

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ЛЕСІ УКРАЇНКИ

На правах рукопису

ПАЛІЙЧУК АННА ЛЕОНАРДІВНА

УДК 811.111'42

НАРАТИВНИЙ КОД ІНТИМІЗАЦІЇ
(на матеріалі англомовного художнього дискурсу)

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Олікова Марія Олександрівна
кандидат філологічних наук,
професор

Луцьк – 2011

ЗМІСТ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ.....	5
ВСТУП	6
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДВАЛИНИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
НАРАТИВНОГО КОДУ ІНТИМІЗАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ	16
1.1. Наративні коди формування смислу тексту. Наративний код інтимізації	16
1.2. Когнітивне та комунікативно-прагматичне розуміння поняття “інтимізація”	24
1.3. Художня комунікація в триаді автор – текст – читач	34
1.3.1. Процес художньої комунікації.....	34
1.3.2. Текст як матеріальна одиниця дискурсу.....	39
1.3.3. Наративний дискурс коротких оповідань.....	43
1.4. Адресованість та адресація в художньому дискурсі.....	46
1.4.1 Типи адресантів та адресатів художнього дискурсу..	52
1.4.2 Функції різних типів адресантів та адресатів у процесі асинхронної комунікації.	56
1.5. Фокалізація як механізм інтимізації	61
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I.....	70
РОЗДІЛ II ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВНОГО КОДУ ІНТИМІЗАЦІЇ	
2.1. Дейксис у хронотопному континуумі тексту.....	73
2.1.1. Маркери дискурсивного дейксису як засоби інтимізації.....	76
2.1.2. Маркери просторового та часового наративного дейксису як засоби інтимізації.....	78

2.1.3. Скорочення наративної дистанції особовими дейктиками.....	79
2.2. Теперішній наративний час як засіб інтимізації.....	86
2.3. Графічні засоби інтимізації.....	92
2.4. Інтимізуючі звертання	97
2.5. Імператив як засіб реалізації інтимізації	101
2.6. Синтаксичні засоби діалогізації художнього наративу	103
2.6.1. Риторичні питання та ствердження.	104
2.6.2. Еліптичні речення як засоби наративного коду інтимізації.	111
2.6.3. Семантичний еліпсис.	115
2.7. Інтимізація наративу засобами суб'єктивної модальності та оцінки	118
2.8. Авторські коментарі як текстовий засіб вираження інтимізації в художньому наративі.....	130
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II.....	140
РОЗДІЛ III СТРАТЕГІЯ І ТАКТИКИ ІНТИМІЗАЦІЇ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ	145
3.1. Комунікативні тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі коротких оповідань О. Генрі, К. Менсфілд та С. Моема....	147
3.2. Коефіцієнт ймовірної інтимізації в комунікативних блоках тексту..	155
3.3. Ідіостильова специфіка втілення комунікативних тактик інтимізації	173
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III	188
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	191
ДОДАТКИ.....	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	229

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ.....	252
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ.....	253

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- В/П – комунікативна тактика вказівки / поради адресатові
- В/Щ – комунікативна тактика відвертості / щирості адресанта з адресатом
- ЗВЕР – комунікативна тактика прямого звертання до адресата
- КБ – комунікативний блок
- КОМ – комунікативна тактика прямого коментарю-доповнення
- КС – комунікативна стратегія
- КСІ – комунікативна стратегія інтимізації
- КТ – комунікативна тактика
- КТІ – комунікативна тактика інтимізації
- П/З – комунікативна тактика присутності / залучення адресата
- РП – риторичне питання
- СИНХ – комунікативна тактика створення ефекту синхронної комунікації
- СОЛІД – комунікативна тактика солідарності адресата з адресантом
- ТНЧ – теперішній наративний час
- УСН – комунікативна тактика створення ефекту усного мовлення

ВСТУП

Зміна панівної парадигми гуманітарних наук з механістичної на когнітивно-дискурсивну зумовила перенесення фокусу уваги лінгвістів із системи мови на мовленнєву діяльність людини, її комунікативне самовираження. У лінгвістиці останніх років інтенсивно дискутуються питання мовленнєвих кодів, одиниць і категорій мови в їх комунікативному, прагматичному та когнітивному вимірах, що закономірно посилює інтерес до вивчення індивідуально-авторської моделі світу.

Інтегрований когнітивно-дискурсивний та комунікативний підхід до мови передбачає дослідження лінгвістичних характеристик англомовного художнього дискурсу з урахуванням двох антропоцентрів – автора й читача. Їх взаємозв'язок є загальновизнаним положенням лінгвістичної прагматики – вивчення спілкування як процесу побудови та сприйняття дискурсу.

У межах дослідження наративного коду інтимізації особлива увага зосереджується на особистісних факторах адресанта й адресата та на їх відображенні в художньому дискурсі, оскільки саме спілкування є ускладненим і асинхронним.

У межах комунікативного підходу вивчаються умови існування мовної системи, її підсистем і одиниць у конкретних актах спілкування, вибір і використання їх учасниками комунікації шляхом застосування певних стратегій та тактик. Однією із таких стратегій є встановлення довірливої, інтимної атмосфери “прямої бесіди через текст” – інтимізації.

Незважаючи на активне використання терміна “інтимізація” в сучасній дискурсивній лінгвістиці, функціональній стилістиці, чіткого й однозначного визначення цього поняття досі не існує. Як синоніми поняття “інтимізація” вживаються такі терміни, як мовленнєві сигнали образу автора [52], авторська адресованість, зверненість [8; 56; 57], художній діалог [18], суб'єктно-адресатні відносини [157], солідаризація [114], наративна дистанція (narrative distance)

[227], єднання, спільність (togetherness) [239, с. 23], пом'якшення (mitigation) [206], дискурс інтимності (discourse of intimacy) [217]. Кожне з них, безсумнівно, включає ряд ознак, притаманних явищу інтимізації, але описує його лише фрагментарно і несистематизовано.

Концепція інтимізації народилася під впливом культурологічних ідей Ю.М. Лотмана [111; 112; 113; 114] та М.М. Бахтіна [21; 20] як механізм протилежний об'єктивізації. Чужа свідомість (свідомість адресанта) безпосередньо впливає на процес сприйняття інформації адресатом і, в свою чергу, піддається його впливу.

У лінгвістиці термін “інтимізація” вперше використав Л.А. Булаховський, характеризує твори О.С. Пушкіна та Т.Г. Шевченка. Під цим терміном вчений розуміє, по-перше, художні засоби, що ставлять за мету наблизити самого поета до зображуваного; по-друге, своєрідні спонукання читача до того, щоб він розділив разом з автором елементи його творчої праці [44, с. 47–84]. Пізніше інтимізація в працях Л.А. Булаховського визначається як стилістично-синтаксичний прийом [45, с. 131–156].

Розглядаючи інтимізацію під різними термінами, про які йшлося вище, В.В. Виноградов [51; 52] та М.М. Бахтін [19; 20] називають її способом художньої обробки матеріалу, в результаті чого виникає ефект емоційно-інтелектуального спілкування автора з читачем. І.К. Білодід формулює визначення інтимізації як художнього прийому, що викликає в читача почуття інтимного, дружнього спілкування з автором [33]. Ю.А. Бельчиков та С.П. Денисова окреслюють інтимізацію як специфічну текстову категорію, інтегральну з категоріями суб'єктивної модальності, адресованості та структурою наративу [26, с. 64–70; 27 с. 84–99; 73].

А.В. Корольова дає визначення інтимізації як феномена мови художньої літератури, як інтегрованої процесуальної текстової категорії, що об'єднує співвідносні категорії автора, читача й суб'єктивно-оцінної модальності в процесі текстової діяльності, що спричиняє поєднання породження художнього

тексту з його інтерпретацією. Інтимізація – це код індивідуальної манери письменника, спосіб шифрування художньої інформації у зв'язку з естетичним наміром відтворити ефект емоційно-інтелектуального спілкування з читачем [97, с. 36]. У суміжних із лінгвістикою культурологічних розвідках Б.Ф. Шифрін називає інтимізацію художнім стилем [190, с. 88–94].

Отже, однозначного визначення поняття “інтимізація” не існує – це і стилістично-синтаксичний прийом, і текстова категорія, і спосіб обробки художнього матеріалу, і код, і навіть художній стиль.

Актуальність дослідження визначається відповідністю його об'єкта й методології загальній антропоцентричній спрямованості сучасного мовознавства. Незважаючи на значну соціально-культурну роль інтимізації в рамках художньої комунікації, відсутнім є детальний аналіз лінгвальних засобів її вираження. Крім того, досі не існує систематизованого дослідження комунікативних тактик інтимізації. Це зумовлює необхідність всебічного вивчення наративного коду інтимізації в англomовному художньому дискурсі та його індивідуально-стильового стратегічного використання конкретним автором.

Наше наукове завдання полягає у з'ясуванні мовних та мовленнєвих засобів і прийомів за допомогою яких автор художнього твору скорочує наративну дистанцію із читачем, і яким чином комунікативна стратегія інтимізації впливає на визначення ідіостильових особливостей автора художнього тексту.

Зв'язок з науковим темами. Проблематика дисертації відповідає профілю досліджень, що проводяться на факультеті романо-германської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки в межах наукової теми “Моделювання комунікативних процесів” (затвердженої Вченою радою ВДУ ім. Лесі Українки, протокол №7 від 25.01.2001).

