

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра загального та слов'янського мовознавства

Кваліфікаційна робота

для здобуття освітнього ступеня магістр

тема: **«ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРСОНАЖНОГО
МОВЛЕННЯ У ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ»**

Виконала: Ходасевич Валерія Юріївна
здобувач вищої освіти 2026 року
навчання другого (магістерського) рівня
вищої освіти
освітньо-наукової програми Філологія.
Теорія, історія української мови
та компаративістика
спеціальності 035.01 Філологія
(українська мова та література)
Керівник: Куранова С. І., кандидат наук
із соціальних комунікацій, доцент
Рецензент Пальчевська О. С., кандидат
філологічних наук, доцент
Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою _____
Секретар ЕК _____
_____ 20__ р.

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади аналізу персонажного мовлення.....	8
1.1. Поняття персонажного мовлення.....	8
1.2. Специфіка художнього дискурсу (літературний та дискурс кіно).....	16
1.3. Психолінгвістичні особливості мовлення.....	23
Висновки до розділу 1.....	34
РОЗДІЛ 2. Мовленнєвий портрет персонажів твору Р. Дала «Чарлі та шоколадна фабрика».....	36
2.1. Мовлення дитячих персонажів.....	36
2.1.1. Чарлі Бакет.....	36
2.1.2. Августус Глуп.....	40
2.1.3. Верука Солт.....	43
2.1.4. Віолета Борегард.....	47
2.1.5. Майк Тіві.....	51
2.2. Мовленнєві стратегії Віллі Вонки.....	53
2.3. Мовлення дорослих персонажів.....	57
2.4. Мовлення умпа-лumpів.....	62
2.5. Мовлення наратора.....	64
Висновки до розділу 2.....	67
РОЗДІЛ 3. Трансформація персонажного мовлення в кінодискурсі (на основі екранізації Т. Бертона (2005)).....	68
3.1. Порівняльний аналіз вербальних засобів характеристики героїв у книзі та фільмі.....	69
3.1.1. Моделювання мовлення дитячих персонажів у кінодискурсі.....	69
3.1.2. Специфіка ідіолекту Віллі Вонки: вербальні та паралінгвістичні засоби.....	77
3.1.3. Моделювання мовлення другорядних персонажів.....	80
3.1.3.1. Особливості мовлення дорослих персонажів.....	80

3.1.3.2. Умпа-лумпи.....	84
3.1.3.3. Наратор.....	84
3.2.Комуникативні бар'єри та конфлікти стратегії взаємодії персонажів у межах кінотексту.....	86
Висновки до розділу 3.....	89
ВИСНОВКИ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	95
ДОДАТКИ.....	103

ВСТУП

Мовлення персонажів у художній літературі є засобом передачі інформації, розгортання сюжету, та найважливішим інструментом психологізації. Саме через індивідуальні мовленнєві особливості такі, як вибір лексики, синтаксичні конструкції, темп, емоційні маркери, автор розкриває внутрішній стан героя, його характер, мотивацію, соціальний статус та інтелектуальний рівень. А вивчення персонажного мовлення з погляду психолінгвістики дозволяє глибше зрозуміти механізми формування художнього образу.

Особливої ваги в цьому контексті набуває дослідження індивідуальної мови героя (ідіолект) як «мовленнєвої маски». Мовленнєва поведінка героїв репрезентує глибинні психічні процеси, маркуючи не лише характеристики особистості (соціальний статус, вік, гендер), а й динамічні трансформації її психіки.

Література та кіно — це два різних способи розповісти одну й ту саму історію. Коли літературний твір переходить у простір кінематографі, персонажне мовлення зазнає трансформації, адже стискається з іншою знаковою системою, де слово взаємодіє з інтонацією, паузою, мімікою та монтажем. Тому «людський голос» залишається найглибшим, таким, за яким стоїть внутрішній світ персонажа. Саме це мовлення насичене психологією, емоціями та індивідуальністю. А також стає основою нашого дослідження.

Актуальність дослідження полягає в зростанні інтересу сучасної лінгвістики до вивчення персонажного мовлення як маркера психологічної ідентичності. Особливої уваги в цьому контексті заслуговує мовлення дітей середнього шкільного віку (9–14 років). Це саме та вікова група, мовленнєва поведінка якої перебуває у стадії активного становлення. Зважаючи на те, що основним у психолінгвістиці є дослідження породження і сприйняття мови дитиною, а саме немовлям, аналіз мовлення вже сформованої дитячої картини світу забезпечить цілісний підхід до сприйняття дитиною мови та впливу на її мовленнєвий розвиток. Адже у цей період дитина вже вийшла з наївно-інтуїтивного мовлення раннього дитинства, але ще не сформувала сталих

дорослих мовленнєвих стратегій. Її мовлення позначене когнітивними суперечностями, підвищеною емоційністю, пошуком власного голосу тощо. Саме тому воно є надзвичайно виразним матеріалом для психолінгвістичного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснюється комплексний зіставний психолінгвістичний аналіз мовлення дітей середнього шкільного віку одночасно в двох типах дискурсу: літературному (художньому тексті) та кінематографічному. До цього часу мовлення дитячих персонажів розглядалося або в межах суто літературознавчого підходу, або в рамках психолінгвістики, однак на матеріалі реального дитячого мовлення, а не його художньої репрезентації. Кінодискурс традиційно залишався поза увагою лінгвістів, які досліджували дитячий образ. Тому дане дослідження вперше ставить питання про те, як мовленнєві стратегії персонажів-дітей функціонують та трансформуються при переході з одного дискурсу в інший. А також які психологічні смисли зберігаються, переакцентовуються або втрачаються в процесі між дискурсивного перекодування.

Теоретичною основою дослідження стали праці українських та зарубіжних дослідників у галузі психолінгвістики, дискурсології, лінгвістики тексту та наратології, зокрема О. Уланович, Ф. Бацевича, А. Загнітка, Г. Почепцова, І. Бехти, С. Куранової, О. Гридасової, Е. Бенвеніста, Ж. Піаже, А. Палмара, Р. Адріан, С. Хола, Н. Шмідта та інших дослідників.

Метою роботи є дослідити психолінгвістичні особливості персонажного мовлення у художньому дискурсі та простежити їхні зміни при трансформації з літературного дискурсу в кінодискурс.

Об'єктом дослідження є казка-повість Роальда Дала «Чарлі і шоколадна фабрика» у перекладі українською В. Мороза та однойменна екранізація Тіма Бертон 2005 року озвученою українською мовою на замовлення телеканалу ICTV студією «Так Треба Продакшн».

Предметом дослідження є психолінгвістичні особливості вербалізації персонажного мовлення казки-повісті та її кіноадаптації, мовленнєві стратегії та індивідуальні мовні характеристики героїв.

Задля реалізації поставленої мети потрібно виконати такі **завдання**:

- охарактеризувати теоретичні засади вивчення персонажного мовлення;
- визначити особливості літературного та кінодискурсу;
- охарактеризувати теоретичні засади вивчення основних напрямів психолінгвістики;
- проаналізувати мовленнєві характеристики основних та другорядних персонажів твору;
- дослідити особливості вербалізації дитячих і дорослих персонажів у казці-повісті та її екранізації;
- здійснити порівняльний аналіз мовленнєвих засобів характеристики персонажів у книзі та фільмі;
- виявити роль вербальних та паралінгвістичних засобів у створенні образів персонажів.

Для реалізації поставлених завдань послуговуємося такими науковими **методами**: аналізу та синтезу; індукції та дедукції; описового (виділення та систематизування мовлення персонажів); зіставного (визначення подібного та відмінного між лінгвістичними засобами моделювання персонажного мовлення у літературному та кінодискурсі); лінгвістичного аналізу тексту (з'ясування стилістичних відтінків мовних засобів у тексті); психолінгвістичного аналізу мовлення персонажів; контрастивного опису (зіставлення мовленнєвих стратегій літературного тексту з його кіноадаптацією); дискурс-аналізу; метод суцільної вибірки.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що воно поглиблює теорію літературного дискурсу в частині художньої репрезентації дитячої мовленнєвої особистості. Воно показує, що мовлення дитини-персонажа є повноцінною психологічною моделлю, вибудованою через систему авторських стратегій. До того ж, робота робить внесок у теорію кінодискурсу, обґрунтовуючи положення про те, що кінематографічне мовлення персонажа є не простим відтворенням літературного першоджерела, а функціонує як самостійна знакова

система з власною прагматикою. А зіставлення літературного та кінодискурсу на матеріалі одного й того персонажного корпусу дає змогу сформулювати загальні закономірності про те, які психологічні характеристики мовленнєвої особистості зберігаються при трансформації між дискурсами, а які потребують для свого вираження специфічних засобів того чи іншого дискурсу.

Практичне значення отриманих результатів можуть бути використані у навчальних курсах з психолінгвістики, дискурсології, лінгвістичного аналізу тексту, теорії комунікації, а також у практиці перекладу й адаптації дитячої літератури для екрана.

Апробація матеріалів дослідження. Основні положення та результати роботи висвітлено на X Всеукраїнській науковій конференції студентів, аспірантів і молодих учених «Мовний простір сучасного світу» (Київ, 2026).

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів (теоретичного та двох практичних), висновків, списку використаної літератури й додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ПЕРСОНАЖНОГО МОВЛЕННЯ

Персонажне мовлення є одним із ключових засобів творення художнього образу в літературних творах. Попри те, що персонаж здебільшого описаний як багатогранна людина, його портрет перш за все створюють описи зовнішності, одягу, оселі та місця праці тощо. Далі йде створення внутрішніх рис характеру: моральні принципи, захоплення. І лише потім мовленнєва характеристика, яка відображає внутрішній світ персонажа [48]. Це сукупність мовних засобів (лексичних, синтаксичних, фонетичних та стилістичних), які автор використовує для відтворення розмовної мови та внутрішнього мовлення персонажів, щоб через них розкрити їхній соціальний статус, психологічний стан, культурний рівень, індивідуальний стиль мовлення (він же ідіолект), емоцій та світогляд.

1.1. Поняття персонажного мовлення

За комунікативного підходу художній текст розглядаються як задум автора, як простір, де реалізується стратегія і тактика автора. Тому тут фіксують наявність трьох антропоцентрів: автор, читач і персонаж. А комунікація художнього тексту здійснюється з двох боків: з одного — автором тексту, з іншого — читачем; а посередником між ними є наратор і персонажі, яким належать всі висловлювання [18, 15].

Мовлення персонажа, яке вводиться в авторський (нараторський) текст є чужим мовленням. Тобто маємо протиставлення «свого» та «чужого» в контексті літературного твору, де під «своїм» мається на увазі мовлення автора (він же здебільшого є наратором в історії), а під «чужим» — мовлення персонажа. Однак ці межі не завжди чіткі, адже в художньому тексті часто відбувається змішування цих двох типів «голосів» на різних рівнях мови [23].

Таким чином, у мовознавстві розрізняють власне мовлення і невласне. Кожне висловлення тексту належить або нараторові, або персонажеві, але в дискурс-орієнтованій парадигмі ці форми мовлення аналізують на різних рівнях: синтаксичному, прагматичному та семантичному [48]. Мовлення наратора репродукує мовлення персонажа і є формою реалізації модусу висловлення. Саме воно відображає фрагменти тексту, де оповідь ведеться від автора або коли автор-наратор звертається до читачів від себе.

Таким чином, спостерігаємо розрізнення: автор-письменник та автор-наратор. Перший створює художній світ, але він не є безпосереднім мовцем тексту. Він лише конструює події, формує композицію та організовує різні смисли. Автор-наратор являється голосом, за допомогою якого подається розповідь. Саме наратор організовує текст, передає події, вводить мовлення персонажів тощо. Він є центральним структурним елементом нарації [48].

Залежно від підходу, дефініція персонажа відрізняється: у текстовій лінгвістиці персонаж — це граматична особа, у наратології — мовленнєва позиція, у семантиці можливих світів — несправжня особистість, в аналізі фабули — актантом [9]. Його розглядають як мовленнєву позицію та носія окремого дискурсу, формуючи дискурсну зону текстового комунікування [48]. Іншою зоною є також наратор. Персонажне мовлення ґрунтується на включенні мовленнєвого багатоголосся інших осіб в дискурс власне наратора, а отже, воно передає зміст висловлення адресатові мовлення, а не висловлюється саме про дійсність [23]. Це та частина тексту, де репрезентується мовлення, думки, внутрішні реакції та комунікативна поведінка персонажа, що включає в себе зовнішнє та внутрішнє мовлення, мислення та емоції тощо. Саме тому персонажний дискурс вводиться через нараторський, що утворює двоплановість мовлення, переплітаючись у художньому тексті. Персонажний дискурс насправді складне поняття, адже «передусім загальнолінгвістичне явище, яке разом з іншими типами мовлення утворює єдину систему засобів мови для передачі інформації, думок, волевиявлення, станів тощо. За способом вираження персонажний дискурс є формою відтворення мовлення, на відміну від дискурсу

наратора, що є актуальним мовленням» [18, 16]. Дискурс наратора і персонажне мовлення варіюють в тексті: голоси автора та героїв можуть як переплітатися, чи навіть зливатися, створюючи багатоголосне звучання тексту, так й один з них може виділятися. І з одного боку, ці два типи мовлення можуть утворюватися єдине ціле, а з іншого — мовлення героїв характеризується певними особливостями на окремих рівнях мови. Це доводить нам, що для форм мовленнєвого втілення персонажів вибір зумовлений і творчим задумом автора, що є суб'єктивно, і характером самого персонажа, що є об'єктивно [18].

Хитросплетіння мовлення героїв та наратора може приймати найрізноманітніші форми: від цитат, прямого та непрямого мовлення до питань та включення в мовлення паремій (прислів'їв, афоризмів тощо). У сучасній лінгвістиці немає єдиної думки щодо засобів передачі чужого мовлення, адже охопити всю різноманітність репрезентації цього явища неможливо. Проте все ж виділяють три основні найбільш поширені способи передачі мовлення персонажа:

1. **Пряме мовлення** — точне відтворення слів персонажа; репрезентація автентичного мовлення. Його особливостями є висока точність, збереження інтонації та індивідуальність мовця, виражена різними лінгвальними засобами, тим самим розмежовуючи мову наратора та героя за допомогою графічних засобів.
2. **Непряме мовлення** — те, яке передається через наратора; оформлення думки або волевиявлення. Серед особливостей непрямого мовлення є часткова трансформація та підпорядкування його наратору, тим самим применшуючи емоційність висловлювання.
3. **Невласне-пряме мовлення** — змішування голосу персонажа й автора, завдяки якому відбувається передача внутрішнього світу, емоцій, структурної свідомості героя. З огляду на це з'являється поліфонічність тексту, адже це сприяє психологічній глибині персонажа й показує внутрішню перспективу героя. Невласне-пряме мовлення займає проміжне місце між прямим та непрямим мовленням, поєднуючи ознаки їх обох. Елементами прямої мови тут

виступають лексика, графічні засоби зображення емоцій, а непрямого — заміна займенників (наприклад, перша особа однини на третю особу) та категорії часу дієслів. Також, невластиве-пряме мовлення зберігає емотивний зміст і стиль мовлення з прямим мовленням, а з непрямым - скорочення висловлювань [18, 18].

Пряме мовлення є найпоширенішим способом вербалізації персонажного мовлення. Воно реалізується в усній комунікації і характеризується автентичністю мови адресанта. Спираючись на різні методологічні концепції, мовознавці виділяють кілька концепцій прямого мовлення. Відповідно до одних, воно є дослівним відтворенням мовлення персонажа, інші розуміють його як відтворення безпосереднього висловлення й передавання думки, почуття, того, що залишилося невисловленим [7, 181–183]. За допомогою прямого мовлення можна передавати внутрішнє мовлення від імені того, кому воно належить, або ж відтворити мовлення, вимовлене вголос. Репрезентація саме озвученого мовлення персонажа є суттєвою особливістю прямого мовлення: вона виокремлює його серед інших форм мовлення в дискурсній зоні персонажа та робить це складне явище більш зрозумілим [22, 141].

Важливою характеристикою прямого мовлення є також те, що воно точно відтворює висловлювання персонажа вголос чи подумки, зберігаючи його емоційні та експресивні риси за допомогою лексичних, інтонаційних та граматичних засобів. Дієвість прямого мовлення в основі художнього тексту виникає й розвивається завдяки притаманному цьому способу характеру передачі мовлення, його наближенню до усного мовлення та вираженій суб'єктності висловлення, що дає змогу для письменника здійснювати мовленнєву типізацію й створювати індивідуальні мовні портрети героїв [22, 142–143].

Варто також додати, що основним значенням для прямого мовлення персонажів та усного мовлення є типологія речень за їхньою безпосередньою комунікативною функцією та змістом пізнавально-емоційної настанови мовця.

Другою формою реалізації персонажного мовлення є *непряме мовлення*. Це «гіпотактична, бінарна конструкція, що вміщає одне висловлення, центр якого

розташований у трансформі» [22, 175]. Головним елементом синтаксичних конструкцій із непрямым мовленням є граматична складова, яка може складатися з двох чи більше речень, що поєднуються різними типами зв'язку. Непряме мовлення передає висловлення персонажа не дослівно, а з деякими змінами. Його використовують тоді, коли головне передати зміст та інформацію, закодовану в ньому. Непряме мовлення являє собою форму співіснування дискурсу наратора й персонажа в межах різних граматизованих структур художнього тексту [46, 75].

Третім основним способом передачі персонажного мовлення є *невласне-пряме мовлення*. Воно має широкий спектр зображувальних можливостей: від репродукції сприйняття точки зору героя до фрагментів його лексики та фразеології, синтаксичних конструкцій, введених у нарацію [22, 200–201]. Використовуючи невласне-пряме мовлення, автор може вільно маніпулювати мовленнєвим матеріалом персонажа. Наприклад, акцентувати увагу на найвагомішому, тобто на потрібному для того, щоб визначити, чи належать думки або почуття саме цьому персонажеві. Невласне-пряме мовлення також є засобом збереження автентичності мовлення, що дає змогу стисло передавати зміст, не втрачаючи при цьому індивідуальні ознаки такі, як лексичні та синтаксичні, й стиль самого героя. Таким чином, невласне-пряме мовлення відтворює внутрішню мову персонажа, у суб'єктивному сприйнятті якого перехрещуються погляди наратора і цього персонажа.

Вчені виокремлюють два типи невласне-прямого мовлення, в залежності від того, воно фактично висловлене чи це мовомислення: зовнішнє та внутрішнє невласне-пряме мовлення. До зовнішнього належать приховане, тематичне, цитатне, колективне мовлення, а також мовлення в мовленні [22, 207]. Другий тип невласне-прямого мовлення включає в себе такі типи: внутрішні рефлексії, потік свідомості, колективні внутрішні та думку в думці [22, 208–209]. Невласне-пряме мовлення дозволяє авторові непомітно зміщувати точку зору від наратора до персонажа й навпаки, створюючи такий ефект внутрішнього монологу без чіткого маркування.

Залежно від ступеня наближеності до прямої мови з різними стилістичними орієнтирами, невласне-пряме мовлення буває літературним і характерологічним, які можуть мати форму як монологу, так і діалогу. Перший тип відтворює приховані моменти психічного й духовного життя персонажа. Вказівки на опис стану героя (такі, як: він думає, йому здавалось, він уявляє тощо) є умовним прийомом для зображення глибинних відчуттів. Завдяки цьому прийому читачеві надається можливість «подивитися» на світ очима персонажа, пережити ті перцептивні асоціації, що виникають у нього. До цього типу також відносять фрагменти тексту, що передають сприйняття героєм дійсності та його точку зору. Події й предмети описуються з урахуванням пресупозицій героя, відтворюється його логіка [29, 45-46].

Другий тип — характерологічне невласне-пряме мовлення — виявляє більшу наближеність до прямої мови, ніж літературний, оскільки саме він містить численні ознаки розмовного мовлення. До них відносять питальні та окличні речення, що здебільшого функціонують як неповні, парцельовані або ж перервані структури; вкраплення просторіччя, оцінно-експресивної лексики тощо. Всі ці маркери помітно контрастують із авторським оповідним тлом, взаємодіючи разом з іншими способами передачі чужого слова для створення мовленнєвої багатоплановості [29, 46].

У висновку, невласне-пряме мовлення персонажа дає змогу органічно інтегрувати суб'єктивний світ героїв в оповідь. Автор ніби перевтілюється у своїх персонажів і, розповідаючи про їхні думки чи відтворюючи їхнє мовлення, свідомо вдається до тих лексичних, фразеологічних і граматичних засобів, якими вони самі скористалися б у зображуваній ситуації. І цей прийом слугує не лише засобом характеристики героїв, але, оскільки невласне-пряме мовлення передає переважно невисловлені думки, відкриває доступ до найпотемніших куточків психіки персонажа [29, 46].

Таким чином, за способом репродукції дискурсної зони персонажа є опозиція цих трьох типів мовлення персонажа, утворюючи поліфонічну структуру, через що художній текст постає багат шаровим.

Дослідження мовлення персонажів у художньому тексті дає змогу вирішити кілька завдань:

1. Мовлення героя для читача постає як явище або процес об'єктивної реальності, відтворений за допомогою художніх засобів;
2. Мовленнєво-розумова діяльність персонажів розкриває їхні індивідуальні риси за допомогою системи текстових елементів;
3. Мовлення, подібно до самого персонажа, в літературному творі усвідомлюється читачем як те, що містить у своєму змісті й формі думки, мовний досвід і стиль автора.

З цього випливає, що художній текст є складним неоднорідним утворенням і функціонує як комунікативна цілісність, складники якого слід розглядати як елементи реального спілкування [48].

Персонажне мовлення виконує важливі функції, головною з яких є характерологічна, оскільки завдяки мовленню так само можна розкрити характер персонажа разом із іншими елементами. Через мовлення можна побачити темперамент, емоційність, інтелект, соціальний статус та моральні якості. Також виконує прагматичну функцію, адже мовлення передає такі наміри персонажа, як переконати, вплинути, виправдатися, маніпулювати тощо. Когнітивна ж функція мовлення персонажа показує його мислення, логіку, знання та сприйняття світу. Тобто мовлення персонажа є проявом його мисленнєво-мовленнєвої роботи. Саме через мовлення читач може побачити те, як мислить герой, його внутрішній світ, емоційний стан та життєвий досвід. І така мовна індивідуальність ще більше розкриває нам персонажа. А емоційна передає відповідно емоції: захоплення, радість, агресію, іронію, тривогу та інші.

Оскільки кожен текст є засобом спілкування, адже він є організованою системою мовленнєвих одиниць, завдяки яким розкриваються думки, воля та почуття [46, 73], то центральною інтегральною одиницею тексту-комунікатора є діалог. З проявом антропоцентричної спрямованості у сучасній лінгвістиці зріс науковий інтерес до діалогу, зокрема до дослідження саме діалогічного мовлення персонажів. Основи теорії діалогу були закладені ще в першій половині XX ст.,

однак дискусійним все ще залишається питання: наскільки художній діалог відповідає спонтанному розмовному мовленню. Важливо окреслити, що саме мається на увазі під художнім діалогом: це складова частина художнього тексту, яка підпорядкована загальним задачам твору. Вона переважно близька до розмовного мовлення, адже автори створюють враження усного, спонтанного та невимушеного спілкування за допомогою різних засобів писемного мовлення [25, 23].

Існують два підходи дослідження персонажного мовлення. Перший підхід, традиційний, ототожнює спонтанне розмовне мовлення з художнім діалогом. Другий підхід розглядає персонажне мовлення як стилізацію та імітацію усного мовлення [25, 23]. Виділяють спеціальні прийоми для створення ефекту усного спілкування. Серед них короткі репліки, еліптичність, невербальні засоби спілкування та відображення звукових особливостей, розмовна лексика (сленг, жаргон, вульгаризми тощо), інверсія, імпліцитність, безсполучникові типи речень тощо [25, 23].

Змодельовані автором діалоги є своєрідною проєкцією первинних (реальних), і вони завжди підпорядковані авторові. Саме письменник відтворює ситуацію живого спілкування, проте використовуючи для цього лише характерні маркери реального висловлення, водночас уникаючи зайвих пауз, беззмістовних повторів та е-кання, властивих усному мовленню. І тому сценарії справжніх діалогів народжуються спонтанно в процесі комунікації між учасниками в спільному часі та просторі, а художні конструюють цілеспрямовано з урахуванням закономірностей діалогічного спілкування, коли кожна репліка планується з урахуванням попередньої та наступної [25, 24].

Справді, фіктивний діалог, на відміну від природної розмови, є стилізованим і виконує характеризуючу, сюжетну та ідеологічну функції. У теорії поліфонії та діалогізму мовлення персонажів створює множинність голосів, кожен з яких несе власну ідеологію та світобачення. Опосередковане мовлення персонажів забезпечує їхню мовленнєву автономію через відображення індивідуальних мовних характеристик, віку, статусу, родинних зв'язків, гендерної

та етнічної належності [25, 24]. Й аналіз фіктивного діалогу передбачає вивчення ідіолекту — сукупності лексичних, синтаксичних і прагматичних особливостей, які й складають індивідуальну мовну характеристику персонажа.

Водночас, сконструйований діалог чіткіше виявляє підсвідомі схеми продукування мовлення, дозволяючи досліджувати стратегії мовленнєвої поведінки залежно від стереотипних очікувань у певній мовній спільноті [25, 24].

Отже, аналіз персонажного мовлення дозволяє глибше зрозуміти структуру художнього тексту, взаємодію голосів у ньому, а також механізми впливу на читача.

1.2. Специфіка художнього дискурсу (літературний та дискурс кіно)

Поняття дискурсу є одним із центральних у сучасних гуманітарних науках, зокрема лінгвістиці, філософії, культорології, соціології тощо. Воно виходить за межі простого синоніма до слова текст чи розмова, адже охоплює складні когнітивні, соціальні виміри мови в дії. Літературний дискурс являє собою складне комунікативне явище, у якому мова виконує естетичну функцію, а текст стає засобом створення художньої реальності.

