сюжетна тканина може будуватися по-різному, але завжди можна знайти три основні етапи:

- 1) експозиція із зав'язкою;
- 2) перипетійна середня частина із кульмінацією;
- 3) фінал із розв'язанням драматургічного вузла [10, с. 34].

У фіналі мають бути завершені всі основні сюжетні лінії: те, що було закладено на початку, має вирішитись наприкінці. Весь сценарій має бути розбитий на частини, частини – на епізоди, епізоди – на сцени, сцени – на окремі шматки, відповідно до кадрів, з яких, зрештою, буде створена стрічка. Сценарист повинен вміти писати на папері так, як це буде відображатися на екрані, точно позначаючи зміст кожного шматка та їх послідовність. Монтаж є одним із значних знарядь враження, яким володіє кінематографіст, а отже, і сценарист. Поєднуючи шматки різної довжини і в різній послідовності, сценарист тим самим керує увагою глядача і веде його асоціативну роботу [14, с. 24].

## **1.2 Поняття художнього дискурсу, його особливості**

Термін дискурс (франц. discours - мова, англ. Discourse - міркування, мова), як відомо, став широко використовуватися в лінгвістиці з 70-80-х років XX століття. Аналіз робіт останніх десятиліть виявив широкий спектр різноманітних ознак, що присвоюються дискурсу, що свідчить про складність цього терміну. Одні дослідники підходять з позицій широкого розуміння дискурсу, інші обмежуються

аналізом будь-якого одного аспекту. Так, дискурс, на думку деяких дослідників, багатосторонній і немає сенсу зводити його до якогось одного тлумачення [3, с. 56].

В онтології поняття дискурсу охоплює всі основні аспекти мови: когнітивний, психолінгвістичний, текстовий (вживання мови суспільством та окремою людиною) [16, с. 5]. Найбільш повне визначення терміна дискурсу, у якому відбивається його багатоплановість, багатоаспектність дано Н.Д. Арутюновою: «Дискурс – зв'язковий текст разом із екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та інші чинниками; текст, взятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості (когнітивних процесах) [6, с. 155].

Дискурс – це мова, «занурена у життя» [7, с. 52]. Художній дискурс являє собою сукупність художніх творів, що є результатом толерантної взаємодії авторських інтенцій, складного комплексу можливих реакцій читача та тексту, що виводить твір у простір семіосфери (під семіосферою розуміється сукупність всіх знакових систем, що використовуються людиною, включаючи як текст, мову, так і культуру в цілому). Реалізація художнього дискурсу у складній ідейно-тематичній єдності невизначеної безлічі творів, що перебувають у тісній та динамічній взаємодії в межах відповідного культурно-історичного контексту, дає підстави говорити про існування в межах семіосфери різних видів літературно-художнього дискурсу [18, с. 22].

Художній дискурс як полілог автора, читача та тексту є креативним атрактором, що забезпечує стійкий стан дискурсу. Змінні, що задають мову нижчого мікрорівня, - різного роду інтертекстуальні включення - служать для макрорівня дискурсу з безструктурним хаотичним матеріалом.

Автор, використовуючи інтертекстуальний «будівельний матеріал», під впливом системоутворюючих концептів постмодернізму («маска автора», «гра», «міф» та інші) організовує художній дискурс, відмінними рисами якого виступають

зближення елітарної та масової культур, активне змішання художніх мов, стилів і жанрів, цитатність, ігровий початок, акцентована поліваріантність і толерантність, що забезпечує суверенність «іншого», що активізує творчий потенціал адресата як співтворця та актуалізує процеси самоорганізації твору [21, с. 52].

Загалом, для здійснення самоорганізації художнього дискурсу необхідне виконання наступних умов: по-перше — забезпечення постійного надходження інформації з семіосфери для створення нових структур, що підвищує нелінійність системи, і, по-друге, здійснення розсіювання (дисипації) неоднорідності, що виникає [21, с. 54].

У художньому дискурсі дисипація означає самоподібне переструктурування чужого у своє та розсіювання зайвого у випадку нездатності читача розпізнати авторські натяки та відсилання. Задум художнього твору, тобто його кінцева мета, що нерідко вельми невиразно усвідомлюється творцем, включає в дію механізм дисипації і ніби «веде» цю структуру від перших нарисів до завершення твору. Випадкове поєднання окремих образів актуалізує асоціативну пам'ять адресата і народжує не один, а безліч смислів.

Випадковість у цій ситуації — це найвищий тип детермінізму, коли поєднання різних дискурсів, випадкове, здавалося б, спрямоване до певної мети, до певного атрактору. Задум як креативний атрактор, з одного боку, задає «шлях» сприйняття тексту, звужує його, з іншого — дозволяє залучати до його інтерпретації практично необмежену кількість смислових елементів [7, с. 53].

Автор, створюючи твір, пропонує деяку структуру, відкриту і вільну, яка викликає у читача певні асоціації, здатні скластися у щось принципово від вихідного повідомлення. Усвідомлюючи той факт, що текст спочатку багатший, ніж той, що він (адресант) хоче сказати, автор віддається у владу тексту, у владу культурної традиції та сформованих образів [21, с. 61].

Іншими словами, йдеться про зміну якості авторської свідомості, а саме про те, що руйнується прерогатива монологічного автора на володіння найвищою

істиною. Авторська істина релятивізується, розчиняючись у багаторівневому діалозі різних точок зору. Текст перетворюється на іманентну процесуальність мови, на «багатовимірний простір, де поєднуються і конкурують один з одним різні види письма, жоден з яких не є вихідним» [18, с. 28]

Згідно з М. Фуко, йдеться про нестабільність письма як вербального середовища, що самоорганізується: «регулярність тексту весь час піддається випробуванню з боку своїх кордонів, він безупинно переступає і перевертає регулярність, яку він приймає і якою він грає; текст розгортається як гра, яка неминуче йде по той бік своїх правил і переходить таким чином назовні» [16, с. 12]

Актуалізація процесуальності, незавершеності та толерантної діалогічності перетворює твір на відкриту і рухливу систему, що самоорганізується у просторі семіосфери. Підсумовуючи, підкреслимо, що художній дискурс як різновид буттєвого спілкування є розгорнутим, гранично насиченим змістами полілогом автора, читача та тексту, що виявляє взаємодію авторських інтенцій, складного комплексу можливих реакцій читача та тексту, що виводить твір у простір семіосфери [3, с. 59]. Авторське бачення проблеми знаходить втілення у відкритій (що виявляє зв'язок з культурною традицією) структурі тексту, яка викликає у читача певні асоціації, здатні породити відмінне від вихідного повідомлення.

### **1.3 Специфіка прагмастилістичних аспектів художнього тексту**

Можливість пізнання змісту тексту відкривається у процесі дослідження стилістичної організації художнього твору. В.В. Колесов пише: «Стиль є способом реалізації, що відрізняється сукупністю своїх прийомів та ідеальних установок» [2, с. 311]. Згодом дослідник уточнює: «Функція сенсу реалізується у стилі, який є її формою» [2, с. 312].

Оскільки художній дискурс завжди реалізується в одній зі своїх жанрових форм і глибинний зв'язок сенсу та форми твору є його онтологічною характеристикою, стильові прийоми багато в чому обумовлені жанром художнього тексту. Вираз «ідеальні установки» можна зрозуміти як світоглядну позицію автора

та ракурс, у якому ця позиція представлена у конкретному тексті. Термін «сенс» теж багатозначний, адже він визначає як зміст усього тексту, так і зміст конкретного елемента тексту [2, с. 312].

Стилеві прийоми, що реалізують ідеальні установки автора, виступають способом втілення у засобах мови та формах побудови тексту як твору. Спектр стильових прийомів, з одного боку, тісно пов'язаний із жанровою формою твору, з іншого – багато в чому індивідуальний для автора. Стилеві прийоми розподіляються по всьому тексту та взаємодіють з його структурно-змістовними складовими: композицією, мовними сферами суб'єктів, системою образів, ритмічною організацією тощо. Вони накладаються на риторичні та тропічні форми [19, с. 71].

Визначення характеру використання мовних одиниць як прийому сприяє формуванню думки про їх статус та взаємодію між ними у тексті. Поняття «одиниця стилю» ввів В.В. Виноградов: це «такі словесні об'єднання, які не є безпосередньою “даністю” мови, а є певним продуктом побудови» [8, с. 89]. Вчений запропонував і методику їх послідовного вичленування: Це органічні елементи художнього твору, знайдені в процесі іманентного аналізу. Мовна морфологія цих стилістичних одиниць дуже невиразна. Вони можуть збігатися зі словами, фразами великими синтаксичними єдностями, з комплексом синтаксичних груп.

Критерії взаємної тотожності мовних одиниць визначаються відносно відповідності семантичним явищам та у співвіднесеності з іншими частинами певного художнього твору. Інакше висловлюючись: стилістичні одиниці у структурі певного художнього цілого варто співвідносити одну з одною, а не з лексичними одиницями мови [8, с. 93].

Таким чином, одиниця стилю типологічно може представляти різні рівні мовної ієрархії, але обов'язково зберігає зв'язок з іншими елементами і з текстом як із цілим. Називаючи умовно такі одиниці «символами», В.В. Виноградов позначає їх смислову складову, що забезпечує концептуальну єдність тексту, і навіть



співвіднесеність різних знаків з різними смислами. Як елемент стильової єдності тексту такий символ зберігає властивість цілого – передавати певний сенс, який, як писала О.С. Ахманова, «мається на увазі» і є «словесно не вираженим» [10, с. 125].

В.В. Виноградов вів дослідницький пошук у напрямку від одиничного смислу до смислової єдності тексту, позначивши характер локалізації стилістичних одиниць («символів») у творі: «Художній твір не є “прямолінійною” побудовою, в якій символи приєднувалися б один до одного на зразок розкладених у ряд прямокутників доміно або такої мозаїчної картини, де складові безпосередньо явлені і чітко відокремлені. Символи, стикаючись, об'єднуються в концентри, які, своєю чергою, слід розглядати як нові символи, які у своїй цілісності підпорядковуються новим естетичним перетворенням» [9, с. 49].

Як впливає зі слів вченого, стильові одиниці, символи розташовані дистантно в лінійному розгортанні тексту та на шляху до смислової, концептуальної єдності тексту, що відображає ідеальні установки автора. Вони взаємодіють між собою, утворюючи «концентри», які виявляють нові смисли тексту. Виокремлені у тексті номінативні послідовності для автора виявляються прийомом створення стильової єдності тексту, що передає ідеальні установки, для дослідника вони є інструментом пізнання концептуальної єдності [12, с. 267].

Стилістичні засоби вивчаються вже багато століть. Із року в рік з'являються нові стилістичні відкриття, виникає багато суперечок та дискусій, оскільки мова постійно розвивається та змінюється. Лексична система мови є одним із найскладніших і різнобічних явищ. Ю.М. Скребньов визначає стилістичні фігури як «синтаксично утворювані засоби виразності» [19, с. 12]. Виразні можливості автора посилюються асоціативністю образного мислення читача, вмінням інтерпретувати задум письменника.

Для того, щоб краще пояснити будь-яке явище, дію, поведінку героя автор вдається до використання літературних образів. Основою будь-якої метафори є приховане порівняння одних предметів із іншими, об'єднаних загальною ознакою.

У своїх творах автори часто використовують метафори для створення повнішої картини у творі, передачі загальної атмосфери, внутрішнього стану персонажів. За допомогою цього стилістичного прийому письменник створює образне художнє уявлення про людей, явища, предмети, які він описує, а читач усвідомлює, на яких подібностях засновано смисловий зв'язок між переносним і прямим значенням слова [20, с. 26]. Наприклад, *floods of tears* (потоки сліз), а *storm of indignation* (шторм обурення).

У творах англійської літератури часто зустрічається прийом, схожий за своїми функціями на метафору-метонімія. Метонімія - перенесення найменування предмета або явища за суміжністю на інший об'єкт. Найбільш уживаними випадками перенесення найменування є:

- 1) з особи на її зовнішні ознаки;
- 2) з місця на його мешканців;
- 3) імені автора на його творчість, картину, твір [20, с. 29].

Важливо підкреслити особливу значущість метафори та метонімії серед інших стилістичних прийомів та їх особливу роль в утворенні нових значень слів. Велика кількість наукових праць присвячена вивченню метафори та метонімії, вони зустрічаються у всіх класифікаціях.