Основна мета дослідження – виявити й скласифікувати мовні та мовленнєві засоби наративного коду інтимізації в англomовному художньому

дискурсі, а також проаналізувати комунікативні тактики скорочення дистанції між адресантом-автором і адресатом-читачем. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) з'ясувати структуру адресантно-адресатних відносин автор – текст – читач;
- 2) визначити поняття “інтимізація” та “нарративний код інтимізації” з позицій інтегрованого когнітивно-дискурсивного та комунікативного підходів;
- 3) виявити основні лінгвальні засоби досягнення інтимізації шляхом прагматичного та контекстуально-інтерпретаційного методів дослідження;
- 4) скласифікувати різнорівневі лінгвальні засоби нарративного коду інтимізації в залежності від типу фокалізації;
- 5) встановити комунікативно-функціональні характеристики стратегії інтимізації в інтродуктивних, основних та інферативних комунікативних блоках (КБ) текстів О. Генрі, К. Менсфілд та С. Моема із застосуванням функціонально-стилістичного та стилістично-статистичного методів.
- б) виявити комунікативні тактики (КТ) інтимізації у текстах коротких оповідань С. Моема, О. Генрі та К. Менсфілд і визначити їх універсальність / специфічність для ідіостилів вказаних авторів.

Об'єктом дослідження є короткі оповідання кінця XIX – початку XX ст. як специфічний жанр англomовного художнього дискурсу.

Обмеженість у довжині оповідання змушує автора а) використовувати максимальну кількість тактик переконання та впливу і таким чином інтенсифікувати оповідь, б) вибудувати текст так, щоб читач не отримував зайвої інформації, в) вживати тільки інформативні мовні засоби.

Предмет аналізу – вербальні засоби нарративного коду інтимізації в англomовному художньому дискурсі та їх ідіостильові характеристики.

Гіпотеза дослідження спирається на припущення, що розбіжності в індивідуально-специфічних способах втілення комунікативної стратегії інтимізації визначають ідіостильові особливості текстів коротких оповідань К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі, та можуть слугувати надійними критеріями лінгвістичної експертизи тексту на предмет авторства.

Матеріал дослідження складають 3918 фрагментів сучасного англomовного художнього дискурсу коротких оповідань, що містять засоби наративного коду інтимізації й формально дорівнюють висловлюванню або кільком висловлюванням. Фрагменти виокремлені зі 180 художніх прозових творів К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі – загальний обсяг сторінок 1864.

Вибір матеріалу пояснюється його відповідністю завданням дослідження; зокрема, звернення до художнього дискурсу дозволяє встановити особливості адресантно-адресатних відносин через мовлення наратора, що прямо чи опосередковано звертається до читача. Дослідження КТ інтимізації в текстах коротких оповідань О. Генрі, К. Менсфілд та С. Моема сприяє визначенню їх індивідуально-стильових відмінностей.

Методологія дослідження ґрунтується на засадах інтегрованого когнітивно-дискурсивного та комунікативного підходів, що надає нові можливості для дослідження інтимізації й дозволяє виокремити на глибинному рівні індивідуальні смисли, а на поверхневому – засоби їх вербалізації в дискурсивній взаємодії автора та читача.

Такий підхід надає абстрактному суб'єктові дискурсу специфічних особистісно-психологічних характеристик й уможливорює розкриття глибинних авторських інтенцій та стратегій, що повною мірою відповідає загальній спрямованості сучасної функціональної стилістики на виявлення опосередкованої присутності суб'єкта в художньому мовленні та його інтерпретації.

Методи дослідження охоплюють: метод компонентного аналізу – для встановлення значення концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ; дискурсивний – для

виявлення основної комунікативної стратегії і тактик інтимізації; **описовий метод**, який передбачає спостереження за мовними й мовленнєвими фактами, їх інтерпретацію та узагальнення; **функціонально-стилістичний та порівняльний методи**, що уможливають порівняння засобів наративного коду інтимізації залежно від обраної автором тактики, позиції в тексті та авторського індивідуального стилю; **контекстуально-інтерпретаційний метод** – для аналізу засобів наративного коду інтимізації з урахуванням не лише зовнішньої форми висловлення, але й глибинного змісту; **стилістично-статистичний метод** – для визначення коефіцієнта ймовірної інтимізації в комунікативних блоках текстів. Одержавши статистичним методом кількісні ознаки засобів інтимізації у текстах кожного з трьох письменників і зіставивши їх, матимемо надійні критерії для висновків про індивідуальний мовленнєвий стиль автора.

Наукова новизна одержаних результатів та висновків полягає в тому, що в роботі вперше визначено поняття “інтимізація” та “нاراتивний код інтимізації” з позицій інтегрованого когнітивно-дискурсивного та комунікативного підходів; встановлено структуру адресатно-адресантних відносин у режимі автор – текст – читач; скласифіковано засоби наративного коду інтимізації, що впливають на просторово-часове та психологічне зближення адресанта з адресатом; визначено глибинну авторську стратегію і тактики інтимізації. Розроблено та впроваджено методику обчислення коефіцієнта ймовірної інтимізації в комунікативних блоках художніх текстів задля визначення ідіостилу О. Генрі, К. Менсфілд та С. Моєма.

Наукову новизну одержаних результатів узагальнюють **положення, що їх винесено на захист**:

1. Наративний код інтимізації – це система різнорівневих мовних та мовленнєвих засобів, що сприяють скороченню наративної дистанції між автором та читачем в умовах асинхронної художньої комунікації. Стратегія інтимізації – це цілеспрямована мовленнєва поведінка конкретного автора,

направлена на виникнення ефекту безпосереднього, дружнього спілкування через текст. Комунікативна стратегія інтимізації втілюється за допомогою ряду тактик, що містять різноманітні засоби наративного коду інтимізації.

2. Адресантно-адресатні відносини виявляються по-різному на глибинному та поверхневому текстовому рівні. Так, на глибинному (смысловому) рівні наративний код інтимізації визначається відносинами між імпліцитним автором та імпліцитним читачем, на поверхневому – між наратором, який вербалізує наративний код інтимізації, та наратором, що його зчитує. Імпліцитний читач інтерпретує художній текст, таким чином вступаючи у безпосередній, смысловий, контакт із імпліцитним автором.

3. Психологічна та підпорядкована їй просторово-часова фокалізація є основним механізмом організації наративної присутності автора й безпосередньо впливає на вибір засобів наративного коду інтимізації. Психологічну близькість між автором та читачем створюють / відтворюють засоби суб'єктивної модальності та оцінки, авторські коментарі та семантичний еліпсис. Засобами просторово-часової фокалізації, що сприяють скороченню наративної дистанції і викликають враження синхронності художньої комунікації є дейктичні маркери, теперішній наративний час та засоби графічної образності. На перетині просторово-часової та психологічної фокалізації знаходяться такі засоби наративного коду інтимізації як імперативи та звертання до читача, риторичні питання та еліптичні речення.

4. Вербалізатори наративного коду інтимізації, які стабільно виконують функцію скорочення наративної дистанції між автором та читачем є постійними, а ті, що залежать від ситуації та контексту, – пульсуючими.

5. Комунікативна стратегія інтимізації втілюється у тактиках, які є універсальними або специфічними для певного автора й по-різному застосовуються у комунікативних блоках текстів. Універсальними є тактики створення ефекту синхронності комунікації, солідарності адресата з адресантом, відвертості / щирості адресанта з адресатом та прямого коментарю-

доповнення. Для ідіостилю О. Генрі характерними є тактики вказівки / поради читачеві, створення ефекту синхронності комунікації, солідарності адресата з адресантом, прямого звертання та створення ефекту усного мовлення. Найпоширенішими в текстах О. Генрі є тактики відвертості / щирості адресанта з адресатом (31,5% від загальної кількості вжитих тактик) та прямого коментарю-доповнення (21%). Ідіостиль С. Моема маркують тактики присутності / залучення адресата, створення ефекту синхронності комунікації, солідарності адресата з адресантом, прямого коментарю-доповнення та найчастотніша тактика відвертості / щирості адресанта з адресатом (50%). У текстах коротких оповідань К. Менсфілд найпоширенішою є комунікативна тактика створення ефекту синхронності художньої комунікації (41%), також авторка використовує тактики присутності / залучення адресата, солідарності адресата з адресантом, створення ефекту усного мовлення, відвертості / щирості та прямого коментарю-доповнення.

6. Жанр короткого оповідання виявляє тенденцію до домінування засобів наративного коду інтимізації в інтродуктивних комунікативних блоках та їх мінімізацію в інферативних комунікативних блоках текстів.

Теоретична значущість дослідження полягає в тому, що запропонована у роботі методика аналізу особливостей адресантно-адресатних стосунків у ситуаціях непрямой комунікації автор – текст – читач сприяє розбудові когнітивно-дискурсивного напрямку лінгвістичних досліджень та досліджень ідіостилю.

Результати роботи є внеском у функціональну стилістику, лінгвістику та інтерпретацію тексту, теорію дискурсу, а також соціолінгвістику.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що конкретні результати роботи можна використовувати в лекційних курсах із стилістики англійської мови (розділ “Стилістика тексту”), при читанні спецкурсів із прагматики та комунікативної лінгвістики, інтерпретації тексту, а також на практичних заняттях із стилістики англійської мови при проведенні

стилістичного, інтерпретативного та комунікативно-функціонального аналізу текстів.

Розроблений метод обчислення коефіцієнта ймовірної інтимізації може знайти широке застосування в технологіях лінгвістичної експертизи тексту при необхідності визначення індивідуального стилю автора.

