нарративных типов тел – психологизированного и психопатологизированного – в поэтиках литературы модернизма и постмодернизма.

Ключевые слова: телесность, образность, нарратив, концептуальный троп, художественная семантика.

Galutskikh Iryna. *Sensory-Emotional Body* and its Literary Representation in the Imagery and Narrative Structure of the English Modernist and Postmodernist Literature. The article focuses on the research of specific features of the literary (narrative and verbal/discursive) representation of the human body in its sensory and emotional aspects characteristic of modernist and postmodernist poetics, elaborated on the corpus of the English literary texts of the corresponding periods. The object of the research is the literary corporeality, treated as a cognitive-semiotic construal, comprising three basic dimensions – cognitive (mental), narrative and verbal/discursive. The method of research implied he application of a complex analysis including the methodology of narrative patters' reconstruction as well as reconstruction of conceptual tropes in the text. The results obtained revealed the predominance of the activation of narrative patterns «psychologization» and «pathologization» in the English modernist and postmodernist texts respectively and accentuation of corresponding narrative types of bodies – psychologized and pathologized in modernist and postmodernist poetics.

Key words: corporeality, imagery, narration, conceptual trope, literary semantics

Стаття надійшла до редколегії
10.04.2015 р.

УДК 811.11:82-2'3

Марина Горюнова

Родова специфіка художнього діалогу в епосі та драмі (на матеріалі творів Ф. Дюрренматта)

У статті здійснено спробу висвітлити категорію діалогу, яка спроможна найбільш достовірно та аргументовано виявити відмінність драми та епосу. Родову специфіку функцій діалогу проаналізовано на прикладі прозаїчного й драматургічного втілення одного сюжету одним автором: п'єса та повість «Аварія» швейцарського німецькомовного письменника Ф. Дюрренматта. Порівнюючи уривки з п'єси й повісті, виявлено різнофункціональність діалогів, що визначає належність художнього твору до відповідного роду літератури. Діалог, який автор подає в драматургічному чи епічному тексті, залежить від його естетичного задуму й спрямований на створення певного художнього образу, складниками якого є добір художньо-виражальних засобів на лінгвістичному та екстралінгвістичному рівнях. Досліджено особливості дієвої функції діалогу в драмі й характеризуючо-описової в епосі.

Ключові слова: драма, епос, автор, діалог, дієва функція діалогу, характеризуючо-описова функція діалогу.

Постановка наукової проблеми та її значення. Протягом декількох епох драму розглядали як найповніше втілення можливостей художньої творчості. Саме проблеми теорії драми розкрито в численних працях, починаючи з великих філософів античності. Але теоретики минулих років спиралися здебільшого на локальний досвід, не враховували закони розвитку мистецтва інших народів. Часто теорія драми була нормативною, являла собою систему рекомендацій і вимог, які обмежували творчий потенціал справжніх майстрів слова.

Саме тому сучасне мистецтво сміливо ламає класичні межі, воно потребує зовсім не встановлення правил, а навпаки – звільнення від будь-яких догм і зосередження на з'ясуванні тих проблем, які раніше залишалися поза полем зору дослідників. У цьому напрямі розвивалася у XX ст. теорія драми в розвідках відомих вітчизняних і зарубіжних учених та практиків: О. А. Анікста, В. М. Волькенштейна, Б. Й. Костелянця, М. Я. Полякова, В. О. Сахновського-Панкєєва, В. Є. Халізєва, Б. Асмуса, Е. Бентлі, М.-Ю. Грайфа, М. Дітріха, Ф. Дюрренматта, П. Сонді, М. Фріша, Х. Шмідта й ін. У цих дослідженнях однією з провідних проблем залишається сутність драми як роду літератури.

Слід згадати також вислови про непотрібність родового розмежування, яке завдає труднощів та викривляє розуміння художнього твору (О. І. Білецький, Б. Кроче). Справді, три роди поетики (нас

© *Горюнова М., 2015*

цікавлять драма й епос) не завжди відрізняються один від одного чітко визначеними межами, проте не можна заперечувати їх взаємопроникнення, що особливо характерно для мистецтва ХХ ст. Те, що супротивники розмежування називають синтезуванням й злиттям драми, епосу та лірики, більш слушно визначити як «активну й вільну взаємодію» [7, с. 35], «міжродову дифузію», «розширення художніх можливостей» [5, с. 21], «зрощення родових основ» [6, с. 224].