Часто метафору та метонімію розглядають як вживання слова чи словосполучення у переносному значенні, тобто як перенесення знака з одного значення на інше [13, с. 32]. Відмінність полягає у тому, що у випадку метафори перенесення передає основні подібності значень, а у випадку метонімії перенесення являє основні суміжності у просторі, часі, послідовності, коли найменування окремих елементів предмета чи ситуації переносяться на суміжні елементи.

Деякі лінгвісти виділяють такий різновид метонімії як синекдоха -прийом, що проявляється в номінації цілого через його частину або навпаки. Наприклад, *“student passes exams at certain stages of life”*. Ще один відомий стилістичний прийом - це оксюморон [14, с. 36]. Традиційно оксюморон розглядають як стилістичний

прийом, який, будучи заснованим на контрасті, є поєднанням протилежних за значенням лексичних одиниць. У більшості випадків оксюморон демонструє ставлення автора до описуваного явища або об'єкта. Цей прийом скеровує читача на сприйняття суперечливих, складних явищ, інколи ж навіть на боротьбу протилежностей. Наприклад, *“The suffering was sweet!”*

Одним з видів метафори є уособлення. Цей стилістичний прийом полягає у перенесенні ознаки з живого предмета на неживий. При уособленні на описуваний предмет переносять властивості, притаманні людині. Але найчастіше неживим предметам приписуються дії, властиві лише людям. Метою використання уособлення є співвідношення зображуваного предмета з людиною [14, с. 219].

Наступний поширений засіб образотворчості - це порівняння. Воно допомагає автору висловлювати свою думку, створювати цілі художні картини, давати опис предметів. За допомогою порівняння одне явище показується та оцінюється шляхом зіставлення його з іншим явищем.

У творах англійської літератури нерідко зустрічаються фразеологізми. У художній літературі вони часто вживаються у звичній їм мовній формі з властивим їм значенням. Додавання автором у свій твір фразеологізмів, як правило, обумовлено його прагненням посилити експресивне забарвлення мови [16, с. 42].

Притаманна фразеологізмам образність оживляє оповідання, нерідко надає йому жартівливого, іронічного забарвлення. Тому для письменника вони є важливим експресивним засобом мови, що використовується як готове образне визначення, порівняння, як емоційно-образотворча характеристика героїв, навколишньої дійсності. Наприклад, зворот *“The observed of all observers”*. (Центр загальної уваги) ввів Шекспір. Його використовує Офелія для характеристики Гамлета: *“Ophelia: O, what a noble mind is here o'erthrown...The observ'd of all observers...”* [14, с. 223].

Епітетом називають художнє визначення, яке підкреслює у визначеному слові певну відмінну властивість. За допомогою епітету автор робить акцент на тих

властивостях та ознаках зображуваного ним явища, на які він хоче звернути увагу читача. Використовуючи епітет, письменник конкретизує явища або їх властивості [11, с. 191].

Наступна група виразних мовних засобів – синтаксичні засоби. Авторська пунктуація - це прийом, що полягає у розстановці розділових знаків, не передбаченій пунктуаційними правилами. Авторські знаки містять у собі додатковий зміст, вкладений у них автором. Найчастіше в якості авторських символів використовується тире, яке підкреслює або протиставляє основну думку. Авторські знаки оклику служать засобом вираження радісного або сумного почуття, настрою [11, с. 194].

Також до групи синтаксичних виразних засобів відноситься антитеза. Це стилістичний прийом, який полягає у різкому протиставленні понять, характеристик, образів, що створює ефект різкого розмаїття. Вона допомагає краще розкрити, відобразити протиріччя, протиставити явища. Крім того, антитеза є способом вираження авторського погляду на описувані явища та образи. Наприклад, *“youth is lovely, age is lonely, youth is fiery, age is frosty”* [14, с. 223]

В англійській літературі досить часто можна зустріти перелік частин мови, де кожна наступна створює сильніший ефект. Послідовність, у якій навпаки наявні спад або ослаблення, зустрічається рідше. Це стилістичний прийом, який полягає в послідовному нагнітанні або, навпаки, ослабленні порівнянь, образів, епітетів, метафор та інших виразних засобів художньої мови може повною мірою висловити як почуття героїв, так і емоційні відтінки. При інверсії слова розташовуються інакше, ніж це встановлено граматичними правилами. Це сильний виразний засіб, що вживається в емоційному мовленні [12, с. 63].

Інверсія у тексті має акцентну чи смислову функцію, служить для постановки логічних наголосів на певні слова, допомагає передати емоційний стан героя, оцінити вчинки людини, розкрити її характер. Інверсія є одним з найважливіших засобів інтонаційно-стилістичного виділення слів та їх поєднань. Службові слова є

допоміжними засобами виразності. Їх мета -надати тексту інтонаційну експресію [12, с. 65].

Важливу роль у тексті мають також повтори. Досліджуючи роль повторів у тексті, лінгвісти завжди відзначають їх об'єднуючу функцію, участь у створенні цілісності тексту. Розвиток тієї чи іншої думки абзацу протягом усього тексту твору відбувається за допомогою контактного повтору-захоплення, що виконує смислову та структурну функції [1, с. 224].

Повтор-захоплення виділяє значні фрагменти тексту, сприяє створенню зв'язності тексту та розмежуванню мікротем. Застосування дистантних повторів привертає увагу читача та виділяє важливі деталі у творі. Дистантні повтори, беручи участь у створенні структури тексту, є сполучною ланкою між різними частинами тексту, засобом з'єднання макротексту. При дистантному повторі ключові фрази утворюють смислове ядро всього тексту.

У своїх творах часто автори використовують такий прийом, як синтаксичний паралелізм. «Це один з прийомів поетичного мовлення, що полягає у порівнянні двох явищ шляхом паралельного їх зображення. Таке зіставлення підкреслює подібність чи відмінність явищ, надає поетичному мовленню особливої виразності й у залежності від контексту твори має у художній літературі найрізноманітніше застосування, призначення і сенс. З його допомогою автор прагне виділити, підкреслити висловлену думку» [1, с. 236]

Усі образотворчо-виразні засоби носять авторський характер і визначають самобутність письменника чи поета, допомагають йому набути індивідуальності стилю. Засоби художньої виразності допомагають автору при створенні художніх образів, а читачеві проникнути у світ літературного твору, зрозуміти авторський задум [16, с. 2]. Автор, прагнучи створити у свідомості реципієнта образ літературних персонажів, наділяючи їх певними рисами зовнішності та характеру, використовує у своєму творі різні стилістичні прийоми. Зазвичай якісні

характеристики включають суб'єктивно-оцінний компонент і є відображенням позиції автора стосовно описуваних подій та осіб, їх вчинків [16, с. 7].

Стилістичні прийоми допомагають емоційно забарвити мовлення або текст автора. Основне завдання письменника полягає в логічній побудові речень та доборі таких слів, щоб його мова барвисто відображала його думки, наголошувала саме на тому, що йому здається важливим, викликала у читача емоції.

Стилістичні прийоми є способом, моделлю «оживлення» мови. Експресія образів зображуваних персонажів та предметів залежить від стилістичних засобів, спрямованих на виділення їх найістотніших ознак. Вони допомагають зобразити стан природи, враження від побаченого, створити в уяві читача наочний образ предмета, явища, формують емоційне враження, передають психологічну атмосферу, настрої [14, с. 263].

Також стилістичні прийоми допомагають автору охарактеризувати, пояснити будь-яку властивість, якість поняття, предмета чи явища, втілити світовідчуття письменника. В описі персонажів вони виражають почуття, настрої, внутрішній стан людини. Стилістичні прийоми підвищують точність художнього мовлення та його емоційну виразність.

За допомогою стилістичних прийомів автор створює чудові словесні передає найтонші відтінки почуттів, стану природи. Наприклад, метафора використовується для виділення найголовнішої ознаки, створення художнього образу, створення атмосфери. Її інтерпретація у тексті вимагає чималих зусиль, уяви, роботи розуму. Метафора використовується для наочності зображуваного, передачі неповторності, індивідуальності предметів чи явищ. Письменник зазвичай використовує метафору для вираження оцінок та емоцій, авторських характеристик предметів та явищ. Вона дозволяє створити змістовний образ, заснований на яскравих асоціаціях [14, с. 267].

Персоніфікація підвищує емоційну виразність тексту. За допомогою цього тропу автор передає найтонші відтінки настрою твору. Найчастіше цей

стилістичний прийом використовується для опису речей, що оточують людину, які наділяються здатністю створення атмосфери.

Використання автором у своїх творах метонімії дозволяє зробити думку яскравішою, лаконічнішою, виразнішою, надає зображуваному предмету наочність, призводить до появи нового значення або контекстуально-обумовленої зміни. Створюючи авторські метонімії, письменник орієнтується на здібності читача, на його можливості домальовувати у своїй уяві уявлення про цілий предмет з його частини [16, с. 63].

За допомогою синекдохи письменник підвищує виразність мови і надає їй глибокого узагальнюючого сенсу. Завдання синекдохи полягає у тому, щоб описати предмет через вказівку на характерну йому деталь, конкретну ознаку. Вона служить джерелом не тільки ситуативних номінацій, але й прізвиськ і власних назв людей, тварин, населених пунктів, а також створює яскраве, образне, живе уявлення про об'єкт [1, с. 285].

На гіперболах часто будуються сатиричні твори. Ці стилістичні прийоми допомагають підкреслити або виділити предмет, передати певне емоційне ставлення до предмета зображення, висловити його оцінку автором або героєм, побачити авторське ставлення до предмета зображення, до будь-якого факту, явища, особи, надають мовленню яскравості, виразності, художньої образності.

Перифраз підкреслює суттєві сторони, характерні ознаки предмета чи явища. Цей стилістичний прийом дозволяє виділити та підкреслити найбільш суттєві ознаки зображуваного, уникнути невиправданої тавтології, яскравіше і повніше висловити авторську оцінку зображуваного, надати тексту урочисте, піднесене звучання [16, с. 65].

Іноді фразеологізми використовуються для створення комічного ефекту, а також допомагають зробити мову насиченою, колоритною. Також у творах зустрічаються архаїзми, які можуть бути використані для створення переконливих картин історичної епохи, для достовірності передачі особливостей мови

персонажів, мови певного часу. Архаїзми допомагають автору відтворити побут та мовний колорит епохи [16, с. 57]. Використання архаїзмів, історизмів, дозволяє наблизити нашого сучасника до того історичного часу, про який йдеться. Архаїзми є джерелом піднесеного звучання мови.

Пропонована робота досліджує стилістичні засоби з позицій антропоцентризму, що є характерною рисою прагмастилістики. Будучи, за своєю суттю, стилістикою, прагмастилістика має такі ж об'єкт та предмети дослідження, як і стилістика. Різниця між стилістикою й прагмастилістики стосується методологічного принципу дослідження: в стилістиці це лінгвоцентричний принцип, у прагмастилістиці - антропоцентричний. Напрямок вивчення змінюється на прямо протилежний: стилістика досліджує стилістичні засоби, які застосовує людина, а прагмастилістика - інтенції, стратегії й тактики людини, що використовує стилістичні засоби. Тому, прагмастилістика об'єднує методи стилістики й прагматики [51, с.14] .

#### **1.4 Основні класифікації стилістичних засобів художнього твору**

Усі стилістичні прийоми з різних рівнів стилістики взаємопов'язані та не можуть функціонувати окремо один від одного. Одні стилістичні прийоми можуть належати різним рівням стилістики. Тому існує безліч класифікацій стилістичних прийомів різними авторами.

Так, наприклад, І.Р. Гальперін поділяє стилістичні прийоми на лексико-фразеологічні, синтаксичні та фонетичні. «До лексико-фразеологічних стилістичних прийомів відносяться метафора, метонімія, іронія, епітет, оксюморон, вигуки, гра слів, зевгма, перифрази, евфемізми, порівняння, гіпербола, використання прислів'їв та приказок, алюзії, цитати [11, с. 212].

До синтаксичних стилістичних прийомів відносяться інверсія, відокремлення, еліпс, замовчування, невласне-пряме мовлення, непрямо-пряме мовлення, питання у оповідальному тексті, риторичне питання, літота, паралельні



конструкції, хіазм, повтори, зрощення, ретардація, антитеза . До стилістичних засобів звукової організації висловлювання належать інтонація, алітерація, ономапоєа, рима, ритм» [3, с. 178].