Основні положення дисертації пройшли **апробацію** на засіданнях кафедри прикладної лінгвістики Волинського національного університету імені Лесі Українки (2006–2010), на 8 міжнародних наукових конференціях – “Мова і культура” ім. С. Бураго (Київ, 2008), “Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі” (Київ, 2008), “Актуальні проблеми сучасного перекладу” (Луцьк, 2009), “Іноземна філологія у XXI столітті” (Запоріжжя, 2010), “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість” (Острог, 2010), на міжнародній науковій конференції “Актуальні проблеми германської філології” (Чернівці, 2010), “Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє” (Луцьк, 2010) та “Пріоритети германського та романського мовознавства” (Луцьк, 2010), на дев’ятій міжвузівській конференції молодих учених “Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур” (Донецьк, 2011) та на щорічних науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу факультету романо-германської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 2006–2011).

Публікації. Основні положення дисертації відображено в 9 одноосібних статтях у фахових виданнях України та 2 тезах наукових конференцій.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається із вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури, лексикографічних джерел, джерел ілюстративного матеріалу і додатків. Загальний обсяг роботи – 253 сторінки, обсяг основного тексту – 197 сторінок. Бібліографія містить 257 позицій. Додатки включають 1 схему та 3 таблиці.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми, актуальність дослідження, встановлено зв'язок роботи з науковими темами, визначено мету та завдання роботи, сформульовано об'єкт і предмет дослідження, описано методологічну основу, методи та матеріал дослідження, розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення отриманих результатів, викладено положення, винесені на захист, подана інформація про апробацію та публікації за темою дисертації.

У **першому розділі** “Теоретико-методологічні підвалини дослідження нарративного коду інтимізації” описано теоретико-методологічний апарат, релевантний у контексті інтегрованого когнітивно-дискурсивного та комунікативного підходів. Проведено критичний огляд вітчизняної та зарубіжної літератури за темою дослідження. Розглядаються проблеми вивчення нарративних кодів і власне нарративного коду інтимізації, з'ясовано адресантно-адресатні відношення автор – текст – читач та визначено фокалізацію як механізм реалізації інтимізації.

У **другому розділі** “Засоби вербалізації нарративного коду інтимізації” здійснюється аналіз та класифікація різнорівневих мовних та мовленнєвих засобів нарративного коду інтимізації в англomовному художньому дискурсі.

У **третьому розділі** “Стратегія і тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі” проведено аналіз комунікативних тактик інтимізації, встановлено специфіку їх застосування залежно від комунікативного блоку й ідіостилю автора та обчислено коефіцієнт імовірної інтимізації.

У **загальних висновках** викладені основні теоретичні положення та практичні результати роботи, окреслені можливі перспективи подальшого дослідження з обраної тематики.

У **додатках** містяться схема та три таблиці, у яких наведено результати кількісного аналізу.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДВАЛИНИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНОГО КОДУ ІНТИМІЗАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Обґрунтування теоретико-методологічних засад дослідження вимагає визначення диференційних ознак художнього наративного дискурсу, що роблять його релевантним контекстом аналізу наративного коду інтимізації, об'єктивації та чіткого визначення самого концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ, а також встановлення адресантно-адресатних відносин у режимі автор – текст – читач та вивчення взаємовизначеності художній дискурс – текст.

1.1. Наративні коди формування смислу тексту. Наративний код інтимізації

У кінці 80-х – на початку 90-х років ХХ сторіччя відбувся так званий дискурсивний переворот (*discursive turn*) – формальні, структурні методи дослідження поступилися методам соціолінгвістики, прагматики, когнітивної лінгвістики, теорії комунікації. На думку Ф.Р. Анкерсмита, причиною перевороту стало розуміння того, що мова є принциповою умовою знання і мислення, а отже, дослідження в галузі соціальних, політичних, психологічних і культурних проблем повинні бути сформульовані як мовні [199, с. 155–160]. Опис специфічних характеристик мови художньої літератури, в тому числі особливостей семантичної інтерпретації слів та конструкцій, слідом за О.В. Падучевою, відносимо до важливих завдань лінгвістики, зокрема, лінгвостилістики [129, с. 199].

Для здійснення естетичного наміру автора художнього тексту необхідна чітко організована знакова структура, здатна викликати в читача певну реакцію на зображуване. Образи, створені в синтагматиці й парадигматиці тексту, є не лише знаками зображуваних ними станів та ситуацій, а й беруть участь у

формуванні смислів вищого рівня, тобто породжують ті асоціації, які роблять їх власне художніми образами.

Знакова структура тексту вивчається в таких аспектах: семантичному – як проблема пов’язана зі змістом висловлювання і семантичними відношеннями в синтагматиці [9]; синтаксичному – з метою з’ясування засобів синтаксичного зв’язку між її складниками [1; 76]; структурно-функціональному – як проблема типології мовлення [14; 55, с. 95]; наративному – з погляду реалізації в ній авторського Я [2; 51; 63; 155].

Мінімальне визначення наративу було запропоноване Б. Сміт: “хтось розповідає комусь, що щось відбулося” [248, с. 26]. У лінгвістичних дослідженнях вважається класичним визначення В. Лабова, на думку якого, наратив є одним із способів репрезентації минулого досвіду за допомогою послідовності впорядкованих речень, які передають часову послідовність подій. Наративи функціонують як еквіваленти одиничних мовленнєвих актів. Необхідними лінгвістичними ознаками наративу вчений вважає наявність підрядних речень, які відповідають часовій організації подій; віднесеність оповіді до минулого часу; наявність певних структурних компонентів – орієнтування (опис місця, часу дії, персонажів), ускладнення або конфлікту, оцінки (вираження авторського ставлення до того, що відбувається), розв’язання проблеми і коди (завершення оповіді та її віднесення до “тут-і-тепер”) [231, с. 57].

П. Брокмейер та Р. Харре розглядають наратив як певний підвид дискурсу (останній є найбільш загальною лінгвістичною категорією), а саме – підвид найвищого рівня, формами якого, у свою чергу, є міфи, народні казки, правдиві й вигадані історії, історичні, правові, релігійні, філософські та наукові тексти. Наративи є вираженням ряду інструкцій та норм у різноманітних практиках комунікації, вони являють собою одночасно моделі світу та моделі власного Я автора [42, с. 37, 40].

Психолінгвістика вводить два поняття наративу: широке – як процесу породження історій або оповідь взагалі; і вузьке – як конкретне, чітко сформоване оповідання, що характеризується наявністю конфлікту і його вирішенням, зміною стану актанта і / чи ситуації в кінці розповіді порівняно з її початком. На відміну від інших розповідних форм (звіту, опису), що не вимагають обов'язкової активності дійових осіб для здійснення змін, наратив передбачає динаміку станів як результат дій персонажів [176, с. 72].

Відповідно вирізняємо два аспекти розуміння наративу: оповідь як процес, акт, структуризація та оповідь як продукт, об'єкт, структура.

У межах першого розуміння ключовим є визначення наративу як тексту епічного твору, за винятком прямого мовлення персонажів; зображення розвитку подій у часі [163, с. 406].

Другий підхід, наприклад, за Н.Д. Тмарченко, полягає в сприйнятті наративу як сукупності фрагментів тексту епічного твору, приписаних автором-творцем “вторинному” суб'єктові зображення та мовлення (оповідачу, розповідачу, тобто нараторові), які виконують “посередницькі” (такі, що пов'язують читача з художнім світом) функції, а саме: по-перше, являють собою різноманітні адресовані читачеві повідомлення; по-друге, спеціально призначені для приєднання одне до одного і співвідношення в межах єдиної системи всіх предметно орієнтованих висловлювань персонажів та наратора [174, с. 295].

О.В. Падучева пропонує суміжне визначання наративу як оповідної форми, де свідомість наратора виступає основою композиційної цілісності [129, с. 207]. Слід відразу зазначити, що у вітчизняній лінгвістиці існує деяка неоднозначність щодо використання термінів “наратив” (євроцентричний підхід, якого ми дотримуємося у роботі) та “повіствування”, “оповідь” (російський східнослов'янський підхід) [158, с. 306].

Ми поділяємо думку І.А. Бехти та О.В. Падучевої, що наративний (оповідний) дискурс – це не тавтологія понять, а термін на позначення, з одного

боку, однієї з форм художнього подання дискурсу (*narrative proper*), поряд із дескриптивною і аргументативною, а з іншого – основи художнього дискурсу, якою є наратив (оповідь) – (*narrative discourse* – Л. Долежел, В.І. Тюпа), що репрезентує комунікативну модель твору через дискурсні зони наратора і персонажів [31]. Наратив у такому значенні, як форма організації мовної репрезентації, існує у двох іпостасях: оповіді (*author's narrative*) й розповіді (*entrusted narrative*) [129, с. 206].

Отже, основним робочим визначенням “наративу” вважаємо визначення, запропоноване Дж. Прінсом, де наратив – це процес і продукт, акт і об’єкт, структуризація і структура однієї або більшої кількості реальних чи уявних подій, що повідомляються одним, двома або кількома (більш-менш очевидними) адресантами одному, двом або кільком (більш-менш очевидним) адресатам [243, с. 145–146].

Говорячи про основну мету вивчення наративу як комунікації, Р. Барт наголошував, що вона “не в тому, щоб проникнути в мотиви наратора чи зрозуміти ефект, який розповідь справляє на читача; вона в тому, щоб описати код, за допомогою якого наратор та читач позначаються протягом усього процесу оповіді” [16, с. 410].