У той час як одні вчені методично обгрунтовували й доводили існування драми, епосу та лірики, інші наполегливо боролися за стирання межі між ними, а треті неодноразово намагалися поповнити традиційні роди літератури (Ю. Б. Борев, В. Д. Дніпров, К. Хамбургер). Такі спроби пояснюються, можливо, тим, що протягом вивчення літературних родів наукова думка так і не знайшла єдиного критерію оцінки. За основу брали то наслідування (Платон, Арістотель), то типи змісту (А. В. Шлегель, Ф. В. Шеллінг), то функцію мовлення (Й. Петерсен, Х. Шмідт), граматичний час (С. Штайгер, Ю. Клейнер), сюжетність (В. Є. Халізєв) тощо. Наслідком цього стала логічна неоднорідність кожної нової системи зіставлення традиційних родів літератури. Тому сучасні теоретики приділяють більше уваги нетрадиційним підходам до літературних родів, знаходячи логічно однорідні основи для їх виокремлення з літературного потоку.

Одним із таких підходів є, на наш погляд, діалог. Саме аналіз художнього діалогу та виявлення його родової специфіки в драмі й епосі становить мету цієї розвідки. Реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань:

1) провести порівняльний аналіз діалогу в драматичному й епічному творі;

2) проаналізувати специфічні функції діалогу в драмі та епосі.

Матеріалом для дослідження слугують фрагменти діалогів повісті й п'єси «Аварія» швейцарського письменника Ф. Дюрренматта.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. До ХХ ст. в літературознавчих і мовознавчих дослідженнях діалог розглядали в опозиції до монологу. Починаючи з другої половини ХХ ст., деякі лінгвістичні праці уможливили розширення традиційних рамок оцінювання та вироблення нових напрямів під час вивчення діалогічного мовлення взагалі й художнього діалогу зокрема (Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, Л. П. Якубинський). Щоправда, на початку досліджень існував недиференційований підхід до діалогу, тобто діалог природного спілкування філологи не відрізняли від художнього. Але в результаті висновків останніх десятиліть зрозуміло, що потрібно виділяти діалог природнього усного мовлення й діалог у драматичному або епічному творі (Р. О. Будагов, В. В. Виноградов, Т. Г. Винокур, В. І. Лагутін, О. Б. Сиротенко, В. В. Одинцов, Х. Штайн). Як зазначає відомий англійський теоретик драми Е. Бентлі, відповідно до традиції, яка склалася, письменники оперують не побутовим мовленням, а мовою, над підвищенням виразності якої працювали їхні попередники і яка перетворена в особливий зображувальний засіб, котрий уже належить не життю, а літературі [1, с. 74].

Більш важливе значення має, безперечно, функціональний характер. Якщо для природного діалогу властива насамперед функція спілкування, то художній діалог відіграє, насамперед, роль повідомлення, та ще й особливого – естетичного. Ця функція передбачає, як уважає І. Р. Гальперін, високу художню інформативність, яка підносить мову художньої літератури над рівнем мовлення нашого повсякденного життя [3, с. 30, 37, 40].

Будь-який реальний діалог, який автор подає в тексті, стає художнім, оскільки він логічно залежить від естетичного, ідейного, політичного задуму письменника й спрямований на створення певного художнього образу. Ого складниками є добір не лише мовних виражальних засобів, граматичних конструкцій тощо на лінгвістичному рівні, а також і на екстралінгвістичному. Саме за такого підходу, який ґрунтується на поєднанні мовознавчого й літературознавчого аспектів, можливо найбільш повно та всебічно проаналізувати художній діалог і визначити його родову специфіку.

Визначаючи особливості діалогу в драмі й епосі, деякі дослідники слушно звертаються до їхніх формальних відмінностей і називають такі: різниця в структурі, при якій прозаїчний діалог має більш розгорнутий характер; різниця за їх довжиною, тобто в п'єсах діалог значно коротший; у мовленні персонажів драми значно більша кількість еліпсисів; авторські ремарки мають у прозі розгорнутий характер, а в п'єсі виконують традиційну допоміжну роль [4].