Кухаренко виділяє чотири основні групи стилістичних прийомів:

1) Лексичні стилістичні прийоми: метафора, метонімія, уособлення, епітет, гіпербола, іронія, гра слів, зевгма;

2) синтаксичні стилістичні прийоми: інверсія, еліпс, риторичне питання, хіазм, повтори, паралельні конструкції, багатосполучність;

3) лексико-синтаксичні стилістичні прийоми: антитеза, літота, порівняння, перифраз, градація;

4) графічні та фонетичні стилістичні прийоми: курсив, підкреслення, орфографічні помилки, поділ за складами, великі літери, лапки, алітерація, асонанс, ономапоєа, рима, ритм» [11, с. 219].

З.І. Хованська виділяє стилістичні прийоми створені з урахуванням тропів, і стилістичні прийоми нетропічного характеру, неоднорідні у структурно-семантичному відношенні. Стилiстичні прийоми тропічного характеру представлені метафорою, метонімією, уособленням та алегоріями (символ, алегорія, недомовленість, підтекст). До стилістичних прийомів нетропічного характеру відносяться порівняння, епітет, іронія, гіпербола, контраст (антитеза), повтори, паралельні конструкції [11, с. 224].

І.В. Арнольд класифікує стилістичні прийоми, ґрунтуючись на поділі стилістичних засобів на тропи (лексичні образотворчі засоби) і фігури мови (синтаксична стилістика), а також виділяє фонетичну та графічну стилістику. «Найважливіші тропи -метафора, метонімія, синекдоха, іронія, гіпербола, епітет, оксиморон, літота та уособлення [1, с. 260].

Окремо стоять алегорія і перифраз, які будуються як розгорнута метафора або метонімія, звуконаслідування (ономапоєа), алітерація, асонанс, рима, ритм. До графічної стилістики належать пунктуація, відсутність розділових знаків, великі

літери, особливість шрифту, графічна образність» [1, с. 261]. Також І.В. Арнольд розглядає стилістику лише на рівні морфології, тобто стилістичний ефект вживання слів різних частин мови у незвичайних лексико-граматичних і граматичних значеннях і з незвичайною референтною співвіднесеністю [1, с. 262].

В.Б. Сосновська також класифікує стилістичні прийоми, ґрунтуючись на поділі стилістичних засобів на тропи та фігури мовлення. Фігури мовлення представлені паралельними конструкціями, повторами, багатосполучністю, безсполучністю, градацією, ретардацією, зевгмою, алітерацією, антитезою, оксюморомом, грою слів, літотою, гіперболою, еліпсом» [7, с. 102].

М.Д. Коваль та Ю.М. Скребньов вважають, що залежно від того, яка частина мови і, отже, які саме мовні засоби обираються як предмет стилістичного аналізу, стилістичні прийоми можуть належати до різних рівнів стилістики: стилістичної семасіології, стилістичної лексикології, стилістичної граматики та стилістичної фонетики [19, с. 54].

Прийоми, що відносяться до стилістичної семасіології представлені порівнянням, метафорою, епітетом, уособленням, метонімією, синекдохою, алегорією, антономасією, парними синонімами, евфемізмами, перифразами, антитезою, оксюморомом, іронією. Виділяють слова високого стилістичного тону (архаїзми, книжково-літературні слова, іноземні слова); слова зниженого стилістичного тону (фамільярно-розмовні слова, арготизми); нейтральні слова (професіоналізми, діалектизми).

І.Р. Гальперін пише про те, що деякі стилістичні засоби мови відокремилися як прийоми лише художньої мови і в інших стилях мовлення вони не вживаються, наприклад, невласне-пряма мова. Проте мовні особливості інших стилів мовлення: газетного, наукового, ділового також впливають на формування окремих стилістичних засобів і визначають їх поліфункціональність [11, с. 196].

Мовні засоби, що використовуються в одних і тих же функціях, поступово виробляють свого роду нові якості, стають умовними засобами виразності і,

поступово складаючись в окремі групи, утворюють певні стилістичні прийоми [16, с. 35]. Так в основу класифікації деяких лексичних стилістичних засобів мови покладено принцип взаємодії різних типів лексичних значень.

### **Висновки до розділу 1**

Художній дискурс являє собою сукупність художніх творів, що є результатом толерантної взаємодії авторських інтенцій, складного комплексу можливих реакцій читача та тексту, що виводить твір у простір семіосфери (під семіосферою розуміється сукупність всіх знакових систем, що використовуються людиною, включаючи як текст, мову, так і культуру в цілому).

У результаті дослідження різних стилістичних прийомів, їх класифікації та виявлення їхньої ролі у реалізації авторського задуму, ми дійшли наступних висновків: стилістичні засоби знаходять широке застосування у художніх творах та є одними з основних складових художнього стилю. Засоби мовної виразності поділяються на лексичні, фонетичні (звукові), синтаксичні, фразеологічні. Усі стилістичні засоби спрямовані на посилення виразності образів зображуваних предметів або явищ, на виділення їх найістотніших ознак.

Стилістичний прийом є важливим засобом у створенні візуального образу персонажа твору. За допомогою мовних засобів автор характеризує героїв шляхом відтворення живого образу. Саме стилістичні прийоми є носіями виразного, яскравого цінного мовлення людини, вони є невід'ємною частиною творів художньої літератури.

У роботі ми зосереджуємось на постулатах класичної стилістики, однак розуміємо, що стилістичні засоби мають доволі широкий вимір та можуть вживатися мовцями з певними інтенціями та передумовами. Відтак, виходячи за межі традиційного підходу, спираємось на сферу прагматики, що досліджує ці інтенції у поєднанні з стилістикою.

## **РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ У РОМАНІ АГАТИ КРІСТІ «УБИВСТВО У СХІДНОМУ ЕКСПРЕСІ»**

### **2.0 Вступні зауваження**

Попри те, що відома історія Крісті була екранізована багато разів і в різних формах, Брана вирішив зняти про неї ще один фільм, тим самим давши глядачам іншу інтерпретацію історії. Сам факт того, що історія була адаптована багато разів, уже показує, що той самий сюжет можна переказувати скільки завгодно разів, оскільки з кожною адаптацією різні аспекти можуть бути висвітлені або змінені.

### **2.1 Методологія проведення дослідження**

Найзагальніше значення методу – це спосіб дослідження певної проблеми чи запитання. Метод представляє собою систему правил, прийомів, принципів і підходів до вивчення закономірностей чи явищ у різних сферах науки.

У дидактичній теорії не існує досі єдиної сформованої універсальної класифікації методів вивчення мовних одиниць, проте варто відзначити, що узагальнивши критерії використані вченими-лінгвістами під час різних досліджень, можна виділити базові або ж традиційні допоміжні методи.

Проаналізувавши низку робіт, ми дійшли висновку, що для того аби здійснити та проаналізувати стилістичні засоби художнього твору, особливості стилю мовлення та стилістичних прийомів потрібно охопити низку таких мовознавчих методів як:

- дискурс-аналіз, що уможливорює виокремлення стилістичних засобів, виявлення прихованих смислів кіносценарію, а також механізми здійснення впливу на формування думки реципієнтів;
- метод кількісних підрахунків для визначення кількості вживання дейксису;
- вивчення та аналіз наукової та спеціальної літератури;

- класифікація та узагальнення зібраного матеріалу;
- порівняльний аналіз.

Застосовані методи дозволили нам створити стратегії, обрати прийоми, які стали подальшим підґрунтям для опису специфіки стилістичних аспектів художнього тексту та аналізі основних стилістичних засобів художнього твору.

## **2.2. Стилiстична своєрiднiсть твору Агати Крiстi «Вбивство у схiдному експресi»**

Роману «Вбивство у Східному експресі», як і більшості творів А. Крісті характерна наявність партисипантів. Інтригоутворюючі стратегії спрямовані на формування та розширення певного кола підозрюваних, інтригозавершуючі стратегії мають на меті звуження кола підозрюваних та виявлення справжнього злочинця (злочинців). Можна виділити такі групи стратегій та відповідних їм прийомів, засобів та тактик:

I а. Інтригоутворююча стратегія I типу:

1. Лінгвістичні засоби;
2. Композиційний прийом "поліскопічна перспектива бачення";

I б. Інтриготворча стратегія II типу:

1. Архітектонічний прийом - членування тексту;
2. Лінгвістичні засоби;
3. Композиційний прийом «погляд»;

II. Інтригозавершальна стратегія:

1. Тактика звуження кола підозрюваних персонажів;
2. Тактика відведення підозри від персонажа;

- 2.1. повна характеристика персонажа;
- 2.2. тактика «відволікаючого маневру»;
3. Лінгвістичні засоби;
4. Тактика замовчування;
5. Тактика (принцип) «досконале алібі» [13, с. 12]

Стратегія першого типу створює атмосферу таємничості, страху, що витає у повітрі злочину. За допомогою стратегії другого типу окреслюється коло підозрюваних після скоєння злочину, визначаються мотиви скоєння злочину, чи коло персонажів – майбутніх підозрюваних до скоєння злочину.

Риси місцевого колориту використовуються письменником для надання більшої життєвої реальності твору. Предметна образотворчість у романах Агати Крісті посідає особливе місце. За допомогою зображення предметного світу письменниця створює певну тональність образу. Опис інтер'єру, одягу, предметів побуту є засобом персоніфікації, тобто сприяє створенню образів персонажів.

Подорожі Близьким Сходом надихнули Агату Крісті на написання нових сюжетів детективних романів. В них вона передавала свої емоції, зображувала пейзажі та місця, де їй вдалося побувати під час поїздок. Її відомий роман «Убивство у Східному Експресі» був написаний під час подорожі до Стамбула, у готелі Пера Палас, у цьому ж місті і починається дія вищезгаданого роману.

Досить важливим для передання місцевого колориту є передусім вживання географічних назв у діалогах персонажів: *“Oh! Yes – a fine city – but I know best New York, Cleveland, Detroit”* [25, с. 54]. - *О, так, звісно! Але мені більше подобаються Нью-Йорк, Клівленд, Детройт.* [22, с. 50]. Походження персонажів може розкривати їх лексика: *But she was, he decided, just little too efficient to be what he*

*called «jolie femme» [25, с. 54]. - Проте Пуаро зазначив, що вона з тих жінок, яких він називає "красива жінка". [22, с. 50].*

В описі детективу ми можемо часто спостерігати використання гіперболи, нами було виявлено 30 гіпербол. У наступному прикладі ми бачимо використання гіперболи і зевгми: “...*thether was a little man with enormous moustaches.*” [25, с. 11]. На початку роману ми знайомимося з першими героями – Мері Дебенхем і полковником Арбетнотом. Автор застосовує інверсію: “*Neither in the train to Kirkuk, nor in the Rest House at Mosul, nor last night on the train had she slept properly.*” [25, с. 10]

Цікаву ситуацію Пуаро спостерігає, коли на одній зі станцій чує розмову між Мері Дебенхем та полковником Арбетнотом, який віщує події роману. Зі слів героїні, в яких одразу спостерігається повтор та апосіопеза, парцеляція: “*Not now. Not now. When it's all over. When it's behind us – then –*” [25, с. 16], з опису її голосу, який дає Пуаро: “*He would hardly have recognised the cool, efficient voice of Miss Debenham.*” [25, с. 17], ми можемо судити про те, що відчувала Мері Дебенхем у той момент – тривожність та занепокоєння. Тривожність і страх героїні показується за допомогою використання порівняння та метафори: “*She made a little abrupt gesture, as though she were waving th e idea of danger aside something completely unimportant.*” [25, с. 17].

У зав'язці (rising action) ми дізнаємося, що детективу необхідно повернутися назад до Лондона через зміни, що відбулися в минулому розслідуванні. У зв'язку із цим йому доводиться пересісти на Східний експрес. Тут Пуаро зустрічає свого давнього знайомого, мсьє Бука, і ми отримуємо перший опис убитого в Східному експресі Семюела Ретчетта: “*a benevolent personality. Only the eyes belied this assumption. They were small, deep-set and crafty*” [25, с. 21].

Використання постійних та прикрашаючих епітетів для опису героя допомагає нам побачити його характер та особистість. У цій частині ми дізнаємося, що потягом їдуть дванадцять пасажирів, і всі вони різного віку, соціальних статусів і статей. Семюел Ретчетт просить допомоги Пуаро, пояснюючи тим, що йому загрожує небезпека, але детектив відмовляє. Тут знову ми спостерігаємо використання епітетів для опису Ретчетта, тим самим ми бачимо його очима Пуаро: *“The detective was conscious of those strange shrewd eyes summing him up before the one spoke again.”* [25, с. 35], *“His face was completely expressionless. The other could have had no clue as to what thoughts were passing in that mind.”* [25, с. 36].