За узагальненим визначенням дискурс досі залишається без остаточного формулювання, оскільки має різні походження. Від латинської поняття *discursus* позначає будь-яке мовлення, розмову, дискусію тощо [37]. З французької мови воно позначає публічну промову на задану тему з метою переконання. А французький дослідник Е. Бенвеніст розглядав дискурс як характеристику мовлення, яке мовець привласнює. Саме він започаткував головну відмінність у понять «дискурс» і «текст»: перший є процесом застосування мовної системи, а другий — результатом цього процесу [27, 39]. У сучасному мовознавстві прийнято трактувати кожен текст як посередника між тим, хто його створює (автор), і тим, кому він адресований (реципієнт), як спосіб втілення репрезентації

знань, а також як одиницю, яка несе в собі психологічний, соціальний і когнітивний виміри [59].

Український філософ і культуролог М. Попович визначає дискурс не лише актом мовлення, а й як конкретну ситуацію, позамовний контекст, та навіть приховані цілі й наміри, що супроводжують цей мовленнєвий акт [49].

В. Кононенко у своїй роботі «Концепти українського дискурсу» розглядав кілька варіантів визначення цього терміну, об'єднуючи їх «від виділення значеннєвого фрагмента мовлення безвідносно до його функцій і аж до визначення його через власне соціолінгвістичну сутність» [47, 13]. М. Фуко визначав дискурс як певну практику, яка формує об'єкти, про які говорить, за певною системою [64, 49]. Тобто, дискурс фактично є мовленням, тому що включає в себе слова та їхні значення. Таким чином, дискурс-аналіз визначає як ключову здатність тексту впливати на об'єкти, зображувані та не зображувані дискурсом.

С. Павличко окреслювала дискурс «мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає суб'єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об'єктами дискурсу. Він може включати будь-яке висловлювання як частину соціальної практики» [57, 21].

Д. Кінні характеризував дискурс як мовний процес, що встановлює, перш за все, вербальний контекст, а також має ситуативний і культурний контексти.

Нідерландський лінгвіст Т. А. ван Дейк розвиває когнітивно-соціальний підхід, за яким дискурс розуміється як форма соціальної практики, пов'язана з ідеологіями, владою чи когніцією. Він включає в себе не лише текст чи розмову, а й учасників, їхні ролі, інституційний контекст, культурні норми тощо [14].

«Дискурс існує насамперед і головне в текстах, але таких, за якими постає особлива граматика, особливий лексикон, особливі правила слововжитку і синтаксису, особлива семантика, врешті-решт — особливий світ» [41, 9]. Люди постійно конструюють свої життєві світи, соціальну активність та інститути, і ключову роль у цьому відіграє мова. Однак дискурс реалізується не лише через мову, а в поєднанні з діями, взаємодією з іншими, нелінгвістичними символами,

об'єктами, інструментами, технікою, а також способами мислення, оцінювання та емоціями. У результаті може відтворюватися вже побудоване раніше, або ж виникати інновації [41, 17]. Проте зі всіх засобів конструювання дискурсу саме мова є найважливішою, адже завдяки їй конструюють себе в реальність.

Отже, поняття дискурсу є набагато ширшим за текст, оскільки він занурений у життя. І його супроводжують комунікативна інформація, обставини та контекст, що супроводжують події тощо. «Дискурс можна розуміти як результат процесу взаємодії комунікантів у соціокультурному контексті. Він є складним комунікативним явищем, що охоплює соціальний контекст, інформацію про комунікантів та знання процесів продукування і сприйняття текстів» [49, 52]. А його особливостями можемо виділити соціальність і контекстуальність, оскільки дискурс завжди відбувається в конкретній соціальній ситуації; конструктивність, адже дискурс не відображає реальність, а конструює; динамічність, тому що він змінюється історично і в процесі комунікації.

Існує також ціла система існування дискурсів, яка налічує дев'ять концепцій:

- 1) Дискурси з часом можуть поділятися на два і більше;
- 2) Два і більше дискурсів з часом можуть злитися в один;
- 3) Протягом певного часу дискурс може зберегти назву, але змінитися змістово;
- 4) Нові дискурси виникають, старі - зникають;
- 5) Усі наявні дискурси пов'язані між собою певною мірою;
- 6) Усі дискурси складні;
- 7) Дискурси можуть бути гібридами інших дискурсів;
- 8) Кількість дискурсів безмежна;
- 9) Дискурси взагалі не мають чітких меж [41, 19-20].

У зв'язку з проблемою остаточного визначення «дискурсу», виникають різні його класифікації. Найчастіше розрізняють педагогічний, політичний, науковий, критичний, етичний, юридичний та військовий дискурси. Г. Почепцов також визначає окремо кінодискурс поряд із літературним, політичним тощо.

Оскільки кожен тип дискурсу має власні мовні ознаки, особливості поведінки адресата й адресанта, а також специфічний контекст комунікації, то варто відмежовувати дискурс кіно від інших [40, 128].

Дискурс поділяють на усний та писемний, і на відміну від літературного дискурсу, кіно не є ані усним повністю, тому що має автора, який художньо осмислює реальність; ані писемним, бо супроводжується візуальним та звуковим рядами. Дискурс кіно «є унікальним явищем, адже він поєднує у собі вербальні, невербальні та паравербальні елементи. Тобто у широкому значенні дослідження кінодискурсу виходять далеко за межі тексту, включаючи аудіо, відео та графічні складники» [69, 169]. Тому, за поняттям «кінодискурс» варто розуміти поєднання звуку, зображення й слова як систему різних знаків та багатокодовий тип комунікації.

На думку Ф. Бацевича, у кінодискурсі спостерігається «зворотний рух» порівняно з побутовою комунікацією: якщо у повсякденному спілкуванні шлях інтерпретації веде від мовної системи до конкретного висловлювання, то в кіно реципієнт рухається від текстового цілого до мовних засобів. Тож, для такого дискурсу характерний ускладнений «синтаксис» взаємодії візуального ряду й вербальних елементів, адже змонтовані поруч кадри потребують від глядача встановлення смислових зв'язків між ними та активного роботи уяви [20]. Саме тому, говорячи про багатокомпонентну візуально-вербальну природу кіно, дослідники часто послуговуються поняттям «кінотекст». Кінотекст є лише частиною кінодискурсу, адже останній є ширший поняттям, охоплюючи сам фільм як окремий тип семіотичної одиниці, що формується за законами монтажу; авторів кінотексту, а саме творців сценарію та кіно; глядача і його інтерпретацію кінотексту. Сюди також входить окремий масив текстів, в яких висловлюється оцінка кінотвору і якими послуговуються професійні кінокритики або особи, чия професійна діяльність безпосередньо пов'язана із кіно. Сукупність цих оцінних текстів як вербальної складової разом із позамовними умовами їх продукування позначають терміном «кінокритичний дискурс» [40, 129].

Західні мовознавці розглядають дискурс кіно з позиції семіотики на основі Соссюрівського вчення (знак-символ, знак-ікона). Тож згідно з семіотичним підходом, кінодискурс постає як цілісне поєднання різнорідних вербальних і невербальних знаків, серед яких знаки-індекси охоплюють інтонацію, вигуки, природні та техногенні шуми, музику за кадром і візуальний ряд; знаки-ікони — звуконаслідування, жести, акторську міміку; а знаки-символи відповідають за мовний аспект: письмові елементи (наприклад, титри або різні написи в кадрі: вивіски, газети, назви вулиць тощо) й усні (це акторські репліки, закадровий текст та пісні) [33, 103]. Саме тому дискурс кіно — яскравий приклад синтезу різних типів знаків.

За різними критеріями, існують такі класифікації кінодискурсу. Відповідно до змістового критерію розрізняють художній (ігрове кіно) та документальний дискурс. Причому, ґрунтовний аналіз теорії документалістики запропонувала Р. Адріан, яка визначає документальну стрічку як «штучну, майстерно створену репрезентацію дійсності» [1, 8]. А американський дослідник та професор кіно й медіа у коледжі Франкліна та Маршала у своїй статті «When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception» зазначав, що будь-яке зображення дійсності — це по суті не більше, ніж вимисел, адже воно є штучним утворенням, спеціально сконструйованим і вибіркоким баченням світу, яке створюється задля досягнення певної мети, а отже, завжди несе в собі відбиток чиеїсь суб'єктивності або точки зору [3].

За цільовою настановою та комунікативними засадами розрізняють кооперативний та конфліктний дискурс кіно. У першому учасники комунікації прагнуть до злагодженої взаємодії, а в другому фіксуються об'єктивні чи уявні суперечки між учасниками.

За ступенем інформаційного навантаження — інформативно насичений і фатичний, той, що спрямований на підтримання контакту.

За жанровою належністю та орієнтацією на споживача розрізняють такі види кінодискурсу: театральний, драматичний, комедійний, психологічний, детективний, історичний, молодіжний та анімаційний [30, 10].

Окрім цього, беручи до уваги комунікативну мету, у межах власне кінодискурсу вирізняють три складники:

- 1) Офіційний — це сценарій у його безпосередньому вигляді, афіші, анонси та інша рекламна діяльність;
- 2) Критичний — відгуки професійних кінокритиків та аналітичні прогнози букмекерів;
- 3) Глядацький — враження та коментарі звичайних глядачів [4].

Серед основних функцій кінодискурсу є:

- передача актуальної інформації та минулого досвіду;
- участь у продукуванні нового знання;
- регулятивна функція;
- емотивна;
- естетична;
- метамовна й фатична. [33, 103].

Розглядаючи кіно як знакову систему, має ряд певних його особливостей. По-перше, це належність до зорових та слухових знакових систем, адже маємо візуал, який сприймається зором, і різні звуки — слухом. По-друге, кіно належить до складних багаторівневих семіотик і здатність взаємодіяти з навколишнім середовищем. По-третє, у кіно застосовують знакові підсистеми, комбінуючи їх за встановленими правилами, де зміна послідовності одного знака спричиняє трансформацію значення всієї знакової комбінації [33, 103].

Оскільки кінотекст має вербальну й невербальну складові, його розглядають як креолізований текст. З погляду наратологічного аналізу кінодискурсу дослідники (Д. Бордвел, Е. Граніган, М. Кун та Й, Шмідт) визначають низку ознак, які вирізняють кінооповідь з-поміж інших наративних текстів:

- присутність одразу кількох оповідних структур, поєднаних одна з одною за допомогою монтажних засобів;
- аудіо та візуальний спосіб наративної репрезентації (поєднання звуку й зображення);

- існування аудіально-візуально-вербального рівня, яка охоплює специфічні кінематографічні техніки та технології;
- подвійне темпоральне структурування: зовнішній час як тривалість самого фільму та внутрішній як час зображуваних подій у фільмі;
- колективний характер авторська, адже фільм створюється цілою великою командою;
- чіткі причинно-наслідкові зв'язки між подіями та суб'єктно-об'єктні відносини навіть тоді, коли відсутня безперервна наративна лінія;
- жанрове та мовне штампування;
- темпорально-просторовий континуум як узгодження звукових і зорових знаків із відтворенням конкретного місця дії;
- роль знаків-індексів (а саме шумів та звуків) для створення в глядача ефекту безпосередньої присутності;
- імпліцитна взаємодія оповідача й глядача за допомогою внутрішніх монологів та голосу за кадром;
- множинна фокалізація — постійне зміщення фокусу оповіді від наратора до персонажів або від одного героя до іншого;
- відсутність домінування вербального складника над візуальним чи навпаки [12, 384-405].

Важливим також є той факт, що вимислений кінодискурс функціонує одразу на двох комунікативних рівнях: на рівні спілкування між персонажами (тобто він відтворює контакти вигаданих героїв) та на рівні глядача (того, хто сприймає фільм), що також охоплює інтерпретацію глядачем, яка заздалегідь продумана знімальною групою. Таким чином медійний продукт складається з двох ланок: «вигаданий шар персонажів, який захоплює реципієнтів, і шар колективного відправника, відповідальний за конструювання першого» [2, 23].

Для кращого розмежування літературного й кінодискурсу варто порівняти їх за основними параметрами. По-перше, літературний дискурс є монокодовим

(вербальним), тоді як кінодискурс — полікодовим. Для літературного дискурсу каналом реалізації є писемний, а для кіно — екранний, який поєднує візуальний, аудіальний та вербальний канали. У кіно колективний автор, а в літературному зазвичай один, рідко коли їх більше. Основною відмінністю є шлях інтерпретації: якщо в літературі ми трактуємо від мови до тексту, то кіно навпаки. Важливим також є і сприйняття: літературний дискурс вимагає уяви читача для «додумування образів», у той час як кінодискурс надає вже готові аудіовізуальні образи, вимагаючи при цьому інтерпретації символіки. Обидва типи виконують естетичну, пізнавальну та ідеологічну функції, проте дискурс кіно має сильніший маніпулятивний та емоційний потенціал завдяки зоровому та слуховому сприйняттю.

Підсумовуючи, можна сказати, що літературний дискурс і дискурс кіно, будучи різновидами художнього дискурсу, суттєво відрізняються за своєю формою та механізмами комунікації. Якщо перший апелює насамперед до уяви та інтелектуальної активності реципієнта, то другий — поєднує інтелектуальне та сенсорне сприйняття, створюючи потужний синестетичний ефект.

1.3 Психолінгвістичні особливості мовлення

Дослідження мовного інтелекту, взаємозв'язок мови й мислення, мовної структури свідомості, загальних законів розвитку мовлення в онтогенезі, формування мовної свідомості і функціонування мовної особистості вивчає психолінгвістика. Як наука вона сформувалася відносно недавно, проте через міждисциплінарність, сучасні методичні підходи та результативність досліджень, зайняла гідне місце серед інших.

Гуманітарні науки середини XX ст. — початку XXI ст. більшою мірою були зосереджені на антропоцентричних дослідженнях. Особливості поведінки, мовлення, психіки та психології людини ставали основними предметами вивчення

та дослідження. Саме тому почали активно розвиватися когнітивна лінгвістика, когнітивна психологія, етнопсихолінгвістика та дослідження мовної свідомості.

Якщо лінгвістика вивчає структуру мови — звуки, слова, речення та їхню семантику, а психологія — процеси опанування використання цих мовних систем у реальному спілкуванні, то психолінгвістика об'єднує ці два підходи й досліджує механізми породження та сприйняття мовлення.

Таким чином, концепція Вільгельма фон Гумбольдта стала основою для розвитку психологічного напрямку в мовознавстві.

Засновником школи психології називають Геймана Штейнталя. Він визначав мову психологічним явищем, завдяки якому люди виражають свої психічні та духовні стани за допомогою мови. Тобто, вчений розрізняв мовлення й вимовляння та здатність говорити й мовний матеріал [49, 15].

Оскільки сутність психолінгвістики полягає у поєднанні двох наук, то вона є синтетичною. А тлумачення предмету психолінгвістики мають різні підходи через своєрідні уявлення про «процеси мовленнєвого спілкування, продукування та сприйняття мовленнєвих висловлювань, засвоєння мови дитиною, а також із лінгвістичних уявлень про структуру мови та структуру мовленнєвого висловлювання» [49, 8]. Так, американський дослідник Ч. Осгуд вважав, що важливим є вивчення процесів кодування та декодування повідомлень. Н. Хомський та Дж. Міллер — представники трансформаційної психолінгвістики — досліджували, як людина опановує мовні структури та перетворює зміст у форму, тобто мовлення. Американський дослідник Д. Слобін продовжував та розвивав ідеї трансформаційної психолінгвістики, і визначав глибинні знання і здібності, необхідні для засвоєння мови з дитинства. О. Леонтьєв — засновник радянської школи психолінгвістики — розглядав мовленнєву діяльність і механізми породження та сприйняття мовлення. А О. Уланович — вербальну організацію та поведінку людини, залучаючи проблеми мовленнєвого розвитку, мовленнєву поведінку мовної особистості та питання, пов'язані з комунікацією.

З огляду на всі підходи завданнями психолінгвістики є:

- Розроблення моделей породження й сприйняття мовлення;

- Вивчення вербальних асоціацій;
- Дослідження дитячого мовлення;
- Розвиток психолінгвістики тексту та етнопсихолінгвістики;
- Проблеми мовленнєвого впливу та міжкультурної комунікації
- Аналіз мовної особистості [49, 9].

Першим у поєднанні психології та мовознавства є німецький вчений Вільгельм фон Гумбольдт. Його ідея про те, що мова — це не тільки система слів і правил, а як діяльність, як соціальне явище, яке впливає на людину та її мислення: «Мову потрібно розглядати не як мертвий продукт (*Erzeugst*), а як процес творення (*Erzeugung*)» [16]. Тож для психолінгвістики стали важливими ідеї В. фон Гумбольдта про внутрішню форму мови як утілення світосприйняття народу, мовну свідомість та співвідношення мови й мислення.

Крім того, В. фон Гумбольдт окреслив проблеми мовленнєвого спілкування:

- 1) Люди розуміють одне одного за наявності спільних знань про світ;
- 2) Розуміння мовлення є активним процесом, під час його слухач співвідносить мовні знаки зі своїм досвідом та знаннями;
- 3) Сприйняття мовних знаків вказує на наявність спільних фрагментів знань між співрозмовниками.

«Саме мова — те середовище, в якому, повідомляючи один одному свої зовнішні задуми і внутрішні переживання, зближуються найрізноманітніші індивідуальності, перебуває з характером у найтіснішій та найдинамічнішій взаємодії» [16]. Під словом «характер» можна розуміти цілісну психічну структуру людини: темперамент, емоційність, моральні настанови тощо. Мова й характер не є окремими сутностями, які іноді перетинаються. Навпаки, за словами Гумбольдта, вони постійно впливають одне на одного. Те, якою мовою людина говорить, і те, як вона говорить, формує її характер. А характер, у той же час, визначає, як саме людина буде користуватися мовою. Мова й характер перебувають у постійній зміні, тому кожне висловлювання одночасно виражає характер і його непомітно видозмінює.

Середовище постійно оточує мовця, визначаючи межі його дій, тому його не варто викидати. Мова є не просто зовнішнім кодом, яким людина користується ситуативно, це частина психіки, умова самого існування думки та свідомості. Мовлення — це вербальне спілкування за допомогою мовних одиниць. Однак мовлення є не тільки способом вираження думки, а й способом її формування. Тому маємо справу із внутрішнім мовленням, яке є багатограним когнітивним процесом. Ключовим є те, що людина не просто тихо промовляє слова, вона здійснює функціональний мовленнєвий процес, який допомагає мислити, регулювати поведінку та вирішувати складні завдання. «Внутрішнє є мовленням для себе, у цьому його специфічна особлива функція» [45, 64]. Згідно з теорією психолога Л. Виготського, внутрішнє мовлення виникає в дитинстві в результаті поступового засвоєння зовнішньої, соціальної мови: «диференціація двох мовленнєвих планів [зовнішнього і внутрішнього] супроводжується в дитини з роками через розвиток способів комбінування, які реалізує думка при перетворенні синтаксису значень у синтаксис слів» [45, 64]. Таким чином, дитина не просто «вивчає» мову, вона буквально зростає в ній, оскільки мовне середовище формує її сприйняття, увагу, пам'ять тощо.

Є кілька підходів до розвитку мовлення людини. Л. Виготський виокремлює такі етапи:

- 1) Домовленнєвий період (перший рік життя). На цьому етапі формується загалом потреба у спілкуванні. Звуки ще не пов'язані з мовою, проте є імітація: дитина наслідує мовлення дорослих. Саме тому тут розвивається фонематичний слух — діти вчаться відрізняти мовлення від інших звуків, засвоюючи основні для своєї мови ознаки фонем. Тут виникають гуління, белькотіння, модельоване белькотіння тощо;
- 2) Дограматичний період (другий рік життя). На цьому етапі вже відбувається активне збагачення лексичного словника, розрізнення слів за одним звуком та з'являється довільність мовлення;

- 3) Період оволодіння граматиною. Діти засвоюють граматичні форми у певній послідовності: число іменників, зменшувальна форма іменників, наказовий спосіб дієслова, відмінок іменників, категорія часу та особа дієслова).

Маємо також ширший підхід, запропонований О. Уланович:

- 1) Домовленнєвий період, який практично збігається з періодом Л. Виготського;
- 2) Когнітивно-мовний період (майже 2 роки – 6 років). Це вже становлення інтелектуального мовлення та мовної компетенції дитини. Загальними особливостями розвитку цього періоду є узагальнення, ситуативне та діалогічне мовлення дитини, егоцентричне мовлення (характерні для дітей раннього та молодшого шкільного віку) та дитяча словотворчість (засвоюючи рідну мову, дитина створює нові слова.
- 3) Власне мовленнєвий період (від 6 років). Це найширший період, оскільки охоплює мінімум десятиріччя життя. Діти до 8 років мають більший словниковий запас, точніше та чіткіше передають зміст, використовують складніші граматичні конструкції. Також відбувається поява контекстуального мовлення — зв'язаного, розгорнутого та зрозумілого поза комунікативною ситуацією. До 11 років — завершується формування механізмів внутрішнього мовлення (опрацювання, усвідомлення, контроль інформації тощо). До 16 років (підлітки) — збагачення лексичного запасу та стилістичне забарвлення мовлення. І від 16 років мовлення вже досягає своєї насиченості, потрібної для постійного спілкування. Подальший розвиток мовлення пов'язаний вже з соціокультурними чинниками, а не віком [49].

Підсумовуючи ці дві періодизації, можемо виділити, що мова для дитини — головний інструмент соціалізації, структурування свідомості та формування особистісних рис. І взаємодія мови та характеру є динамічним процесом, де на

кожному віковому етапі змінюється домінантна функція мовлення. Наприклад, на ранньому етапі (до 2–3 років життя) мовлення дитини розвивається в тісному зв'язку з її темпераментом, де внутрішні переживання має перевагу над «зовнішніми» висловлюваннями. Відповідно цей період є емоційним спілкуванням: чим вища емоційна реакція, тим частіше дитина використовує інтонаційні засоби вираження, тобто вона видає більше звуків. Також, виникає специфічне мовлення, зрозуміле лише рідним, не відокремлене від дій та емоцій. А тому, якщо за характером дитина імпульсивна, то й перші її слова матимуть імперативний (тобто вимогливий) характер.

Другий період, дошкільний вік, — період найінтенсивнішого зв'язку між мовою та характером, адже саме тоді закладаються вольові риси, самостійність та здатність до кооперації. У цей дошкільний вік відбувається розвиток соціомовленнєвої компетентності, адже через ігри та комунікацію з однолітками дитина вчиться узгоджувати свої наміри з іншими. Тож, тут формуються такі риси, як товариськість та емпатія, або ж навпаки егоїзм та конфліктність. І мова вже стає дзеркалом перших проявів характеру [24].

На цьому етапі варто виділити ще одну властивість дитячого мовлення. Ж. Піаже після низок досліджень функцій мовлення у дітей зробив висновок, що розмови дітей можна поділити на дві групи: егоцентричне та соціалізоване. Саме Ж. Піаже відкрив егоцентризм у дітей. Егоцентричне мовлення — це мовлення, яке направлене не на співрозмовника, а на самого себе. «Мовлення егоцентричне в першу чергу тому, що дитина говорить тільки про себе, так ніби вона голосно розмірковує», зазначає дослідник [11, 17]. Воно виникає тому, що дитина ще не здатна сприймати інші погляди, які відрізняються від її власних, та підтримувати діалог із дорослим. Дитина дошкільного віку часто говорить сама з собою. Саме тому егоцентричне мовлення проявляється через те, що дитина передає інформацію винятково зі своєї позиції і не намагається зрозуміти думки й міркування співрозмовника. Тобто людина говорить про себе, для себе та зі своєї точки зору, навіть якщо формально звертається до інших.

Ж. Піаже описав три види егоцентричного мовлення:

- 1) Ехолахія (повторення) — повтор складів чи слів заради задоволення говорити. Цю гру слів дослідник визначив як залишок белькотіння немовляти, що не містить жодного комунікативного елементу. Така риса притаманна дітям 1–2 років.
- 2) Монолог — коли діти думають і діють егоцентрично, не цікавлячись фактом, слухають їх чи ні, і не чекають відповіді, тобто ні до кого не звертаючись. Така риса притаманна для 3–4-річних дітей.
- 3) Дуальний або колективний монолог — характеризується відсутністю соціальної функції слова [11].

На противагу підходу Ж. Піаже, Л. Виготський вважав, що «саме труднощі, які виникають під час діяльності, є головним фактором виникнення егоцентричного мовлення у дитини» [60, 55]. Для дослідника егоцентричне мовлення репрезентується мовленням, яке супроводжує розв'язання завдань. Тобто, виконує функцію планування та регулювання. Дитина опановує це мовлення через зовнішнє, її потенціал до егоцентричного мовлення зростає, якщо завдання підвищеної складності.

Частіше до егоцентричного мовлення вдаються діти з високою емотивною реакцією, адже вони демонструють імпульсивні мовленнєві реакції такі, як вигуки. Натомість діти з добре розвиненою емотивною саморегуляцією швидше опановують прагматичні правила мовлення: розуміють черговість у діалозі, не викрикують та не перебивають, тобто дотримуються принципу кооперації. Таким чином, бачимо, що характер дитини впливає на те, як вона використовує мову в реальній взаємодії. З цього також випливає, що діти з різними темпераментами вибирають різні комунікативні стратегії задля досягнення однакових цілей.

Водночас мова так само впливає на характер: дитина, яка отримує від дорослих мовні засоби для позначення емоційних станів, поступово вчиться розпізнавати їх та регулювати. Маємо вербалізацію емоцій.