Протн, зазначимо, що такі характеристики не завжди узгоджуються з художньою практикою. На підтвердження цієї думки порівняємо прозаїчне та драматичне втілення одного сюжету одним автором: «Аварія» («Die Panne»), повість і п'єса швейцарського німецькомовного прозаїка й

драматурга Ф. Дюрренматта (1921–1990) про незначну поломку автомобіля, що затягнула головного героя Трапса в незвичайну «гру» – судовий процес, унаслідок якого з'ясовується: Трапс винен у злочині, про який не підозрював.

Розглянемо два уривки.

У п'єсі:

Verteidiger: Junge, Junge! Was heißt das wieder! Gestehen muß man, ob man will oder nicht, und zu gestehen hat man immer was. Wohlan denn, lieber Freund, weder geziert noch gezaudert, sondern frisch von der Leber gesprochen, ***wie brachten Sie Gygax um?***

Traps: Mein lieber Herr Verteidiger, der besondere Reiz dieses Spiel besteht darin – wenn ich als Anfänger und ganz unmaßgeblich meine Meinung äußern darf, – daß einem dabei unheimlich und gruselig wird. Das Spiel droht in Wirklichkeit umzukippen. Man fragt sich auf einmal, bin ich nun ein Verbrecher oder nicht, habe ich den alten Gygax getötet oder nicht? Ganz durcheinander kommt man, wie im Kino geht's zu, das ist das Spannende, darum Vertrauen gegen Vertrauen: ich bin wirklich unschuldig am Tode des alten Gangsters.

У повісті:

«Vertrauen gegen Vertrauen» , sagte der Verteidiger, als sie sich erhoben hatten und Arm in Arm, vom Licht der Fenster geblendet, gegen das Haus hintappten.

«Wie brachten Sie Gygax um?»

«Ich soll ihn umgebracht haben?»

«Na, wenn er doch tot ist.»

«Ich brachte ihn aber nicht um.»

Розглянемо різницю в структурі. Навіть візуально діалог у п'єсі більше розгорнутий, хоча найголовнішим у цих уривках, на перший погляд, є лише виділене питання. Але неможливо не помітити, що інформаційна насиченість діалогу в п'єсі об'ємніша, ніж у повісті. У вуста Захисника автором п'єси вкладено так багато слів тільки заради того, щоб дати поштовх не одній інтризі (*«Wie brachten Sie Gygax um?»*), а й багатьом іншим, не менш важливим параметрам дії: характеристика мовця (емоційність, образність, деяка науковість мовлення, про що свідчать звертання «*Junge»* і його повторення; ускладнений синтаксис двох останніх речень у репліці Захисника з фразеологізмом на зразок «*frisch von der Leber gesprochen»*); тонкий психологізм адвоката-ієзуїта, що проявляється в розміщенні логічних пасток за зовнішньої фамільярності, майже дружньої манери поведінки; філософічність мислення, уміщена хоча б у реченні *«und zu gestehen hat man immer was»*; професійна спритність, завуальована м'яким, майже батьківським докором *«Was heißt das wieder!»*, оскільки Захисник у п'єсі ніяк не може отримати потрібну відповідь на запитання, чи винен Трапс у смерті Гігакса. Драматичний уривок дає характеристику Трапса, гравця-авантюриста, який захопився подіями, що відбуваються («*wie im Kino geht's zu»*) і водночас боїться наслідків («*Das Spiel droht in Wirklichkeit umzukippen*»), але, по суті, є слабкою та боязкою людиною («*daß einem dabei unheimlich und gruselig wird*»). Також у діалозі подано характеристику обставин (дружна бесіда майже рівноправних партнерів, про що свідчить фамільярне звернення Захисника й Трапса один до одного «*lieber Freund»,* «*Mein lieber Herr Verteidiger»*), характеристика автором до зображуваного (самовпевненість Захисника та безмежна наївність Трапса).

Для всього цього діалог в епічному творі не потрібен, оскільки там є, крім нього, слова автора, які не менш точно повідомляють читачеві необхідні за сюжетом відомості.

Отже, твердження, що драматичний діалог значно коротший за епічний – неправдиве. Проаналізовані уривки підводять до думки про те, що існує довжина «просторова» й довжина «художня», і саме для повісті характерна перша, а для п'єси – друга. Тому в художньому значенні діалог у драмі набагато довший, ніж в епосі, оскільки саме він є рушійною силою інтриги, характеризує персонажів, їхнє мовлення, ставлення один до одного, інформує про зовнішні мотиви та причини поведінки дійових осіб.