Важлива подія зав'язки – повідомлення про те, що залізничні колії занесло снігом, герой у своїй репліці використовує ідіому, що вказує на неформальний стиль спілкування: *“We have run into a snowdrift. Heaven knows how long we shall be here.”* [25, с. 44].

Остання частина першого розділу – кульмінація (climax). У цій частині ми дізнаємося про вбивство Семюела Ретчетта. Перед тим як оглядати тіло вбитого, Пуаро допитує містера Мак-Куїна, секретаря та перекладача вбитого, який абсолютно не здивований скоєним вбивством. У промові вжито прийоми уособлення та ономапоїї: *“MacQueen's mouth pursed itself into a whistle. Except that his eyes grew a shade brighter, he showed no signs of shock or distress.”* [25, с. 58].

Далі в кульмінації надається опис проведеного Пуаро та доктором Костантином аналізу місця злочину та тіла вбитого, де ми дізнаємося подробиці того, що сталося, та особливості скоєного вбивства. При описі дванадцяти ран убитого використовується протиставлення, щоб показати відмінність нанесених каліцтв: *“I make it twelve. One or two are so slight as to be practically scratches. On the other hand, at least three would be capable of causing death.”* [25, с. 67].



Використання прийому порівняння в описі розслідування вказує на професіоналізм детектива та його здатність побачити всі деталі на місці злочину (метафора): *“Poirot's eyes were darting about the compartment. They were bright and sharp like a bird's. One felt that nothing could escape their scrutiny.”* [25, с. 710]. В описі огляду тіла та місця злочину даються докладні деталі, аж до дослідження сигарети, жіночої хустки з ініціалами, знайдених у купе вбитого. Репліки героїв конкретні, не емоційні та короткі, використовуються риторичні питання. У результаті проведеного Пуаро розслідування ми дізнаємося справжнє ім'я вбитого – Кассетті – та його минуле: багато років тому він викрав та вбив дочку Армстронгів, але не поніс за це жодного покарання.

Основний сюжет та події, що відбулися до нього, описані в минулому часі, в основному в Past Indefinite. Друга частина детективного роману включає розв'язку (falling action). Тут читачеві представлено глибоке розслідування справи, де детектив Пуаро допитує кожного пасажира та працівника поїзда. У ході розслідування вдається з'ясувати, що в поїзді бачили загадкового працівника в коричневій формі: *“A small man - dark - with a womanish kind of voice.”* [25, с. 149] і жінку в багряному кімоно: *“I do not know, Monsieur. It was far down the corridor and she had her back to me. She had on a kimono of scarlet with dragons on it.”* [25, с. 87], *“I just seem to remember a glimpse of some scarlet silk affair passing the door”* [25, с.94].

Гудзик від форми провідника, знайдений у кімнаті місис Хаббард, яка заявляє, що в її кімнаті нібито вночі ховався злочинець, вказує на причетність до злочину П'єра Мішеля, у мовленні якого спостерігається вигук і риторичне питання, що говорить про тривожність героя: *“It is not true , Monsieur; it is not true!” he cried. “You are accusing me of the crime. Me, I am innocent. I am absolutely innocent! Why should I want to kill a Monsieur whom I have never seen before?”* [25, с. 120].

Під час допиту деяких осіб з'ясовується їхнє ставлення до вбитого, у фразях героїв використовується стилістично знижена лексика, дехуманізація: *“Then in my opinion the swine deserved what he got. Though I would have preferred to see him properly hanged – or electrocuted, I suppose, over there.”* [25, с. 141]. Кожен герой має алібі, що означає одне: ніхто з них не міг вчинити злочин. Лише два герої – містер Мак-Квін і княгиня Драгомирова – пов'язані з убитим, але ймовірність того, що саме вони вчинили вбивство, мала. Використовується протиставлення під час обміркування ходу справи: *“The impossible cannot have happened, therefore the impossible must be possible in spite of appearances.”* [25, с. 171].

Незвичайна розв'язка полягає в тому, що всі дванадцять людей убили Ретчетта, вчинивши помсту, тому Пуаро відпускає їх, обравши разом зі своїми помічниками вірним перше рішення свого розслідування: *“In my opinion, M. Poirot,” he said, “the first theory you put forward was the correct one – decidedly so. I suggest that that is the solution we offer to the Jugo-Slavian police when they arrive.”* [25, с. 284]. Пуаро на цьому закриває справу.

### **2.3 Особливості стилю мовлення героїв фільму Кеннета Брана**

#### **«Убивство у східному експресі»**

У 2017 році сер Кеннет Брана став режисером і зіграв головну роль у своїй екранізації роману А.Крісті «Вбивство в Східному Експресі».

Останньою деталлю, яку Брана додав до історії, щоб більше «олюднити» Пуаро, є включення лінії його персонажа. У романі Крісті він насправді не має характерної лінії, в якій він виступає своєрідною платформою, на якій вона буде свої історії. Таким чином, він присутній в її сюжеті переважно для того, щоб авторка могла розповісти історію.

Брана зробив історію трохи більше про Пуаро, надавши йому своєрідного характеру. На початку фільму він каже, що „*There is right. There is wrong. There is nothing in between*”[28]. Наприкінці фільму Пуаро дізнається, що справжнє ім'я Ретчетта (Джонні Депп) — Кассетті, і що він розшукується за вбивство Дейзі Армстронг. Він також дізнається, що всі пасажери поїзда, крім нього і Бука, пов'язані з сім'єю Армстронгів і що всі вони відповідальні за вбивство Ретчетта. Тому Пуаро доводиться вибирати, повідомляти про них поліції чи ні. Він вважає це дуже важким і каже: “*There was right. There was wrong. Now there is you.*” [23], тим самим показуючи, що він відмовився від своїх суворих правил того, як все має бути. Таким чином, ця додана лінія персонажів перетворює Пуаро з засобу оповіді на реальну людину, спостерігати за якою цікаво.

#### **2.4 Аналіз стилістичних прийомів в романі Агати Крісті «Вбивство у Східному експресі» з погляду прагмастилістики**

Досить багатими на стилістичні прийоми є діалоги персонажів. Про культуру та походження персонажа можна дізнатися з діалогів інших героїв твору про нього: *She was a foreigner of some kind. Maybe she had some Wop relations* [25, с.141]. (Поняття wop є важливим виразом для жителів Італії.) Місцевий колорит можуть також передавати описи дозвілля персонажів *We played piquet together* [25, с.141].

Таким чином, письменниця посилює ефект достовірності у своєму творі за допомогою деталізації та ретельно описаної предметності, особливо необхідних у детективному жанрі.

Стереотип як поняття є значущим не тільки для мови, а й культури загалом, останнім часом стає об'єктом лінгвокультурних досліджень, що концентруються на мовних та ментальних стереотипах зокрема. Етнічні (етнокультурні) стереотипи будуються на основі уявлень, сформованих спочатку фольклорно-міфологічною

свідомістю та існуючих у системі традиційної культури [16, с. 23]. Це не просто оцінний образ «чужого», зафіксований у мові (номінативні моделі, паремії), а значущий концепт, що є важливим елементом картини світу.

Етнічний стереотип має пізнавальну, емоційну та оцінну складові. Пізнавальний компонент етнічних стереотипів може виявлятися у формуванні упереджень, забобонів із переважанням негативної оцінки. Емоційний компонент виявляється у реакції на «чужих». Відзначають, що оцінний компонент етнокультурних стереотипів характерний усім народам і становить необхідний елемент народного менталітету.

Встановлено, що етнокультурні стереотипи у різних ситуаціях виконують різні функції: комунікативну, пізнавальну, захисну, маніпулюючу тощо. Захисна функція проявляється в тому, що вони сприяють збереженню традиційної системи цінностей відносно «свого» народу (автостереотипи) і відносно «чужого» (гетеростереотипи).

Національний стереотип складається з трьох частин: знання народу про певну націю, емоційне ставлення чи емоційна оцінка тієї чи іншої етнічної групи, модель поведінки відносно представників цієї національності. Н. Ф. Уфимцева диференціює етнічні та культурні стереотипи: етнічні стереотипи недоступні для саморефлексії «наївного» члена етносу і є фактами поведінки і колективного несвідомого, їм неможливо спеціально навчити, а культурні стереотипи доступні саморефлексії і є фактами поведінки, індивідуального [3, с. 72]. Серед найістотніших властивостей етнічних стереотипів виділяють їх емоційно-оцінний характер, стійкість до інформації, високий рівень єдності уявлень серед членів стереотипної групи.

Стереотипи емоційно-оцінного характеру у романах Агати Крісті

виражаються у оцінці мандрівниками інших подорожуючих, їх здогодами про походження інших відповідно до їх зовнішності та манер. “*At the far end, against the wall, was a middle-aged woman dressed in black with a broad, expressionless face. German or Scandinavian, he thought. Probably the German lady’s-maid*” [25, с.11].” [22, с. 7].

У текстах можна також побачити обговорення іноземцями ідейних стереотипів, які склалися у них відносно інших країн. “—*and so my daughter said, ‘Why,’ she said, ‘you just can’t apply American methods in this country. It’s natural to the folks here to be indolent,’ she said. ‘They just haven’t got any hustle in them—’ But all the same you’d be surprised to know what our college there is doing. They’ve got a fine staff of teachers. I guess there’s nothing like education. We’ve got to apply our Western ideals and teach the East to recognise them. My daughter says—*” [25, с.13].

Портрет у літературному творі є одним із засобів характеристики художнього образу, що використовується в композиційному цілому поряд з іншими мистецькими засобами: описом настроїв та думок героїв, розвитком дії у сюжеті, описом обстановки, діалогом персонажів. Отже, портрет є стороною художнього образу.

У художній літературі портрет постає поряд з іншими, як один із засобів художньої характеристики. Сутність портрета як мистецького засобу полягає у тому, що майстер художнього слова розкриває характер зображуваних персонажів і висловлює своє ставлення до них у вигляді опису їх зовнішності: фігури, одягу, жестів, рухів, манер [16, с. 25]. Детальність опису портретів є особливо важливою у детективному романі. *The younger was a likeable-looking young man of thirty, clearly an American. It was, however, not he but his companion*

*who had attracted the little detective’s attention. He was a man perhaps of between sixty and seventy. From a little distance he had the bland aspect of a philanthropist. His slightly*

*bald head, his domed forehead, the smiling mouth that displayed a very white set of false teeth—all seemed to speak of a benevolent personality. Only the eyes belied this assumption. They were small, deep-set and crafty. Not only that. As the man, making some remark to his young companion, glanced across the room, his gaze stopped on Poirot for a moment and just for that second there was a strange malevolence, an unnatural tensivity in the glance [25, c.10].*

У словесному мистецтві портрет є лише одним із засобів характеристики, що використовується в композиційній єдності з іншими подібними засобами: описом роздумів і настроїв персонажів, розгортанням дій у сюжеті, описом обстановки, діалогом героїв тощо. Системою всіх цих засобів характеристики конструюється у художній літературі образ, а портрет стає однією зі сторін літературного образу.

Від інших способів художнього зображення портрет відрізняється своєрідною зоровою наочністю і поруч із побутовими описами і пейзажем надає художньому твору особливої образотворчості [16, с. 24] *A big swarthy Italian was picking his teeth with gusto. Opposite him a spare neat Englishman had the expressionless disapproving face of the well-trained servant. Next to the Englishman was a big American in a loud suit—possibly a commercial traveller. “You’ve got to put it over big,” he was saying in a loud, nasal voice. The Italian removed his toothpick to gesticulate with it freely. “Sure,” he said. “That whatta I say alla de time.” The Englishman looked out of the window and coughed [25, c.15].*

Портрет включає ті риси, які є важливими для художнього образу його цілому. У портреті персонажа, як і його образі загалом, існують як загальні типові, і індивідуальні риси.

З одного боку, художній персонаж показується найчастіше як історична та соціальна людина, що представляє конкретну соціальну епоху, певний клас або класову групу. Його зовнішній вигляд, манери, рухи, жести зазвичай

характеризують те суспільне середовище, яке автор узагальнює у своєму творі та ідеологічно оцінює. *At a small table, sitting very upright, was one of the ugliest old ladies he had ever seen. It was an ugliness of distinction—it fascinated rather than repelled. She sat very upright. Round her neck was a collar of very large pearls which, improbable though it seemed, were real. Her hands were covered with rings. Her sable coat was pushed back on her shoulders. A very small and expensive black toque was hideously unbecoming to the yellow, toad-like face beneath it. She was speaking now to the restaurant attendant in a clear, courteous, but completely autocratic tone* [25, с.10].