Діти несвідомо імітують мовлення тих однолітків, з якими вони прагнуть ідентифікуватися. У разі потрапляння в групу з агресивним мовленнєвим стилем дитина схильна перейняти його, змінюючи власний характер. І навпаки,

домінування ніжного та турботливого мовлення в групі сприяє засвоєнню такого стилю спілкування. Це дозволяє говорити, що мова так само впливає на траєкторію розвитку характеру, як і характер на мову, про не на кінцевий результат.

Важливо виокремити молодший шкільний вік 6–10 років, коли мова і характер переходить на рівень усвідомленої саморегуляції з початком шкільного року. Здебільшого, тут уже закінчується етап егоцентричного мовлення, перетворюючись на внутрішнє мовлення, оскільки дитина починає вчитися приховувати свої миттєві переживання. Також, з'являється стриманість. Дослідження західних психологів показують, що існує наративна концепція психології, що розглядає мову як засіб конструювання реальності, перш за все, реальності особистого досвіду [54]. «Людина усвідомлює себе через наратив (оповідання) або безперервну інтерпретацію, завдяки якій вона виділяє серед власних життєвих подій певні моменти, що мають для неї смисл і значення» [54, 721]. Сучасне розуміння терміну «наратив» дозволяє розглядати його як комплекс лінгвістичних та психологічних структур, які передаються культурно-історично від покоління до покоління і, водночас, обмежені соціально-комунікативними й лінгвістичними здібностями кожної окремої людини [54]. Завдяки автобіографічному наративу, людина розказує події свого життя, пов'язуючи їх у часову послідовність за допомогою якогось сюжету. А вибір основних життєвих історій відносять до раннього періоду життя людини, тобто до дитини. Те, як дитина описує свої успіхи чи невдачі, формує її самооцінку та інші риси характеру.

Динаміка взаємодії мови та характеру в дитячому віці розкривається ввід експресії до регуляції, тому що спочатку дитина лише сигналізує про свої емоційні стани, а з віком, мова починає моделювати її поведінку, формуючи характер та особистість.

Особливу увагу відіграє також дитяча словесна творчість, яка, безумовно, є важливим етапом мовного становлення дитини, адже саме вона допомагає дитині зрозуміти, як працює мова. Звукові образи мови, які протягом свого дитинства

чують і засвоюють діти, стають основою для відтворення звуків. До того ж, малюки до першого року життя тільки починають вимовляти різні звуки, готуючи свій апарат мовлення до вимови будь-якого звука будь-якої мови [42, 70]. А дорослі, що оточують дитину, оскільки вона навчається значною мірою завдяки звуконаслідуванню, обмежують її звучанням однієї конкретної мови. Рідко, коли в сім'ї послуговуються двома чи більше мовами, і діти тоді ростуть білінгвами.

За думкою німецького лінгвіста Е. Косеріу, система мови визначає відкриті та закриті шляхи її розвитку, оскільки охоплює і те, що реально існує в мові, і те, що в ній є можливим і зрозумілим для певної мовної спільноти. А норма відповідає тому, що і як фактично промовляється в цьому конкретному мовному середовищі. Тому, під час засвоєння системи рідної мови дитина активно створює нові слова та вислови, які не належать до усталеної мовної норми [42].

Тож, під словотворчістю дітей мається на увазі процес створення дітьми нових слів на основі лексичних, граматичних та фонетичних матеріалів певної мови [43]. Це не патологія мови (помилки чи погана вимова), а активна творча діяльність, завдяки якій дитина експериментує зі звуками, словами та значеннями. Діти схильні до зміни слів, додавання чи прибирання якихось літер або ж звуків, поєднуючи кілька слів в одне, змінювати назви предметів та вкладаючи у слова новий сенс. Це зумовлене особливостями формування їхніх органів артикуляції. Найчастіше, дитяча словотворчість включає в себе мовні перевертиші, коли викручується звичайний стан речей, та неологізми. Саме вони є основою частиною мовленнєвого розвитку дітей. Часто діти додають префікси, суфікси та закінчення граматично правильно, за всіма правилами мови, однак незвичним є саме їхнє поєднання. Ба більше, можуть змінювати не лише окремі слова, а й словосполучення. І новоутворені слова й словосполучення граматично правильні, тобто відповідають усім правилам мови, проте саме їхнє поєднання є незвичним, хоча їх легко зрозуміти в контексті. Це підкреслює те, що діти мають виняткове відчуття мови, адже їхня здатність робити такі зміни свідчить про усвідомлення ними внутрішніх зв'язків слів та можливість оперувати ними [43, 71].

Якщо говорити про вікову динаміку, то найактивніший період словотворчості є 3–7 років: саме у трирічному віці виникає і розвивається зорово-образне мислення і діти починають розуміти структуру слів. У дошкільному віці з'являється творча комунікативно-мисленнєва діяльність замість простого наслідування: дитина створює слова, які ніколи не чула. І наприкінці цього віку дитина має значно більший словниковий запас, а потреба в утворення нових слів поступово зникає.

Дитяча словотворчість надзвичайно важливий та складний процес, адже, щоб «вигадати нове слово, дитина повинна спостерігати, аналізувати, порівнювати те, що вона чує і бачить, робити висновки й усвідомлювати власні комунікативні можливості» [43, 73]. Саме тому не варто виправляти дітей, коли вони говорять щось не так, бо це частина їхнього розвитку, яку вони самі мають пройти. Згодом, дитина сама виправить свої «помилки» або ж продовжить їх використовувати для гри.

Поруч із розвитком мовлення можна також розглянути жанровий розвиток мовлення дитини (за А. Богуш):

- 1) Дословесний період розвитку дитини. Це зародження персонального дискурсу. Ті самі вже розглянуті в попередніх двох періодизаціях крик, гулення, белькотіння тощо;
- 2) Період становлення мовлення. Тут уже відбувається становлення дитячого персонального дискурсу з такими жанрами: залучення уваги, виявлення стану, прохання, етикетні моделі;
- 3) Розвиток та урізноманітнення дитячого персонального дискурсу, де переважають такі жанри, як етикетні моделі, оцінювальні, жанри інституціональні (розуміння слів «лікарня», «дитячий садок» тощо, тобто різних інституцій), розповідь та жанри розмовного дискурсу (це можуть бути розмови з дорослими, іншими дітьми, та навіть з іграшкою) [24].

Таким чином, мовленнєвий розвиток особистості — надзвичайно складний процес, пов'язаний не лише з віковими особливостями. Ще до того, як дитина

опанує складні граматичні конструкції, її вроджений темперамент (емоційність, активність) уже суттєво моделює мовленнєву взаємодію: одні діти більш активні, через що їхня мова розвивається швидше; інші менш активні, тому їхнє мовлення розвивається за іншою траєкторією. Однак мовлення поступово стає основою, впливаючи на різні психічні функції: пам'ять (розширюються можливості запам'ятовування), мислення та увагу (систематизація зв'язків попереднього досвіду, тобто спогадів; та здатність створювати модель майбутніх дій та регулювати поведінку), характер (емоційність, активність тощо).

Мова для дитини є головним інструментом соціалізації, структурування свідомості та формування особистісних рис характеру. Взаємодія мови та характеру дитини становить динамічний процес, у якому на кожному віковому етапі змінюється домінантна функція мовлення. У кінцевому результаті формується індивідуальний мовленнєвий стиль, у якому поєднуються риси характеру та сформовані мовні звички. Даний факт слугує емпіричним підтвердженням класичної гумбольдтівської концепції щодо найтіснішого та найдинамічнішого взаємозв'язку з мовою та характером, людською особистістю.

Висновки до розділу 1

Дискурс, будучи складним соціально-комунікативним явищем, посідає центральне місце в системі понять сучасної лінгвістики, оскільки охоплює складні когнітивні, соціальні виміри мови в дії. Дослідження його особливостей дає нам змогу виокремити основні концептуальні підходи до трактування дискурсу, визначення його сутнісних характеристик, методів дослідження, а також специфіки двох його художніх різновидів — літературного та кінематографічного.

Обидва ці різновиди дискурсу виступають як фундаментальні форми художньої комунікації, кожна з яких наділена низкою унікальних ознак. Літературний дискурс будується головним чином на словах за допомогою різних мовних засобів. Водночас кінодискурс є складнішим, адже поєднує слова з зображенням, звуком (особливо музикою) та монтажем, показуючи взаємодію вербальних і невербальних знаків. Це полікодовий тип дискурсу, який створюється цілою командою.

Важливим і спільним компонентом як літературного, так і кінематографічного дискурсів є персонажне мовлення — мовна репрезентація образу персонажа, що виконує характеризуючу, сюжетотворчу та ідеологічну функції. Персонажне мовлення віддзеркалює індивідуально-психологічні риси героя: його соціальний статус, вікові особливості, емоційний стан, ціннісні та моральні орієнтири. У літературному дискурсі воно реалізується через пряму, непряму та невласне-пряму мову, тоді як у кінодискурсі — через діалоги, закадрові тексти та паралінгвальні засоби (інтонація, паузи, жестикуляція) та аудіовізуальний контекст.

Застосування психолінгвістичного підходу дозволяє глибше зрозуміти механізми породження, сприйняття та інтерпретації персонажного мовлення в різних типах дискурсу. Основні засади психолінгвістики акцентують увагу на мовленнєвій діяльності як єдності когнітивних, емоційних та соціальних процесів. І в контексті художнього дискурсу пояснюють, як реципієнт конструює образ

персонажа з огляду на його мовлення і як мовні особливості персонажа впливають на емоційне сприйняття та когнітивну обробку тексту чи фільму.

РОЗДІЛ 2. МОВЛЕННЄВИЙ ПОРТРЕТ ПЕРСОНАЖІВ ТВОРУ Р. ДАЛА «ЧАРЛІ ТА ШОКОЛАДНА ФАБРИКА»

Роман «Чарлі і шоколадна фабрика» Роальда Дала є класичним прикладом літератури, у якому мовлення персонажів відіграє важливу роль у розкритті їхніх характерів. Головними персонажами повісті-казки є діти 9-10 років та Віллі Вонка. Кожен із п'яти дітей-переможців, а також їхні батьки та інші дорослі персонажі, мають власний особливий спосіб мовлення. Через їхні слова, манеру говорити та лексику автор показує їхній характер, виховання, соціальне становище та моральні якості. Їхня мова яскраво показує як структура мовлення (лексика, синтаксис та прагматика) відображає внутрішній світ персонажів (скромність, емпатія, егоцентричність) і водночас формує його через повторення певних патернів.

2.1. Мовлення дитячих персонажів

2.1.1. Чарлі Бакет

Мовлення головного героя Чарлі тихе, ввічливе, альтруїстичне. Він говорить коротко, подячно, без зайвої емоційності, тому що здебільшого намагається бути стриманим, та хвастоців. А мислення — реалістичне, в ньому немає надмірної фантастичності. Кількісно пряма мова Чарлі відносно невелика, оскільки автор робить його слухачем та спостерігачем, і лише іноді ініціатором висловлювань, що є принциповою настановою автора.

Його мова відображає виховання та доброту. До свого дідуся Джо (та іншого дідуся й двох бабусь) та батьків він звертається ввічливо на «Ви»: *«Дідуню Джо, то, може, розкажете зараз?»*, *«Але прошу вас, далі»*, *«Дідуню, ви про що?»*, *«Гляньте, мамо, гляньте!»* [35] тощо. Чарлі використовує дієслова та

займенник другої особи множини, що є класичним проявом ввічливості та поваги в українській мові. У проханні розказати зараз історію немає вимагання та наказу. Навпаки, Чарлі тактовно запитує про готовність і бажання самого дідуся розповісти, залишаючи за ним право відмови. Навіть до незнайомої людини, продавця в магазині, він звертається так само на «Ви»: *«Дякую вам»* [35].

На синтаксичному рівні переважають короткі прості речення, часто питальні з дитячою цікавістю. Будь-яке висловлювання має перед собою мотив, адже це те, заради чого воно взагалі виникає. І цікавість, пізнання є домінуючим мотивом Чарлі. Переважно він говорить для того, щоб щось дізнатися, і це відображається в кількісному переважанні питальних конструкцій: *«А чи справді шоколадна фабрика «Вонка» найбільша в світі?»*, *«А чи справді містер Віллі Вонка найуміліший на світі виробник шоколаду?»*, *«А чиї то були тіні?»* [35]. Питання, як тип мовленнєвого акту, що домінує, свідчить про те, що Чарлі зосереджений на іншому, а не на собі. З цього виходить, що Чарлі — просоціально орієнтована особистість.

Проте ніколи не говорить заради самоствердження. Навіть при емоційному вибуху він говорить короткими реченнями, рідко коли складними реченнями.

Чарлі ніколи не наказує, не вимагає, а виявляє справжню щирість. Саме це й відрізняє його від інших дітей, у мовленні яких переважають накази, вимоги, благання тощо.

Однак коли він отримав останнього золотого квитка, його емоції вже переважали: *«Мамо! Мамо! (...) Дивіться! Я його знайшов! Гляньте, мамо, гляньте! Останній Золотий квиток! Він мій! Я знайшов на вулиці гроші і купив дві шоколадки, а в другій був Золотий квиток, і коло мене було море людей, вони хотіли його бачити, але продавець мене врятував, і я побіг додому, і ось я тут! ЦЕ П'ЯТИЙ ЗОЛОТИЙ КВИТОК, МАМО, І Я ЙОГО ЗНАЙШОВ!»* [35]. Тут бачимо емоційний вибух — експресивне мовлення. Чарлі повторює фразу, що знайшов золотий квиток двічі. Його оповідь — наративна концепція: він розказує події, пов'язуючи їх у часову послідовність, утворюючи сюжет знахідки, і виражена одним довгим складносурядним реченням, що є ознакою збудженого

мовлення. А інтонація так само підсилює експресивність: знаки оклику в кінці кожного речення, повтори та підвищення тону, яке оформлене великими літерами, що є графічним маркером підвищення голосу, — усе це позначає емоційний пік. Можемо також виділити когнітивний стан, коли мозок обробляє інформацію наперед, тобто емоції випереджають структуроване мислення. Чарлі не відбирає свої емоції, а навпаки — виплескує все. Однак це не просто вигуки, хлопчик пояснює, що трапилося, в деталях, розповідає всю послідовність подій.

Також присутня гіперболізація: «море людей», «продавець врятував», що є природною реакцією на сильні емоції. І якщо зазвичай Чарлі стриманий і скромний, то в момент здійснення мрії емоції складно стримувати, що свідчить про його характер: він не прикидається скромним, він і справді таким є. А емоційний вибух — це рідкісний момент, який підкреслює наскільки щирим він був, коли це трапилося з ним, і якою цінною була для нього ця мить. Тобто маємо виражену емоційну регулятивність: Чарлі дозволяє собі проживати щасливі емоції, але не втрачає своєї скромності, оскільки не розказує про це всім на світі, а ділиться лише зі своєю дружньою сім'єю.

На фабриці мовлення Чарлі знову стає стислим і тихим: навіть при знайомстві він прошепотів своє ім'я. Тут він за всім спостерігає і рідко коментує щось: *«Як гарно й тепло!», «Яке ж це чудо! (...) Який чудовий смак! Правда дідуню?»*, *«Вона не бреше, дідуню? (...) Це справді людинка! Чоловічок! Бачите?»* [35]. Що характерно, практично всі репліки адресовані виключно дідусеві Джо, а не Вонці чи іншим дітям. Навіть якщо в Чарлі виникають якісь питання про фабрику та її працівників, на які відповідь найкраще дасть Віллі Вонка, то все одно адресує їх дідусеві: *«Дідуню, правда ж, умпа-лумпи жартують?»* [35]. Хоча сам дідусь Джо ні разу не пересікався з цими істотами й не знає правильної відповіді, на відміну від Віллі Вонки, про що він і каже: *«Просто жартують. Принаймні, я сподіваюся, що жартують»* [35].

І в фіналі, коли він відповідає Вонці, що залишився один, у його фразі немає ніяких хвастоштів, гордості. Лише проста констатація фактів. І можна сказати, що

це найважливіша пряма мова Чарлі: він залишився таким же, не піддавшись спокусі, як того зробили інші діти.

У мовленнєвій партії Чарлі наявне також невласне пряме мовлення Чарлі. Це та зона тексту, де авторська нарація непомітно переходить у внутрішній голос хлопчика. Яскраво це видно в сцені, де Чарлі знайшов гроші і придумував план: *«І ось що він зробить, зашепотів Чарлі гарячково сам до себе... він купить один запашний солодкий батончик і з'їсть його увесь, до крихти, просто отут, просто зараз... а решту грошей віднесе додому і віддасть мамі»* [35]. Пряма мова тут позначена сполученням «прошепотів сам до себе», що означає сказав вголос. Проте це вияв внутрішнього плану, внутрішнього голосу. Конструкції «він купить», «з'їсть» і «віддасть» — це сповнений рішучості внутрішній план, в якому домінує вольова модальність.

Ще одним характерним фрагментом є опис стану Чарлі. Описує стан автор, оскільки оповідь йде від третьої особи, проте це прописується крізь призму самого Чарлі: *«Відкусив великий шматок... тоді другий... о, яка ж то радість запихати в рот величезні кусні чогось солодкого й твердого! Яке неймовірне блаженство відчувати в роті тверду й поживну їжу! (...) Чарлі паморочилася голова. Здавалося, ніби зараз він злетить угору, як повітряна кулька. Ще трохи і його ноги відірвалися б від землі. Чув, як серце гукає десь аж у горлі»* [35]. Безособові речення, виражені інфінітивами (відчувати, запихати), завдяки яким дія сприймається як загальний процес, не прив'язаний до конкретної особи, та вставне слово «здалося» є сигналом того, що читач отримує не просто об'єктивний опис, а саме сприйняття персонажа. Ніби це справді думає і говорить сам Чарлі, а не з точки зору автора. Маємо класичну невласне-пряму мову, в якій зберігаються мовні риси персонажного висловлювання, манера мовлення і настрої персонажу, подаючи це від імені автора.

Невласне-пряма мова Чарлі тісно переплітається й з внутрішнім мовленням. У реченнях *«(...) о, яка ж то радість запихати в рот величезні кусні чогось солодкого й твердого!»* [35] та *«Яке неймовірне блаженство відчувати в роті тверду й поживну їжу!»* [35] видно не відчужений опис автора, яким зазвичай це

є, а показується миттєва радість дитини від солодкого. Й акцент зроблено на сенсорних рецепторах хлопчика. А внутрішній монолог тут проявляється у відсутності клішованих конструкцій на кшталт «Чарлі подумав, яка ж то радість...». Автор свідомо прибирає займенники, беручи за основу інфінітивну форму дієслова й віддаючи інтонацію, пунктуацію та емоційну оцінку внутрішньому голосові дитини.

Таким чином цей фрагмент починається з внутрішнього мовлення Чарлі, вписаного в структуру невласне-прямої мови без додаткових вставних конструкцій та лапок.

Також синтез невласне-прямої мови та внутрішнього мовлення яскраво проілюстрований у фрагменті, де Чарлі знайшов гроші та роздумує, що з ними робити: *«То це буде його долар? Він може його взяти?»* [35]. У цих реченнях показуються роздуми Чарлі, проте описують їх від третьої особи. Знову маємо два короткі речення, перше починається з частки «то», виражаючи сумнів, здивування та роздуми хлопчика; а друге — етичне питання. Для нього це не просто гроші, це шанс, адже його сім'я голодує і знайти цілий долар для нього надзвичайна удача. І навіть у такому випадку мова його максимально стримана. І висока моральність проявляється навіть у внутрішньому діалозі: він думає не егоїстично, а етично.

Отже, мовлення Чарлі Бакета вирізняється такими рисами: лаконічність і стриманість, питальна інтонація є домінантною, адже він запитує, а не наказує; альтруїстична прагматика, тому що навіть у кризових ситуаціях думає про інших, а не про себе; відсутність сленгу, жаргону, вульгаризмів та хвалькуватості. А рідке емоційне збудження виражається наративною концепцією і накопиченням сполучників сурядності «і» та «а», а не вигуками. Чарлі — єдиний з дітей, чие мовлення не деградує під тиском спокуси або збудження, і залишається морально стабільним.

2.1.2. Августус Глуп

Мовлення Августуса Глупа є найбільш бідною з усіх дітей як змістовно, так і кількісно. Проте це не тому, що він мовчазний від природи. А тому що вся його особистість, у тому числі й психіка, повністю захоплена однією домінуючою потребою. За класифікацією потреб А. Маслоу перша і найголовніша базова потреба — їжа [61]. І в людини, чий первинні потреби переважають і яку поглинуло одне бажання — їсти — не має психологічного ресурсу для розвитку вищих рівнів потреб і, відповідно, не потребує складного мовлення. За теорією когнітивного навантаження, розробленою австралійським нейрофізіологом Джоном Свеллером, у центрі якої постає дослідження того, як обмежений обсяг робочої пам'яті визначає нашу здатність засвоювати та утримувати нові знання [28], можемо стверджувати, що чим більша частина когнітивних ресурсів зайнята обробкою сигналів, у цьому випадку голоду чи задоволення, тим менше активності залишається на мовлення. Саме таким і є Августус: він поглинений всім, пов'язаним із їжею, і тому його мовлення мінімальне.

Перша його пряма мова на фабриці, окрім звичайного представлення, це дитяча зацікавленість: *«А хто ці працівники?»* [35]. А далі все зводиться до смаку шоколаду: *«Це так чу-до-во! (...) От би ще ківшика, щоб добре було пити!»* [35]. Те, як саме описано відчуття («чу-до-во») з дефісами, є графічним вираженням промовляння слова по складах; повільного, розтягнутого та експресивного вимовляння, щоб продовжити насолоду від моменту в часі. Це є ознакою мовлення людини, поглиненої задоволенням, для якої мова є засобом для опису фізіологічного стану. Маємо смакування не просто в метафоричному сенсі, а й у буквальному, переданому графічно. Ба більше, наш артикуляційний апарат підпорядковує наше мовлення до м'язової програми жування, використовуючи ті самі органи. Й у випадку Августуса, можна сказати, що його мовлення — скоріше побічний процес орального задоволення. А друге речення показує, що Августус думає про інший спосіб поглинання їжі за допомогою «ківшика» (зменшено-пестлива форма є ознакою дитячого мовлення). Тобто маємо механізм порівняння, коли поточний стан зіставляється з гіпотетичним. Людина сканує простір на наявність дефіциту і вербалізує те, чого їй бракує. Саме це ми бачимо в

Августуса: йому смакує шоколад, проте йому мало своїх долонь, щоб пити з них, йому бракує більшої ємності, з якої було б краще пити. І завдяки формі умовного способу «От би ще...» проявляється сугестія. Це не прямий імператив, а заохочення когось іншого, щоб задовольнити свою потребу.

Оскільки в Августуса Глупа в цих репліках немає жодного натяку на вимогу чи наказ, можемо говорити про сугестію — психологічним процесом впливу на людину або групу, спрямованого на те, щоб без раціональної орієнтації нав'язати певні думки, емоції або підштовхнути до певних дій.

В Августуса відсутнє внутрішнє мовлення, оскільки головним глядачем і слухачем цього сюжету є Чарлі (тому маємо саме його перспективу думок). Він не веде діалоги сам із собою, не проговорює собі план дій, не рефлексує. Він діє імпульсивно.

«Августус Глуп, як ви вже, мабуть, здогадалися, нищечком підкрався до річки і тепер стояв на березі навколішки, з шаленою швидкістю заливаючи собі жменями в рот рідкий гарячий шоколад» [35]. Вставне «як ви вже, мабуть, здогадалися» — це звернення наратора до читача, натякаючи на передбачуваність поведінки хлопчика. Його дії легко можна вгадати, що є ознакою того, чому він не має внутрішнього мовлення: воно не потрібне, адже свідомість Августуса є прозорим. Він хоче їсти — і він їсть. У нього немає внутрішнього конфлікту, який був у Чарлі.

Автор називає Августуса Глупа жадібним хлопцем на початку історії. І це не просто так. З попереднього фрагменту нам видно, що хлопчик чудово розуміє правила та заборони, проте його бажання привласнити ресурс настільки сильний, що він вдається до шпигунства, на що вказують прислівник «нищечком» та дієслово «підкрався», а також словосполучення «з шаленою швидкістю», що є маркером жадібності, адже ненасить часто супроводжується страхом втратити, загубити, страхом дефіциту. Жадібна людина не здатна розтягувати та насолоджуватися процесом. Навпаки, її мета впихнути в себе якомога більше й швидше, як це й робить Августус Глуп. До того ж, жадібна людина, й особливо дитина, коли на кону стоїть її найбільша пристрасть, здатна на все: знецінювати

свої цінності та плазувати, аби лише отримати її. Що й робить Августус: стоїть навколїшки на березі шоколадної річки, аби її спробувати на смак та випити.

Таким чином, мовлення Августуса Глупа є мінімалістичним та фізіологічно детермінованим, оскільки ним керує базова потреба людини. Він не пояснює свої дії та не вдається до маніпуляцій. Ба більше, маємо також звуковий символізм між прізвиськом персонажа та його поведінкою: прізвисько Глуп (англ. Gloop) — є звуконаслідувальним від вигуків «глуп», «хлюп», «хлюпіт», тобто від звуків рідини, чогось безформного і тягучого. І саме такий вибір прізвиська для жадібного хлопчика є психолінгвістичною грою та акцентом: воно іронічно відтворює сутність характеру хлопчика.

2.1.3. Верука Солт

Мовлення Веруки Солт — чисте вимагання, про що нам говорить ще примітка автора на початку тексту, котрий називає її «дівчина, розбещена батьками» [35]. Верука завжди вимагає, ніколи не просить. Це мова людини, яка звикла, що всі її бажання виконуються, і тому прохальна прагматика для неї не існує. Тому, в мовленні переважають директиви (накази, вимоги), і майже ніколи прохання з умовними формами ввічливості.