Слідом за А.В. Корольовою вважаємо доцільним додати до такого розуміння тезу, що наратологія, загалом, – це особливий код, у зв’язку з чим найбільш узагальненою властивістю художнього тексту є його наративна структура – індивідуально-авторська художня модель [97, с. 34]. Всі без винятку автори художнього тексту користуються єдиним методом кодування – специфічним композиційним прийомом, пов’язаним з функціональною позицією наратора.

У своїй семіотичній концепції Ю.М. Лотман наголошує на необхідності структурування поняття “знак” щодо художніх творів, а також на значущості визначення і розшифрування кодів, якими користуються творці тексту під час

створення власної авторської моделі світу [111]. Підсумком такого дослідження є висновок про діалектичний зв'язок знака із поняттям “образ”.

У лінгвістичних працях із загального мовознавства мову часто розглядають як код, за допомогою якого адресат дешифрує значення, тобто код є способом передачі значення. Відтак кодування визначають як творення художнього повідомлення й передачу через нього значення. І натомість декодування – це вилучення значення з художнього повідомлення, іншими словами, інтерпретація.

Код, згідно з У. Еко, – це система комунікативних конвенцій, що парадигматично поєднують елементи, серії знаків із серіями семіотичних блоків (смислів) і встановлюють структуру обох систем: кожен із них встановлюється за правилами комбінаторики, що визначають порядок, у який елементи (знаки) синтагматично вибудовані [210, с. 140].

За І.В. Арнольд, код – це система знаків і правил їх поєднання для передачі повідомлення по певному каналу [6, с. 20].

М.П. Кочерган називає код способом запису повідомлення [99, с. 15]. Водночас С. Хіз стверджує, що код є систематичним і однорідним, а повідомлення неоднорідне, отже, включає в себе декілька неконкуруючих між собою кодів. Тому, художній текст слід розглядати як систему кодів типологія яких майже не розглядалася [141]. Кодів існує безліч, навіть у стосунку до обмеженої сукупності елементів. Встановлення, використання та дешифрування кодів слідує за принципом ієрархічності (так, Якобсон ввів поняття “субкод” для опису системи з декількома кодами, один із яких домінує, а інші перебувають між собою у відношеннях ієрархії) [64, с. 365]. Подібно тлумачить поняття “код автора, код письменника” О.М. Мороховський, стверджуючи, що код автора – це мова художньої літератури як вторинна, оформлена особливим чином система. Елементами коду художнього тексту виступають не тільки загальномовні одиниці та засоби їх вживання, але й специфічні компоненти поетичної мови як певні способи відбору, використання

та переосмислення лексики й моделей речень, композиція, жанр, сюжет, способи презентації наративу та багато іншого. Сигналом, на думку вченого, виступає текст, що має складнішу структуру, ніж просто сукупність висловлювань [173, с. 16].

О.О. Леонтьєв визначає код як смисл, в одиницях коду закріплені не значення, а їх аналоги в системі діяльності, якими є особистісні смисли мовця [107, с. 266–267]. Текст або його частини можна також сприймати як знаки, що мають свій план вираження і план змісту, і, як будь-які знаки, вони реалізують свій план змісту лише в межах певного вищого коду. І.А. Бехта називає художній код правилами організації тексту художнього твору [30, с. 68].

На думку Р. Якобсона, у процесі передачі інформації фактично використовується не один, а два коди: один – шифрувальний та другий – дешифрувальний, тому слід враховувати правила для адресанта і адресата [197, с. 95–96]. Ж. Дерріда наголошує, що смисл тексту народжується в акті читання, тобто активної інтерпретації, отже, фігура читача визначається не як фігура споживача, а як повноправного творця і декодувальника тексту [74].

Ю.М. Лотман розглядає художній текст як неодноразово закодований. Інформаційна цінність мови і повідомлення, представлених в одному й тому ж тексті, змінюється залежно від структури читацького коду, його вимог і очікувань, що може викликати ентропію авторського й читацького смислів. На першому етапі автор створює код₁ – код задуму твору, при його вербалізації виникає код₂, зафіксований у тексті, у процесі сприйняття тексту кожен читач виробляє свій власний код_n – код інтерпретації [113, с. 129–132], що унаочнює Рис. 1.1.

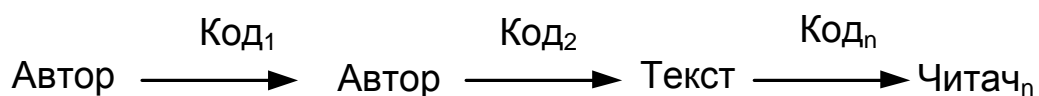


Рис. 1.1. Зміна кодів у процесі передачі художнього повідомлення

Р. Барт першим конкретизував наративне розуміння поняття “коду”, саме слово “код”, на його думку, не повинно виступати в строгому, науковому значенні терміна, тобто його код не має ніякого стосунку до лінгво-семіотичного використання цього терміна (“код”, повідомлення і т.п.). Код, за Р. Бартом, – це “простір цитатій”, діапазон, у якому розташовані всі можливі культурні “голоси”, що переплітаються в тексті. Коди – це певні типи вже баченого, вже читаного, вже зробленого, тому можна говорити про культурні, наукові, символічні, риторичні, хронологічні, просторові, соціоісторичні коди [17, с. 297–318; 162, с. 220].

Будь-яке висловлювання не просто організоване за певними правилами (комбінаторики, відповідності), але й з певної точки зору: різні адресанти, оперуючи одними й тими ж одиницями, організують їх в абсолютно відмінні способи згідно зі своїм цілями. У такій інтерпретації “код” стає близьким за значенням до поняття “набір очікувань”. Попередні поверхневі знання, стають знаннями справжніми, керованими й придатними до обміну, стаючи кодом, комунікативною конференцією [64, с. 365].

Коди в художньому тексті суттєво відрізняються від кодів у технічних системах передачі інформації, адже мають не детермінований, а ймовірний характер [6, с. 141]. Як зазначає І.В. Карасик, звичним є розуміння інформації як певної суми відомостей, повідомлюваних комусь. У сучасному науковому розумінні інформація є внутрішнім змістом процесу відображення особливостей одних об’єктів дійсності у вигляді зміни якостей інших об’єктів, тобто інформація – це слід одного явища на іншому. Передача й отримання інформації засновані на важливій якості матерії – відображенні [7, с. 19].

Найважливішою частиною інформаційного дискурсу, до якого сміливо можна віднести художній, О.Б. Йокояма вважає експліцитне переміщення інформації від однієї особи до іншої; інформація зазвичай кодується граматичними засобами мови на синтаксичному рівні [88, с. 33].

Естетичні цінності у своїй образно-пізнавальній функції збагачують свідомість читача, змінюють його як особистість, впливають на його поведінку, тобто можуть розглядатися як системи управління.

Отже, слідом за І.В. Арнольд, ми розглядаємо систему автор – текст – читач як систему передачі інформації [7, с. 19]. Передача думок і почуттів автора до читача здійснюється із великим відривом у часі й просторі. Керуючись глибинними уявленнями про художню комунікацію, адресант обирає певні смислові коди у своєму мовленні. Через ці семантичні коди автор передає інформацію, створює художню атмосферу та впливає на свідомість читача, що зчитує та інтерпретує текст.

Наративні (суб)коди тісно переплітаються між собою, взаємодоповнюються і моделюються, зазвичай їх неможливо відділити один від одного повністю, у чистому вигляді. Така нечіткість – не недолік, а структурна особливість художнього нарративу – повідомлення не може бути детерміноване одним голосом, одним кодом, одним смислом, у цьому особливість художнього письма, його “поліфонічність” як певної організації тексту, що реалізується через мову, але не зводиться до її категорій [103, с. 136].

Отже, наративний код – це одночасно і надтекстова організація значень [17, с. 455–456], яка моделює авторський художній світ і варіанти його можливого сприйняття читачем [97, с. 26], і лінгвальні засоби передачі цього значення. Оскільки коди співвідносять думку і її матеріальне втілення, текст може поєднувати в собі кілька різноспрямованих (суб)кодів, зводячи їх до діалогу позицій та точок зору, з якого читач виокремлює певну домінуючу думку чи основну ідею, близьку його свідомості.

Ми вважаємо, що будь-який наративний субкод, адаптуючись до дискурсивних стратегій художньої мови, утворює інтерсемантичні згущення з іншими текстовими кодами. Результатом цього злиття стає повноцінний живий дискурс художнього твору.

Інтимізація задає очевидну форму суб'єктивності, що дозволяє розглядати її як ієрархічну одиницю, дискурсивну категорію [97], яка до певної міри регулює художній дискурс, інкорпорує частину його (суб)кодів, творить власний нарративний (суб)код інтимізації (далі – код), що підпорядковує собі окремі техніко-нарративні елементи, риторичні фігури, дейктичні координати, оцінну модальність і т. ін.

У кожному художньому тексті існують особливі індикатори – елементи кодів, підпорядковані естетико-літературним стратегіям і специфічним комбінаторним практикам (на рівні синтаксису), які мають аксіологічні значення (семантичний аспект) і певним чином пов'язані з прагматичним контекстом самого дискурсу. Частина таких елементів і організує **нарративний код інтимізації** – систему різнорівневих мовних та мовленнєвих одиниць, що скорочують нарративну дистанцію між автором і читачем, сприяють виникненню ефекту безпосереднього, дружнього спілкування через текст.