З іншого боку, літературний персонаж є окремою особистістю, неповторною індивідуальністю, що відрізняється від інших індивідів свого середовища. Шляхом відбору та поєднання індивідуальних рис портрета героя автор водночас висловлює особисте ставлення до тієї суспільної групи, представником якої є персонаж.

Власні імена в художньому творі відображають авторський задум, дозволяючи глибоко інтерпретувати текст. Естетична значимість онімів для художнього тексту позначається властивостями літературної ономастики та ознаками ономастикону художнього тексту.

Феномен онімів розмежовується у системі мови та художнього тексту. Ономастикон художнього тексту є складною семантико-прагматичною єдністю: власні імена є «сполучною ланкою між текстом, автором і позатекстовою реальністю, дозволяють «прив'язувати» зображену дійсність до об'єктивного просторово-часового континууму» [3, с. 62]. У художньому тексті «немає імен, що не говорять» [10, с. 39], і тому у ньому немає випадкових імен. Автор використовує оніми як маркери часу та місця дії твору, не вдаючись до інших засобів. Якщо герой стверджує, що *"Thes nasty trains, I thought, and all the outrages I'd read of"* [25, с. 36], отже дія розгортається у романі Агати Крісті «Вбивство у Східному експресі». Ономастичний простір твору включає корелюючі топоніми: Лондон, англосаксонець, Європа тощо.

Оніми є знаками, що підсилюють образ носія, а також накопичують інформацію про конкретний предмет, ім'ям якого вони є: ім'я, місце знаходження, народ, час створення, мова, місце в матеріально-духовному житті. Власні імена демаркують природно-соціальну сферу життя і формують лінгвістичне поле та культурний простір [3, с. 65].

Художній текст виступає як повідомлення, направлене автором рецепієнту, що передає і зберігає нову інформацію. Рецепієнт художнього тексту перебуває у відношенні співтворчості до одержуваного повідомлення, сприймаючи та інтерпретуючи його, і тому він повинен зрозуміти, що хотів сказати автор за допомогою онімів [3, с. 66].

Художній текст наповнений онімами з загальним значенням. Поєднання кількох онімів несе стилістичне навантаження, відбиваючи недовіру промовця і соціальну характеристику героя. Якщо людина невідома, не важливо, це Ratchett - або Cassetti - це людина [25, с. 31]. Власні імена об'єднуються за ознакою, вираженою іменником людина (the man), що переносить ім'я в площину, де воно, додатково до онімічного значення, реалізує акомодативне номінальне значення. Онімічне значення підтримується номінативною функцією онімів, які формально включаються до складу називних речень і вказують на індивідуальні об'єкти. Номінальне значення актуалізується за допомогою стилістичного прийому алюзії на інше поняття і виявляється провідним, оскільки основне призначення оніму - затвердження ознаки man, що позначає ставлення до себе [10, с. 31].

Розрізняють власні імена з онімічним і номінальним значенням. *“It is a crime that shows traces of a cool, resourceful, deliberate brain-I think an Anglo-Saxon brain”* [25, с. 55]. Anglo-Saxon — складова назва з прозорим значенням прикметника з прямою вказівкою на об'єкт, що описується (англосаксонська свідомість), що свідчить про реалізацію онімічного значення.



Дистантне поєднання власних назв із додатковою інформацією про діяльність героя в місті у поєднанні з певною градацією створює враження значущості життя персонажа роману, показує непросте ставлення автора до створеного персонажа. У романі «Східний Експрес» увагу привертає широкий смисловий діапазон власної назви, партикулярність, що породжує емоційне і особливо забарвлене ним значення: “*But Princess Dragomiroff*“ [25, с. 43].

Чим ширший смисловий діапазон оніму, тим більше у нього можливостей набути нових емоційних смислів і конотацій, під впливом яких відходить і розчиняється предметно-логічне значення. Описово-образотворча функція онімів у художньому тексті позначається як виражена здатність здійснювати опис за допомогою зорово-чуттєвих понять: “*Poirot smiled, remembering MacQueen's strictures on Britishers. But I liked this young fellow*” [25, с. 48]. Оніми в художньому тексті поєднують граматичну та експресивну функції у визначенні їх місця та ролі в описі: “*Colonel Arbuthnot, uninterested in what a pack of foreigners called anything, replied with true British brevity, “Yes.”*” [25, с. 47]. У наведеному прикладі друга частина речення відрізняється від першої експресивністю.

Оніми є ефективним механізмом створення художнього ефекту під час сприйняття світу героїв, а власні назви в художньому тексті становлять помітний пласт у мовному розмаїтті. Вони пожвавлюють текст, викликають алузії та асоціації з предметами, соціумом та поняттями. Тому потрібна широка ерудиція і великий обсяг фонових знань для розуміння авторського задуму.

## **Висновки до розділу 2**

Оскільки Крісті та її історія досить відомі, фільм Брана одразу став предметом пильної уваги шанувальників Крісті. Режисер справді хотів зробити історію придатною для сучасної аудиторії, тому йому неминуче довелося вносити деякі

зміни в оригінальну історію, тим самим ризикуючи невдоволенням шанувальників оригінального роману.

Зрештою, Брана вдалося створити фільм, який був близький до оригіналу Крісті та висвітлював зовсім інші аспекти цієї історії, ніж це було зроблено раніше в попередніх екранізаціях.

Як і у випадку з будь-якою екранізацією Агати Крісті, «Вбивство у Східному експресі» швидко стало частиною дискусії про вірність оригіналу. Небажано брати точність як критерій для вимірювання цінності фільму, але в цьому випадку також неможливо повністю виключити її з обговорення. Точність необхідна в цьому конкретному випадку, бо якщо фільм Брана в певному моменті відхиляється від оригінальної історії Крісті, стає зрозуміло, що це момент, у якому Брана відчув потребу щось змінити. Таким чином, розгляд вірності оригіналу дає змогу проаналізувати зміни, внесені Брана, відкриваючи дискусію про те, чому він вирішив внести ці зміни.

## **РОЗДІЛ 3. СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ У КІНОСЦЕНАРІЇ КЕННЕТА БРАНА «УБИВСТВО У СХІДНОМУ ЕКСПРЕСІ»**

### **3.0 Вступні зауваження**

Кіносценарій у загальноприйнятому розумінні являє собою складний у структурному, семантичному та прагматичному сенсі феномен, який може розглядатися як первинний, або вторинний текст. Разом із особливим структурним оформленням режисерський сценарій відрізняється від літературної основи кількістю складових його символів. Зазвичай вчені відзначають у вторинних текстах (реферати, інструкції, резюме та ін.) процес компресії та зменшення їх обсягу в порівнянні з оригіналом тексту. У режисерському сценарії цей процес проявляє себе на рівні перетворень у синтаксичній складовій.

### **3.1 Стилiстична специфіка скрипту фiльму**

Текст кіносценарію як об'єкт лінгвістичного дослідження вивчається в різних напрямках, його розглядають з погляду фонетичних, морфологічних, семантичних, стилістичних, синтаксичних особливостей. У більшості тлумачних словників, поряд з іншими значеннями, сценарій розглядається передусім як літературно-драматичний твір. Театральні діячі використовують термін «сценарій» для позначення записів робочих документів, викладають докладну схему п'єси, розрізняючи при цьому (1) режисерський робочий план проект для постановки вистави; (2) схематичний план п'єси, призначений для драматурга, в якому викладається фабула, намічено послідовність та зміст окремих сцен та теми розмов дійових осіб, (3) докладний план сценічної композиції та тексти діалогів («текстовики»), що розробляються різними авторами (як правило, сценаристами драматургії "малих форм") [5, с. 35].

Таким чином, у теорії та практиці театрального мистецтва термін «сценарій» трактується досить широко, позначаючи і літературний твір, і план п'єси, і список дійових осіб.

Саме в авторських сценаріях максимум уваги приділяється сценічній композиції та діалогам, тоді як детальний опис технічних параметрів не прийнято: the major components of a "spec" (speculative screenplay) invented solely by the screenwriter with no upfront payment, or a promise of payment, is action and dialogue and technical direction is of a minimum [7, с. 52].

Відмінною рисою будь-якого кіносценарного тексту є наявність такзваного слаг лайн (slug line), тобто просторово-часових параметрів, які інформують акторів про зміну часу та місця дії, і включають три головні частини: 1) простір: сцена внутрішнього чи зовнішнього характеру; 2) місце дії: де безпосередньо відбувається дія; 3) час: у час діб відбувається дію. (Unique to the screenplay is the use of slug lines, in a screenplay it tells the reader that the story has changed in location or time, it comprises three parts:

1. INT. або EXT. - is the scene an interior or exterior scene?
2. LOCATION - where does the action take place?
3. DAY or NIGHT - what is the time of the day?)

На відміну від терміна screenplay, який реалізується лише в одному значенні, відносний синонім script полісемантичний і має більш широкий діапазон значень: драматичний сценарій, сценарій для кінофільмів, книг, склад акторів: - a script is a document that outlines every aural, visual, behavioral, and lingual element used in screenplay writing, - the written text of a stage play, screenplay або broadcast, specifically: the one used in production or performance [11, с. 66].

Отже, єдині значення, які становлять для нас інтерес у світлі даного дослідження, це термін скрипт, який позначає письмовий текст з докладним описом візуального та мовного матеріалу кінодискурсу. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. в індустрії кінодискурсу з'явився новий термін *scriptment*, який поєднував елементи сценарію (*script*) - діалогічні тексти - та план фільму (*treatment*), що включає покрокові дії:

В залежності від тематики, жанру кінофільму, технічний опис може перевищувати інші частини тексту кіносценарію (діалоговий матеріал та авторські ремарки) у два, три рази, а фільми в форматі 4D до п'яти разів [3]\* Специфіка сценарію, на думку дослідників, у тому, що «Кіносценарний текст має бінарну структуру: він звернений і до літератури, і до кінематографа, він зберігає пам'ять про попередні епохи розвитку літератури, виявляє повернення до її риторичним формам, але в ньому завжди є і передчуття майбутнього» [4]. У теорії та практиці кіноіндустрії у значенні кіносценарій на сьогоднішній день існує безліч однопорядкових, але не взаємозамінних понять: адаптований текст, дайджест, передтекст [13, с. 5]. Однак, термін адаптований текст, тобто текст полегшений, на думку дослідника, є неточним, оскільки сценарій призначений для перекладу текст іншої семіотичної системи, а традиційна літературна адаптація передбачає збереження семіотичної системи за зміни завдань комунікації та стилю твору.

Поняття дайджест, що вживається у сценаристиці, представлено двома лексико-семантичними варіантами: «1) видання, що містить адаптований виклад художнього твору; 2) періодичне видання, що передруковує (часто скорочено) матеріали з інших видань» [5, с. 37]. Однак цей термін застосовується тільки до кіносценаріїв, написаних за мотивами художнього твору та, крім того, лексема дайджест не повністю відображає сутнісні характеристики сценарію у зв'язку з тим, що дайджести зазнають скорочення та/або спрощення, а сценарні тексти є

результатом складної переробки тексту-першоджерела, в якому поряд зі згортанням є і розгортання, і навіть їх різноманітні варіації.

Визначення кіносценарію як передтексту, з одного боку, представляється нам вдалим, оскільки, дійсно, кіносценарій не призначений для прочитання особами, що мають відношення до кінозйомки, і набуває повного життя при перекладі в інший семіотичний код - реалізації у фільмі, що створює текст. Однак існує й інша точка зору, згідно з якою з текстами завжди є чернетки і підготовчі матеріали, що не мають відношення до семіотичного перекладу.

Велика кількість існуючих для опису термінів обумовлена тим, що кіносценарій, внаслідок своєї орієнтованості на семіотичний переклад, виявився текстом, цілком, що вписується в існуючі типології. В межах цього дослідження ми розглядаємо сценарій як літературно-драматичний текст, що включає всі діалоги та авторські ремарки, на основі якого був створено кінцевий кінопродукт.

Являючи собою текст, кіносценарій має відповідні текстові характеристики. Вербальний параметр утворюється використаними мовними засобами, «конкретними реченнями, що формують текст». Синтаксичний параметр визначається співвідношенням частин тексту, синтагматикою об'єктивованих одиниць мови, тоді як семантичний відображає глобальний зміст тексту та визначає частини, на які можна розділити зміст[6, с.14].