Навіть перша репліка Веруки передана через слова її батька журналістам (маємо інтертекст: цитата всередині розповіді) це директив: *«Де мій Золотий квиток! Я хочу Золотий квиток!»* [35]. Спочатку питання-вимога («де мій»), потім декларація бажання («я хочу»). «Мій» — присвійний займенник стоїть ще до отримання об'єкта. Квиток ще не знайдений, але вже «мій», тобто належить Веруці. Це мовна маніфестація психології власництва.

Далі, на самій вже фабриці, Верука реагує директивами на практично кожен нову ситуацію. Наприклад, на умпа-лумпів: *«Татку! — закричала Верука Солт. — Татку! Я хочу умпа-лумпу! Дістань мені умпа-лумпу! Негайно хочу умпа-лумпу! Заберу його додому! Скоріше, татку! Дістань мені умпа-лумпу!»* [35]. Кожна

репліка містить займенники «я» або «мені», що вказує на егоцентричне мовлення: Веруці байдуже на бажання інших, для неї головна вона сама. Слово «негайно» — як вияв темпорального маркера нетерпіння, який демонструє маніпулятивний тиск. Повторення імені «татку» тричі — не вияв прив'язаності, як може здатися через вживання зменшено-пестливої форми, а натиск і маніпуляція. У її ідіолекті це звертання функціонує як мовленнєвий важіль для запуску виконання усіх її примх. Верука говорить з батьком так само, як з постачальником послуг, не вдаючись до принципів ввічливості. Вона наказує своєму батькові. Проте це не просто невихованість, це мовний вияв психіки, яка не знає, що таке відмова. Верука не засвоїла, що інша людина може мати свою волю, відмінну від її. Психологи пов'язують це з балуванням як педагогічною стратегією: якщо всі попередні вимоги дитини виконувались, то в неї не формується толерантність.

Схоже повторюється, коли вони плили в їстівному човні, який також захотіла Верука: *«Татку, я хочу такого човна! Купи мені точнісінько такого самого великого рожевого карамельного човна, як у містера Вонки! І ще я хочу багато умпа-лумпів, щоб вони мені веслували, і хочу шоколадну річку і ще хочу... хочу...»* [35]. Тут теж яскраво проявляється деспотичний егоцентризм та інтенсивний мовленнєвий пресинг батька. Чотири рази повтор «я хочу» постає синтаксичним та смисловим ядром її свідомості, показуючи, що її вектор мислення спрямований на факт володіння, ніж на сам об'єкт. Ба більше, Верука не прагне бути першою, на відміну від Віолети Борегад. Навпаки, їй байдуже на це. Для неї головне те, що якщо їй щось сподобалось і вона цього захотіла, то це має бути виконаним негайно. Тобто це вимога купити «точнісінько те саме», без будь-яких змін. Кінець її репліки оформлене повтором дієслова «хочу» із синтаксичним обриванням фіксує той факт, що мовленнєвий апарат дівчинки не встигає за хаотичним потоком її підсвідомості. Він блокується, тому що її когнітивна сфера вже не здатна так швидко підбирати нові лексеми до всіх її бажанок. Це стан мовленнєвого ступору на піку екстазу, тому що Верука хоче всього й одразу, перетворюючи своє мовлення на безглузду мантру «хочу».

Це ж саме повторюється і в горіховому цеху, коли Верука захотіла навчену білочку: *«Мам! Я хочу мати білочку! Дістань мені таку білочку!»* [35]. І коли їй пропонують альтернативу, вона не погоджується: *«Але я не хочу якусь стару білку! Я хочу вчену, дресировану білочку!»* [35]. Словосполучення «якусь стару» — зневажливий дейктик. Верука не погоджується на меншовартість, тому що вона вже вибрала конкретний і найкращий варіант. Дівчинка постійно повторює слова «хочу», «я», вона намагається бути наполегливою. І не може терпіти, коли її вимоги не виконують одразу, тому вирішує діяти сама: *«Як це не дістанеться! Я зараз зайду й сама собі виберу білку!»* [35], оминаючи заборони Віллі Вонки та своїх батьків. Це той момент, коли мовленнєва вимога зривається в дію, і це призводить до катастрофи.

Ба більше, у Веруки відсутня адекватна аргументація. Коли вона захотіла білочку, то перерахувала всіх тваринок, що має вдома так, ніби вони нічого не варті: *«Ну, то й що! Хочу білочку. Я тільки й маю вдома, що двох собак, чотирьох котів, шістьох кролів, двох папуг, трьох канарок, одного зеленого какаду, одну черепаху, акваріум з золотими рибками, клітку з білими мишками і старого дурного хом'яка! А я хочу білочку!»* [35]. Перелік тварин — риторичний прийом накопичення, що має довести «обґрунтованість» нової вимоги. Однак логіка такого аргументу абсурдна: наявність стількох тварин не є аргументом для ще однієї. Проте Верука вживає цей перелік саме як аргумент, тому що в її системі цінностей кількість майна є доказом права на більше майно. Так, числівники при кожній тварині це не ознака того, що дівчинка їх любить. Навпаки, це ознака того, що вона сприймає їх як колекцію, тому пам'ятає чітку кількість. І граматична форма переліку є психолінгвістичним доказом цього.

Окрім того, що вона не цінує батьків і не ввічлива загалом зі всіма людьми, Верука так само звертається до тварин. Тобто як до речей: *«Чудово. Візьму тебе!»* [35]. Так, ніби вона все вирішила і це не підлягає обговоренню.

Невласне-пряме мовлення Веруки відсутнє. Вона живе «назовні»: її психіка не потребує інтроспекції, бо вона не знає, що таке рефлексія. А відсутність невластивої прямої мови є художнім засобом того, що в таких персонажів немає

внутрішнього конфлікту, яке варто було б описувати. Є тільки бажання і перешкода між бажанням. Натомість авторська нарація описує Веруку з постійною іронічною семантикою. Усі свої вимоги-прохання Верука «викрикувала», «верещала», «лементувала» (говорила дуже голосно, галасувала) [51], «заявляла» про них, проте ніколи не «просила».

Австрійський психіатр та психолог Альфред Адлер розвинув теорію власної психології, за якою прагнення до влади вважається рушійною силою психіки [44]. І це прагнення виникає з почуття неповноцінності. За таким підходом процес формування особистості та її характеру є результатом протесту проти цієї неповноцінності. Таким чином, можемо стверджувати, що становлення характеру і мовної особистості Веруки Солт є якраз є результатом агресивного протесту проти уявної слабкості, де кожна вимога та забаганка є спробою довести власну всемогутність. І подібні психолінгвістичні патерни резонують із концепцією Фрідріха Ніцше про волю до влади, де мовлення людини втрачає свою первинну комунікативну функцію і трансформується в інструмент експансії, стаючи чистою енергією домінування.

Якщо мовлення Чарлі побудоване на питаннях, то мовлення Веруки — виключно на твердженнях і наказах. Вона не ставить жодного запитання. Єдина питальна конструкція це «Як це не дістанеться!» [35], яка графічно оформлена із знаком оклику, тобто це риторичне питання, замасковане під твердження. Справжнього питання, яке було б відкрите для відповіді «ні» для Веруки не існує.

Таким чином, мовлення Веруки Солт є найбільш однотипним серед усіх персонажів: вона має в арсеналі фактично одну мовленнєву стратегію — директив (наказ/вимога). Вона вимагає й має як на її думку беззаперечне відчуття права на все. І через всі свої репліки дівчинка постає психологічним агресором, чие мовлення є інструментом тотальної диктатури, спрямоване на негайне підкорення своїм забаганкам.

Цікавим також фактом є походження імені Верука від англ. *Verruca*, що означає невелике тверде інфекційне утворення на шкірі, зазвичай на підшві стопи [15] і що українською перекладається як бородавка. І це є метафорою

внутрішнього світу Веруки, адже вона діє як соціальний паразит і подразник, яким і є бородавка, яку неможливо вивести без радикального втручання. Так само й не можна перевиховати Веруку без радикальних змін.

2.1.4. Віолета Борегард

Пряма мова Віолети Борегард є найкількіснішою серед усіх дітей. Дівчинка самозакохана та самовпевнена, має розвинене почуття власної важливості. Її мовлення рясніє самопрезентаціями, самовиправданнями, що яскраво проявляється вже на самому початку: *«Я жую безперестанку, — кричала дівчина, — та коли почула про ті квитки містера Вонки, то відклала жуйку і перейшла на цукерки - мала надію, що мені пощастить. Тепер, зрозуміло, я знову жуватиму. Я дуже люблю жуйку. Не можу без неї жити. Жую цілісінькими днями, крім тих кількох хвилин, коли треба їсти. Тоді я приліплюю жуйку за вухо — щоб не загубити. Чесно вам зізнаюся, що почувалася б нікудишньо, якби цілий день не жувала жуєчку. Це щира правда»* [35].

Мовлення синтаксично виявлене суцільним потоком, без пауз та спокою, ніби речення нанизуються одне на одного. Кількаразове «я» та дієслова у формі першої особи однини на початку майже кожного речення є маркером центрованості на собі, тобто це егоцентричне мовлення, бо вона вічно говорить про себе та її рекорди. Повторення прислівників та часових конструкцій на кшталт «безперестанку», «цілісінькими днями», «цілий день», «постійно» свідчать про тотальне захоплення її свідомості одним процесом — жуванням. Це також свідчить про те, що вона не витримує порожнечі.

«Мама каже, що панночкам таке не личить і що брудно дивитися, коли дівчачі щелепи постійно плямкають, але я не згодна. І хто вона така, до речі, щоб критикувати? Її щелепи, якщо хоче знати, теж плямкають не менше - вона цілими днями на мене кричить» [35] — це вербальний бунт та проєкція конфлікту з мамою. З одного боку, Віолета апелює до авторитету («Мама каже») й

одразу ж його спростовує: «але я не згодна». Мама постає тут у функції об'єкта критики, й заперечення батьківського авторитету є способом утвердити власну правоту. З погляду психоаналізу, постійне плямкання Віолети — самозахисний механізм на слова своєї матері: мати атакує дитину словами чи криком, а дівчинка захищається демонстративним жуванням. Таким чином, рух щелепою — це вербальний захист і спосіб пережити мамин тиск. Варто виділити й те, як Віолета називає свою маму і звертається до неї: «Маман, не заводься! — гаркнула панна Борегард» [35] або ж «Мамо, мовчи, дай дожувати!» [35]. Грубе звертання та дієслово «гаркнула» є мовленнєвою агресією, що спрямована на захист власної автономії, в сторону матері. Спростування аргументу та грубі звернення до мами є порушенням норм ввічливості, що підкреслює її непокірність, підліткове бунтарство. Це буквально маркер зневаги до авторитету.

До того ж, Віолета періодично підкреслює власну чесність такими сполуками, як «чесно вам зізнаюся» та «це щира правда», що є ознакою людини, яка намагається переконати слухача в достовірності та щирості.

Звернення Віолети до журналістів має декларативний та хвалькуватий тон: «— Вам, мабуть, — знову звернулася вона до репортерів, — цікаво буде знати, що я жую оцей шматочок уже три місяці. Тобто це новий рекорд. Я вже побила попередній рекорд моєї найкращої подружки Корнелії Принцметель. Як вона казилася! Ця жуйка — мій найцінніший скарб. На ніч я її приліплюю до бильця ліжка, і зранку вона знову готова до жування... може, спочатку твердувата, але трохи пожуюєш — і вона м'якне. Коли я ще не почала жувати на світовий рекорд, то міняла жуйку раз на день. Найчастіше робила це в ліфті, вертаючись зі школи додому. Чому в ліфті? Бо мені подобалося чіпляти липкі пожовані грудочки на ліфтові кнопки. Тоді до пальця того, хто заходив у ліфт після мене і натискав кнопку, приклеювалася моя стара жуйка. Га-га! Іноді зчинявся такий вереск. Найбільше репетували жінки в дорогих рукавичках. Ой, я така рада, що зможу відвідати фабрику містера Вонки. Тим паче, що після цього він дасть мені жуйки на все життя. Класно! Ура!» [35]. Якщо підрахувати кількісно, скільки разів Віолета вжила займенники першої особи однини, це вийде одинадцять разів,

що знову ж підкреслює егоцентричність її мовлення: вона всі речення будує довкола себе. У її мовленні також присутнє лексичне поле суперництва та досягнень: такі словосполучення, як «новий рекорд» та «попередній рекорд»; опис емоції її подружки, яка програла.

Віолету можна порівняти із Августусом, тому що вони ніби як обоє залежні від їжі. Проте це не так. Спільного між ними лише наявність важкої залежності та капітуляція перед своїми імпульсами, але природа та психічна мета цієї залежності кардинально відрізняється. Якщо Августус має харчову залежність, тобто в нього переважає поглинання, насичення та смак, то Віолета залежна від самого акту поїдання, точніше від жування. Жуйка, яку вона практично не випускає з рота, не є їжею в класичному розумінні, адже її не ковтають і вона не несе жодного насичення та поживної цінності. Для неї це певний інструмент контролю та самодемонстрації: вона фіксує рекорди, показує власну дисциплінованість, витривалість та перевагу над іншими: «— Вам, мабуть, — знову звернулася вона до репортерів, — цікаво буде знати, що я жую оцей шматочок уже три місяці. Тобто це новий рекорд. Я вже побила попередній рекорд моєї найкращої подружки Корнелії Принцметель. Як вона казилася!» [35].

Цікавим є і те, що Віолета називає жуйку демінутивом «жуєчка» та використовує такі лексеми, як «твердувата», що означає трохи тверда, тобто теж маємо зменшення основної семантики. Це, насправді, певною мірою можна назвати парадоксом: жуйка і жування (точніше плямкання) — тема огидна й банальна, проте мовлення Віолети робить це ніжно й дбайливо, ніби розказує про живу істоту, наприклад домашню тваринку. Видно, що дівчинка може говорити про це вічно, оскільки присутній детальний опис жування та її емоцій під час цього. І радіє всьому, пов'язаному із жуйкою: «Можна покласти вічну барбариску в рота і смоктати-смоктати-смоктати, і вона ніколи не поменшає! / — Наче жуйка! — зраділа Віолета Борегард» [35]. Завдяки такому захопленню і тому, що свідомість підпорядкована одному процесу, її мовлення зазнає певної трансформації: жуйка стає основою її ідіолекту, витісняючи більшість загальних понять, тому в її лексиконі існує також okazіonalіzm (індивідуально-авторський

фразеологізм): «Клянуся жуйкою, це — жуйка!» [35]. У межах одного речення це не тавтологія. Це перформатив — висловлювання, яке саме по собі є дією. За класифікацією французького лінгвіста Е. Бенвеніста слово «клянусь» входить до такого типу перформативу, як особистісні зобов'язання мовця [32, 125]. Віолета настільки сакралізує жульку, що клятва нею є сильною.

А в сцені з жувальною гумкою на фабриці Віллі Вонки Віолета демонструє агресивну наполегливість: *«Якщо це жуйка, — вигукнула Віолета Борегард, — якщо це шматочок гумки, який можна жувати, то це для мене! (...) Містере Вонко, давайте вашу чарівну гумку, подивимось, як вона діє. (...) Я хочу жуйку! Які тут дурниці?»* [35]. Тут імперативний тон, тому що дівчинка категорично виражає своє прохання-вимогу, яке не передбачає обговорення чи відмови. І її кінцеве *«Ой, та ну його!»* [35] перед тим, як ослухатися дорослих і таки взяти жуйку. Це прагматична стратегія Віолети — ігнорування застережень. Це мовний вияв психологічного захисту — знецінення: дівчинка знецінює того, хто забороняє щось, щоб не мати тривожних відчуттів.

Справді, між Августусом і Віолетою спільним є ненаситність, тому що вони обоє не знають міри та демонструють девіантну поведінку, проте проявляється це по-різному: якщо хлопчик — це раб свого шлунка, то Віолета — рабиня свого его, яка використовує жуйку як психологічне самоствердження. Дівчинка демонструє психологічну фіксацію на самому процесі контролю та перемоги. І так само схожим є використання артикуляційної бази: язика, губ та щелпи. А безперервне жування є метафорою її поведінки: вона не може припинити говорити так само, як не може припинити їсти жувальну гумку. І тому її мовний темп здається швидким, без пауз, відтворюючи ритм жування. Мовлення і жування змагаються за одну фізіологічну систему — артикуляційний апарат. Ба більше, сам автор охарактеризував її як «дівчина, котра цілий день жує жуйку».

Невласне-пряма мова Віолети практично відсутня, що є схожим до Августуса. Дівчинка так само має характер, позбавлений рефлексій, що не потребує особливої форми для передачі.

Підсумовуючи, мовлення Віолети Борегад є найоб'ємнішим та найемоційнішим. Серед ключових рис беззаперечно є егоцентризм, публічна саморепрезентація, хвалькуватість та ігнорування авторитетів

2.1.5. Майк Тіві

Майк Тіві є персонажем з найагресивнішим та найзневажливішим мовленням серед усіх дітей. За теорією соціального навчання, розробленою канадським психологом А. Бандурою, в основі якої показано, що діти засвоюють мову і поведінку через наслідування моделей. Якщо основна модель — телевізор, дитина засвоює мову телевізійних персонажів: скорочену, агресивну, орієнтовану на дію, позбавлену нюансів і рефлексії. Саме таким і є мовлення Майка: Його репліки короткі, різкі й насичені лексикою телевізійного бойовика. Він говорить як дев'ятирічний підліток, який переглянув надто багато бандитських серіалів. Це називається зануренням у мову, про те не в живе спілкування, а в медіапотік.

Першу пряму мову Майк виголошує так само на представленні репортерам: *«Ви що — подуріли? Не бачите, що я дивлюся телевізор? — сердито крикнув він. — Не заважайте!»* [35]. Риторичне питання «Ви що — подуріли?» — агресивний відкритий хід. А наказ «Не заважайте!» — без будь-якого пом'якшення. Це мовлення, в якому відсутні принципи ввічливості.

Найдовшою прямою мовою Майка є тирада журналістами: *« — Тихо — закричав він, коли хтось намагався його про щось запитати. — Я ж вам казав не заважати! Цей серіал такий кайфовий! Просто клас! Я дивлюся його щодня. Я всі серіали дивлюся щодня, навіть лажові — і ті, де не стріляють. Але бандитські — найкращі. Вони такі класні, ці бандюги! Особливо, коли нашіптовують один одного свинцем або штрикають старими кинджалами, або лупляться кастетами! Я все віддав би, щоб теж так могли! Ото життя, кажу Вам! Клас!»* [35].

У цьому уривку маємо телевізійний жаргон бойовиків, перенесений у живе мовлення, та вживання аргю. Такі лексеми, як «кайфовий», «клас», «лажовий», «нашпиговують свинцем», «лупляться кастетами» — це не власна мова дев'ятирічної дитини, це мова озвучення, яку він чує щодня і яка витіснила власний словник.

І те, як автор описує інтонацію, з якою говорить Майк, вживаючи такі дієслова як «закричав», «сердито крикнув» тощо, вказує на агресію Майка. Проте варто розрізняти, що агресія Майка не є відповіддю на провокацію, вона є проактивною. Агресія є його базовим станом, це його стиль існування. Такий феномен називають *hostile attribution bias* - упередження щодо ворожої атрибуції — це схильність тлумачити поведінку інших як таку, що має ворожі наміри, навіть якщо ця поведінка є неоднозначною або доброзичливою [8]. Тобто це інтерпретація будь-якої ситуації як загрози й реагування на неї відповідно. Саме таким був прихід репортерів до будинку сім'ї Тіві, які захотіли привітати хлопчика та зняти його (нейтральна ситуація, доброзичлива), яку Майк скодував як загрозу, тому що вони заважають, і він почав кричати.

Майк також критикує все, що не є «крутим» на його думку, втручається, перебиває та заперечує, відчуває розчарування: *«Крем для волосся? — скривився Майк Тіві. — Ви тут що, вживаєте крем для волосся?»* чи *«Містере Вонко, — здивувався Майк Тіві, — хлопчики й дівчатка лисі не бувають...»* [35] або *«І це все? — скривився Майк Тіві»* [35] (зневажливий оціночний вислів). Також він провокує: *«Якщо ви вважаєте, що жуйка така гідка, — втрутився Майк Тіві, — то чого ж тоді виготовляєте її на своїй фабриці?»* [35].

Йому так само притаманне здивування та цікавість: вигук «ого» на те, що на фабриці працюють справжні білочки та *«А чому саме білок? — поцікавився Майк Тіві. — Чому не умпа-лумпів?»* або *«І хто ж це їсть рибу, капусту й картоплю на такій фабриці, хотів би я знати?»* [35].

Водночас, хлопчик постійно повторює, що хоче до телевізора, дивитися його попри те, що йому цікаво на фабриці. І саме тому він вибирає телевізійний цех, тому що *«Ура (...) Це для мене!»* [35]. У цьому цеху він всім цікавиться: що і

як там працює, і чи можна так само, як і шоколад, передати людину через телевізор. А коли йому батьки забороняють і погрожують викинути телевізор, на Майка нападає сильна істерика, де він верещав, репетував тощо. Тобто бачимо пряму залежність від техніки.

Так само як і Віолета Борегад, Майк Тіві хоче бути першим, тому він дуже щасливий, коли викрикує: *«Мене найпершого в світі передадуть по телевізору!»* [35]. І навіть перемістившись й у крихітному розмірі, Майк думає тільки про те, що він перший. Це теж задоволення від рекорду, коли гордість перемагає.

Щодо невластивого мовлення Майка, то воно передається через наратора, його ремарки, що іронічно коментують логіку героя. Наприклад: *«(...) однак щасливого переможці, тобто Майка Тіві, уся ця ситуація, здається, страшенно дратувала»* [35]. Вставне слово «здається» є маркером фокалізації через зовнішнього спостерігача, але з проникненням у суб'єктивне сприйняття. Це є прикладом літературного невластивого мовлення, де вказівки на опис стану героя вставним словом є умовним прийомом для зображення глибинних відчуттів.

Підсумовуючи, можемо сказати, що мовлення Майка Тіві — найагресивніше, найжаргонніше та найцинічніше серед дітей. На відміну від Верукки, яка вимагає речей, Майк вимагає визнання, на трохи меншому рівні, ніж Віолета Борегад. Він хоче бути в центрі, бути «переданим по телевізору». Вживання телевізійного жаргону не є маскою — це справжня мова Майка, яку він засвоїв замість живого людського спілкування. А прізвище Тіві (англ. TV) є прямою алюзією на його залежність, а мовлення є лінгвістичним втіленням цієї залежності.

2.2. Мовленнєві стратегії Віллі Вонки

Мовлення Віллі Вонки є найбільш різноплановим, стилістично складним і функціонально багатим серед усіх персонажів роману. Воно об'єднує захопленість, директивність, іронічну відстороненість, театральну

перебільшеність і раптову різкість. Голос Віллі Вонки є інструментом шоу. Тому й мовлення його має яскравий театральний характер.

Перша пряма мова містера Вонки це його вихід до брами фабрики: *«Вітаю вам, мої маленькі друзі! Запрошую на фабрику!»* [35]. Він одразу встановлює дистанцію: він «великий», а вони — «маленькі», типовий прийом лідера. Вітаючи дітей поіменно, Вонка кожному видає особливі захоплення та коментарі: Августусу акцентує на зустрічі; коментує походження імені Веруки (*«це така бородавка, що вискакує на п'ятах!»*) [35]), Чарлі він підкреслює факт знахідки останнього квитка. Це свідчить про те, що Вонка бачить кожного по-своєму.

Великим пластом мовлення Віллі Вонки є технічні та географічні пояснення, адже в них присутні більше фактів, більше підрядних і сурядних речень разом із ентузіазмом: *«Цей водоспад надзвичайно важливий! Він змішує шоколад! Розбовтує його! Колотить і збиває! Робить його легким і пінистим! Жодна фабрика на світі не змішує шоколад водоспадом! Але тільки так це можна зробити як належить! Тільки так! А як вам мої дерева? А мої гарненькі кущики? Правда, гарні?»* [35]. У цьому описі відбувається нанизування коротких окличних речень з анафоричними повторами. Вонка не просто описує, він захоплює ритмом і наростанням, адже під кінець опису речення стають більшими. А потім він переводить тему на інше і знову починає з коротких риторичних питань, ніби запрошуючи до діалогу, проте Вонка відповіді майже ніколи не чекає.

Коли він розповідає про Умпаландію, то теж вдається до великих описів: *«Ой, яка ж то жахлива країні! Нема там нічого, крім густючих джунглів. Там аж кишить найнебезпечнішими у світі звірюками — роговоглі, снуцвангери і жахливі злісні вангудлі. Один вангудль легко може зжерти десяток умпа-лумпів та ще й примчати по добавку»* [35]. Тут мовлення Вонки набирає рис казкового оповідача: вигадані назви звірів є спеціальним прийомом конструювання мовлення Віллі Вонки.

А розповідь містера Вонки від першої особи про умпа-лумпів відтворює ціле театральне дійство: *«Послухайте мене, — сказав я (звісно, не нашою, а умпа-*

лумпівською мовою), — *якби ви всі перебралися в мою країну й жили на моїй фабриці, то мали б какао-бобів скільки захочете!*» [35]. Маємо інтертекст — цитату всередині цитати, коментар від Вонки.

Коли діти порушують його правила, тон містера Вонки різко змінюється, проте не стає жорстоким. Він їх застережує і радить не робити проханнями, не наказами. Він наперед знає, що його не послухають все одно. А кожну катастрофу Віллі Вонка перетворює на атракціон: *«Августус трохи покатається, та й усе. Йому буде дуже цікаво»* [35]. Гумор часто виступає як зрілий захисний механізм, який дозволяє пережити болісну реальність та захищає від глибокої депресії або тривоги. Мовлення Віллі Вонки має ознаки обох: його гумор дотепний, але надмірна веселість, неможливість зупинитися та постійне прискорення є захисною гіперактивністю.