Наступне твердження, що авторські ремарки мають більш розгорнутий характер у прозі, порівняно з драмою, також підлягає сумніву.

У п'єсі:

Staatsanwalt: Ihr Beruf?

Traps: Generalvertreter.

Staatsanwalt: Schön. Erlitten eine Panne?

Traps: Zufällig. Zum ersten Mal seit einem Jahr.

Staatsanwalt: Ach. Und vor einem Jahr?

Traps: Nun, da fuhr ich noch den alten Wagen. Einen Citroen 1939, doch jetzt besitze ich einen Studebaker, rotlackiertes Extramodell.

У повісті:

«Beruf?»

«In der Textilbranche.»

«Also Reisender, lieber Herr Traps?»

«Generalvertreter.»

«Schön. Erlitten eine Panne?»

«Zufällig. Zum ersten Mal seit einem Jahr».

«Ach. Und vor einem Jahr?»

«Nun, da fuhr ich noch den alten Wagen», erklärte Traps. «Einen Citroen 1939, doch jetzt besitze ich einen Studebaker, rotlackiertes Extramodell».

Формально ми бачимо не просто однакові, а майже тотожні діалоги, лише єдина авторська ремарка в повісті («*erklärte Traps»)* і додатки *(«Ihr Beruf?»,* замість *«Beruf?»,* та звертання *«lieber Herr Traps»* у повісті). Якщо аналізувати їх функцію й зануритися в більш глибокі пласти змісту, то зрозуміло, що перед нами два різних родових діалоги і за суттю, і за формою.

Спочатку про форму: у п'єсі драматургові не потрібно вставляти вказівки на те, хто говорить, тому що ім'я персонажа завжди стоїть перед реплікою. По-іншому в епосі: тут потрібно або вставляти відповідні вказівки у вигляді ремарок автора («*erklärte Traps»),* або у вигляді логічного маркера в ці репліки (*«lieber Herr Traps»* – в репліці Прокурора, *«In der Textilbranche»* – в репліці Трапса). Отже, ці незначні вставки є функціональними родовими маркерами.

Тепер про сутність: головна функція діалогу в п'єсі – надати дію інтризі, а в епосі – характеризувати події, що відбуваються. Тому автор заміщує або вилучає слова, щоб наприкінці отримати два суттєво різні родові діалоги. Так, у п'єсі потрібно використати «*Ihr Beruf?»* («Ваша професія?»), оскільки без цього присвійного займенника позиція Прокурора стає беземоційною, войовничою, відводячи читача від інтриги в психологію дії. Що ж саме приховано за словом Прокурора «*schön»* у п'єсі? Це оцінка професії Трапса чи слово має інше значеннєве навантаження, наприклад іронію над зарозумілістю Трапса (усе ж він заявив про себе «*Generalvertreter»,* а не просто службовець чи якось інакше)? Авторові-драматургу потрібно розвивати інтригу, швидше добратися до «злочину» Трапса, а тому зміст він передає скупими, концентрованими мазками. Інакше в епосі: оповідачеві поспішати немає куди, тому що головне для нього – зобразити весь комплекс подій, а не одну інтригу. Тому й з'являється неемоційне питання (майже допит!) Прокурора про професію *«Beruf?» (*а не ввічливе *«Ihr Beruf?»*, як у п'єсі), й дуже містка відповідь Трапса *«In der Textilbranche»,* яка дозволяє оповідачеві розгорнути цілісне психологічне полотно (*«Also Reisender»* – у підтексті зневажливе «Ой, звичайний комівояжер», і відповідь – *«Generalvertreter»,* тобто з'являється пихатість Трапса – «генерального представника фірми»).

Після такої психологічної битви стає зрозумілою вся насиченість слова «*schön»* – це вже не оцінка професії, а дещо більше: одночасно і насмішка Прокурора, і його радість, що нарешті знайшов слабке місце в сутності Трапса.

Але, незважаючи на особливий психологізм фрагменту, інтрига стоїть на місці, дія в драматургічному значенні слова не розвивається, тому частина реплік вилучається з п'єси. Отже, наявність або відсутність ремарок у діалозі не настільки важлива, як функція, яку вони виконують. Саме ця різнофункціональність діалогів підпорядковує їхню формальну складову частину. Тому винятково формальна характеристика не може бути тим критерієм, який дає змогу побачити суттєву різницю діалогу в драмі та епосі.