У темі відображається основний зміст тексту, фокус становлять марковані елементи тексту (слова, словосполучення, речення, а також стилістичні прийоми), зв'язок використовується для об'єднання різних фрагментів висловлювання. Таким чином, ми бачимо, що семантичні характеристики у концепції вченого превалюють над структурними: мовні засоби набувають значущість тільки в тому випадку, якщо є ключових елементів. При аналізі тексту з цього погляду першочергова увага приділяється розподілу смислового навантаження.

Перелічені вище властивості мають універсальний характер: дані показники характерні для різних типів тексту, включаючи і кіносценарій, але прийнятні до сценарію з урахуванням певних трансформацій. Цілісність орієнтована на зміст тексту і зумовлена законами його сприйняття, прагненням читача, що декодує текст, поєднати всі компоненти в єдине ціле. Враження цілісності твору виникає тому, що в «між відрізками тексту існує деяка смислова нитка, яка створює лінійний характер сприйняття повідомлення». Ця нитка може іноді призвести до переміщення фокус повідомлення від основної теми до побічної. Однак ця побічна тема все ж опосередковано пов'язана з основною асоціативними та коннотативними відносинами. Можна сказати, що між віддаленими один від одного відрізками тексту з'являється смислова співвіднесеність, яка тим більш кристалізується, чим ближче ці відрізки розташовані і чим помітніші в них формально-граматичні та лексико-семантичні зв'язки» [8].

Специфіка цілісності кінодискурсу полягає в тісній інтеграції вербальної та невербальної складових; наявності чітких тимчасових (екранний час) та просторових (двовимірне зображення на кіноекрані) рамок; наявності сигналів, що позначають початок фільму – логотипу кіностудії, початкових титрів, назва фільму» [10]. Щодо сценарного тексту, слід зазначити, що цілісність сприйняття сценарію обумовлюється його фабулою, відповідно до якої відбувається зв'язок елементів тексту. Категорія зв'язності тексту, яка служить створенню цілісності, більшою ступеня лінгвістична, ніж цілісність: вона обумовлена лінійністю компонентів тексту. Ця категорія зовні виражається лише на рівні синтагматики слів, речень, текстових фрагментів.

Контекстно-варіативне членування розмежовує в тексті два мовні потоки - мова автора та мова персонажа. Авторської мови належать «класичні» композиційно-мовленнєві форми: «опис, оповідання, міркування, які часто визначаються як логічні та мовні текстові універсали» [9]. Мова персонажа

традиційно розмежовується як мова зовнішня та внутрішня. Зважаючи на те, що кінодискурс є системою діалогічних єдностей, персонажів, що репрезентують зовнішню мову, ми проводимо дане дослідження, головним чином, на матеріалі саме зовнішньої мови, що є «сукупністю сказаних вголос висловлювань персонажа, які функціонують у тексті як самостійні репліки, що складають мовну партію персонажа та виконують функцію його мовної характеристики. При цьому на лексичному, синтаксичному та в інтонаційному рівнях зберігаються риси усного розмовного мовлення» [9, с.2].

Багатоканальний характер сприйняття інформації впливає на технічне оформлення сценарію в цілому, що знаходить вираз у збільшенні його обсягу: технічний опис перевершує діалогічні тексти у два - п'ять разів» [3, с. 14]. Однак слід зазначити, що подібні розширені сценарії досі зустрічаються рідко і не складають матеріалу для нашого дослідження. «Звичайні» сценарії, без численних технічних додатків, на наш погляд, несуть у собі потенційну багатоканальність, алюзії на аудіовізуальні прийоми, що реалізуються в кінотексті.

Змістовно-фактуальна інформація зазвичай виражається експліцитно; змістовно-концептуальна – як експліцитно, так і імпліцитно; змістовно підтекстова – імпліцитно. На наш погляд, для кіносценарного тексту характерно поєднання всіх трьох типів інформації, однак, слід зазначити, що повну інформативне навантаження нестиме кінотекст.

Аналіз скрипту ми почали з детального дослідження дейксису. У процесі аналізу ми використовували наступні кроки:

а.) Читання та дослідження скрипту кілька разів. Цей крок полягав у тому, щоб отримати розуміння всієї історії та знайти вислів, який містить дейксис.



b.) Пошук даних за допомогою техніки конспектування для підкреслення типу дейксису у висловлюваннях. Роблячи нотатки, також важливо визначити контекст кожного висловлювання.

c.) Створення списку даних і класифікація типів використання дейксису в романі. Наступні кроки описують спосіб аналізу даних:

Загалом можна виявити персональний, просторовий і часовий дейксис. Опис посилань на кожен тип дейксису. Після класифікації даних нами будуть описані посилання на дейксиси, що містяться в них.

d.) Інтерпретація отриманих даних у висновок дослідження на основі виконання попередніх кроків. Ми виявили, що в романі зустрічаються 73 висловлювання для особистого дейксису, 18 висловлювань для часового дейксису та 9 висловлювань для просторового. “Nothing presses—I shall remain there as a tourist for a few days.” Слово “я” в реченні віднесено до категорії першої особи однини й виконує функцію підмета. Референтом дейктичного слова був доповідач М. Пуаро.

“*La Sainte Sophie, I have heard it is very fine.*” (стор. 9) Контекст показав, коли Пуаро вів розмову з Бушем про Німеччину в купе спального вагона. У наведених вище висловлюваннях «я» - особистий дейксисом.

“*Can you get me a sleeper?*” – висловлювання, у якому Пуаро запитував консьєржа. Персональним дейксисом у наведеному вище висловлюванні був займенник «я». Референтом дейктичного слова виступає Е. Пуаро як оратор. Його функція - бути суб’єктом. “*Yes. I have just asked them to get me a sleeper. It was my intention to remain here some days, but I have received a telegram recalling me to England on important business*” - у наведеному вище вислові було два типи персональних дейксисів. Дейктичне слово „you“ було віднесено до другої особи

однини. Референт - консьєрж. Функція дейктичного слова ти була об'єктом у реченні. Дейктичне слово „я“ класифікують як першу особу однини. Референтом був доповідач М. Пуаро. Функція дейктичного слова „*me*“ була об'єктом.

У наведеному вище вислові ми бачимо два типи дейксису. Слова *i*, *they* та *me* виступали в ролі особистого дейксису, а слово „тут“ було просторовим дейксисом. Особистий дейк西斯 „*I*“ і „*me*“ класифікували як першу особу однини. Референтом дейктичних слів „*I*“ і „*me*“ був спікер М. Пуаро. Особистий дейк西斯 у словах був віднесений до категорії однини від першої особи. Референтом дейктичного слова „*them*“ був консьєрж. Функція слова -предмет.

У наведеному вище вислові ми бачимо просторовий дейк西斯. Референтом дейктичного слова тут був готель Totkalian, де Пуаро хотів трохи поспати, щоб відпочити. Функція дейктичного слова - прислівник місця. „Eh bien,” said Poirot. “What do you think of those two?” Контекст ситуації вище - у вагоні-ресторані, Пуаро дивиться на двох американців, які сидять неподалік від його столика. Дейк西斯, знайдений у наведеному вище вислові, був особистим дейксисом. У цьому випадку персональний дейк西斯 варто віднести до категорії другої особи однини. Референтом дейктичного слова you був Буш, оскільки М. Пуаро запитував його про американця в ресторані. Дейктичне слово „*those*“ було віднесено до третьої особи однини. Воно має функцію об'єкта. Референтом дейктичного слова *those* є „*two American*“.

Те, що процес написання скрипту для сценарію природним чином передбачає зменшення, є логічним наслідком візуальних і просторових обмежень субтитрів на екрані; і це пов'язано з тим, що прийом усної інформації займає менше часу, ніж прийом письмової інформації. Таким чином, мистецтво субтитрування полягає в конденсації наданої вербальної інформації, яка вимагає від субтитрувальника зважити окремі фрагменти цієї інформації щодо їх відповідності конкретному кадру фільму, беручи до уваги не лише візуальну інформацію, надану в кадрі, але й весь

спектр факторів. Подібно до того, як у поезії, де обмеження форми роблять правильний переклад практично неможливим, словесна інформація, яка має бути перекладена в субтитрах, так само неперекладна. Середній глядач читає зі швидкістю близько 2,5 слів на секунду, так що субтитри, які перевищують відповідну кількість символів для заданої максимальної тривалості, ймовірно, не будуть прочитані повністю.

У нашому аналізі розглянемо допит Грети Олссон, шведської місіонерки середнього віку. Це англійський діалог разом із німецькими субтитрами (символ « | » вказує на кінець рядка субтитрів):

- (1) G. Ohlsson I'm fright.
- (2) Forgive me if I am personal, but most Scandinavians of my acquaintance are well-educated in other languages.
- (3) And yet you have difficulty...
- (4) G. Ohlsson I... I was born backwards.
- (5) That is why I work in Africa as missionary,
- (6) H. Poirot But I... I see that you have spent three months in America. Were you not able to improve?
- (7) In... For getting money for African mission from American rich.
- (8) I... I speak Swedish to big audiences.
- (9) In ten weeks, we make \$ 14,000 and... and 27 cents.
- (10) When this is all over, mademoiselle, I promise that I shall make you an emolument.

Увесь діалог характеризується своєрідною та іноді неправильною англійською мовою Грети Олссон, змішаною з деякими шведськими виразами. Ця ідіосинкразія не тільки посилює враження міс Олссон як дуже невпевненої людини, але й забезпечує ґрунт, на якому можуть процвітати комунікативні затримки та невідповідності, а також комічні штрихи та ненавмисні каламбури.

Граматична неправильність англійської мови міс Олссон вказана на початку – у (1) до (3). Хоча не зовсім зрозуміло, чи каже вона: «Мені страшно» (як зазначено в сценарії діалогу) чи скоріше «Я боюся», додаючи відсутній склад у напівпроковтнутому, але озвученому носовому видиху накопиченого повітря. Субтитри в (2) і (3) повторюють цю структуру через повторення, створюючи граматичну помилку, подібну до тієї, що в англійському діалозі. Наявність прислівника в початковій позиції має перевагу в тому, що надає йому того наголосу, якого він заслуговує.

### **3.2 Аналіз стилістичних прийомів у сценарії Кеннета Брана «Убивство у Східному експресі» з позиції прагмастилістики**

Теми раси та расизму відіграють важливу роль у фільмі Кеннета Брана «Убивство у Східному експресі». Він показує расизм як щось абсолютно негативне і як те, про що люди повинні знати. Це повністю відрізняється від оповідань Крісті, перед розглядом яких слід попередити читачів про «расизм епохи» [25]. Висвітлюючи теми раси та расизму у своєму фільмі, Брана вніс нову перспективу та актуальність у класичний роман Крісті. Оскільки різні покоління пристосовують історії минулого до теперішнього часу та його сучасних потреб, можна стверджувати, що презентації раси та расизму стали більш важливими для сучасного суспільства.

Кеннет Брана модернізує «Убивство в Східному експресі» Агати Крісті, приділяючи більше уваги проявам раси та расизму, ніж вона це зробила спочатку у своєму романі. Попередні адаптації «Убивства у Східному експресі» часто залишалися досить вірними (іноді расистським) вихідному тексту, через що він також був певною мірою расистським як безпосередній результат [26].

Акторський склад версії Брана також складається в основному з білих акторів і актрис (хоча у ньому більше етнічно різних акторів, ніж у версії 1974 року), але фільм звертається та ставить під сумнів расизм, який розглядався як «частина

історії» в оригінальному романі Крісті. У фільмі декількома різними способами обговорюється як расизм на основі національності, так і етнічної приналежності [28].

Щоб висвітлити та розкритикувати расизм у романі Крісті, Брана змінив персонажів кубинця Біньяміно Маркеса (Мануель Гарсія-Рульфо) та британця доктора Арбутнота (Леслі Одом молодший). Маркес був італійцем на ім'я Антоніо Фоскареллі в романі Крісті, але Брана вирішив змінити це, щоб перенести історію «більше до наших днів» [25].

Брана міг вирішити про цю зміну, оскільки його аудиторія могла не знати про негативне ставлення до італійців у 1930-х роках. Це ставлення до є головним чином результатом того, що тодішній лідер Італії Беніто Муссоліні став союзником Німеччини у Другій світовій війні. Сучасні глядачі Брана могли й не знати про таке ставлення до італійців за часів Крісті, але вони, ймовірно, знали про сучасні стереотипи латиноамериканців. У серіалах і фільмах їх часто стереотипно зображують як злочинців або членів банди.