Варто звернути увагу на особливий лексикон Віллі Вонки, оскільки його мова переповнена вигаданими словами, які передають захват, фантазію та дитячий подив. Наприклад, назви істот з історії про Лумпаландію, яких він називає грубим «звірюки»: «роговоглі», «снуцвангери», «вангдудлі». Анафоричність назв цих істот робить їх загрозливими та абсурдними водночас.

Назви солодоців та винаходів: «вічножувальний льодяник» — цукерка, яка ніколи не закінчується, «зефірмелад» — головний шоколадний батончик, з якого все почалося, та ін. Ці okazіоналізми Вонки роблять його образ та фабрику місцями, де звичайна логіка не працює. Багато слів побудовані на алітерації, анафорі, що робить їх особливими при вимові.

У мовленні Вонці також присутні каламбури. Наприклад, у нього на фабриці є цех «БИТИ — ВСІХ ФОРМ ТА РОЗМІРІВ», і його наявність він аргументує: *«Збиті вершки не стануть збитими вершками, доки їх не збити битами. Так само, як круті яйця не стануть крутими, доки їх добряче не покрутити»* [35]. Він свідомо використовує слова схожі за звучанням, щоб все звучало комічно, адже це і є його головна риса характеру.

Віллі Вонка вважає свої солодоці та шоколад чимось сакральним, до чого можна торкатися тільки за згоди. Наприклад, коли Августус наблизився до

шоколадної річки, містер Вонка прокричав: *«Людська рука не повинна торкатися до мого шоколаду! (...) Августусе, негайно відійди. Ти забруднюєш шоколад»* [35].

Вонка говорить короткими реченнями, постійними вигуками, що підвищує його темп мовлення, який корелюється з підвищеним рівнем збудження нервової системи. Проте темп його не хаотичним, він підпорядкований меті: утримати увагу дітей, керувати ситуацією та провести групу фабрики. Це темп людини, яка боїться, що якщо зупиниться — то щось піде не так, зіпсується. Водночас Вонка говорить голосно, адже тиша, яка панувала на фабриці протягом десяти років, стала нестерпною. Людина, якій некомфортно з тишею, намагатиметься заповнити паузи словами. Тому Вонка ніколи не мовчить. І коментування назви кожної кімнати є потребою у звуці власного голосу.

Невласне-пряме мовлення Вонки реалізується за допомогою кількох прийомів. Перш за все перша його поява, яку наратор вводив нам через посередництво невластне-прямої мови Чарлі. По-друге, він безупинно читає таблички на дверях фабрики, при чому мовлення зливається з рухом, що навіть не ясно чи справді це говорить Вонка чи це просто написи кімнат.

Внутрішнього монологу Віллі Вонка немає: він так само як і більшість дітей завжди діє й говорить назовні, і не рефлексує.

Непряме мовлення Віллі Вонки реалізується через мовлення батька Чарлі — містера Бакета, який читає газетну новину про квитки, що написав Вонка, а також сам текст на золотому квитку.

Таким чином, мовлення Віллі Вонки є найскладнішим і найбагатшим у романі, поєднуючи кілька типів: шоумена (вітальне мовлення), казкаря, вченого, моралізатора та друга. Ключовою мовною характеристикою є те, що він ніколи не говорить одноманітно. Його мовлення є перформативним, оскільки він щоразу розігрує сценки. Окличні речення переважають над розповідними, питальні речення риторичні й не потребують жодних відповідей.

2.3. Мовлення дорослих персонажів

Оскільки психолінгвістика приділяє особливу увагу тому, як говорять дітям і самі діти, а також цей вплив на формування мовленнєвої особистості дитини, то важливим буде окреслити мовлення дорослих.

У родині Бакетів найбільше мовлення серед дорослих має **дідунь Джо**. Воно розвинене, емоційне й функціонально різноманітне. Також, саме він виконує роль наратора в наративі: розповідає Чарлі про фабрику, Віллі Вонку та шпигунів. Ба більше, саме він супроводжує онука на фабрику. Дідунь Джо росте через оповідь, це його спосіб підтримувати зв'язок зі світом попри свою прикутість до ліжка.

Мовлення дідуса Джо побудоване на наративних конструкціях: «і тоді...», «а потім...», «і раптом...». Це класичні маркери усного оповідання — мовленнєвого жанру, що формувався тисячоліттями як спосіб передачі досвіду. Дідусь Джо — носій живої усної традиції всередині тексту.

Оповідальне мовлення дідуса Джо будується на риторичній напрузі й поступовому розкритті: *«Ти хочеш сказати, що я не розповідав тобі про містера Віллі Вонку та його фабрику? О Господи всемогутній! Не знаю, що це зі мною сталося! Сідай отут на ліжку й уважно слухай»* [35].

Вигук «О Господи всемогутній!» це архаїзована емоційна формула, що вказує на старше покоління.

Кожну свою оповідь (хай то про Віллі Вонку, чи то хай про фабрику) він починає риторичними питаннями (*«Чи знаєш ти, скажімо, що він...»* [35]), супроводжує різною статистикою, що виступає як маркер достовірності (наприклад, *«винайшов понад двісті нових сортів шоколадних цукерок»* [35]). А використання найвищого ступеня порівняння прикметників показує захопленість, які підсилюється графічно знаком оклику: *«кожен солодший і смачніший за вироби всіх інших кондитерських фабрик!»* [35].

Найважливішим моментом мовлення дідуса Джо є його реакція на знайдений Чарлі квиток: *«Урааааааааа! (...) Урааааааа! — горлав він. — Хай живе Чарлі! Gin-gin, ура!»* [35]. Вигуки з графічно подовженою голосною, що є

просодичним засобом, який служить для інтенсифікації емоції, — вияв несамовитої радості. І те, що він його «горлав», вказує на це, тому що це дієслово вказує не просто на гучність, а на повне використання голосового апарату: використання максимального діапазону, сили та тембру. А потім він *«зістрибнув у піжамі на підлогу й переможно затанцював»* [35] — показує, що мовлення і дія злились. І це кардинально відрізняється від його нараторського мовлення. Можна побачити, як сильна позитивна емоційна реакція руйнує звичайну структуру мовлення і переходить у примітивні форми комунікації: мова дідуса Джо втрачає описову функцію і стає чисто експресивною.

Цей момент також показує, що люди старшого віку зазвичай мають соціально навчені механізми контролю емоцій, і тому стримують вираження радості, особливо у літньому віці. Реакція дідуса Джо — надмірна, неконтрольована й фізично бурхлива. Це типова дитяча реакція, адже дитина не вміє приглушувати свої емоції і тим паче контролювати своє мовлення в такі моменти. У психології таке явище називають емоційною регресією — *«коли людина повертається до менш зрілих способів реагування на стрес або складні ситуації, характерних для більш раннього віку»* [39]. Дідусь Джо, який більшу частину життя лежить у ліжку слабким і пригніченим, у цей момент стає дитиною, яка вперше за довгий час бачить диво. І його мовлення — це мовлення людини, в якій на мить зникла дорослість. Тому, це приклад дитячої регресії в дорослому мовленні під впливом надзвичайно емоційної ситуації.

Водночас, пряма мова дідуса Джо завжди лаконічна: він не свариться та не вступає у дискусії, як батьки інших дітей. Він розуміє вагу слів. І навіть на самій фабриці він здебільшого відповідає лише Чарлі, й іноді говорить до Віллі Вонки.

Батьки Августуса Глупа — пані та пан Глуп — мають так само найбільш бідне мовлення з усіх батьків лише тому, що Августус першим залишив фабрику разом із ними. Проте через мовлення пані Глуп також формується мовний портрет дитини: те, як вона говорить про нього і яку лексику вживає щодо нього, є так само основою мовленнєвого портрету. *«Він щодня з'їдає стільки шоколадних цукерок (...) Їсти — це його пристрасть.. Це єдине, що його*

цікавить. (...) *І ще я завжди кажу, що він стільки не їв би, якби не потребував поживи, правда?»* [35]. Пані Глуп нормалізує ненажерливість сина, називаючи це «пристрастю». І в результаті Августус засвоює цю мову. І тому його мовлення повністю відображає материнський наратив: їжа — це найголовніше і найкраще в житті. Тож його мовлення зосереджене на їжі. А через те, що пані Глуп інколи не говорить про нього погано, в мовленні Августуса немає жодних елементів сорому чи самоконтролю.

Батько Веруки Солт є втіленням людини з діловим мовленням. Кожна ситуація для пана Солта — як ділова зустріч чи підписання контракту. Він постійно або говорить про свій бізнес, або виконує забаганки своєї доньки, наказуючи іншим людям їх робити: *«Бачите, — сказав він, — одразу, як доня сказала, що просто мусить мати Золотий квиток, я пішов у місто й почав купувати всі шоколадні батончики (...) Тоді вантажив у фургони й відправляв на власну фабрику. Мій, розумієте, бізнес, — це горішки, і в мене працює майже сотня жінок (...) Тож я їм сказав «Дівчата, тепер, замість луцити горішки, здирайте обгортки з цих дурних батончиків!» Вони так і робили»* [35]. Пан Солт репрезентує себе як підприємця, як ділову людину, мовлення якої структуроване як звіт: що і як зробив, який з цього результат.

На фабриці, коли Верука захотіла білочку, він так само по-діловому звернувся до містера Вонки, ніби пропонуючи угоду: *«Так, Вонко — солідно проказав він, витягаючи натоптаного грішми гаманця, — скільки хочете за свою скажену білку? Назвіть ціну»* [35]. Остання фраза — типова формула ринкових відносин. Пан Солт вірить, що все можна вирішити й купити за гроші.

Таким чином, Верука перейняла підприємницький тон від батька з єдиною відмінністю: її батько пропонує всіх угоди і наказує своїм працівникам, то Верука тільки наказує тату.

Мати Віолети Борегард намагається контролювати доньку, проте їй це не вдається. Особливо на фабриці, коли Віолета захотіла спробувати нову жуйку містера Вонки, вона застерігала її: *«Віолето, не нароби дурниць»* [35], що дівчинка проігнорувала. Проте потім вона її підтримувала: *«Ти в мене така*

розумниця» [35]. Це показує дівчинці, що правила можна ігнорувати, якщо потім отримати схвалення. А **тато Віолети** заохочував її: *«Жуй, дитинко, жуй. Не зупиняйся, маленька! Це видатний день для родини Борегардів! Наша дівчинка перша в світі їсть обід з жувальної гумки!»* [35] — перетворення абсурдної ситуації на героїчний подвиг.

Оскільки батьки Віолети демонструють непослідовність у вихованні, то це чітко відбивається в мовленні та поведінці дівчинки. Їхні слова буквально створюють у дитини спотворену систему цінностей, де головне перемога, увага і не зупинятися. Саме тому в мовленні Віолети відтворюється конкурентність і самовпевненість. Вона постійно хвалиться, її мова агресивна, хвастлива, з акцентом на «я найкраща». Татова риса робити з усього подвиг передається і Віолеті: вона говорить про жування як про серйозне досягнення. Через це Віолета говорить про себе у винятково позитивному й конкурентному ключі.

Мовлення батьків Майка Тіві практично відсутнє. Вони майже нічого не коментують на фабриці, до того, як не залишилися Чарлі та Майк.

Пані Тіві панікує в ліфті, коли вони ним їдуть. Вона не контролює свої емоції й одразу виплескує їх у найпростішій формі. Буквально її перша пряма мова це налякане *«Канат обірвався! Ми зараз розіб'ємося!»* [35]. А потім вона повідомляє про свій стан: *«Зараз мене знудить!»* [35]. І коли містер Вонка невдало жартує з нею: *«Хай не нудить»* [35], вона ігнорує іронію Віллі Вонки й сприймає все буквально, відповідаючи йому доволі грубо: *«Не вийде!»* [35]. Пан Тіві коментує поїздки на ліфті як «жах», звелівши його зупинити. А коли містер Вонка пояснив, що тоді вони можуть зустріти інший ліфт тим самим маршрутом, то пан Тіві не витримав: *«Сто чортів у печінку! Тобто ми можемо зіткнутися?»* [35]. Перша фраза — емоційна лайка, яка свідчить про те, що батько Майка втрачає контроль над мовленням у стресовій ситуації і регресує до лайки. А коли вони приїхали, він промовив полегшене *«Ну і поїздочка»* [35], намагаючись зробити вигляд, що не все так страшно. Так само він звертається до лайки, коли його син стрибнув у телепорт і Віллі Вонка вирішив попередити, що Майк може загубити якусь частину: *«Що це має означати, до дідька?»* [35].

Також, пан Тіві у момент паніки може вдаватися до саркастичного та жорстокого опису подій: *«Я тобі скажу, де він, — утрутився пан Тіві, — пролітає десь над нами мільйонами крихітних шматочків!»* [35]. Це не підтримка своєї дружини. Це спроба пожартувати над жахливою ситуацією.

Нестабільність пана Тіві також яскраво демонструють ці репліки: *«Ніколи в житті! Я викину той телевізор у вікно — відразу, як приїдемо додому. Я вже ситий тим телевізором!!»* [35]. У самому кінці два знаки оклику, що ще більше підкреслюють обурення тата Майка.

Тому, маючи емоційно-нестабільних батьків (мати — в істеричі, батько — у чорному гуморі), мовлення яких змінюється залежно від ситуації, мовленнєвий портрет Майка так само має нестабільність, яка проявляється в його агресії. Він зростає в середовищі, де емоції виплескуються грубо і неконтрольовано, і переймає це, в результаті чого й формується його агресивний ідіостиль.

Мовлення **батьків Чарлі Бакета** є найм'якшим і найлюдянішим серед дорослих. Вони говорять до Чарлі з турбою і реалізмом: *«Не переживай, синку, якщо не знайдеш під обгорткою того, що шукаєш. Не сподівайся, що тобі аж так пощастить»* [35]. Батьки Чарлі не захищають його від реальності, навпаки — допомагають із нею впоратися.

2.4. Мовлення умпа-лумпів

Умпа-лумпи — один із найцікавіших мовних феноменів у Роальда Дала. Їхнє мовлення кардинально відрізняється від інших персонажів. Вони постають ніби глухонімими, тому що вони взагалі не говорять, проте вони чудово розуміють Віллі Вонку. Єдині випадки, коли вони говорять — у вигляді пісні. Тобто їхнє мовлення ритмізоване та римоване. Стиль їхнього мовлення простий, але влучний. Вони використовують дитячі рими й повторення (для легкості сприйняття, іронію та сарказм, моралізаторський тон. Їхнє мовлення одночасно

дитяче за формою вираження, проте доросле за змістом, що і робить їх унікальними.

Умпа-лумпи своїми піснями не просто описують дітей, вони розкривають їхню сутність, головний «гріх» і дають моральний вирок.

Наприклад, про Августуса вони вживають такі лексеми й словосполучення, як «скупий тюфтелька-товстоступ», «свинюка», «жере і хлебче без кінця», «вгодоване нещастя», «паскудник негідний», «міг би бути з нього м'ячик,/ чи іграшковий кінь, чи квачик, /або, скажімо, лялька гарна», «мерзенний» тощо [35]. Вони описують його як ненаситну «свинюку», підкреслюючи тваринну природу його пристрасті. Їхні слова звучать презирливо й повчально: *«кип'ятимо хлопчину того,/ з хвилинку, доки вся гидота/ назавжди щезне з його рота»* [35].

У пісні про Віолету умпа-лумпи підкреслюють її одержимість і відсутність міри, називаючи її хобі поганою звичкою: *«(...) ніж бачити дурну дивачку,/ яка весь час жує жувачку./ (Таку ганебно звичку мати — / вже краще в носі колупати)./ Ці жуйки горе вам несуть/ пустопорожня їхня суть»* [35]. Вони перебільшують постійне жування Віолети, що сягає великих масштабів: жує не лише жуйку, а й лінолеум, віники, гроші, вухо листоноші, туфлі та панчохи. Усе це розширює поняття шкідливої звички до тотального поглинання ледь не всього світу. А фраза «носа трохи не віджувала» виступає як фізіологічний жах, що подається комічно, але з попередженням. Умпа-лумпи її називають дурною дивачкою, а її зуби прирівнюють «як у крокодила». А жування навіть уві сні вона не припиняла. Таким чином, умпа-лумпи категоризують Віолету через єдину дію (жування) як аномалію. А неминучою карою тут виступають самі зуби, які *«пів'язика відшматували»* [35].

Пісня про Веруку, мабуть, найжорстокіша з усіх, тому що тут умпа-лумпи прямо звинувачують батьків: *«Хто ж її так зіпсував?/ Хто їй постійно потурав?/ Нікчому з неї хто зробив?/ Хто грішний тут? Хто завинив?/ (...) чітко вказує вона,/ що лихо власними руками/ тут сотворили ТАТО й МАМА!»* [35]. Вони називають Веруку егоїстичною, вимогливою і жадібною. Їхня мова тут особливо саркастична, тому що описують друзів Веруки як: *«оселедця голова смердюча і*

напівгнила» [35], хвостик ковбаски, смалець згірклий, цвіла хлібина, погрижене сало, гнила креветка, стара сосиска та гнила шкарпетка. Верука опиняється серед цього сміття, і це є метафоричним: вона — багата, вередлива дівчинка, яка звикла, що їй всі догоджають і тут вона опиняється на дні (у прямому і переносному сенсі). І на відміну від інших дітей, умпа-лумпи не шкодують Веруку: *«Дісталось панні по заслuzі,/ бо що посіяв - те й пожнеш,/ і від розплати не втечеш»* [35].

У пісні про Майка умпа-лумпи розказують вже не про індивідуальні вади, а про тотальну загрозу для всіх дітей: *«НЕ ТРЕБА дітям дозволяти/ до телевізора сідати./ Цю штуку хай би взагалі/ не знали дітлахи малі»* [35]. І так само вони описують наслідки цієї загрози: (...) *Чи знають татусі й мамі,/ що робить телик з дітлахами?/ У ГОЛОВІ СТАЄ В НИХ ПУСТО!// ГНИЄ УЯВА, МОВ КАПУСТА!// УСІ ЗНИКАЮТЬ ПОЧУТТЯ/ Й ТАКЕ ТУПЕ СТАЄ ДИТЯ,/ ЩО НЕ СПРИЙМАЄ ЧАРІВНІ/ КАЗКИ, ФАНТАЗІЇ Й ПІСНІ!// А МОЗОК, ЯК ШВЕЙЦАРСЬКИЙ СИР,/ У МОЗКУ ТІМ — МІЛЬЙОНИ ДІР.../ ПОРОЖНІ ОЧІ, ЗГАСЛИЙ ЗІР!»* [35]. Капіталізовані рядки — це буквально графічний засіб, імітація крику для інтонації. Тобто телевізор виступає як певна хвороба, що роз'їдає дитину зсередини. Це більше, ніж просто шкідлива звичка. Дітей, які вічно сидять за телевізором, умпа-лумпи називають «теледурманами» й порівнюють із «наркоманами», а телевізор прирівнюють до «потвори». Вони показують, що завдяки техніці діти стають милими й чемними, не бешкетують, проте цей спокій не є результатом виховання. І знову умпа-лумпи не шкодують Майка: *«А як там Майк Тіві — не плаче?/ Чекаємо ми нетерпляче,/ що підросте він знов. Одначе,/ як ні, то скажемо вам, друзі:/ отримав хлопець по заслuzі.»* [35].

Підсумовуючи, можна сказати, що мовлення умпа-лумпів — це моральний хор. Вони говорять ритмічно і безжально, а їхні пісні функціонують як дзеркало, у якому кожна дитина бачить свою головну ваду. Вони не містять сумнівів чи пом'якшень.

2.5. Мовлення наратора

Не варто забувати про наратора історії. Він не заявляє про себе гучними відступами та великими роздумами про сенс буття. Він діє тонше: говорить від чийогось імені, хто знає про дітей більше, ніж вони самі, і при цьому не зупиняє розповідь, щоб прочитати мораль. Він довіряє зробити висновки читачеві, лише злегка підштовхує за допомогою пісень умпа-лумпів.

Саме він знає, що Августус Глуп впаде у річку ще до того, як це станеться: *«Як ви вже, мабуть, здогадалися»* [35]. Він так само знає, що Верука є *«зіпсованим горішком»* [35], що Чарлі — особливий, але ніколи не говорить про це прямо, давши змогу читачеві пережити це як власне відкриття. Тобто наратор тут має стратегію стримування: він говорить рівно стільки, скільки потрібно знати.

Основною рисою нараторського мовлення є прямі звертання до читачів, впливаючи на його когнітивні та емоційні процеси. Він ніби говорить із реципієнтом через текст: *«Він радий вас бачити»* або *«Але я ще не сказав вас про одне лихо...»* [35]. Найвиразніше видно при описі Веруки Солт: *«Татку! — закричала Верука Солт (та дівчина, яка мала все, що забажає)»* [35]. Вставне речення в дужках є нараторським коментарем, адресованим безпосередньо читачеві. Він не є частиною діалогу чи дії, це саме нараторська ремарка, яка нагадує контекст у момент, коли він найбільш необхідний. Мова наратора проста, ритмічна й мелодійна. Короткі речення чергуються з довгими. Багато повторів, анафор, алітерацій та інших ритмічних конструкцій, що робить текст поетичним. Тон розповіді доброзичливо-іронічний, місцями ледь зловісно-жартівливий, коли розповідає про жахливу поведінку чотирьох розбещених дітей та їхніх батьків. Його мовлення виразно орієнтоване на дитячого читача, що проявляється у лексиці, синтаксисі та інтонації залучення (звертання до читача). Він постійно дає певну оцінку подіям і персонажам. А також використовує лексичні маркери емоцій та гіперболи, наприклад *«найжадібніша дівчинка у світі»*, *«неймовірна кількість шоколаду»* тощо.

Навіть в описі дітей наратор так само вживає саме ту лексику, що найбільш характерна для їхньої особистості: *«На знімку був дев'ятирічний хлопець, такий тілитий, ніби його надули велетенською помпою. З усього його тіла випиналися здоровезні обвислі складки жиру, а лице нагадувало потворну грудку тіста з маленькими смородинками очей, що зажерливо поглядали на світ»* [35]. «Зажерливо» — оціночний прикметник, а «потворну грудку тіста» — метафора відрази. Навіть очі наратор прирівняв до їжі, смородини.

Найвизначальнішими рисами нараторського мовлення є іронія та гіпербола для творення комічного ефекту. Наприклад, *«Дев'ятирічний хлопець сидів перед величезним телевізором, не зводячи очей з екрана, й дивився фільм, у якому одна згря бандитів розстрілювала з автоматів іншу. Майк Тіві і сам був обвішаний вісімнадцятьма різноманітними іграшковими пістолетами й автоматами»* [35]. Гіпербола у Дала має форму конкретної цифри — вісімнадцять, що створює абсурд ситуації.

Важливо зазначити, що наратор у Дала не спостерігач, а співучасник пригод. Його мовлення коливається між прямим цитуванням думок і відчуттів персонажів та їхньою непрямою передачею. Коли наратор хоче наблизити читача до персонажа, то цитує його або вдається до невластиво-прямої мови, а коли відсторонитися — переходить до сухого непрямого опису.

Саме тому найчастіше мовлення наратора переплітається з невластиво-прямою мовою Чарлі Бакета. Ми бачимо події з його перспективи, бо саме Чарлі є тим, через кого читач проникає на фабрику, його очима бачимо Вонку тощо. Тому часто опис йде спочатку об'єктивно, а потім непомітно акцент зміщується на сприйняття та емоції Чарлі, використовуючи його лексику, прості дитячі конструкції та емоційний тон. Автор не завжди пише «Чарлі подумав» чи «Чарлі відчув», натомість він вплітає думки хлопчика в тканину оповіді, ніби наратор дивиться очима Чарлі. Наприклад перша поява містера Вонки: *«Ох, а яким він здавався розумним! Яким квітливим, проникливим і енергійним! Він без упину посмикував головою, схиляв її і так і сяк, ніби вбирав усе довкола ясними*

мерехтливими очима» [35]. Ключовим словом є «здається», яке маркує суб'єктивне сприйняття, адже здається кому? Читачам? Іншим дітям? Чарлі.

Яскраво видно переплетення мови наратора й Чарлі після знахідки квитка: *«Серце в нього завмерло. Він зробив ще один крок. Поволі, неначе уві сні, протяг руку і взяв шоколадку. Потім повернувся й тихо пішов до дверей»* [35]. Фрази як «серце завмерло» та «неначе уві сні» функціонують на межі невластиво-прямої мови, адже відтворюють суб'єктивні відчуття Чарлі. Водночас маємо інший приклад: *«І справді, вона зникла. Але й пан та пані Солт також вирішили зістрибнути у сміттєпровід, не бажаючи залишати доньку одну. Тож і вони зникли»* [35]. Останнє речення є сухим підсумком, наратор не розписує його, як той же стан Чарлі. Тож бачимо різницю: за одних наратор переживає, за інших — просто фіксує.

Синтаксис нараторського мовлення також є різноплановим і залежить від темпу оповіді. Якщо дія повільна або емоційно напружена, наратор використовує довгі та складні речення. Проте коли дія стрімка — речення стають короткими, іноді навіть однослівними. Наприклад: *«Чарлі поглянув на батончик. Повільно, з любов'ю, погладжував його пальцями, і блискуча паперова обгортка легенько похрускувала в припинській кімнаті»* [35]. Довге складне речення сповільнює темп читання, ніби читач так само мусить зачекати разом із персонажем. Синтаксис відтворює тут суб'єктивний час переживання. Водночас маємо контраст, опис зникнення Майка Тіві: *«Сліпучий спалах. Тоді запала тиша. Тоді почала бігти пані Тіві... але завмерла посеред зали... і не могла зрушити з місця... стояла й дивилася туди, де був її син...»* [35]. Перші два речення — називні. Кожне з яких як удар барабана. Синтаксична редукція відтворює раптовість події: немає часу на підрядні конструкції, коли щось стається миттєво. А обірвані речення опису стану мами Майка є так само вираженням шокової та непередбачуваної ситуації.