1.2. Когнітивне та комунікативно-прагматичне розуміння поняття “інтимізація”

Будь-яка спроба встановити природу концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ призводить до усвідомлення факту існування цілої низки суміжних визначень, що, в свою чергу, викликають нечіткість та неоднозначність трактування самого поняття.

Наукове бачення світу, побудова моделей і теорій – це продовження й поглиблення спостережень та переживань людини, що опановує світ і себе у світі. Інакше кажучи, наукове моделювання світу нерозривно пов'язане з іншими способами пізнання, і мова, будучи цілісною системою, що відображає світобачення, включає всі вербально зафіксовані значення. Мовна картина світу об'єктивно відображає світогляд носіїв певної культури, але людське

відображення не є механічним, воно має творчий (а тому до певної міри суб'єктивний) характер [92, с. 85–86].

Саме тому ми вважаємо за доцільне спочатку визначити концепт-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ в межах найвної картини світу і лише потім проаналізувати його існуючі наукові тлумачення. Такий інтегрований підхід дозволяє більш об'єктивно встановити зміст концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ.

Концепт є центром уваги ряду досліджень вітчизняних лінгвістів [79; 119; 120; 122; 154; 167; 188]. За своєю внутрішньою формою слова “поняття” і “концепт” тривалий час виступали як синонімічні. На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки ряд вчених, зокрема, Ю.С. Степанов, В.А. Маслова, визнаючи суттєву спорідненість і взаємозумовленість цих термінів, все ж наголошують на їх відмінній природі [120, с. 28; 171, с. 40].

В.А. Маслова виділяє три основні підходи до розуміння концепту, які між собою суттєво не різняться і ґрунтуються на загальному положенні: концепт – те, що називає зміст поняття, синонім смислу [120, с. 36].

Лінгвокультурологічний підхід передбачає аналіз концепту як основної ланки культури в ментальному світі людини [169; 171]. Когнітивний підхід ґрунтується на положенні, що концепт виникає не безпосередньо зі значення слова, а є результатом перетину значення слова з особистим і національним досвідом людини, тобто концепт є посередником між словами і дійсністю [110; 105, с. 3–6]. У межах же семантичного підходу – семантика мовного знака вважається єдиним засобом формування змісту концепту, тобто концепт – це одиниця когнітивної семантики [12].

Не вдаючись до розгорнутих коментарів щодо наведених вище підходів, ми, беручи за основу аналіз робіт М.В. Нікітіна і О.С. Кубрякової, здійснений у статті С.А. Жаботинської, вважаємо, що значення є концепт, зафіксований знаком, або квант інформації, підведений під тіло знака [80, с. 254].

Інтенсивний розвиток когнітивної лінгвістики, теоретичне осмислення поняття “концепт” і типології концептів привело дослідників до розуміння того,

що концепт є парасольковим терміном, який об'єднує в собі різні види ментальних явищ, функцією яких є структурування знань у свідомості людини.

Спільним є розуміння концептів як одиниць мислення, які за своїм змістом і організацією суттєво відрізняються, але при цьому зберігають свою основну функцію – структурують знання і виступають одиницями мисленнєвого процесу. Таким чином, концепт є гіперонімом для цілої низки сутностей (образ, схема дій, гештальт, поняття) [80, с. 255].

Типологія концептів, на думку З.Д. Попової та Й.А. Стерніна, є можливою і необхідною через те, що типи знань, які передають концепти, – різняться. На думку дослідників, концепти можна класифікувати за різними ознаками, кожна з яких буде відображати “когнітивну реальність”, але найбільш важливими критеріями типології виступають тип знання та відображення дійсності, яке вони закріплюють, оскільки саме від цього залежать методи виділення та опису концептів.

Концепт-поняття відображає найбільш загальні ознаки предмета чи явища і є результатом їх раціонального відображення й осмислення. Концепти-поняття формуються в мисленні переважно як відображення наукової та виробничої сфер діяльності (термінологія). Багато з понять фактично створюють лінгвісти, перед якими постає завдання дати слову дефініцію [145, с. 72–73]. Отже, ІНТИМІЗАЦІЯ є номінальним, абстрактним, універсальним концептом-поняттям.

У найширшому розумінні, структуру концепту можна представити як коло, центром якого є основне поняття, ядро концепту, а на периферії знаходиться все те, що додано культурою, традиціями, народним і особистим досвідом.

За Р.М. Фрумкіною, ядро – це словесне значення тієї чи іншої лексеми, представлене гіперсемою / гіперсемами – семантичним компонентом вищого порядку, що організує навколо себе розгортання семантичного поля. Центр поля складається з одиниць, що мають інтегральне, спільне з ядром

диференційне значення. Периферія поля включає найбільш віддалені від ядра одиниці, спільне родове значення яких належить до потенційної або ймовірнісної семантики [182, с. 15].

А.М. Приходько вважає, що лексична об'єктивація концепту є сферою засобів, що формують відповідні когнітивно-семантичні простори, тобто тим значенневим субстратом, який слугує посередником між планом змісту і планом вираження концепту. Основна одиниця цього рівня – лексичний знак [154, с. 111]. Лексична об'єктивація концепту є основним і найбільш продуктивним прийомом його реалізації, а точніше – присвоєння йому (прототипового) імені. Отже, опис концепту містить велику кількість процедур і, зокрема, – дефінування (виділення ознак концепту за словниковими дефініціями) [118, с. 31].

Вербальне розмаїття в аранжуванні концепту – це його представленість у плані вираження цілою низкою синонімів, тематичних рядів і лексико-семантичних полів [154, с. 125]. Власне, матеріали тлумачних словників пропонують дослідникові великі можливості в плані розкриття змісту концепту, у вияві специфіки його мовного вираження [182, с. 3–4, 20, 29].

Хоча переважна більшість концептів номінуються лексичним шляхом, А.М. Приходько зазначає можливість синтаксичної та фразеологічної номінації, до того ж дослідник фіксує схильність деяких концептів до ад'єктивного втілення [92; 154, с. 107; 167].

Оскільки в сучасній англійській мові, в жодному англomовному словнику (опрацьовано 16 джерел) немає слова, яке було б відповідником українському слову ІНТИМІЗАЦІЯ, спробуємо визначити його через прикметник INTIMATE, наявний у таких визнаних англomовних словниках, як Concise Oxford Dictionary, Merriam-Webster`s English Dictionary, Collin`s English Dictionary і Roget`s Thesaurus [251; 252; 253; 254], тлумачення у Concise Oxford Dictionary – найширше і вміщує всі наявні в розглянутих словниках дефініції прикметника INTIMATE.

Ми вважаємо релевантним аналіз концепту ІНТИМІЗАЦІЯ / INTIMIZATION через лексему INTIMATE, адже визначаємо INTIMIZATION одночасно як процес і результат OF BEING INTIMATE.

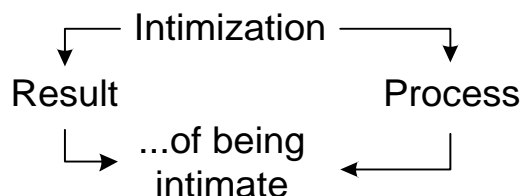


Рис. 1.2. INTIMIZATION as a Process and as a Result

У Concise Oxford Dictionary є такі тлумачення прикметника **intimate** [252]:

1) associated in close personal relations / пов'язаний близькими, особистими стосунками;

2) characterized by or involving warm friendship or a personally close or familiar association or feeling / такий, що характеризується або викликає відчуття знайомого, близького;

3) very private; closely personal / дуже особистий, глибоко приватний;

4) (of an association, knowledge, understanding, etc.) arising from close personal connection or familiar experience / відомий, знаний через близькі особисті стосунки або досвід;

5) detailed; deep / детальний, глибокий, глибинний.

Синоніми, які знаходимо в проаналізованих лексикографічних джерелах, такі: *close* / близький, *closest* / найближчий (*near*, *nearest*), *dear* / дорогий, *dearest* / найдорожчий, *friendly* / дружній, *familiar* / знайомий, *devoted* / відданий, *confidential* / особистий, *faithful* / відданий, *loving* / люблячий, *deep* / глибокий, *informal* / неформальний.

Як антонімічні до INTIMATE вживаються такі прикметники: *unfriendly* / ворожий, неприязний, *formal* / формальний, *public* / публічний, *distant* / дистанційований, віддалений.

Проаналізувавши об'єктивацію концепту INTIMATE, в його структурі виділяємо чотири гіперсеми: **“friendliness”**, **“closeness”**, **“frankness”** та **“privacy”**, остання з яких при визначенні концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ в режимі автор – текст – читач буде рудиментарною, що демонструє Рис. 1.3.

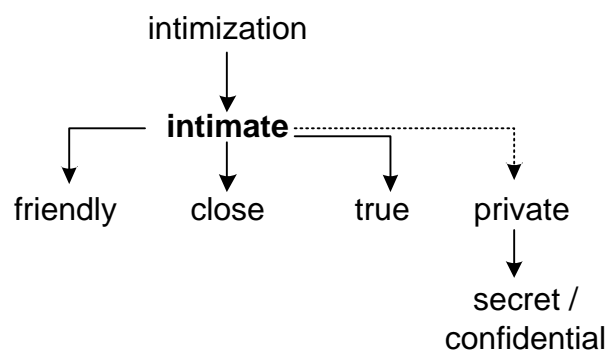


Рис. 1.3. Гіперсеми концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ

У контексті індивідуалізованих, завжди безпосередніх відносин автор – читач, *privacy* може розглядатися двозначно. *“Privacy”* як *“приватність”* розглядається нами в межах гіперсеми *“closeness”*, а *“privacy”* як *“секретність / конфіденційність”* суперечить гіперсемі *“frankness”*, потрапляє до периферії концепту і навіть наближається до периферії антиконцепту ДИСТАНЦІЮВАННЯ.