Режисер підкреслює расизм відносно персонажів Крісті, наприклад, коли Макквін запитує Пуаро, чи думав останній про Маркеса як про потенційного вбивцю, тому що Маркес *“kind does not have the same distaste for murder”* [23]. Брана критикує расизм у цій сцені, коли Пуаро несхвально реагує на зауваження Макквіна.

У «Вбивстві у Східному експресі» наявний дуже чіткий розподіл між американськими та англійськими пасажирками. Поділ підкреслюється персонажами, які часто говорять такі речі, як *“Don't forget to say nice things about us Americans”* або *“The American lady, Mrs Hubbard, ...”* [23].

Брана також встановлює поділ за допомогою бінарних опозицій і стереотипів. Приклад цього можна знайти вже на початку фільму, коли пасажирки сідають у

поїзд, і глядачі бачать зустріч Едварда Мастермана (Дерек Джейкобі) і Гектора Маккуїна. Мастермен — стриманий і літній британський джентльмен, який служить свого роду дворецьким для Ретчетта, тоді як Макквін — великий, незграбний, алкоголік, американський секретар Ретчетта [24].

У сцені зустрічі на платформі їхні вже досить стереотипні характеристики висвітлюються ще більше, оскільки вони протиставляються характеристикам іншої людини, тобто через створювану бінарну опозицію. Наприклад, оскільки Мастермен спокійний і стриманий, гучність Макквіна здається ще гучнішою [26]. Проте можна стверджувати, що Брана використовує ці стереотипи, щоб протиставити своїй аудиторії їхні погляди на стереотипи. Окрім використання цього як способу створення своїх персонажів, режисер також, здається, використовує ці стереотипи, щоб зіграти з поглядами аудиторії на стереотипи.

Адже якщо хтось визнає Мастермана «типово британцем», це може вказувати на несвідомий стереотип. Таким чином Брана йде по стопах Крісті, граючи зі знаннями аудиторії, у цьому випадку із сучасними стереотипами, щоб відтворити інтригуючу історію Крісті.

Стереотипні персонажі у фільмі також використовуються Брана, щоб донести повідомлення про те, що расизм є чимось справді жахливим і що його слід ненавидіти. Яскравим прикладом цього є містер Ретчетт. Його яскраво виражений неприємний характер визначається через те, як він ставиться до свого персоналу та Пуаро, а також через його расистське ставлення.

Таке ставлення підтверджується його расистськими зауваженнями, наприклад, коли він каже Пуаро, що, на його думку, „*the Italians are coming for him because “a guinea’s a guinea”*“ [23] Глядачі, швидше за все, образяться на цей сильний тиск і почнуть бачити Ретчетта в іншому, більш негативному світлі. Це

підтверджує Пуаро, який також ненавидить Ретчетта і також виражає це, просто кажучи йому: *“I do not like your face”*[23].

Це розумна репліка, яка підтверджує ненависть глядачів до Ретчетта і водночас виставляє Пуаро в більш позитивному світлі, оскільки він, очевидно, також не хоче мати нічого спільного з расистами. Таким чином, надаючи лиходію расистське ставлення, Брана представляє расизм як щось, що належить лише «поганим людям» і як щось, чому інші люди повинні протистояти.

Негативне ставлення Пуаро до свого співрозмовника підкреслюється також наступною фразою: *“Mr. Ratchett, I have made enough money to satisfy both my needs and my caprices. I take only such cases now as interest me, and to be frank, my interest in your case is, uh... dwindling”* [23].

Ще один персонаж із расистськими рисами – професор Гардмен (Віллем Дефо). Він прикидається ксенофобним професором інженерії, і його найкраще можна описати як *“a man that expresses opinions that are often offensive to some of the other passengers, because he’s very aware of place, hierarchy and race”*[23].

Одна з перших речей, які він каже у фільмі, це те, що він хотів би *“not be sat with that man”*, вказуючи на доктора Арбутнота, оскільки Гардмен проголошує, що *“like should be seated with like and we are not alike”* [23]. Мері Дебенхем негайно виступає проти нього, кажучи, що *“not all of us are so concerned with the separateness of races, professor”* [23]. Тоді Гардмен каже їй, що він вважає за краще тримати їх окремо з поваги до обох рас. Бо *“if you were to mix your red wine with the white, you were to ruin them both”*[23].

Дебенхем реагує на це, наливаючи своє червоне вино в своє біле вино, роблячи ковток і кажучи *“I like a good rosé”*[23], перш ніж піти геть і залишити Гардмена збентеженим. У цій сцені створюється бінарна опозиція між Гардменом і Дебенхем, оскільки расистське ставлення Гардмена різко контрастує з

антирасистським ставленням Дебенхем. Ця сцена виставляє Дебенхем в хорошому світлі, оскільки вона виступила проти Гардмена і показала, що розділяє антирасистську позицію Пуаро.

У свою чергу, згодом Арбутнот, захоплений Мері Дебенхем, каже: „*Miss Debenham is not a woman! She is a lady*“ [23]. Таким чином, він високо оцінює її манери і тактовність.

Таким чином, антирасизм представлений як позитивне поняття, оскільки Брана приписує це позитивним персонажам свого фільму. Ця сцена також змушує Гардмена виглядати набагато підозріліше, оскільки Ретчетт також був расистом, і врешті він був винним у викраденні та вбивстві дитини. У цьому сенсі Брана використовує прийоми Крісті, щоб зробити персонажів більш-менш симпатичними, щоб зіграти з очікуваннями глядачів щодо того, хто може бути вбивцею Ретчетта [24].

Версія Брана «Вбивство у Східному експресі» дійсно дотримується основного сюжету історії Крісті, але він включає більш жорстокі сцени, ймовірно, тому, що продюсери вважають, що «вони повинні включити і насильство, щоб зацікавити глядачів». Це було б значно складніше, якби Брана вирішив використовувати лише матеріал, наданий Крісті. Найпершою перешкодою був би вік Пуаро. Незважаючи на те, що в романах Крісті про це нечасто прямо говориться, Пуаро, мабуть, було за сімдесят, коли він сів на борт «Східного експреса» [26].

Брана був би обмежений у бойових елементах, якби Пуаро був «занадто старим». Схоже, що Брана хотів врахувати той факт, що Пуаро насправді був літнім чоловіком, зробивши його волосся та вуса повністю сивими та включивши характерну для Пуаро тростину. Однак він не зображений тим, кого стримує вік [28].



Брана пояснив, що хотів надати Пуаро «трішки більше м'язів і спритності». Зробивши його спритнішим, Брана зміг включити у фільм екшн-сцени, спостерігати за якими сучасній аудиторії було б цікавіше, ніж сцени, де він просто сидить склавши руки та думає. Ця зміна в його характері не всім сподобалася, можливо тому, що вона сильно відрізнялася від попередніх втілень Пуаро.

Елементи бійки можна побачити вже на початку фільму, у сцені, де граф Андреній сидить у барі. Коли його хтось фотографує, він починає бійку з фотографом. Раптовий спалах хаосу закінчується, коли графиня Андреній підходить до графа.

У цій сцені насильство використовується з різними цілями. По-перше, тон фільму задається завдяки розміщенню цієї сцени на початку фільму. Люди, які могли подумати, що фільм не буде містити багато дії, оскільки його джерело цього не робить, напевно, будуть здивовані раптовим спалахом насильства, який додав Брана.

По-друге, сцена допомагає визначити характери графа і графині. Граф — запальний персонаж, що робить його характер дуже виразним [26]. Нарешті, ця сцена також допомагає встановити стосунки між графом і графинею. З якоїсь причини, ще невідомої глядачам на той момент, графиня заспокійливо діє на графа, і він відчайдушно хоче вберегти її від небезпеки. Тому він вдається до бійки, щоб захистити її.

Те, що графиня є потайним та підступним персонажем можна побачити з наступного діалогу:

*“Countess Andrenyi:*

*As is my custom on night trains, I took trional.*

*Dr. Constantine:*

*Diethylsulphone dimethyl methane. One dilutes the white crystals with water. It is a strong hypnotic.*

*Countess Andrenyi:*

*Ha, ha! He makes it sound like a poison!"*

Брана включив у фільм досить багато сцен, у яких показано пістолет, але в оригінальному тексті Крісті вони взагалі не фігурують. Агресія персонажів посилюється, коли вони бачать пістолет, тож може статися так, що Брана включив появу зброї, щоб стимулювати ці емоції [25].

Однак зовнішній вигляд має й інші функції. Професор Джерард Гардмен тримає пістолет, коли приходить рятувати Пуаро від нападу графа. Потім він зізнається, що він не професор, а таємний детектив Пінкертон, якого Ратчетт найняв охоронцем. Пуаро знає, що він бреше, оскільки впізнає поліцейський пістолет, викриваючи Гардмена як колишнього поліцейського [25].

Зброя, таким чином, служить підказкою в цій сцені. Сцена також демонструє геніальність і спостережливість Пуаро, оскільки він упізнав пістолет і зміг зробити висновок, що Гардмен бреше, тим самим зробивши Гардмена більш підозрілим. Ближче до кінця фільму показана ще одна зброя. У цій сцені Пуаро звинувачує Дебенхем у вбивстві, і коли вона цього не заперечує, здається, що вбивцю знайшли [27].

Коли Пуаро встає, щоб піти, йому в руку стріляє доктор Арбутнот, який є одним із перших, хто дійсно використовує пістолет у фільмі. Цікаво, що Пуаро не отримує поранень в книзі Крісті, що створює враження, ніби Брана додав цю сцену лише для того, щоб зробити фільм більш драматичним. Ця сцена підкреслює стосунки між Дебенхем і Арбутнотом, оскільки Арбутнот стверджує, що він один є тим, хто вбив Ретчетта, таким чином бажаючи позбавити Дебенхем від провини.

Таким чином, пістолет допомагає визначити характер доктора Арбутнота, оскільки він показує глядачам, що він готовий зробити, щоб захистити Дебенхем: „*Sorry if I hurt the lad. Provocation*“ [23]. Брана також вирішив зробити знамениту кінцівку Крісті трохи жорстокішою у своєму фільмі.

Глядачі, які знають історію з книги Крісті, можуть бути найбільше здивовані закінченням, оскільки воно має дивовижний поворот. У книзі та версії 1974 року історія закінчується тим, що Пуаро розгадав таємницю, а потім просто відпустив пасажирів поїзда. Брана вирішив змінити цю кінцівку, змусивши Пуаро підійти до пасажирів із пістолетом у руці [25].

Бук стоїть позаду пасажирів, також із пістолетом у руці, створюючи враження, що для вбивці немає порятунку, ким би він не був. Пуаро Брана пояснює пасажирам, що він дізнався, що всі вони винні у вбивстві Ретчетта, але на відміну від персонажа Крісті, він не може просто відпустити пасажирів. Так він кладе рушницю на стіл і просить пасажирів застрелити його, бо він не може жити, знаючи, що ці люди когось убили і не понесли за це покарання. Таким чином, пістолет використовується тут, щоб показати, наскільки надзвичайною є потреба Пуаро в тому, щоб усе було збалансовано та правильно: „*Ladies and gentlemen, you are all aware that a repulsive murderer has himself been repulsively and, perhaps, deservedly murdered*”[23].

### **Висновки до розділу 3**

Брана висловлювався щодо своїх змін у фільмі, «зміна була абсолютно єдиним способом, яким сучасна аудиторія сприйняла б таку історію сьогодні». Він, мабуть, міг уявити, що його аудиторії буде важко прийняти історію про надзвичайно вибагливого детектива, який просто йде від групи вбивць, не замислюючись.

Інші кіноадаптації будуть знайомі з труднощами того, як зобразити персонажа, образ якого чітко окреслений у багатьох історіях. Пуаро є прикладом такого героя, і Брана мав бути дуже обережним, щоб створити свого персонажа, що могло пояснити, чому він вирішив зобразити самого Пуаро. Для цього Брана вирішив представити Пуаро більш реалістичним персонажем і підкреслити його відчуття гумору [26].

Отже, він представив Пуаро як людину, яку глядачі хотіли б знати в реальному житті і про яку хотіли б бачити більше, створюючи тим самим можливість для Брана знімати більше фільмів, у яких Пуаро є головним героєм. Брана критикує використання Крісті расизму у своїй книзі, зробивши його більш відвертим у своєму фільмі, а потім засуджуючи його.