Окремого аналізу також заслуговує нараторське мовчання. Наприклад, після довгої пропоми пані Глуп про її сина, наратор не коментує жодного слова. Він дає бабусі Джозефіні сказати свою пряму мову: *«Яка огидна жінка»* [35]. Таким чином, нараторське мовчання дає персонажам самим сказати те, що думає сам.

Висновки до розділу 2

Психолінгвістичний аналіз мовлення персонажів в романі «Чарлі та шоколадна фабрика» показує, що Роальд Даль будує систему характерів персонажів перш за все через мову, а не через зовнішній опис. Кожен з ключових персонажів має власний мовленнєвий ідіолект, що є безпосереднім відображенням його психологічного типу, соціального статусу і моральних якостей.

Чарлі Бакет говорить мало і переважно питаннями — це мовлення слухача, який не потребує самоствердження через слова. Августус Глуп має мінімально виражене мовлення, бо всі його ресурси зайняті іншою функцією — споживанням. Віолета Борегард говорить найбільше. Її мовлення егоцентричне та хвалькувате. Верука Солт не просить, а вимагає, тож вся граматики її мовлення підпорядкована директиві. А Майк Тіві засвоїв мову телевізора та серіалів: жаргон, аргі, агресію. Четверо з цих дітей уособленням певної патології, яка виражається в їхньому мовленні.

Мовлення дорослих персонажів є першопричиною мовлення їхніх дітей. Так, батьківська мовна модель визначає дитячий мовленнєвий патерн, і Р. Дал майстерно це ілюструє: Верука говорить як батько-підприємець, у Майка розвинувся агресивний ідіостиль через емоційну нестабільність батьків та їхній вплив, а Чарлі — як його родина: і повагою і цікавістю.

Віллі Вонка є найбільш психолінгвістично складним персонажем: він має найбагатше та найрізноманітніше мовлення. Проте кількість його реплік обернено пропорційне кількості справжніх контактів

Підсумовуючи, роман Роальда Дала є унікальним джерелом для психолінгвістичного дослідження мовлення: як ми говоримо й чому. Завдяки такому аналізу можна дізнатися, що наше мовлення розповідає про нас набагато більше, ніж ми могли усвідомити.

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕРСОНАЖНОГО МОВЛЕННЯ В КІНОДИСКУРСІ (НА ОСНОВІ ЕКРАНІЗАЦІЇ Т. БЕРТОНА (2005))

Класичною дилемою кіноадаптації є збереження мовлення персонажів у тій формі, у якій воно існує в тексті, або переосмислення його мовою кінодискурсу. Адже кінодискурс принципово інша система, де слово є лише одним із рівнів, поруч з яким стоять жест, погляд, монтажний ритм, музична тема, мовчання тощо. Те, що у фільмі можна сказати без слів, у книзі — ні.

Образ персонажа у фільмі конструюють через відбір і комбінацію мовних засобів, паралінгвістичних характеристик і кінетичних маркерів (жести та міміка). На відміну від книжки, де мовлення персонажа є виключно вербальним, у фільмі воно є поєднанням вербальних і невербальних засобів. Тому, порівняльний аналіз мовлення персонажів у романі та його кіноадаптації є дослідженням того, як вербалізується мовлення однієї і тієї самої людини різними «мовами».

Перехід літературного твору до кінодискурсу завжди передбачає модифікацію вербальних кодів. Те, що в книзі презентується за допомогою наративу, прямої, непрямої та невластиво-прямої мови, у кіноверсії матеріалізується в діалогах, монологів, жестикуляції, інтонаційних моделях та інших паралінгвістичних елементах. Наприклад, у романі внутрішній стан героїв часто пояснюється через авторські коментарі та невластиво-прямую мову, тоді як у фільмі психологічний стан персонажа передається через вираз обличчя, паузу чи інтонацію. Тож, екранізація роману «Чарлі і шоколадна фабрика» демонструє переосмислення засобів мовленнєвої характеристики дійових осіб.

У романі Р. Дал часто використовує гіперболу, сарказм, іронію та крикатурність. Персонажі говорять так, щоб читач одразу міг ідентифікувати їхні моральні якості. У кіноадаптації всі ці риси підсилюються паралінгвістичними засобами: тембром голосу, емоційністю реплік та невербальною поведінкою. Тому, характеристик аперсонажів у фільмі є більш динамічною. Кінодискурс концентрує увагу не лише на змісті висловлювання, а й на способі його проголошення.

3.1. Порівняльний аналіз вербальних засобів характеристики героїв у книзі та фільмі

3.1.1. Моделювання мовлення дитячих персонажів у кінодискурсі

Чарлі Бакет, який розкривається читачеві через внутрішні монологи та невластне-пряме мовлення, на екрані перетворюється на носія лише прямої мови, із закладеною в неї мудрості. У книзі мовленнєва партія Чарлі є семантично насиченою, попри лаконізм, але в кіноадаптації посилена. У виконанні актора Фреді Гаймора Чарлі є персонажем, для якого мовчання і погляд є основними засобами висловлювання.

Ключовою відмінністю є те, що «книжковий» Чарлі більш вербально активний у домашніх сценах: він ставить питання, ініціює діалоги, реагує на розповіді дідуса Джо. Його мовлення побудоване так, що хоч він і говорить небагато, проте його репліки утворюють стабільний ритм діалогу. У фільмі Чарлі часто мовчить там, де у книжці говорить: його внутрішній стан передається переважно через тілесну реакцію, наприклад погляд, уповільнений рух, дихання тощо. Це дозволяє глядачеві зосередитися на його реакціях та емоціях, переданих невербальними засобами. Тож, якщо в романі Чарлі передусім ставить запитання, і його комунікативна стратегія — це допитливість і відкритість до світу, то в кіноадаптації характер висловлювань змінюється: він більше стверджує, ніж цікавиться. Чарлі спочатку формулює свою позицію, а вже потім задає питання.

Цікавою є різниця в демонстрації моральності персонажа. У романі внутрішні роздуми та етичні коливання Чарлі автор передає через невластне-прямую мову, вплітаючи його думки в оповідь, не виділяючи графічно. У фільмі це все вербалізується через пряму мову. Наприклад, на день народження Чарлі, коли йому вручили батончик, хлопчик вирішив поділитися ним із сім'єю:

Книга: *«Будь ласка, мамо, візьміть шматочок. Поділімося. Хай усі покуштують.»* [35]

Фільм: *« — Ми розділимо її.*

— Ні, онучку, це твій подарунок.

— Саме так. І вирішувати мені» [65].

Обидві версії демонструють альтруїстичну стратегію Чарлі, але є принципова різниця. Якщо у книзі ініціатива ділитися адресована до матері Чарлі, то у фільмі він захищає своє право розділити батончик, не слухаючи відмов дорослих. Чарлі і кіноадаптації трохи впевненіший. Його репліка *«Саме так. І вирішувати мені»* [65] — з позиції власника, а не прохальника. Режисер дає йому більше суб'єктності.

Інша значуща відмінність — це сцена відмови продавати квиток. У романі Чарлі мовчить і просто кивком погоджується зі словами продавця, щоб він ніс квиток додому. Натомість у фільмі Чарлі поводить інакше: *«Мені запропонували 500 доларів за квиток. Ймовірно, це не остаточна ціна. Гроші нам потрібні більше, ніж шоколад»* [65].

На екрані Чарлі відкрито формулює моральну дилему, тоді як у книжці він її просто переживає внутрішньо. Режисер зі сценаристом вирішили зробити внутрішній конфлікт зовнішнім, що є типовим прийомом кіноадаптації: показати розум через слово, оскільки внутрішнього монологу в кіно не існує. Таким чином, невластива пряма мова «книжкового» Чарлі переходить у пряму на екрані. Тому, кожна емоція Чарлі є детально описаною наратором у тексті, проте невербально передається актором у кіно: через його міміку та тілесну реакцію. Саме ця невербальна гра робить паузи в його мовлення настільки виразними й зрозумілими глядачеві.

Інтонація Чарлі є м'якою та спокійною. Темп мовлення повільний, що контрастує з хаотичними або агресивними репліками інших дітей. Завдяки цьому створюється образ дитини, яка здатна слухати інших і співпереживати.

У літературному дискурсі Чарлі Бакет реалізує стратегію кооперативної поступливості. Він уникає конфліктів, відповідає лише тоді, коли до нього

звертаються, використовує ввічливі форми. На лексичному рівні це проявляється у переважанні нейтральної лексики, а синтаксичному — відсутності категоричних тверджень та частому вживанні модальних конструкцій. До того ж, його репліки короткі, завершені та без перебивань. У кінодискурсі ця стратегія зберігається, але переважно трансформується у просодичний план: актор реалізує поступливість через знижену гучність, рівну інтонацію без різких підйомів й уповільнений темп мовлення. Важливим у кіно також є те, що тут вводять мовчання як певний стратегічний елемент. Чарлі часто мовчки спостерігає за подіями, і ця відсутність мовлення стає самостійним комунікативним сигналом, недоступним літературному тексту без авторського коментаря.

У Чарлі також наявна стратегія емоційної стриманості в літературному тексті. Лише один раз, коли він знайшов золотий квиток, хлопчик дозволив собі «вибухнути» емоціями радості. У фільмі ж ця стратегія загалом збережена, проте підсилена невербально: автор передає стриманість так само через інтонаційну рівність, повільним темп мовлення та знижену гучність. А емоційний вибух, що є в книжці, у кіно виражений так само невербально: щасливий вираз обличчя, велика посмішка та сяючі очі. Це й маркує його як персонажа з високим рівнем емоційної регуляції. Таким чином, вербальна стратегія літературного тексту трансформується в аудіовізуальний код.

Августус Глуп у книзі є персонажем із найбільш мовним: кілька реплік, усі короткі й підпорядковані фізіологічній домінанті. Фільм іде ще далі в мінімалізації вербального компонента. Августус переважно мовчить і їсть. Його мовлення у фільмі звели до абсолютного мінімуму. І на додачу, герой часто говорить із повним ротом, не дотримуючись комунікативної етики, і перебиває інших.

Ключовим фрагментом прямої мови Августуса в кіно є опис пошуку квитка під час пресконференції: *«Я їм шоколадку і відчуваю, що це не шоколад. Не кокос. Не грецький горіхю Не родзинкаю Не нугаю Не карамель. Не чорнослив. Ні. Я придивився і знайшов золотий квиток»* [65].

Цей перелік заперечень є описом того, що не знайшов Августус у шоколадці. Це мислення не переможця, а, скоріше, кулінара, який смакує нову страву й на смак намагається визначити всі компоненти страви. Тобто, бачимо, що смакова пам'ять Августуса є основним когнітивним інструментом.

Порівняно з книгою, фільм подає цю репліку, і вона є найбільш інтелектуальним висловлюванням персонажа. Хоча й інтелект суто харчовий, тому що розум функціонує виключно у сфері смаків.

Другою реплікою Августа в книжці була *«Це так чу-до-во! (...) От би ще ківшика, щоб добре було пити!»* [35]. У фільмі він цього не говорить, натомість просто підповзає до річки й починає звідти пити. Усунення вербальної реакції є кінематографічним прийомом посилення тілесного: замість того, щоб хлопчик описував своє задоволення, глядач його бачить. Знову маємо переважання візуального ряду.

Варто також додати, що в фільмі в Августуса з'являється «екстра» репліка до Чарлі: *« — Хочеш шоколаду?*

— Так.

— То сходи купи собі» [65].

Цей діалог відсутній у книзі. Він є додатковим штрихом до характеру: Августус ззовні вдає товариськість, але пропозиція насправді є відмовою. Ця тонка кінематографічна деталь додає персонажу скупість як рису, якої немає у книзі, але можна здогадатися.

Через те, що Августус практично не бере участі в діалогах в обох художніх дискурсах, його мовленнєва стратегія полягає у фактичному ігноруванні комунікативної взаємодії на користь задоволення фізичних потреб. Це маркує персонажа як такого, у якого потреба в мовленнєвій взаємодії витіснена іншими домінантами. А в кінодискурсі ця стратегія посилюється невербальними засобами, адже присутність хлопчика передають переважно звуками поглинання їжі та фізичними діями.

Верука Солт — персонаж, чия мовленнєва стратегія — безумовна вимога — залишається незмінною. Проте фільм тонко модифікує акценти.

Перша репліка Веруки в романі це вимога квитка через оповідь батька, що одразу задає тон вимагання і використання інших, зокрема батька, як інструмент для виконання бажань. У кіноадаптації перша репліка зовсім інша. Коли журналіст перепитує її ім'я, вона його повільно й спокійно виправляє без істерики, чого б не зробила Верука в романі.

Вона так само просить тата про все:

«Верука: Тату, я хочу зайти всередину!

Тато Веруки: Лишилася одна хвилина.

Верука: Пришвидши час!» [65].

Відмінним також є інтонаційний малюнок її мовлення. У романі дівчинка говорить вигуками та з нетерплячістю. Її мова рясніє знаками оклику, повторами та квапливістю. Натомість у фільмі інтонація Веруки упевнена, повільна і спокійна. Вона не кричить, а промовляє свої вимоги зі спокійною впевненістю, ніби світ зобов'язаний коритися їй, роблячи її вимоги ще більш лякаючими, підкреслюючи це все невербальними засобами, наприклад твердим поглядом.

У літературному дискурсі Верука Солт послуговується стратегією прямої директивності з маніпулятивним підтекстом. Її репліки побудовані за моделлю безумовної вимоги, де відсутні етикетні формули, присутні повтори дієслів бажання («хочу», «мені треба» тощо). Синтаксично речення прості з наказовим способом або стверджувальні конструкції, що виконують функцію наказу. До того ж, Дал підсилює стратегію авторськими ремарками, що вказують на тон і міміку дівчинки. У кінодискурсі акторка трансформує цю стратегію у бік акустичної агресії. Тобто це висока гучність, різкі інтонаційні стрибки, прискорений темп і підкреслено примхливий тембр голосу. Кіно також додає кінетичний компонент: жести вимоги, демонстративне відвертання, що в сукупності формує образ персонажа з більш очевидною маніпулятивністю, ніж у тексті. Таким чином, мовленнєва стратегія Веруки Солт при трансформації радикалізується. Її

маніпулятивний потенціал у кіно стає більш відкритим і зрозумілим, що знижує психологічну глибину персонажа.

З усіх дітей **Віолета Бореґард** зазнає найцікавішої трансформації. Якщо в романі її мовлення — це безперервний публічний монолог про власні досягнення, то в кіноадаптації режисер зберігає її нарцисизм, але надає конкурентності: у фільмі Віолета цілеспрямована переможниця, орієнтована на головний приз: *«До речі, хтось один отримає спеціальний приз. Найкраща дитина. Чхала я на них. Нагорода буде моєю»* [65]. Той факт, що вона відверто претендує стати переможницею є не просто хвалькуватістю, а свідомою конкурентністю. І це змінює її мотивацію: у романі Віолета шукає задоволення, тобто рекорд заради рекорду, у кіно — перемоги. Таким чином, у кіноадаптації маємо перехід від нарцисичної до змагальної моделі мовленнєвої поведінки.

У романі жуйка є центральним об'єктом ідентичності Віолети, про що свідчить ледь не кожна її репліка. Проте в кіно жуйка перетворюється на інструмент чемпіонства. Вона використовує її, щоб демонструвати свою перевагу, але гумка не є її сенсом життя. До того ж, у кіноадаптації Віолета також додали хобі — карате, що також є змагальним спортом, підкреслюючи змінений мотив. І якщо в книзі Віолета виголошувала довгий і детальний монолог про свої рекорди, то у фільмі він набагато скорочений та представлений діалогом з мамою. Вона швидко заявляє про свої переваги, акцентуючи на тому, що вона перемагає інших.

Важливою відмінністю є пряма взаємодія дівчинки з іншими. З Верукою вони, щойно побачившись на фабриці, одразу промовили одна одній, що тепер вони найкращі друзі, а потім відвернувшись їхні вирази обличчя показали інакше. Також взаємодія з головним героєм. У фільмі Віолета ображає Чарлі, що відсутнє в романі, оскільки там вони майже не комунікують:

«Чарлі: Чому ти її не викинеш? Чому не купиш нову?»

Віолета: Бо я буду чемпіонкою, а не вдахою. Як ти, наприклад» [65].

Це додає персонажу Віолеті агресивності та змагальності, яких бракує Віолеті з роману.

Отже, оскільки загальна мовленнєва стратегія Віолети в романі — це нарцистична трансляція, то у фільмі вона змінюється на конкурентне позиціонування. Кожна її репліка спрямована на приниження суперника і піднесення себе, доводячи, що вона краща за інших. Вона перебиває, хвалиться і порівнює з іншими. У кіно акторка передає це прискореним темпом мовлення і підкреслено змагальною інтонацією, що перетворює мовленнєву стратегію самоствердження на майже перформативний акт.

Майк Тіві зазнає найбільш радикальної трансформації між романом і кіноадаптацією. Якщо у першому Майк є персонажем із мовленням, що повністю побудоване на жаргоні бойовиків, то у фільмі він отримує технічний інтелект та лексикон відеоігор.

Центральною відмінністю є спосіб знайдення квитка. У романі Майк просто купує шоколадку і знаходить його. У фільмі він розраховує ймовірність: *«Я лише відстежив дати виготовлення, порахував прогноз погоди та курс долара. Дуже просто. (...) Отже, я купив лише одну шоколадку»* [65]. Цей фрагмент додає Майку інтелект, якого в книзі немає, адже він розумний там лише у сфері телевізійних сценаріїв, а не математичного та аналітичного аналізу. Тому, це робить його не просто залежним від гаджетів, а вундеркіндом, який інтелект спрямований у інше русло, що підтверджується реплікою батька: *«Зазвичай я не розумію, про що він говорить»* [65]. Це підкреслює його раціональний склад мислення. Тому в кіно він критикує неефективність виробничих процесів містера Вонки та ставить запитання про фізичні принципи роботи його телевізійного цеху. Тож і репліки Майка позбавлені жаргону кримінальних фільмів.

До того ж, у цьому фрагменті представленні журналістам Майк перериває всі відповіді коментарями до ігор, в які грає паралельно:

«Тато Майка: Насправді він схиблений на технології.

Майк: Помри, помри!

Тато Майка: І вже давно перестав бути дитиною» [65].

Натомість агресія Майка залишається. Проте, якщо в книзі це проявляється лише вербально, у кіно додаються ще невербальні засоби: він втручається в обладнання, намагається керувати процесом, їстівну траву та інші речі з першого цеху він розбиває ногою та ламає. Таким чином, фільм додає тілесність до вербальної агресії, посилюючи її.

Варто також окреслити такі паралінгвістичні засоби, як темп, тон та гучність мовлення, які неможливо окреслити у книзі. У фільмі цей параметр стає важливим засобом характеристики. Майк говорить переважно монотонним голосом, без емоційних підйомів та спадів. Навіть коли він злиться, його голос залишається механічним, рівним.

Кожен з дітей-антагоністів використовують стратегію мовленнєвої агресії, використовуючи директивні мовленнєві акти, перебивання, зверхню лексику та відсутність етикетних формул. Вона корелює з їхніми соціальними та психологічними характеристиками. Веручине «Я хочу» Я хочу негайно!» показує відсутність будь-якого пом'якшення, підтримуючи наказовий тон. У фільмі Бертоне акторка відтворює цю стратегію з підвищеною гучністю та різкими інтонаційними стрибками, перетворюючи літературну директивність на акустично агресивне мовлення.

Майк Тіві в книзі реалізує стратегію інтелектуальної зверхності: перебиває, виправляє дорослих, використовує технічну лексику поза доречним контекстом. Його лексикон насичений сленгом та телевізійним жаргоном, що функціонують як маркери переваги. Синтаксис певною мірою складніший, ніж в інших дітей, підкреслюючи претензію на дорослість. У кіноадаптації ця стратегія трансформується. Акцент зміщується з лексичного рівня на інтонаційний. Хлопчик говорить із демонстративною нудьгою, байдужістю і знижувальними інтонаціями, вперше збадьорившись лише у телевізійному цеху. Хлопчик говорить тихо й повільно, що в контексті гучного і хаотичного простору фабрики створює ефект відстороненості. Тому, в результаті трансформації мовленнєва

стратегія Майка зміщується на просодичний і кінетичний рівні, набуваючи більшої психологічної переконливості завдяки акторській грі.

3.1.2. Специфіка ідіолекту Віллі Вонки: вербальні та паралінгвістичні засоби

Мовленнєвий образ Віллі Вонки в кіноадаптації кардинально відрізняється від роману, оскільки творці фільму свідомо змінили характер персонажа з казково-ексцентричного на складнішого, емоційно незграбного генія, додавши йому психологічної глибини. Тобто, якщо в книзі він був веселим, легким та непередбачуваним, то в фільмі він, насамперед, травмований та емоційно відсторонений. А його дивацтва — захисний механізм через конфлікт із батьком.

Ідіолект Віллі Вонки реалізується на кількох рівнях одночасно: лексичному, синтаксичному, фонетичному та паралінгвістичному. І формує образ особистості з глибоким внутрішнім конфліктом між геніальністю та соціальною дисфункційністю.

Лексикон містера Вонки надзвичайно різноманітний і відзначається різкими стилістичними перепадами: від витонченої літературності до дитячої безпосередності. Він вільно переходить від складної технічної термінології, пов'язаної з кондитерством та його фабрикою, до наївних вигуків захоплення (наприклад, перша сцена представлення на фабриці). І така стилістична нерівномірність є лінгвістичним зображенням психологічної неоднорідності персонажа.

Характерним лексичним маркером є надмірне вживання вигуків, прислівників і найвищого ступеня порівняння прикметників: «браво», «чудово», «абсолютно», «найкраще з чого-небудь найліпшого», «якнайшвидше», «найкращий шоколад» тощо. Ці лексичні засоби реалізують мовленнєву стратегію ентузіазму, за якою Вонка ніби заражає співрозмовників власни захопленням. До того ж, гіперболізм надає іронічного забарвлення, що є частиною характеру Віллі Вонки.

Показовою є стратегія уникнення особистих імен при звертанні до батьків та дітей, коли в романі він навпаки підходить до кожного, знаючи всі імена, і вітається. Замість звертань по імені містер Вонка послідовно вживає переважно займенники та інші загальні слова: *«Вітаю вас, зірки. (...) Любі друзі, вітаю!»* [65], дітей він називає ласкавими «дітки», «любі дітлахи» або ж «малятко». Проте також і трішки грубим «малявка». Слово «батьки» Віллі Вонці складно вимовляти через власну психологічну травму, що показує нам такий уривок:

«Віллі Вонка: А ви всі, напевно...

Тато Веруки: (3:06) Батьки.

ВВ: (3:06) Так. (3:08) Мами і тата» [65].

Навіть коли Августус поцікавився, чи не хоче той дізнатися їхні імена, містер Вонка відповів: *«Це занадто важливо. Ворушіться, в нас обмаль часу»* [65], де прислівник «занадто» є перебільшенням важливості, щоб виправдати небажання вникати, що підтверджується наступним реченням про дефіцит часу. Віллі Вонка боїться фізичного контакту з дітьми, тому часто ігнорує їх або читає заготовлені репліки з карток через брак соціальних навичок, що було яскраво видно в першому представленні. Це є лексичним маркером соціальної відстороненості та небажання встановлювати близькі стосунки. Він свідомо формує комунікативну дистанцію між собою та іншими персонажами.

Речення Віллі Вонки часто починаються впевнено і граматично правильно, але на середині обриваються або замінюються іншими думками. Це є мовленнєвим відображенням неконтрольованих асоціативних ланцюжків і характерно для особистостей з надто активною уявою. Особливістю Віллі Вонка також є інверсія, оскільки він часто вживає нестандартний порядок слів, що надає його висловлюванням більшої театральності та неоднозначності. А риторичні питання займають значну частку його синтаксичного репертуару. Він часто запитує і сам же відповідає, не даючи змоги комусь іншому сказати відповідь.

Нерідко його репліки створюють ефект абсурду та підкреслюють нестандартність мислення: *«Ви знаєте, з чого роблять кукурудзяні пластівці? Це ж дерев'яні стружки від точіння олівців»* [65].

Віллі Вонка часто змінює темп мовлення та використовує довгі паузи. Різко змінює інтонацію, особливо коли говорить про щось болюче для нього. Переходить від ентузіазму до байдужості та демонструє дивну невербальну поведінку.

Паралінгвістичні засоби в кіноадаптації відіграють надзвичайно важливу роль. Неприродна міміка (ввічлива посмішка, яка практично не змінюється протягом усього фільму), різкі жести та дивна пластика рухів, нервовий сміх і нестійкий зоровий контакт — усе це створює образ героя, який одночасно є генієм і соціально непристосованою особистістю. До того ж, варто відзначити специфічну штучну дикцію актора, надмірну чітку та театральну. Така гіперкорекція дикції також є паралінгвістичним засобом демонстрації відігравання ролі, а не щирої комунікації. Сміх теж штучний, механічний, тому що не досягає очей. Він сміється не тому, що йому весело, а тому що сміх є частиною його публічного образу. Тобто сміх — невербальний сигнал соціальної маски, яку носить Віллі Вонка.

Окрім того, що містер Вонка тримає комунікативну дистанцію між собою та персонажами, він також тримає просторову. Він зберігає більшу відстань, ніж прийнято у звичайній розмові, що відповідає його психологічній потребі в особистому просторі та дистанціюванні від людей.