Отже, в процесі об'єктивації концепту PROCESS/RESULT OF BEING INTIMATE / ІНТИМІЗАЦІЯ ми виділяємо три актуальні гіперсеми: **“friendliness”** (дружність), **“closeness / short distance”** (близькість / коротка дистанція), **“disclosure / frankness”** (відвертість) – Рис. 1.4.

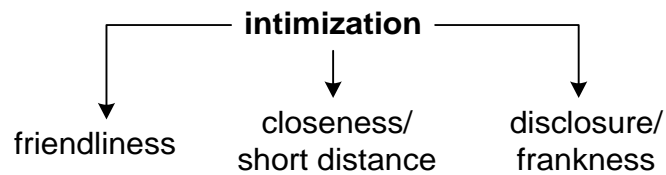


Рис. 1.4. Актуальні гіперсеми концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ

У свою чергу, три гіперсеми концепту PROCESS /RESULT OF BEING INTIMATE / ІНТИМІЗАЦІЯ: **“friendliness”** (дружність), **“closeness / short distance”** (близькість / коротка дистанція), **“disclosure / frankness”** (відвертість) утворюють поле синонімічних залежностей зі своїми менш потужними семантичними варіантами, які виступають доповненням значення попередніх – Рис. 1.5.

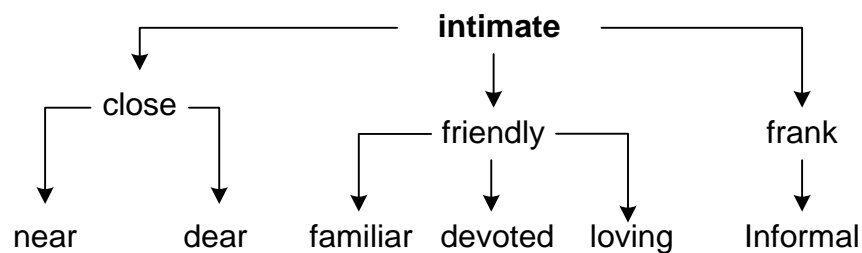


Рис. 1.5. Синонімічні залежності трьох актуальних гіперсем концепту-поняття PROCESS/RESULT OF BEING INTIMATE / ІНТИМІЗАЦІЯ

Концепт-поняття PROCESS/RESULT OF BEING INTIMATE входить до сфери соціальних понять та відносин, оскільки є важливою складовою спілкування [120, с. 70].

Проведене дослідження концепту-поняття PROCESS/RESULT OF BEING INTIMATE / ІНТИМІЗАЦІЯ дозволяє нам сформулювати початкове визначення явища інтимізації як процесу і результату встановлення / перебування у / досягнення і підтримання стану близьких, дружніх стосунків між людьми, що

характеризуються взаємною відвертістю, безпосередністю, неформальністю, відкритістю, теплотою, солідарністю, рівністю. У межах наративного аналізу художнього дискурсу інтимізація виступає як індивідуальна манера письмової поведінки автора; спосіб, у який він “веде пряму, дружню бесіду” з читачем через текст.

Більш детальне визначення концепту-поняття ІНТИМІЗАЦІЯ в межах дискурсивної лінгвістики можливе за умов інкорпорації двох підходів до вивчення цього явища: *комунікативно-прагматичного* і *художньо-семантичного*.

Представники *комунікативно-прагматичного підходу* [53; 149; 152] вважають, що інтимізація генетично належить до розмовного мовлення і виникає в процесі передачі інформації, добре відомої адресантові і адресатові, яка сприймається ними адекватно й використовується переважно в неофіційній, інтимній сфері спілкування. Це твердження надто категоричне, оскільки наратив передає і нову інформацію, відому адресантові, але зовсім невідому адресатові.

У рамках *художньо-семантичної парадигми* інтимізація розглядається як спосіб художньої обробки матеріалу в результаті якої виникає ефект емоційно-інтелектуального спілкування автора з читачем. У цьому випадку інтимізація генетично належить до писемного / внутрішнього мовлення [44; 45].

Ми вважаємо, що наративний код інтимізації (образно кажучи, “мова” інтимізації) включає в себе скінченну кількість лінгвальних засобів скорочення наративної дистанції між автором-адресантом та читачем-адресатом художнього висловлювання. В процесі створення тексту, конкретний автор, в залежності від індивідуального стилю, жанрової приналежності або інших екстралінгвістичних чинників, обирає власну стратегію інтимізації, втілену рядом КТ для реалізації яких і використовується певна комбінація засобів наративного коду інтимізації. З невеликої кількості елементів вибудовується

незліченна кількість варіантів їх ідіостильового, жанрового, композиційного поєднання.

У лінгвістиці проблема комунікативних стратегій та тактик вивчена достатньо, хоча різноманітність підходів призвела до їх неоднозначного трактування.

В межах когнітивної парадигми стратегія інтерпретується як певні когнітивні операції, пов'язані із сприйняттям дискурсу, тобто стратегії розуміння та інтерпретації смислу [209, с. 206].

Через призму текстового підходу стратегія розглядається як змістовий елемент тексту, як план (ініціація) та реалізація тексту, увага концентрується на існуванні певного плану, що реалізується в процесі побудови тексту і в його композиційній структурі [144, с. 201].

Психологічний підхід до феномена комунікативної стратегії передбачає розуміння останньої як обміну співрозмовниками своїми “інтенційними станами”, що сприяє виникненню психологічної основи для мовленнєвого впливу [172, с. 116–117].

У рамках прагмалінгвістичної парадигми під стратегією розуміють “сукупність мовленнєвих дій” [177, с. 58]; “сукупність наперед запланованих мовцем і втілених у процесі комунікації теоретичних ходів, спрямованих на досягнення комунікативної мети” [95, с. 18].

Практично всі автори визначають комунікативну стратегію як набір мовленнєвих дій автора задля досягнення комунікативної мети. Так, Г.Г. Почепцов формулює визначення КС як ефективного шляху досягнення комунікативних цілей [151, с. 56], а В.З. Дем'янков стверджує, що комунікативні стратегії дозволяють використовувати правила ведення розмови до певної міри ефективно, залишаючись у рамках прийнятих у даному соціумі конвенцій [71, с. 136].

А.П. Мартинюк розуміє стратегію “як сукупність мовленнєвих дій, спрямованих на досягнення глобальної мети суб'єкта дискурсу” [118, с. 21].

Подібно до Т. ван Дейка, ми вважаємо, що **стратегія** – це цілеспрямована, інтенційна, свідома і контрольована мовленнєва поведінка [68].

Комунікативна стратегія припускає добір фактів і їх подачу в певному світлі; змушує мовця відповідно організовувати мовлення; зумовлює підбір і використання мовних засобів [40; 62; 161; 181]. Комунікативна стратегія – це невербальна детермінованість мовленнєвої поведінки, в той час як комунікативна тактика, ієрархічно нижчий рівень планування мовленнєвого повідомлення, є вербальною детермінованістю між висловлюваннями [150, с. 36].

Услід за А.П. Мартинюк тактику розуміємо як одну чи кілька мовленнєвих дій, що сприяють реалізації стратегії, спрямованої на досягнення завдань у межах дискурсу [118, с. 21].

Інтенція автора на зближення, що з'являється в момент задуму, реалізується через стратегію інтимізації, яка, у свою чергу, втілюється низкою комунікативних тактик, що “диктують” вибір мовних засобів інтимізації.

За аналогією до стратегій ввічливості та зближення П. Браун і С. Левінсона одним із головних завдань стратегії інтимізації автора є демонстрація прихильності адресанта до адресата, його поваги й чесності [203].

Отже, авторська комунікативна стратегія інтимізації створює ефект близькості, дружби та безпосереднього емоційно-інтелектуального спілкування автора із читачем. Інтимізація, реалізуючись у наративі за допомогою ряду комунікативних тактик, також сприяє імітації усної розмови в тексті та викликає ілюзію дійсності, синхронності художньої комунікації.

Певною мірою інтимізація ґрунтується на внутрішній сумісності адресанта й адресата, а тому одні й ті ж стратегії інтимізації по-різному спрацьовуватимуть залежно від умов художньої комунікації: автор – повідомлення – читач_n – конситуація_n, де під читачем_n ми розуміємо всю множину ймовірних читачів тексту, а під конситуацією_n – всі ймовірні ситуації сприйняття тексту, що можуть як сприяти, так і заважати реалізації інтимізації.

Крім того, в подальших частинах нашого дослідження ми пропонуємо градаційну класифікацію засобів наративного коду інтимізації, де за основу виділення беремо ознаку постійності / змінності ймовірної інтимізації.

Як духовна єдність почуттів та емоцій автора і читача, інтимізація досить часто передбачає певну єдність їх долі, умовно спільного минулого, теперішнього, світового бачення. Інтимізація передбачає співпрацю, негласну змову.

1.3. Художня комунікація в тріаді автор – текст – читач

Суть комунікації навіть у наш час нерідко позначається просто як передача інформації адресанта до адресата. Такий погляд був би істинним, якби учасниками комунікації були неживі предмети без власної суб'єктивної свідомості і будь-яких інтерпретативних завдатків. Фундаментальною умовою суб'єктно-адресантних відносин, особливо в художньому тексті, є його діалогічність, що ґрунтується на принципі діалогічної природи мови, сформульованому ще В. фон Гумбольдтом [65].