Зважаючи на те, що драма – це дія, то й драматичний діалог виконує «дієву» функцію. Отже, діалог у драмі – це засіб розвитку дії. Під дією ми розуміємо не тільки розвиток виключно інтриги, але й інших пластів інформації. Саме тому все те, що в епосі можна «вкласти» в авторські слова та його безпосередні роздуми, у п'єсі включено в діалог персонажів:

У повісті:

Traps stellte sich vor und bat um Unterkunft.

Der Alte musterte Traps aufmerksam, nach der Weise der weitsichtigen über kleine randlose Brille blickend: «Gewiß, hier kann der Herr übernachten.»

У п'єсі:

Traps: Herr Werge?

Richter: Bin ich.

Traps: Mein Name ist Traps, Alfredo Traps.

Richter: Erfreut.

Traps: Es wurde mir gesagt, man könne bei Ihnen übernachten. Habe eine Panne.

Richter: Kann man.

Не можна не побачити різних функцій діалогів наведених фрагментів. У повісті автор акцентує увагу на Судді, а не на Трапсі. Ремарка автора «*stellte sich vor und bat um Unterkunft»* нейтральна й ніякого образу Трапса не створює. Інакше в п'єсі – ця фраза виростає в невелику, але психологічно містку характеристику. З одного боку, сухий Суддя, про що свідчать дві його репліки, побудовані за законами неповних речень («*Bin ich»* – без вказівного займенника «das», «*Erfreut»* – без підмета та змінної частини присудка). З іншого боку, честолюбний Трапс – повтор у його репліці («*Mein Name ist Traps*»), але цього замало. Він не без гордості додає ще й ім'я («*Alfredo Traps»*). По-друге, не менш нейтральний вислів у повісті «*bat um Unterkunft»* («попросив притулку») перетворюється в п'єсі на монолог, який має різні відтінки значень: я, Трапс, володію німецькою мовою, тому що можу будувати гарні й складні за якістю речення (пасивна форма, кон'юнктив, безсполучникове підрядне речення), так що я освічений, і не гірший від Вас, пане Суддя; але я дуже ділова людина й можу користуватися сухим, протокольним стилем і не витрачати час на непотрібні слова (еліпсис *«Habe eine Panne»*).

З іншого боку, як образно та наочно охарактеризовано Суддю в повісті: *«der Alte»* (вік); *«musterte Traps aufmerksam»* (підозрілість чи професійна звичка піддавати усе сумніву); «*Weitsichtiger»* – це не просто характеристика зору, а швидше за все створення із Судді певного символу Прозорливості, а потім, за межами цього епізоду, але не без його допомоги, і Справедливості; *«kleine randlose Brille»* (звички), та нічого цього в п'єсі, крім сухого підсумкового «*kann man*», яке лише натякає, а не стверджує, що Суддя – людина обережна в судженнях (адже не сказав «Sie können»).

Отже, головна відмінність діалогу в драмі від діалогу в епосі полягає саме в дієвому характері першого. Ми маємо на увазі дієвість самого слова, його багатофункціональне навантаження. У цьому значенні правильна думка відомого теоретика В. М. Волькенштейна про те, що слово в драмі «підлягає аналізу як дія в низці, у ланцюгу інших дій, оскільки це слово є словом-дією» [2, с. 11]. Такий характер драматичного діалогу породжує й формальні (на лінгвістичному рівні) відмінності діалогів у драмі та епосі. У першому – репліки персонажів мають високу художню інформативність, напружену драматичну дію, лаконізм (не маємо на увазі тільки їх довжину), що не властиво діалогу в епосі. Ці особливості є причиною того, що головну роль у драмі відіграє діалог дійових осіб, а в епосі – розповідь автора або оповідача.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Порівнюючи уривки з п'єси та повісті, виявили різнофункціональність діалогів. Для епічного твору діалог не настільки важливий, як для драми, оскільки основну частину інформації в епосі подано у формі опису. Діалог тільки доповнює цей опис, вносячи різноманітність у словесно-мовленнєву структуру повісті. Навіть якщо діалог персонажів домінує над іншими художньо-виражальними засобами, він суттєво відрізняється від діалогу в п'єсі. Діалог в епосі характеризує, описує події та персонажі, але не надає дії інтризі. Діалог у драмі безпосередньо втілює дію, тому має дієвий характер. Саме функція діалогу визначає його родову специфіку.