Фільм Т. Бертон на відміну від книги містить також ретроспективні сцени, де показане дитинство Віллі Вонки з батьком-стоматологом. У цих сценах мовлення молодого Вонки є повністю відмінним від дорослого: воно відкрите, безпосереднє, без захисних механізмів. І по-дитячому сповнене шантажу та бунтарства. Коли його батько заборонив їсти взагалі солодощі, Віллі Вонка сказав: *«Тоді я втечу! До Швейцарії, до Баварії, до кондитерських столиць світу!»* [65], показуючи свою неслухняність. Такий контраст між дитячим та дорослим мовленням одного персонажа є важливим засобом розкриття психологічної травми, яка має свої наслідки, в тому числі й у мовленні.

Сценаристи водночас зберегли прояв непрямой мови Віллі Вонки: всю інформацію на золотому квитку, яку він писав, читали діти.

Прагматична функція мовлення містера Вонки є також важливим аспектом, адже саме через гру, абсурд і мовну ексцентричність він перевіряє моральні якості дітей. І його комунікативна поведінка є своєрідним експериментом, де персонаж створює ситуації, в яких справжня сутність героїв проявляється через мовлення.

У тексті Р. Дала Вонка реалізує стратегію мовленнєвої домінантності через риторичні запитання, раптові зміни теми, ігнорування реплік співрозмовників і монологічність. Його мовлення насичене авторськими неологізмами, власними назвами та словами-вигадками, що створює ефект закритого ідіолекту, тобто мови, доступної лише обраним. У фільмі Т. Бертон актор значно радикалізує цю стратегію. Він додає штучної інтонаційної монотонності, надмірно уповільнює, або, навпаки, прискорює темп мовлення, театральні паузи. Психолінгвістично це посилює образ персонажа з порушеною комунікативною адаптацією. Віллі Вонка в Бертон демонструє ознаки соціальної відстороненості, яких у тексті Дала значно менше.

3.1.3. Моделювання мовлення другорядних персонажів

3.1.3.1. Особливості мовлення дорослих персонажів

Батьківські персонажі у фільмі виконують ту ж функцію «мовленнєвих дзеркал» для своїх дітей, що й у книзі: їхній ідіолект формує та відображає комунікативні патерни їхніх дітей.

Батьки Веруки Солт демонструють контрастні мовленнєві стратегії щодо доньки. Мама Веруки практично не з'являється на екрані, вона функціонує як мовчазний свідок. Це посилює відчуття відсутності материнської регуляції у вихованні Веруки. Пан Солт натомість є зразком батьківської капітуляції, оскільки він здається на всі вимоги Веруки. Він так само, як і в книзі позиціонує себе бізнесменом із діловою комунікацією до всіх, окрім Веруки. До своєї доньки

він звертається виключно через пестливі форми, наприклад «Так, дороженька» [65]. Він ніколи не вживає її ім'я в контексті заборони або заперечення.

Мама Віолети Борегад говорить голосно та постійно «продає» доньку репортерам. Її мовлення орієнтоване на досягнення Віолети: *«І це лише мала частка таких трофеях, якими володіє моя донька»* [65]. Проте й про себе вона також не забуває: *«Мене доля також не обділила. Я чемпіон з оцього»* [65]. Вона заохочує свою доньку до перемоги всіх змагань, у тому числі й на фабриці Віллі Вонки:

«Віолета: Нагорода буде моєю.

Мама Віолети: Поясни чому саме.

Віолета: Бо я чемпіонка» [65].

Або ж: *«Жуй на здоров'я. Будеш першою, хто спробував жуїку-обід»* [65].

А також постійно їй нагадує: *«Зосереться на винограді, Віолето»* [65].

Мама Віолети виступає не в ролі матері, а більше як тренер чи менеджер свого «бренду», яким і є її власна донька. І тому, коли Віолета перетворюється на чорницю, мама не знає, що з нею робити: *«Але мені не потрібна донька-чорниця. Як вона змагатиметься?»* [65]. Вона сама зводить все до змагань та чемпіонства, нав'язуючи це самій Віолеті, що й формує її ідіолект.

Родина Бакетів, так само як і в романі, представлена як осередок іншого мовленнєвого коду, більш теплого, взаємного. Такого, що передбачає обмін репліками, а не монологи. **Дідусь Джо** демонструє мовлення, яке поєднує розповідність та гумор. Він так само має найактивнішу мовленнєву партію з усієї родини Бакетів. Також вибухає несамовитою радістю, коли Чарлі знаходить квиток, супроводжуючи їх мовою тіла. Тобто теж присутня емоційна регресія — повернення до дитячих, неконтрольованих форм реагування, що руйнує звичний темп оповіді.

У тексті дідусь Джо використовує мовлення як інструмент емоційної підтримки: він задає навідні запитання, використовує слова зі зменшувально-пестливими конотаціями й активно підхоплює теми Чарлі. Його синтаксис складніший, ніж у дитячих персонажів, але прзбавлений повчальності. Це

мовлення не наставника й авторитетного дорослого, а рівного. У фільмі ця стратегія посилюється м'якою, теплою інтонацією та уповільненим темпом, що додає взаємодії між Чарлі та дідусем особливої емоційної насиченості, яка в книзі досягається суто вербальними засобами.

Й у звичайних ситуаціях, навпаки, він лаконічний, уникає сварок, чого не скажеш про іншого дідуса Чарлі — **діда Джорджа**. У книзі його реплік взагалі немає, проте у кіноадаптації його особистість є повною протилежністю дідуса Джо. Його мовлення максимально саркастичне (наприклад, *«Я приречений їсти капуста навіки вічні»* [65]), грубе, тому що він не підбирає слів: *«Маячня! Квитки дістануться дітям, що жеруть шоколад тонами. (...) Запам'ятайте мої слова. Перший щасливець буде товстуном у кубі»* [65]. А також насичене ненормативною лексикою. Дід Джордж обзиває Августуса Глупа «відбірним пузаном», а Веруку — огидною: *«Ця навіть огидніша»* [65]. Навіть до свого онука Чарлі він може говорити різко: *«У світі чимало грошей. І кожного дня друкують нові. А цей квиток... Їх лише п'ять у цілому світі. І більше не буде. Лише йолоп обмінює його на гроші. Ти йолоп? (...) Отож, підтягни штаниці»* [65]. Навіть самого Віллі Вонку дід Джордж також називає йолопом, коли той пропонує Чарлі відмовитися від родини заради шоколадної фабрики. До того ж, він завжди лається чи висловлює емоції зі словом «дзуськи».

Бабуся Джорджина, дружина дідуса Джорджа, у книзі також не мала прямої мови, проте у фільмі її мова так само різка на висловлювання: *«Що за огидний замазура»* [65] — так вона охарактеризувала Августуса. А Віолету взагалі обізвала: *«А це що за нахаба? Шмаркачка»* [65].

Мама й тато Чарлі теж спілкуються з сином стримано та чесно, як у романі. До того ж, містер Бакет, коли його звільнили з роботи, говорить мало й тихо, що підкреслюється паралінгвістичними засобами: опущені плечі, тихий голос тощо. Усе це разом із короткими реченнями є відображенням його пригніченості. Це також показує, що паралінгвістичні коди можуть передавати соціальний статус персонажа так само ефективно, як і вербальні засоби.

Однією з основних відмінностей між романом на кіноадаптацією є введення нового персонажа — **доктора Вілбура Вонки**, батька Віллі Вонки. Він говорить авторитарно та сухо, з мінімальним емоційним залученням. Мовлення вирізняється синтаксичною стислістю та рубаністю, тому що часто використовує короткі чи номінативні речення: *«Чудово. Перевіримо, що за шкідливі подарунки ти приніс цього року. Карамель. Застрягає в брекетах. Смокталки. Точніше карієс на паличці. небезпека. І шоколад»* [65]. Така манера спілкування створює ефект діагнозу чи вироку, без апеляції до співрозмовника, що також супроводжується градацією негативних маркерів. А аргументація *«Минулого тижня в авторитетному медичному виданні я вичитав, що у деяких дітей алергія на шоколад»* [65] — риторичний прийом апеляції до авторитету без реальних доказів. Риторичні питання *«Справді? А навіщо ризикувати?»* [65], коли Віллі відповідає, що в нього немає алергії, а тому може спробувати шоколад, служать не для діалогу, а для знецінювання позиції дитини та закриття теми: *«Мій син їх ніколи не їстиме!»* [65]. Ба більше, Вілбур Вонка маніпулює своїм сином через страх втрати: *«Біжи собі. Але коли повернешся, мене вже тут не буде»* [65].

Мовлення Вілбура Вонки демонструє емоційну холодність, адже в ньому майже відсутні емоційно забарвлені слова чи вигуки. Його висловлювання будуються за схемою «чорне — біле» без компромісів. Через такий мовленнєвий вплив батька, Віллі Вонка має дисоціацію — психологічний захист, який вимикає частини досвіду (емоції, пам'ять чи відчуття тіла тощо) [38]. Саме тому Віллі Вонка такий дистанційований від всіх і беземоційний або надто награно емоційний в окремих випадках. Він не здатний вербалізувати власні емоції та розпізнавати чужі.

А лексика Вілбура Вонки підкреслює його професію стоматолога: брекети, карієс тощо. Тому солодощі для нього — це шкідливі подарунки, що псують зуби. Тому, мовлення Вілбура Вонки набирає риси авторитарно-дистанційного комунікативного коду, в якому домінують короткі імперативні конструкції, апеляція до псевдоавторитетів, приховані погрози й шантаж, а також відсутність емпатійний маркерів.

3.1.3.2. Умпа-лумпи

Мовлення умпа-лумпів функціонує виключно у форматі пісенних номерів, так само як і в романі. Проте в кіноадаптації рідна мова умпа-лумпів є жестовою з вигуками, що показується у спогадах Віллі Вонки про першу зустріч із цими створіннями.

Пісні умпа-лумпів побудовані з чіткою структурою: спочатку констатація провини дитини, потім опис катастрофічних наслідків, після цього йде моральний висновок у формі риторичного питання або прямого повчання. Мовлення умпа-лумпів так само побудоване на римуванні, ритмічності та повторюваності.

До того ж, кожна пісня стилізована під певний музичний жанр: загибель Августуса супроводжується психоделічним роком, епізод з Верукою — піснею у стилі 1970-х, про Віолету — диско-номер, а пісня для Майка стилізована під 1960-ті. І супроводжується хореографією. Ці стилістичні відмінності є засобом характеристики кожного конкретного порочного патерну через культурний контекст, пов'язаний із відповідним жанром.

Прагматична функція пісень умпа-лумпів є двоїстою. З одного боку, вони є засобом морального коментаря в середині системи фільму, з іншого — вони адресовані не стільки персонажам, скільки глядацькій аудиторії. Таким чином, вони апелюють до зовнішнього реципієнта.

3.1.3.3. Наратор

Нараторський голос — найфундаментальніша відмінність між романом і фільмом, і реалізується дещо інакше. Якщо у книзі він невидимий і розмитим, то у фільмі він матеріалізується. Наратор стає конкретним «голосом» за кадрам, що звучить у перших і останніх хвилинах фільму, а також у ключових моментах

переходів. Нараторський текст фільму суттєво скорочений порівняно із книжкою, де він присутній постійно, супроводжуючи читача в усіх розділах через описи подій, персонажів та їхні переживання. У кіноадаптації вербальний супровід наратор зведений до мінімуму і часто несе лише коротке пояснення.

Іронія наратора у книзі виражена через свідомий вибір слів. Наприклад, описуючи батьків Веруки Солт, наратор зауважує, що *«вона була зіпсованою дитиною, а її батьки були ще гірші»* [35]. Іронія постає у поєднанні прямої оцінки та гротескного перебільшення. У кіноадаптації частину цієї іронії режисер переніс у візуальний ряд: сцени, де містер Солт виконує забаганки доньки, знято з підкресленою карикатурною мімікою акторів, і самі персонажі мають навмисно неприродний грим.

Оцінність у тексті, хоч і не наголошується відкрито, проте є прихованою в описах. Коли наратор говорить про дітей, що провалили випробування, він не виголошує моралі. Через добір деталей, наприклад *«Віолета роздулася, мов синя чорниця»* [35], формує негативне ставлення. У фільмі оцінність значно нейтральніша: камера фіксує лише наслідки, але не супроводжує їх явним коментарем. Безоцінність посилюється також загальним стилем головного режисера Тіма Бертон: похмуро-казковим, де покарання виглядає частиною гротеску. Або ж у книзі наратор описує бідність родини Бакетів розлого і з теплою іронією, а у фільмі він уже лаконічний, роблячи акцент на контрасті між злиднями і щастям Чарлі.

Однією з найпомітніших відмінностей є звернення до читача чи глядача. У книзі вони прямі, тому що наратор регулярно вживає конструкції на кшталт *«Як ви вже здогадалися»* або *«Він радий вас бачити»* [35]. У фільмі такі звернення відсутні повністю. Оповідач ніколи не перетинає межу, що відокремлює вигаданий світ твору від реальної аудиторії.

Внутрішні стани головного героя Чарлі також передаються по-різному. Якщо у книзі наратор детально описує його почуття, то у фільмі ці самі емоції глядач зчитує виключно через міміку актора. Наприклад, сцена, де Чарлі вперше

бачить шоколадну річку супроводжується тривалим крупним планом його обличчя без жодних слів.

3.2. Комунікативні бар'єри та конфлікти стратегії взаємодії персонажів у межах кінотексту

У фільмі «Чарлі та шоколадна фабрика» комунікація між персонажами значною мірою побудована на конфлікті, нерозумінні та порушенні кооперативних принципів спілкування. Тому вони відіграють значну роль, розкриваючи характери персонажів. Комунікативні бар'єри виникають через різницю у цінностях, способах мислення, рівні емпатії та здатності до діалогу. Тому основними типами є віковий, психологічний, ціннісний та емоційний.

Між Віллі Вонкою та іншими персонажами виникає психологічно-емоційний бар'єр через його ексцентричну поведінку. Містер Вонка практично не здатний до традиційної комунікації. Він часто не дотримується логіки діалогу, змінює тему та ігнорує емоції співрозмовників. Його репліки нерідко виглядають нелогічними через їхню уривчастість для інших персонажів. Він систематично уникає емоційної залученості, говорить про людей у третій особі в їхній присутності, не запам'ятовує імен. І це ускладнює комунікацію, тому що співрозмовники Віллі Вонки не завжди можуть правильно інтерпретувати його висловлювання.

Між батьками та їхніми дітьми виникають інші комунікативні труднощі: батьки або підтримують деструктивну поведінку дітей, або не здатні її контролювати. Тобто, вони не виконують свою виховну функцію, що призводить до формування викривлених моделей спілкування у дітей. Так, Верука Солт використовує ультиматуми, емоційний тиск та маніпулює. Вона не веде діалог, а нав'язує свою власну точку зору, не допускаючи альтернативних позицій. Комунікативна поведінка героїні заснована на негайному задоволенні її бажань. А будь-яка відмова викликає істерику, крик або агресію, що може призвести до катастрофічних наслідків.

Віолета Бореґард демонструє стратегію домінування та комунікативне суперництво через постійне самоствердження. Вона прагне бути центром уваги та наголошує на власних досягненнях. Тобто її мовлення спрямоване не на взаємодію, а на демонстрацію переваги. Мовлення обох дівчаток реалізується через лексичні засоби (вживання наказових конструкцій, заперечення аргументів), синтаксичні (перебивання, завершення чужих речень) та паралінгвістичні (підвищення голосу, агресивна жестикуляція та погляд).

Майк Тіві застосовує сарказм та інтелектуальне приниження. Він постійно виявляє сарказм, знецінює інших і демонструє певну зверхність. Його репліки часто мають образливий або іронічний характер, через що він практично не здатний до емоційної взаємодії.

Августус Ґлуп, на відміну від інших дітей, практично не бере участі в повноцінній комунікації, оскільки його увага зосереджена на фізичних потребах. Тому мовлення цього персонажа обмежене короткими реакціями та висловлюваннями, пов'язаними з їжею. А Чарлі є єдиним персонажем, який реалізує кооперативну комунікативну стратегію: він слухає інших, ставить запитання, не конфліктує і демонструє активну емпатію. Його мовлення не несе в собі агресивного чи маніпулятивного характеру. Завдяки цьому Чарлі стає єдиним героєм, здатним до справжнього взаєморозуміння.

Бар'єр нерозуміння цінностей проявляється у взаємодії між Вонкою та батьками, тому що вони буквально говорять різними мовами. Батьки апелюють до матеріальних цінностей, конкуренції та прагматичного підходу до життя, а Вонка — до уяви, творчості та дива. Ці кардинально різні системи цінностей є несумісними, і жоден з персонажів не демонструє готовності до перекодування. Однак у фінальній сцені, коли цей бар'єр виникає вже між Вонкою та Чарлі, перший поступається. Головною умовою передачі фабрики було відмовитися від родини, тому що це тягар, проте Чарлі довів йому, що це не так.

Віковий бар'єр виявляється у взаємодіях між містером Вонкою та дітьми. Діти, з одного боку, вимагають від Вонки «дорослих» пояснень і часом

поводяться як дорослі (критикують, скаржаться тощо). З іншого боку, Вонка зі своїми дитячими реакціями сам є більшою «дитиною», ніж вони.

Важливу роль у побудові конфліктів у фільмі відіграють невербальні засоби. Усі ці конфлікти підсилюються монтажем, крупними планами, музичним супроводом, паузами, змінами темпу мовлення та інтонаційною експресією. Наприклад, у сценах конфлікту з Верукою Солт камера акцентує увагу на її емоційних реакціях та агресивній міміці й жестикуляції, що робить конфлікт більш виразним. А у сцені, коли Віллі Вонка пропонує Чарлі відмовитися від родини заради шоколадної фабрики, фокус йде на реакції членів родини Бакетів.

Таким чином, конфлікти виконують характеротворчу функцію, адже комунікативна поведінка персонажів стає основним засобом демонстрації їхніх моральних якостей, систем цінностей та здатністю до гармонійної взаємодії.

Висновки до розділу 3

Кінотекст «Чарлі та шоколадна фабрика» є зразком поліфонічної комунікації, де кожен персонаж отримує вербальний та невербальний портрет, що відображає його психологію, соціальну роль та внутрішні конфлікти.

Проведений аналіз засвідчив, що дитячі персонажі змодельовані через гіперболізовані мовленнєві вади: Августус — мовчазне споживання, Верука — капризний повтор, Віолетта — змагальний патерн, Майк — технологічна та інтелектуальна ізоляція, Чарлі — емпатійне слухання. Ідіолект Віллі Вонки є найскладнішим у поєднанні вербальної віртуозності та паралінгвістичних маркерів психологічної незахищеності, що створює образ генія-аутиста, який уникає всілякої близькості.

Порівняно з книгою, фільм додає психологічну глибину всім персонажам, зокрема найбільше Віллі Вонці; актуалізує технологічний дискурс на основі мовленнєвої партії Майка Тіві. А також розширює ролі другорядних персонажів, розкриваючи їх з контрастних сторін.

А конфліктні бар'єри стають рушіями сюжету: кожне вибуття дитини є прямим наслідком її здатності до конструктивного діалогу.

Аналіз комунікативних стратегій персонажів засвідчив, що мовлення є засобом передачі інформації, а також інструментом репрезентації моральних цінностей, соціальних моделей поведінки та конфліктних взаємодій у межах художнього дискурсу. Якщо літературний текст реалізує мовленнєві стратегії переважно через лексичний і синтаксичний рівні, то кінематограф переносить їх на просодичний і невербальні рівні (темп, гучність, інтонація, паузи). При цьому деякі стратегії радикалізуються (наприклад, у Вонки та Веруки), інші — зберігаються в трансформованому вигляді (Чарлі та дідусь Джо). Це підтверджує відмінність між літературним текстом і кінотекстом як об'єктами психолінгвістичного аналізу.

Підсумовуючи, адаптація Т. Бертона демонструє нам послідовний перехід від вербальної, оцінної та інтерактивної оповіді до візуальної, нейтральної та

дистанційованої кіномови. Це свідчить про різницю між літературою та кіно. До того ж, режисерський стиль також має вплив: вибір Бертон на користь гротескної умовності замість дидактичної визначеності, присутньої в романі Р. Дала.

ВИСНОВКИ

Дискурс є складним соціально-комунікативним явищем, що поєднує когнітивні, соціальні та психологічні виміри мовної діяльності. Проведене дослідження художнього дискурсу на матеріалі казки-повісті Р. Дала «Чарлі і шоколадна фабрика» та її кінематографічної адаптації Т. Бертон дало змогу простежити особливості функціонування персонажного мовлення як одного з основних засобів побудови образів героїв.

Мовлення кожного персонажа є цілісною психологічною конструкцією. Автор послідовно вибудовує мовленнєвий профіль героя через систему свідомо застосовуваних стратегій: стратегії мовленнєвої стриманості, надмірності, директивного домінування, емоційної імпульсивності тощо. Кожна з цих стратегій корелює з певним психологічним типом дитини середнього шкільного віку й відтворює характерні для цього вікового періоду протиріччя між когнітивним розвитком та емоційною незрілістю, між прагненням до автономії та залежністю від соціального середовища, зокрема батьків.

У літературному дискурсі персонажне мовлення реалізується переважно вербальними засобами через пряму, непряму та невласне-пряму мову і стає основним інструментом психологічної характеристики. Через добір лексики, особливості синтаксичної організації висловлювань, повтори, емоційно забарвлені конструкції та індивідуальні мовні звички автор розкриває внутрішній світ героїв, їхні психологічні типи, соціальний статус та вік, моральні якості та емоційний стан. Таким чином, кожен персонаж — Чарлі Бакет, Віллі Вонка, інші діти-переможці та їхні батьки — має власний ідіолект, який допомагає реципієнту сформуванню цілісного уявлення про його характер.

Найвиразнішою є характеристика дітей-переможців, мовлення яких відображає їхні індивідуальні риси та особливості сімейного виховання й поведінкові моделі, засвоєні від батьків. Верука, як і її тато, командує всіма, щоб ті виконували її забаганки; Віолета, як і її мама, вважає себе найкращою у всьому й чемпіонкою, тому в її мовленні переважає егоцентричність; Августус є

уособленням ненажерства, яке нормалізує його мама; Майк виріс емоційно-нестабільним разом із такими ж батьками; А Чарлі — єдиний, який отримував любов від своєї сім'ї виріс скромним.

Ми бачимо, що мовлення дітей є віддзеркаленням мовних моделей батьків, а найбільш багатогранним є ідіолект Віллі Вонки, на мовлення якого теж вплинув батько. І через це він став беземоційним та травмованим, на що й вказує нам його мовлення.

Таким чином, казка-повість Р. Дала є яскравим прикладом того, як мовлення персонажів, окрім того, що має сюжетотворчу функцію, виступає основним засобом розкриття характерів героїв.

Кінематографічний дискурс суттєво розширює можливості передачі образів персонажів завдяки поєднанню вербальних, паралінгвальних, візуальних та аудіальних засобів. У фільмі Т. Бертон дитячі персонажі отримують гіперболізовані мовленнєві вади, а до образу Віллі Вонки додають психологічну глибину через поєднання вербальної віртуозності з паралінгвістичними маркерами (наприклад, однаковий вираз обличчя протягом всього фільму, за винятку повернення у минуле).

Кіноадаптація також посилює роль другорядних персонажів і робить конфліктні комунікативні бар'єри рушійною силою. Порівняно з текстом, фільм демонструє перехід від вербально-оцінної оповіді до візуально-дистанційованої кіномови з елементами нараторської оповіді.

Таким чином, порівняльний аналіз літературного тексту Р. Дала та кінематографічної версії 2005 року засвідчив, що при перенесенні на екран мовні характеристики персонажів зазнають певних трансформацій: спрощується синтаксична структура реплік, посилюється емоційно-експресивне навантаження, а частина психологічно значущих мовних деталей передається невербальними засобами (інтонацією, мімікою, темпом мовлення акторів). Так, Августусу додали активне жування у фільмі та він говорив деякі репліки з набитим ротом, чого не можливо було б передати в тексті, а Веруці — яскраву міміку, коли вона щось

вимагає. Віолета ж вічно має вираз обличчя, що вона краща за інших, підсилюючи її егоцентричність.

Мовленнєва стратегія є свідомо або інтуїтивно обраною моделлю мовленнєвої поведінки, спрямованою на досягнення комунікативної мети. У літературному дискурсі вона реалізується виключно за допомогою вербальних засобів, у кінодискурсі та сама стратегія функціонує у взаємодії вербальних компонентів з просодичними, кінетичними та візуальними. І перехід між дискурсами змінює спосіб існування стратегії, її інтенсивність і сприйняття реципієнтом.

Психолінгвістичний підхід ефективний для розуміння механізмів породження та сприйняття персонажного мовлення в обох типах дискурсу. Він показав, що мовлення є не лише засобом передачі інформації, а й важливим інструментом репрезентації характеру, моральних цінностей, соціальних моделей поведінки та внутрішніх конфліктів героїв.

Прикладне значення отриманих результатів є багатоаспектним. У психолінгвістиці результати роботи доповнюють наявні дані про вікові та психологічні параметри мовлення. Також, демонструють можливості художнього тексту як джерела для моделювання мовленнєвих портретів і можуть слугувати ілюстративним матеріалом для вивчення теорій мовної особистості та комунікативної компетентності. В аналізі дитячого мовлення дослідження показує, як письменники інтуїтивно або свідомо відтворюють психолінгвістичні особливості дитячого мовлення в художньому тексті, що відкриває перспективи для зіставлення «літературного», «кінематографічного» та «реального» дитячого мовлення у рамках корпусних і порівняльних досліджень. А у викладанні лінгвістики матеріали дослідження можуть бути використані для розробки навчальних завдань із розвитку навичок інтерпретації художнього тексту та порівняльного читання літературного оригіналу й сценарію. Художні тексти для дітей із чіткими мовними портретами персонажів є ефективним дидактичним матеріалом для демонстрації зв'язку між мовою та особистістю.