Як стверджують С.С. Гусєв та Г.Л. Тульчинський, будь-який текст є внутрішньою діалогічною структурою, оскільки містить у собі як видимі, так і приховані апеляції до інших авторів, читачів, спираючись чи заперечуючи відомі факти [66]. Художня інформація взагалі не “посилається”, не “повідомляється” – вона народжується в процесі спілкування автора і читача, глядача, слухача, будучи продуктом їх спільної активності [91, с. 169]. Художні тексти в абсолютній більшості випадків на шкалі діалогічності займають найвище місце.

1.3.1. Процес художньої комунікації. Діалогічність – це важлива умова виникнення й існування інтимізації, це передача у мовленні взаємодії двох або більше смислових позицій, поліфонічності спілкування з метою досягнення ефективної комунікації в тій чи іншій сфері. Це не стільки обмін смислами, а

радше встановлення необхідного для інтимізації спільного смислового поля, найважливішими компонентами якого є відносно стійкі ментальні утворення, отримані в результаті індивідуальної взаємодії людини із навколишнім середовищем.

Акт прочитання будь-якого художнього тексту можна назвати комунікативним актом, адже сприйняття художніх текстів зводиться не лише до мети – зрозуміти, що і навіщо хотів повідомити автор. Така стратегія спрощення значною мірою спотворює художній комунікативний процес. Інтерпретаціоналізм переносить фокус дослідницького інтересу з мови на учасників і ситуацію соціальної взаємодії, його сутність полягає в одержанні вивідного знання – значення обчислюються інтерпретатором, а не містяться у мовній формі [72]. Інтерпретація базується на структурах людського досвіду, що відіграють роль суб'єктивного чинника такої реконструкції, під час якої індивідуальні значення – результат власного досвіду індивіда – додаються до об'єктивно існуючих подій та речей [78, с. 14].

У лінгвістичній теорії комунікації Р. Якобсон [196, с. 194] виділяє такі ключові елементи комунікативної ситуації, релевантні і в межах нашого дослідження художнього інтеракту, як адресант, адресат, код, відповідно до якого адресат вибудовує своє повідомлення, повідомлення, канал і безпосередній контакт, лише в межах якого можлива передача повідомлення.

Адресант (автор) – перший суб'єкт комунікативно-мовленнєвого акту, ініціатор, що реалізує свої особисті соціально-психологічні та рольові особливості в повідомленні, спрямованому до конкретного адресата.

Адресат (читач) – це другий суб'єкт комунікативно-мовленнєвого акту, що реалізує свої особисті соціально-психологічні та рольові особливості в реакції-відповіді на отримане від адресанта повідомлення.

Контакт – спільні дії адресанта й адресата, необхідні для реалізації комунікації. Конситуація – умови комунікації, що включають предметно-

подійну ситуацію (характеристику) спілкування – контекст. Канал зв'язку – спосіб передачі повідомлення, який може бути усним або письмовим.

Водночас Ю.М. Лотман виділяє два канали комунікації – $Я \rightarrow Я$ й $Я \rightarrow ВІН$, і тоді запропонована Р. Якобсоном класична модель описуватиме лише один із них – $Я \rightarrow ВІН$ [114, с. 164].

Типовим способом передачі повідомлення є канал $Я \rightarrow ВІН$, де $Я$ – це суб'єкт передачі, власник інформації, адресант, а $ВІН$ – це адресат. У цьому випадку до початку комунікації передбачається, що деяке повідомлення відоме “мені”, але невідоме “йому”.

У межах семіотичної теорії комунікації другий канал $Я \rightarrow Я$ відображає комунікативну ситуацію, коли суб'єкт передає повідомлення самому собі, тобто тому, кому воно вже відоме. Тоді друге $Я$, те що сприймає інформацію, прирівнюється до третьої особи. Відмінність зводиться до того, що в системі $Я - ВІН$ інформація переміщується в просторі, а в системі $Я \rightarrow Я$ – у часі [156, с. 149–150].

У системі $Я \rightarrow ВІН$ змінними елементами моделі є адресант та адресат, а постійними – код та повідомлення. Повідомлення та інформація, що міститься в ньому – константні, змінюється носій інформації. У системі $Я \rightarrow Я$ носій інформації навпаки залишається тим самим, але повідомлення в процесі комунікації переформулюється і отримує новий смисл. Причиною цього є введення додаткового – другого – коду й початкове повідомлення перекодовується в одиницях його структури й отримує риси нового повідомлення.

Якщо система $Я \rightarrow ВІН$ забезпечує лише передачу певного константного об'єму інформації, то в каналі $Я \rightarrow Я$ відбувається її якісна трансформація, що призводить до перебудови самого $Я$. У першому випадку адресант передає повідомлення іншому адресатові, а сам залишається незмінним у ході цього акту. У другому, передаючи самому собі, він внутрішньо перебудовує свою

сутність, оскільки сутність особистості можна трактувати як індивідуальний набір соціально значимих кодів.

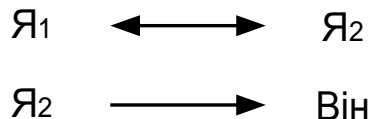


Рис. 1.6. Канали художньої комунікації

Текст у каналі $Я \rightarrow Я$ має схильність накопичувати додаткові індивідуальні значення і виконує функцію організатора невпорядкованих асоціацій, що накопичуються у свідомості особистості.

Отже, ми дійшли висновку, що система людських комунікацій вибудовується двома способами. В одному випадку – це певна відома інформація, що передається від однієї людини до іншої константним у межах всієї комунікації кодом. У другому йдеться про накопичення інформації, її трансформацію, переформулювання, при якому вводяться не нові повідомлення, а нові коди, а адресант і адресат є однією людиною. У процесі такої автокомунікації відбувається переформація самої особистості.

Автокомунікативний характер зв'язку може маскуватися, і адресат, що сприймає словесний текст, повинен вирішити, що саме йому передали – код чи повідомлення, оскільки один і той самий текст може грати роль і повідомлення, і коду, чи того й іншого одночасно.

Отже, слід розрізнати два аспекти: властивості тексту, що дозволяють інтерпретувати його як код, та спосіб функціонування тексту, при якому він відповідним чином використовується. Функціонально текст використовується не як повідомлення, а як код, коли він не додає ніяких нових знань до вже існуючих, а трансформує самоусвідомлення адресанта і переводить уже існуючі повідомлення в нову систему значень. Текст прочитаного твору стає моделлю переусвідомлення реальності.

Художні тексти виникають за рахунок своєрідного балансування структур: тексти, створені в системі Я → ВІН, функціонують як автокомунікації і навпаки.

У тексті поєднуються обидві системи, тому що адресат переживає свою власну інформацію і збагачує її, реалізуючи в тексті, а це призводить до зміни комунікативної інтенції адресанта, оскільки з плином часу змінюється точка зору автора на цю інформацію і повідомлення переформулюється й набуває нового змісту.

Текстове спілкування, що здійснюється в умовах дистанційованого контакту і при якому використовується лише письмовий канал зв'язку, є міжособистісним, тобто спілкування відбувається між двома і більше особистостями, але воно є асинхронним.

Комунікативне буття автора (момент створення тексту) асинхронне буттю адресата (момент отримання тексту). Запізніла реакція-відповідь адресата проектується самим автором і втілюється ним як ідея адресата у змісті і в наративній структурі тексту, його адресованості.

Асинхронна непряма комунікація завжди є змістово ускладненою, адже розуміння висловлювання включає смисли, що не містяться у власне висловлюваннях і потребують додаткових інтерпретативних зусиль з боку адресата. З теорії актуалізації та референції відомо, що будь-який перехід від мовних значень компонентів висловлювання до їх мовленнєвих смислів потребує інтерпретативних зусиль адресата і що, таким чином, будь-які форми мовленнєвого звертання містять елементи непрямой комунікації [128]. Така риса мови виявляється у тому, що в інтерпретацію знака включено людський фактор, який робить кінцевий смисл непередбачуваним. А розуміння тексту – це абстракція, оскільки як для автора, так і для читача, смисл тексту багатший, ніж змістовий мінімум.

Отже, схематично процес асинхронної художньої комунікації можна сформулювати так: автор – текст – читач_n, де текст є матеріальним втіленням

нарративної структури (нарративних (суб)кодів) і численна кількість конситуацій його прочитання, власне дискурс. Кожен із цих елементів є поняттям багатозначним і ключовим у процесі окреслення інтимізації, а тому потребує більш детального аналізу.

1.3.2. Текст як матеріальна одиниця дискурсу. Оскільки дослідження нарративного коду інтимізації здійснюється у межах англомовного художнього дискурсу, постає завдання визначити робоче поняття “дискурсу”. Будучи одним із центральних понять сучасної лінгвістики, дискурс досі вирізняється надзвичайною різноманітністю тлумачень. У цілому, всі існуючі підходи до вивчення дискурсу можна звести до таких:

Дискурс визначається через текст, або текст – через дискурс (В.О. Кох [98, с. 150], В.О. Звєгінцев [84, с. 14], О.Т. Ішмуратов [89, с. 171], В.Г. Борботько [39, с. 13], Б.О. Зільберт [87, с. 56], В.В. Красних [101, с. 54], О.М. Мороховський [123, с. 4], В.Д. Шинкарук [189, с. 57], Hodge R., Kress G. [224, с. 27]). Таке досить різноманітне тлумачення терміна “дискурс” спричиняє деяку плутанину із терміном “текст”.