Джерела та література

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; [пер. с англ. В. Воронина]. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
2. Волькенштейн В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1960. – 338 с.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.

4. Зоневашвили Д. С. О некоторых различиях языка диалога в художественной прозе и драматургии / Д. С. Зоневашвили // сборник научных трудов Московского педагогического института иностранных языков. – 1977. – Вып. 116. – С. 54–74.
5. Кубилюс В. С. Современная литовская поэзия / В. С. Кубилюс ; [пер. с литов. Б. Залесской]. – М. : Знание. 1969. – 32 с.
6. Полякова Л .В. Пути развития теории жанра в работах последних лет / В. Л. Полякова // Русская литература. – 1985. – №1. – С. 212–225.
7. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ. 1986. – 280 с.
8. Dürrenmatt F. Die Panne / F. Dürrenmatt // Erzählungen. – Berlin : Volk u. Welt, 1986. – S. 278–313.
9. Dürrenmatt F. Die Panne / F. Dürrenmatt // Gesammelte Hörspiele. – Zürich Die Arche, 1964. – S. 245–28.

Горюнова Марина. Родовая специфика художественного диалога в драме и эпосе (на материале произведений Ф. Дюрренматта). В статье сделана попытка показать категорию диалога как такую, которая способна наиболее достоверно и аргументировано определить отличие драмы и эпоса. Родовая специфика функций диалога анализируется на примере прозаического и драматургического воплощения одного сюжета одним автором – пьесы и повести «Авария» швейцарского немецкоязычного драматурга и прозаика Ф. Дюрренматта. При сравнении отрывков обнаруживается разнофункциональность диалогов, которая определяет принадлежность художественного произведения к определенному роду литературы. Диалог, включаемый автором в драматургический или эпический текст, зависит от его эстетического замысла и направлен на создание определенного художественного образа, который представляет собой результат выбора художественно-выразительных средств на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях. Исследованы особенности действенной функции диалога в драме и характеризующе-описательной в эпосе.

Ключевые слова: драма, эпос, автор, диалог, действенная функция диалога, характеризующе-описательная функция диалога.

Goriunova Maryna. Genus Specificity of Literary Dialogue in the Epic and Drama (Based on Creations by F. Dürrenmatt). An attempt to highlight the category of dialogue, which is able the most accurately and reasonably to identify the difference between drama and epic has been made in this article. Genus specific dialogue functions have been analyzed on example of prosaic and dramatic realization of the same plot implementation performed by Swiss author and dramatist F. Dürrenmatt both in his play and his novel «A Dangerous Game». When comparing plays and novels excerpts, the variety of dialogues functionality reveals the discourse belonging to the appropriate kind of literature. The dialogue, being presented by an author in dramatic or epic text depends on its aesthetic idea and it aims to a certain artistic image creation; its components are selection of expressive means at linguistic and extra-linguistic levels. The features of effecient drama dialogue functions and epic narrative descriptive functions have been investigated.

Key words: drama, epic, author, dialogue, effecient dialogue function, the descriptive dialogue function.

Стаття надійшла до редколегії
15.04.2015 р.

УДК 811.111’42

Ірина Єршова

Мультимедійний жанр «Презентація Powerpoint» на уроках англійської мови

Статтю присвячено проблемі вивчення презентації PowerPoint як реактивного мультимедійного жанру у сфері навчально-педагогічного дискурсу. Розглянуто особливості педагогічної презентації уроків англійської мови у молодшій школі за комунікативними параметрами: комунікативна мета, комунікативний смисл, концепція автора, концепція адресата, подійний зміст, чинник комунікативного минулого, чинник комунікативного майбутнього. Презентація PowerPoint дає змогу презентувати лексичний і граматичний матеріал уроку, розвивати артикуляційні навички школярів, формувати навички читання, аудіювання, мовлення, письма; відбувається в інтеракції адресанта (вчителя) та адресата (учнів); складається з трьох композиційно-тематичних блоків:

© Єршова І., 2015