У підсумку, порівняльний аналіз літературного та кінематографічного дискурсу на матеріалі «Чарлі і шоколадна фабрика» підтверджує, що кожен із цих різновидів художньої комунікації має свої унікальні засоби вираження, зберігаючи також універсальну функцію мовлення персонажів як головного носія психологічної та ідеологічної інформації. Література та кіно взаємодоповнюють одне одного, пропонуючи різні, але рівноцінні шляхи для конструювання художньої реальності через мову. А комплексний психолінгвістичний підхід до аналізу є перспективним напрямом, відкриваючи нові можливості для міждисциплінарних досліджень на перетині лінгвістики, психології та медіастудій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adrian R. Through Dialogue to Documentary. An Exploration of Film Dialogue Analysis Methodology in the Classification of Genre in Creature Comforts : Master Thesis (22 April 2014, Film and Television Studies). Utrecht : Utrecht University, 2014. 34 p.
2. Dynel M. Humorous Phenomena in Dramatic Discourse // European Journal of Humour Research. Lodz, 2013. Vol. 1 (1). P. 22–60. URL: <https://europeanjournalofhumour.org/index.php/ejhr/article/view/Marta%20Dynel/Marta%20Dynel> (дата звернення: 17.05.2026).
3. Eitzen D. When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 1995. 35(1), 81–102.
4. Hall S. The work of representation // Representation: Cultural representations and signifying practices. London : Sage, 1997. P. 13–74.
5. Harris Z. S. Discourse analysis: a sample text. *Papers in structural and transformational linguistics* : Language, 1952. Vol. 28, № 4. pp. 474–494. URL: https://uomustansiriyah.edu.iq/media/lectures/12/12_2020_02_25!06_01_00_PM.pdf (дата звернення: 23.04.2026).
6. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue Text. Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 2000. 332 p.
7. McHale B. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Account // A Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. № 3. P. 259.
8. Nasby, W.; Hayden, B.; DePaulo, B. M. Attributional bias among aggressive boys to interpret unambiguous social stimuli as displays of hostility. *Journal of Abnormal Psychology*. June 1980. № 89 (3). P. 459–468. URL doi:10.1037/0021-843x.89.3.459 (дата звернення 02.04.2026).
9. Palmar A. Fictional Minds. Lincoln & L. : University of Nebraska Press. 2004. 269 p.
10. Phillips P. Understanding Film Texts: Meaning and Experience. London : British Film Institute Publishing, 2000. 158 p.
11. Piaget J. The Language and Thought of the Child. (M. Gabain & R. Gabain, Trans.). London : Routledge. 1926. 320 p.

12. Schmidt N.J. Narration in Film // Handbook of narratology / Eds. by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. 2ed. Berlin : De Gruyter, 2014. P. 384–405.
13. Stam, R. Film Theory: An Introduction. Oxford : Blackwell Publisher. 2000. 392 p.
14. Van Dijk, T. A. Critical Discourse Analysis. URL: <https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/07/Teun-A.-van-Dijk-2015-Critical-discourse-Analysis.pdf> (дата звернення: 17.05.2026).
15. Verruca // Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/verruca> (дата звернення: 04.05.2026).
16. Von Humboldt W. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin : Dümmler, 1836. 534 p.
17. Актант // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82> (дата звернення: 27.04.2026).
18. Аніщенко І. Персональний дискурс у наративній структурі англomовного художнього твору. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. Зб. наук. пр., № 7. С. 15–19.
19. Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики. Львів : Видавництво Львівського університету ім. І. Франка, 2003. 281 с
20. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
21. Бехта І. А. Авторське експериментаторство в англomовній прозі ХХ століття. Львів : ПАІС, 2013. 268 с.
22. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
23. Бехта І. А. Дискурсна зона персонажа у фактурі художнього тексту. *Науковий блог Національного університету Острозька академія*. 2012. URL: <https://naub.ua.edu.ua/dyskursna-zona-personazha-u-fakturi-hudozhnoho-tekstu/> (дата звернення 07.04.2026).

24. Богуш А. М. Становлення і розвиток розуміння мовлення дітьми раннього віку в контексті дискурсивної лінгвістики // Наука і освіта : наук.-практ. журнал. 2011. № 2. С. 3–8.
25. Бондар О. Особливості персонажного діалогічного мовлення // «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. 23–25.
26. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво. Київ : Логос, 2011. 391 с.
27. Буднік А. О. Особливості вивчення дискурсу в писемній та усній комунікації // Науковий вісник ДДПУ ім. І. ФРанка : наук. журнал. 2016. Том 1, №5. С. 39–42
28. Бура В. Вивчення когнітивного навантаження в умовах багатозадачності // Травмоване дитинство: психологічні проблеми особистісного та соціального становлення дітей та молоді в умовах війни та поствоєнного періоду : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне : РДГУ, 2025. С. 20–23.
29. Вавринюк, Т. І. Невласне пряма мова як засіб суб'єктизації тексту. *Мандрівець*. 2004. № 2. С. 45–47. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/9811/1/%d0%92%d0%b0%d0%b2%d1%80%d0%b8%d0%bd%d1%8e%d0%ba%20%d0%9d%d0%b5%d0%b2%d0%bb%d0%b0%d1%81%d0%bd%d0%b5%20%d0%bf%d1%80%d1%8f%d0%bc%d0%b0%20%d1%81.%2045-47.pdf> (дата звернення: 17.05.2026).
30. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. 2015. № 16. С. 9–10.
31. Голуб, В. Ю.. Специфіка художнього втілення внутрішнього мовлення у творах для дітей і юнацтва. *Linguistic Bulletin*. 2020. № 29. С. 92–96.
32. Горголюк Н. Г. Феномен термінопоняття «перформатив» у концепції Джона Остіна // Термінологічний вісник. 2025. Вип. 8. С. 118–127.
33. Гридасова О. І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу // Вісник Житомирського державного університету. 2014. № 2 (74). С. 102–107.

34. Гук О.-М. І., Бехта І. А. Поняття наративного аналізу і основні підходи // Молодий вчений. 2020. № 11. С. 430–435.
35. Дал Р. Чарлі і шоколадна фабрика. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2009. 230 с.
36. Дегтярьова Г. А., Кульчинська Л. М. Граматика кіномови – 1. Культура України. 2017. Вип. 56. С. 97–106.
37. Дискурс : Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-24374> (дата звернення: 13.04.2026).
38. Дисоціація : словник // Електронний багатомовний термінологічний словник. URL: <https://emtd.ztu.edu.ua/view/word-15446/0> (дата звернення: 13.04.2026).
39. Емоційна регресія: Як впоратися з її викликами та відновити емоційну рівновагу. URL: <https://mentalzon.com/uk/post/2175/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%96%D1%8F-%D1%8F%D0%BA-%D0%B2%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%8F-%D0%B7-%D1%97%D1%97-%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8-%D1%82%D0%B0-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B8-%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D1%83-%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%B3%D1%83> (дата звернення: 09.05.2026).
40. Жиденко Т. О., Гарюнова Ю. О. Основні ознаки кінокритичного дискурсу. *Пріоритетні шляхи розвитку науки і освіти: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції*. Львів: Львівський науковий форум, 2023. С. 128–130.
41. Загнітко А. П. Основи дискурсології : науково-навчальне видання. Донецьк : ДонНУ, 2008. 194 с.

42. Іванова Л. П. Лексико-граматичні новації в дитячому мовленні // Лексико-граматичні інновації в сучасних слов'янських мовах : матеріали XI Міжнародної наукової конференції. Дніпро, 2023. С. 69–72.
43. Іонова О., Лупаренко С. Суть та особливості дитячої словотворчості // Українська словесність у полікультурно-освітньому просторі сьогодення: збірник тез доповідей міжнародної наукової конференції, 23-24 вересня 2021 р. Одеса: ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2021. С. 69–73.
44. Індивідуальна психологія за А. Адлером. URL: <https://usp.community/news/540-individualna-psykholohiia-za-a-adlerom> (дата звернення: 16.04.2026).
45. Калмикова Л. Діяльнісна психолінгвістика Л. С. Виготського // Психолінгвістика. 2012. Вип. 9. С. 62–69.
46. Кауза І. Складники персонажного дискурсу в наративному текстовпросторі. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Перекладознавство та міжкультурна комунікація*. 2016. № 4. С. 73–76.
47. Кононенко В. Концепти українського дискурсу. Монографія. Київ - Івано-Франківськ : Плай, 2004. 248 с.
48. Кузнецов, М. І. Особливості мовлення персонажу як засіб створення його портрету. *Науковий блог Національного університету Острозька академія*. 2013. URL: <https://naub.ua.edu.ua/osoblyvosti-movlennya-personazhu-yak-zasib-stvorennnya-joho-portretu/> (дата звернення: 13.05.2026).
49. Куранова С. І. Основи психолінгвістики : науковий посібник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2012. 208 с.
50. Левченко А. В. Мова кіно як мультимодальний дискурс: від монтажу кадру до культурного коду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 118–122.
51. Лементувати // Горох. URL: <https://goroh.pp.ua/%D0%A2%D0%BB%D1%83%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD>

%D1%82%D1%83%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B8 (дата звернення: 04.05.2026).

52. Марчук О., Міліщук С. Розвиток словесної творчості дітей старшого дошкільного віку: суть, поняття, структура // Інновації в дошкільній освіті: теорія, досвід, перспективи : збірник матеріалів І Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції з міжнародною участю. Луцьк, 2024. С. 160–164.
53. Мороз Є. Невласне пряма мова як складова ідіостилю Анастасії Нікуліної (на матеріалі роману «завірюха»). *Український світ у наукових парадигмах* : збірник наукових праць. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2025. № 12. С. 121–125.
54. Мороз Р. А. Наративи в психологічній теорії і практиці // Проблеми сучасної психології : збірник наукових праць К-ПНУ ім. І. Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України. 2010. №8. С. 719–727.
55. Москаленко В. В. Соціалізація особистості : монографія. Київ : Фенікс, 2013. 540 с.
56. Нера Н. Я. Дієслова як маркери репрезентації невластне-прямої мови у структурі оповіді. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація»*. 2023. № 1, С. 35–39.
57. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 446 с.
58. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. 2-ге вид., доп. Київ : ВПЦ «Київський університет», 1999. 308 с.
59. Приходько Г. І. Оцінка і комунікація : посібник для студентів та аспірантів. Вінниця : Нова Книга, 2013. 168 с.
60. Радул І. Г. Дослідження егоцентризму дитячого мовлення в психології // Інсайт : психологічні виміри суспільства : наук. журн. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 2. С. 52–57.
61. Сизонова І. В., Поліщук А. В., Темченко А. А. Теорія мотивації за Абрагама Маслоу. In *The 9th International scientific and practical conference «Modern research*

in world science»(November 28-30, 2022) SPC «Sci-conf. com. ua», Lviv, Ukraine. 2022. С. 1704–1708.

62. Сугестія // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-71409> (дата звернення 27.04.2026).

63. Теорія соціального навчання Бандури та спостережене навчання. URL: https://ukrayinska.libretexts.org/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8/%D0%94%D0%BE%D1%88%D0%BA%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0_%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0/%D0%94%D0%B8%D1%82%D1%8F%D1%87%D0%B5_%D1%81%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B5_%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%3A_%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D1%80%D1%96%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%85_%D0%B4%D1%96%D1%82%D0%B5%D0%B9/01%3A_%D0%92%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BF_%D0%B4%D0%BE_%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%B%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97_%D1%82%D0%B0_%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B9/1.07%3A_%D0%91%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%80%D0%B0 (дата звернення: 24.04.2026).

64. Фуко М. Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.

65. Чарлі та шоколадна фабрика. Warner Bros. Pictures, 2005.

66. Чекстере О. Ю. Погляди Ж. Піаже на особливості егоцентризму дитячого мислення // Актуальні проблеми психології: Психологія навчання. Генетична психологія. Медична психологія. – Київ : Главник, 2008. Том X. Частина 8. С.632–642.

67. Чепелєва Н. В., Рудницька С. Ю. Наративне конструювання досвіду особистості // Psychological journal. 2022. Vol. 8, Issue 2 (58). С. 7–17.

68. Четверікова О. Емоційна складова персонажного мовлення. *Text et culture* : збірник наукових праць. 2019. № 4. С. 71–77.
69. Шнайдер А. А. Кінодискурс: особливості та диференційні ознаки // Академічні студії, 2021. Вип. 3. С. 169–173.

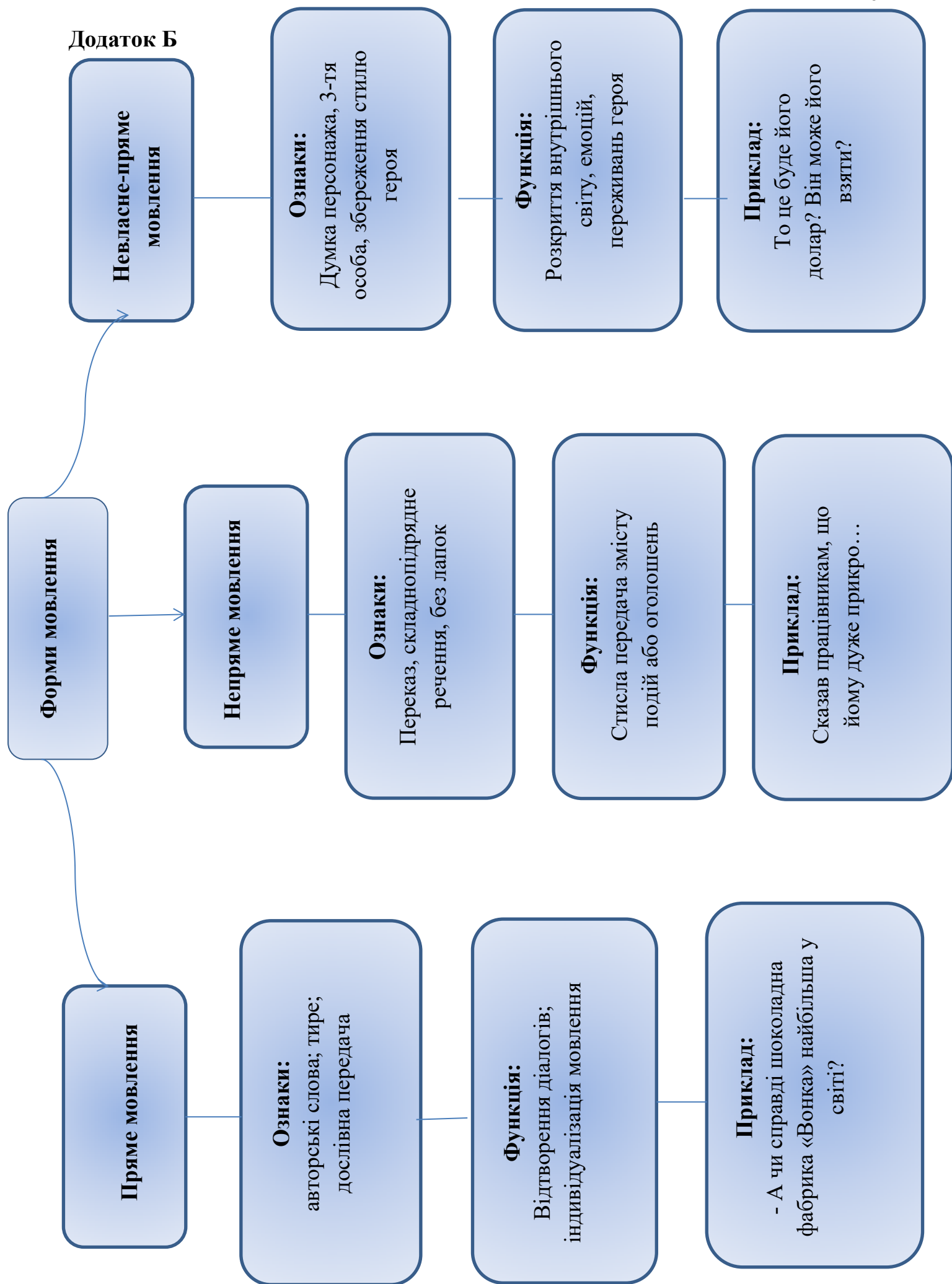
ДОДАТКИ

Додаток А

Транскрипт фільму «Чарлі та шоколадна фабрика» українською мовою:

https://docs.google.com/document/d/1oyWzfZYf9rJgtL7_uGTVb9In4300IuMAQIgeg95ZfTg/edit?usp=sharing

Додаток Б



Додаток В

Мовлення у книжці "Чарлі та шоколадна фабрика"

Додаток Г

Мовлення у фільмі "Чарлі та шоколадна фабрика"

Додаток Г

Форма мовлення	У книзі	У фільмі	Тенденція
Пряме мовлення	Дуже висока частка	Ще вища – діалог домінує	Зростає
Непряме мовлення	Помірна	Знижена (нарація замість непрямого)	Зменшується
Невласне-пряме мовлення	Рідко, але виразно	Майже відсутнє	Зникає
Нараторське мовлення	Авторська (іронічна)	Авторська (нейтральна)	Зберігається, але змінюється тон

Трансформація форм мовлення Чарлі Бакета				
Форма мовлення	Приклад у книзі	Трансформація в кіно	Приклад у кіно	
Пряме мовлення	Але ж там повинні працювати якісь люди...	Пряме мовлення	Але ж там мусять працювати люди	
Непряме мовлення	І ось що він зробить, зашепотів Чарлі гарячково сам до себе...	Мовчання і невербальні засоби (міміка та монтаж)	Відсутнє	
Невласне-пряме	то це буде його долар? Він може його взяти?	Мовчання і невербальні засоби (міміка та монтаж)	Відсутнє	

Трансформація форм мовлення Августуса Глупа				
Форма мовлення	Приклад у книзі	Трансформація в кіно	Приклад у кіно	
Пряме мовлення	Це так чу-до-во! (...) От би ще ківшика, щоб добре було пити!	Пряме мовлення	А я Август Глуп. Я обожнюю шоколад.	
Непряме мовлення	Відсутнє	Відсутнє	Відсутнє	
Невласне-пряме	Відсутнє	Відсутнє	Відсутнє	

Трансформація форм мовлення Веруки Солт				
Форма мовлення	Приклад у книзі	Трансформація в кіно	Приклад у кіно	
Пряме мовлення	Де мій золотий квиток? Я хочу квиток.	Пряме мовлення	Де мій Золотий квиток! Я хочу Золотий квиток!	
Непряме мовлення	Бачите, одразу, як доня сказала, що мусить мати Золотий квиток, я пішов у місто й почав купувати всі шоколадні батончики.	Через пряме мовлення батька (так само)	Щойно Верука сказала, що мріє про золотий квиток, я почав скуповувати шоколад тонами.	
Невласне-пряме	Відсутнє	Відсутнє	Відсутнє	

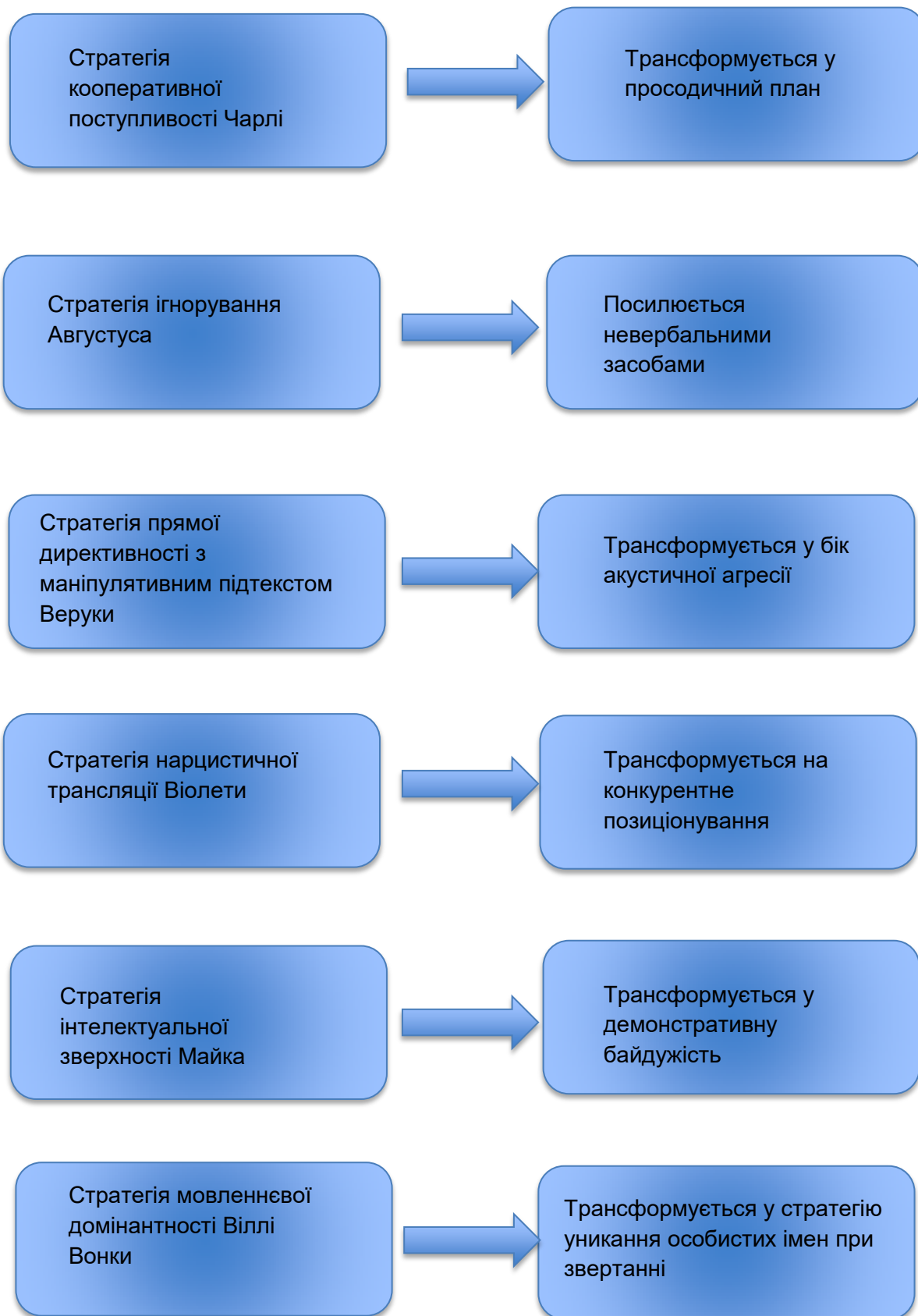
Трансформація форм мовлення Віолети Бореґард				
Форма мовлення	Приклад у книзі	Трансформація в кіно	Приклад у кіно	
Пряме мовлення	Я жую безперестанку, та коли почула про ті квитки містера Вонки, то відклала жуїтку і перейшла на цукерки — мала надію, що мені пощастить	Пряме мовлення	Я завжди жую жуїтку, але почувши про конкурс, перейшла на шоколад.	
Непряме мовлення	Відсутнє	Відсутнє	Відсутнє	
Невласне-пряме	Відсутнє	Відсутнє	Відсутнє	

Трансформація форм мовлення Майка Тіві				
Форма мовлення	Приклад у книзі	Трансформація в кіно	Приклад у кіно	
Пряме мовлення	Ви що — подуріли? Не бачите, що я дивлюся телевизор?	Пряме мовлення	Я лише відстежив дати виготовлення, порахував прогноз погоди та курс долара. Дуже просто.	
Непряме мовлення	Відсутнє	Відсутнє	Відсутнє	
Невласне-пряме	однак щасливого переможці, тобто Майка Тіві, уся ця ситуація, здається, <i>страшенно дратувала</i>	Невербальні засоби (міміка та інтонація)	Відсутнє	

Трансформація форм мовлення Віллі Вонки				
Форма мовлення	Приклад у книзі	Трансформація в кіно	Приклад у кіно	
Пряме мовлення	Вітаю вам, мої маленькі друзі! Запрошую на фабрику!	Пряме мовлення	Вітаю вас, зірки. З землі привітання лунало. Любі друзі, вітаю! Вітаю вас на фабриці.	
Непряме мовлення	Відсутнє	Пряма мова іншого персонажа	Віллі Вонка: Насолоджуйтесь! Мак Тіві: Тату, він сказав насолоджуйтеся.	
Невласне-пряме	Відсутнє	Мовлення наратора	Насправді, Вілі вонка давно вже не згадував про своє дитинство.	

Додаток І

Трансформація мовленнєвих стратегій з літературного твору в кіноадаптацію



Додаток І

Ситуація	У книзі	У фільмі	Тип зміни
Екскурсія по фабриці	Пряме мовлення	Пряме мовлення	Без змін
Пояснення правил	Непряме мовлення	Пряме мовлення	Непряме переходить у пряме
Розповідь про умпа-луппів	Пряме мовлення	Непряме + пряме	Поєднання форм мовлення
Пропозиція Чарлі	Пряме мовлення	Пряме мовлення	Без змін
Реакція на провини дітей	Пряме мовлення	Пряме мовлення	Без змін
Флешбеки в дитинство	Відсутнє	Наратор + пряме	Додано у фільмі
Розповідь про роботу на фабриці	Пряме + непряме	Пряме	Перевага однієї форми
Передача внутрішнього стану	Невласне-пряме мовлення	Пряме + невербальні засоби	Поєднання вербальних та невербальних зас.
Реакція на квиток діда Джо	Пряме мовлення	Пряме + невербальні засоби	Поєднання вербальних та невербальних зас.
Реакція Чарлі на фабрику	Невласне-пряме мовлення	Пряме + невербальні засоби	Поєднання вербальних та невербальних зас.