## ВИСНОВКИ

Цікавість до творчості Агати Крісті, однієї з найпопулярніших письменниць, зростає і досі. Книги поетеси захоплюють читачів з перших сторінок. Невеликі за обсягом, написані просто, але не нудні. Проте вимагають певних інтелектуальних зусиль. Письменниця володіла особливостями жанру, класичного детективу, що стало центральною темою багатьох її творів. Не дивно, що її романи були багаторазово екранізовані. Тому ми розглянули кіносценарій фільму «Вбивство у східному експресі» Кеннета Брана.

Невід'ємною складовою художнього твору є вживання стилістичних засобів, що виконують естетичну та експресивну функцію у тексті. За допомогою цих засобів ми більше розвиваємо свою уяву при прочитанні художнього твору, а автор у свою чергу може забезпечити нас додатковими смисловими відтінками.

У магістерській роботі ми описали специфіку художнього твору, визначили поняття художнього тексту, описали специфіку стилістичних аспектів художнього тексту, проаналізували основні класифікації стилістичних засобів художнього твору. Також нами було проаналізовано стилістичну своєрідність твору Агати Крісті «Вбивство у «Східному експресі», описано особливості стилю мовлення героїв фільму Кеннета Брана «Вбивство у Східному експресі», проаналізовано передачу стилістичних прийомів.

У романі найчастіше ми можемо часто спостерігати використання гіпербол, інверсій, повторів та порівнянь. У кіносценарії ж більше використовуються виражальні засоби, для підвищення ефективності висловлювання, а також притаманні різні типи речень, з різними видами зв'язку.

Також він зумів створити історію про групу людей 1930-х років та їх мораль і цінності, яка також вписується в культурний контекст його власного часу. Він вирішив взяти оповідання Крісті й висвітлити моменти, які, на його думку, будуть

пов'язані з його сучасною аудиторією. Для цього він також розкритикував деякі моменти суспільства Крісті і те, як ці моменти відображені в її книзі.

Цікаво бачити те, що фільм не лише висвітлює ці проблеми, а й критикує їх. Він показує важливість тем раси та расизму для сучасної аудиторії, а також намагається підвищити обізнаність про ці теми серед людей, які ще не бачать у цьому проблеми.

Таким чином «Вбивство у Східному експресі» можна було б час від часу адаптувати, оскільки мораль і цінності людей постійно, хоча й повільно, змінюються. Тому цілком можливо, що інші покоління висвітлять зовсім інші історії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A Murder on the Orient Express. Film: <https://www.imdb.com/title/tt3402236/> (Дата останнього звернення: 27.10.2022)
2. Aldridge, Mark. Agatha Christie on Screen. London: Palgrave Macmillan, 2016. Print. "And Then There Were None: Episode List." IMDB, n.d., [www.imdb.com/title/tt3581932/episodes?ref\\_=tt\\_ov\\_epl](http://www.imdb.com/title/tt3581932/episodes?ref_=tt_ov_epl). (Дата останнього звернення: 27.10.2022).
3. Christie, A. Murder on the Orient Express - Harper Paperbacks A Division of HarperCollins Publishers, 2010 – 137 P.
4. Kress G. Linguistic Processes in Sociocultural Practice. Oxford University Press, 1989. 116 p.
5. Tom Bateman & Manuel Garcia Rulfo: „Murder on the Orient Express Exclusive Interview.” YouTube, uploaded by HeyUGuys, 3 Nov. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=uqvnvBqzsw&index=7&list=LLVEl0lh2OGFr1qXCXDDa6w&t=85s> (Дата останнього звернення: 27.10.2022).
6. Truitt, Brian. "Review: All-star Cast Stumbles in Imperfect 'Murder on the Orient Express' Remake." USA Today, 9 Nov. 2017, [eu.usatoday.com/story/life/movies/2017/11/08/review-kenneth-branagh-star-caststumbles-imperfect-murder-orient-express/843074001/](http://eu.usatoday.com/story/life/movies/2017/11/08/review-kenneth-branagh-star-caststumbles-imperfect-murder-orient-express/843074001/) (Дата останнього звернення: 27.10.2022).
7. Twentieth Century Fox. "Murder on the Orient Express: Production Information." In70mm, 20 Oct. 2022, [www.in70mm.com/news/2017/express\\_info/pdf/notes.pdf](http://www.in70mm.com/news/2017/express_info/pdf/notes.pdf). Accessed 16 May 2018 (Дата останнього звернення: 27.10.2022).
8. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. –М.: Наука, 2004. –384 с. С. 97-285.
9. Бабич Н. Д. Практична стилістика і культура української мови : навч. посіб. Львів : Світ, 2003. 432 с. 311-312.

- 10.Белова А. Д. Поняття “стиль”, “жанр”, “дискурс”, “текст” у сучасній лінгвістиці / А. Д. Белова // Іноземна філологія. – К.: Вища школа, 2002. – Вип. 32-33. – С. 7–14
- 11.Брославська, Л. Я., and І. С. Шевченко. "Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі." 2012. С. 56-59.
- 12.Виноградов В. А. Идиолект // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990 С. 67-93.
- 13.Виноградов, В.В. Язык как творчество [Текст] / В.В. Виноградов. – М. : Просвещение, 1995. – 126 с. С. 35-49.
- 14.Вороновська, Людмила. "Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу." Теоретична і дидактична філологія 20. 2015. С.155-166.
- 15.Галицька М. М. Міжкультурна комунікація та її значення для професійної діяльності майбутніх фахівців [електронний ресурс]. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268480988.pdf> (дата звернення 03.09.2022).
- 16.Гармаш О. Л. Лінгвосинергетичний аспект розвитку словникового фонду англійської мови : монографія / О. Л. Гармаш. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2011. – 324 с.
- 17.Грошко, Т. В. "Дискурс у лінгвістичній парадигмі: жанрова класифікація (банківський, публіцистичний та художній дискурси)." *Наукові записки [Національного університету Острозька академія]. Сер.: Філологічна* 29. 2012. 52-53.
- 18.Демченко К.І. Збереження національно-культурної специфіки творів Агати Крісті в українських перекладах: матеріали міжнар. наук.-практичн. конф. (Одеса, 23–24 квітня 2021 р). Одеса, 2021. С. 144 .
- 19.Демченко К.І., Сітко А.В. Відтворення національно-культурних елементів у творах Агати Крісті: праці міжнар. наук.-практичн. конф. (Вінниця, Відень, 24 вересня 2021 р.). Вінниця, Відень, 2021. С. 236-239.



- 20.Дубенко, Олена Юріївна. *Порівняльна стилістика англійської і української мов. Вид. 2. Доп. і пер.[англ./укр.]*: Навчальний посібник. Нова Книга, 2011.
- 21.Єсипенко Н.Г. Концептуальні основи художнього тексту. Науковий вісник. Германська філ-я. Чернівці: Родовід, 2014. Вип.708-709. С.74–78.
- 22.Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. Том 2. Л-Я / за ред. .Н. Михальської та Б. Щавурської. Тернопіль: Богдан. - С.359-361.
- 23.Зорівчак Р. П. Семантична структура словесного образу: до методології перекладознавчого аналізу. / Іноземна філологія. – Вип. 111. – Львів: вид-во Львів. нац. ун-ту імені Івана Франка, 1999. – С. 216-218.
- 24.Іващенко, В., and М. Вайно. "«Кіносценарій» і «Кіновербальний твір»: диференціація термінопонять." *Лексикографічний бюлетень*. 2016. С. 32-37.
- 25.Калінюк, Олена Олексіївна, and Елена Алексеевна Калинюк. "Особливості функціонування неологізмів у тексті кіносценарного комунікативного трансформу." 2020. С. 66-72.
- 26.Капелюшний А.О. Практична стилістика української мови : навчальний посібник. Вид. 2-ге переробл. Львів : ПАЮ, 2001. 400 с. С. 210-267.
- 27.Карасик, В.И. Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность [Текст] / В.И. Карасик // Филология. Краснодар, 1994. – С. 2 – 7.
- 28.Кондратенко Н. В. Український модерністський і постмодерністський дискурс: комунікативно-прагматичний та текстово-синтаксичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова” / Н.В. Кондратенко – Київ – 2012. – 40 с.
- 29.Кочерган М.П. Загальне мовознавство. К.: Видавничий центр «Академія», 2006. 464 с.
- 30.Крісті А. «Вбивство у «Східному експресі»» - Nemiro Ltd, видання українською мовою, 2017 - 130 с.
- 31.Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. Пособие для студентов педагогических институтов. –[Электронный ресурс].–С. 12-71.

- Режим доступу: <http://www.razym.ru/naukaobraz/inyaz/226092-kuznes-m-d-skrebnev-yu-m-stilistika-angliyskogo-yazyka.html>
32. Кушніренко, Ксенія. "Особливості передачі каламбуру при перекладі кіносценаріїв з англійської мови на українську." 2016. С.16-24.
  33. Література Англії. ХХ століття [Текст]: навчальний посібник / За ред. К.О.Шахової; Автори: К.О.Шахова, Н.Ю.Жлуктенко, С.Д.Павличко та ін.; Передм. авт.; Худож. Г.Т.Задніпрняний. - К.: Либідь, 1993. - 400 с.
  34. Мартинюк А.П. Перспективи дискурсивного напрямку дослідження концептів / А.П. Мартинюк // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2009. – Вип. 56, № 837. – С. 14-18.
  35. Мацько Д. Композиційні та стилістичні особливості реалізації концепції правосуддя в романі Агати Крісті «Десять негрят» / Д. Мацько // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. - 2010. - № 3 (190). - С. 53-55.
  36. Мацько Л. І. Стилїстика української мови: підручник / за ред. Л.І.Мацько та ін. К., 2003. 462 с.
  37. Оболенська Ю.Л. Художній переклад та міжкультурна комунікація. – 4-те вид. - К.: Книжковий дім «ЛІБРОКОМ», 2013. - 264 с.
- прагматичний аспекти: дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Запоріжжя, 2017. 264 с.
38. Приблуда, Людмила Михайлівна. "До проблеми визначення статусу художнього дискурсу." 2013. С. 5-12.
  39. Роздобудько, Ірен Віталіївна. "Структура кіносценарію." *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого* 26. 2020. С. 114-121.
  40. Семенюк, О. А. "Художній дискурс як відображення авторської картини світу (лінгвокультурологічний підхід)." *ВЧЕНІ ЗАПИСКИ*. 2019. С. 22-28.

- 41.Серебрянська, О. В. "Особливості перекладу кіносценаріїв." *Наукові записки Національного університету Острозька академія. Серія: Філологічна* 56. 2015. С. 278-281.
- 42.Синегуб С. В. Основи перекладацького аналізу тексту. — К.: Ред.-вид. відділ МНТУ, 2005. — 85 с. С. 19-26.
- 43.Сухова А. В. Англomовна новела (XIX–XX ст.): лінгвостилістичний та
- 44.Сухова А. В. Метафора як основа естетичної цінності художнього тексту (на матеріалі англomовної новели). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов.* 2018. Вип. 87. С. 129–135. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIPG\\_2018\\_87\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIPG_2018_87_18) (дата звернення: 14.09.2022).
- 45.Сучасні аспекти та перспективні напрямки розвитку науки: матеріали ІV Міжнародної студентської наукової конференції, м. Ужгород, 9 грудня, 2022 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». — Вінниця: ГО «Європейська наукова платформа», 2022. — 306 с.
- 46.Фролова, Ірина Євгенівна, and О. В. Омецинська. "Специфіка художнього дискурсу та його аспектів." *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов* 87. 2018. С. 52-61.
- 47.Цапенко Л. В. Детективна розповідь: до проблеми визначення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць / укладачі : І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, С. В. Новоселецька. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 58. С. 128–130.*
- 48.Цапенко Л. В. Мовностилістичні засоби виразності у текстах англomовної детективної розповіді. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія» : збірник наукових праць / укладачі : С. В.*

- Ківалов, А. Ф. Крижанівський, М. П. Коваленко та ін. Одеса, 2016. Вип. 21. Т. 2. С. 131–133.
- 49.Цапенко Л. В. Типологія англійської детективної розповіді. «Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку» : матеріали міжнародної науково- практичної конференції, м. Одеса, 27.05.16–28.05.16, Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2016. С. 91–94.
- 50.Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів українська мови: монографія. Запоріжжя: ЗДУ, 2002. 351 с.
- 51.Шевченко І.С. Когнітивно-комунікативна парадигма і аналіз дискурсу / І.С. Шевченко // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : кол. монографія ; [під заг. ред. І.С. Шевченко]. – Харків : Константа, 2005. – С. 9-20.