Дискурс розглядається як форма мовленнєвого спілкування, що передбачає взаємозв’язок між мовцем та слухачем, як міжособистісна діяльність [205, с. 24; 232, с. 39]; “будь-яке висловлювання, що передбачає мовця і слухача і намір першого певним чином впливати на другого” [28, с. 120]. Отже, дискурс тлумачиться як соціолінгвістична структура, що утворюється адресантом та адресатом у конкретних комунікативних, соціальних та прагматичних ситуаціях [151, с. 75]. Т. ван Дейк та М.Я. Димарський взагалі описують дискурс як складну комунікативну подію [69, с. 22], комунікативний акт, що охоплює різноманітні його оцінки учасниками та спостерігачами, прогнозовані та дійсні наслідки [77, с. 39–40].

На думку Н.Д. Арутюнової, дискурс – це зв’язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними та іншими факторами; це – текст, узятий в аспекті подій; мовлення, що

розглядається як цілеспрямоване соціальне явище, дія як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості. Дискурс – це мовлення, заглиблене в життя [10, с. 136].

К.С. Серажим пропонує визначення дискурсу як “життя в тексті, в нашій свідомості, накладання інформації, яку ми отримуємо із цього тексту, і нашого знання про обставини, спонуки його породження на ментально-чуттєве інформаційне поле нашого індивідуального Я [164, с. 13]”. Таким чином, дискурс – це можливий альтернативний світ, що існує в текстах, за якими постає особлива граматики, особливий лексикон, особливі правила слововживання та синтаксису, особлива семантика [170, с. 37].

Ми, слідом за І.С. Шевченко та О.І. Морозовою, у межах інтегрованого когнітивно-дискурсивного підходу, з урахуванням ментальних основ продукування і функціонування мовлення, розуміємо **дискурс** як інтегральний феномен, як мисленнєво-комунікативну діяльність, яка протікає в широкому соціокультурному контексті; дискурс – це сукупність мовленнєвих актів, що охоплюють адресантами, адресатами, інтенціональний, контекстний, ситуативний, метакомунікативний, денотативний, локутивний та ілокутивний аспекти [78, с. 27].

Такий підхід дозволяє нам розглядати дискурс і як процес, і як вербалізований продукт цього процесу, тому при аналізі конкретних письмово зафіксованих фрагментів дискурсу вважаємо за можливе звертатися до терміна “текст”.

З погляду сучасної лінгвістики тексту, яка враховує лінгвістичні аспекти породження і сприйняття, текст є продуктом, що утворився внаслідок мовної специфіки й адресований мовній особистості. До того ж у тексті реалізується антиномія: системність / індивідуальність, без яких він не може бути впізнаваним, а отже – буде мертвим.

Ситуація створює мотив для породження тексту, викликаючи певну інтенцію [221, с. 979], а, як відомо, саме інтенція, мотив і концепт лежать в

основі будь-якого тексту. Будучи своєрідною “точкою вибуху”, що викликає текст до життя, концепт служить, з одного боку, відправним моментом породження тексту, а з іншого – кінцевою метою його сприйняття [58, с. 315].

Створюючи текст, автор умовно проводить селекцію елементів наративних кодів і відбирає ті з них, які, по-перше, максимально повно й адекватно відображають і виражають задум, а по-друге – максимально відповідають типу адресата, входять у його знакову систему і змістовий код, що і дозволяє останньому сприймати і розуміти текст. Таким чином, автор не тільки створює текст, але й певною мірою прогнозує його сприйняття читачем (зокрема, на цьому наголошували М.І. Жинкін [82; 83], В.А. Звєгінцев [85, с. 71–80], В.П. Белянін [25]).

І.Р. Гальперін тлумачить текст як твір мовотворчого процесу, якому властива завершеність. Він об’єктивований у вигляді письмового документа (письмовий канал зв’язку), літературно оформлений відповідно до типу цього документа і складається із назви (заголовка) і ряду особливих одиниць (надфразових єдностей), об’єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв’язку, має певну цілеспрямованість і прагматичну настанову [60, с. 18].

Текст – це завершене повідомлення певного змісту, організоване за моделлю функціонального стилю і характеризується своїми дистинктивними ознаками. І.Р. Гальперін наголошує також на двоїстій природі тексту, котру він визначає як “стан спокою і руху” [60, с. 18]. За певної послідовності дискретних одиниць текст перебуває в стані спокою, але в процесі свого виробництва і відтворення переходить у стан руху, в якому ознаки спокою виявляються імпліцитно. Ми вважаємо, що текст у стані руху, стані відтворення насправді є дискурсом.

На противагу дискурсу текст – це фіксований у конкретній завершеній формі результат цього процесу [104, с. 19]; зв’язок тексту із реальним часом опосередкований. “Дискурс, на відміну від тексту, неспроможний накопичувати

інформацію; дискурс – лише засіб передачі інформації і не є її носієм ” [77, с. 39]. З іншого боку, текст не може достатньо повно передати думки, якщо його не розглядати водночас як дискурс [229, с. 57]. Х. Хаберланд вважає, що проаналізувати можна лише текст, а дискурс – ніколи [222, с. 914].

Проаналізувавши всі підходи до визначення поняття “текст”, ми розглядаємо його як знакову фіксацію дискурсу, а дискурс – як втілення комунікативного простору (в нашому випадку – художнього). Обидва вони стосуються двох сутностей зв’язного висловлювання – статичного й динамічного.

Аналіз художнього тексту – це дослідження знакового результату словесного продукту, а аналіз художнього дискурсу – звернення до тексту як до феномена процесуального порядку.

Текст дозволяє нам виділяти матеріально зафіксовані елементи нарративних кодів для їх подальшого, вже дискурсивного аналізу, з урахуванням дискурсивного контексту, тобто єдності соціальних, психологічних, прагматичних характеристик ситуації комунікації.

П. Браун та К. Фрейзер під комунікативною ситуацією розуміють ряд різноманітних формальних та неформальних обставин спілкування (включаючи часо-просторову характеристику, спостерігачів); внутрішні стани комунікантів, міжособистісні (симпатії, антипатії, знання один одного) і рольові (соціальний статус, влада, місце в групі і поза нею) стосунки між комунікантами, тип діяльності та тему [204, с. 35]. Тому, як вважає Т. ван Дейк, розуміння конкретного дискурсу є процесом, що завжди має місце “тут і зараз” та дозволяє постійне переосмислення, залежно від ситуації спілкування.

Ментальні репрезентації прочитаного тексту не є копіями текстових значень, а виступають “результатом стратегічного процесу конструювання або смислоутворення, що охоплює елементи тексту, знання комунікантів про контекст, елементи їх переконань та попередніх знань” [209, с. 18].

Ми вважаємо, що тип дискурсу завжди впливає на особливості процесу комунікації між адресантом та адресатом і, як результат, визначає специфіку використання наративного коду інтимізації.

1.3.3. Наративний дискурс коротких оповідань. В основі типології дискурсів знаходяться різноманітні дискурсивні параметри, які детермінують структуру, семантику й прагматику дискурсу тією чи іншою мірою, що дає змогу припустити, що кількість типологій дискурсу не є обмеженою, а спричинена як різноманітністю матеріалу окремих присвячених дискурсу досліджень, так і різноманітністю підходів до його аналізу, тому досі не існує єдиної загально визнаної типології дискурсу. Так, у сучасній лінгвістичній літературі дискурс класифікують згідно з функціональним підходом [11, с. 7; 230, с. 27–28]; за комунікативною спрямованістю [173, с. 22–24]; з точки зору мовленнєвовпливових сил [86, с. 175] та з погляду запланованості / незапланованості [240, с. 55] і наявності оцінного компонента [121, с. 52–59]; як соціальну даність, що створює свій особливий світ [159, с. 69–71] та як соціолінгвістичну структуру [151, с. 76–100].

Різні за типологією дискурси корелюють між собою, детермінують один одного, слугують підґрунтям для висвітлення найбільш типових ознак того чи іншого типу дискурсу [78, с. 149].

Застосування формального й змістового критеріїв у функціонально-стильовому аспекті (з точки зору жанрового канону дискурсу) призводить до виділення різних за жанром типів дискурсу, які В.І. Карасик пропонує вважати жанровими “форматами дискурсу” відповідно до жанрів і реєстрів мовлення: художній, публіцистичний і т. ін. [92, с. 294].

Художній дискурс слід вважати достатньо точним відтворенням реальних соціокультурних відносин, оскільки, з одного боку, на думку Ю.С. Степанова [170, с. 35], він не лише пасивно віддзеркалює дійсність, але набуває прерогативи активного “вторинного творення світу”, уможливлуючи

ідентифікацію “людини як творця”, а з другого, адресат художнього дискурсу сприймає зображений світ як такий, що реально існував [96].

Референтним простором художнього дискурсу є суб’єктивний образ об’єктивної дійсності, сконструйований адресантом згідно з власними естетичними канонами. Його прагматична установка – передача емоційно-естетичної, художньої інформації адресатові з метою його естетичної насолоди. Цьому типу дискурсу властива, перш за все, активізуюча комунікативна інтенція.

У художньому дискурсі реалізується чітке розмежування сторін мовленнєвого спілкування – відправником тут постає автор (один або декілька), адресатом є так званий “масовий читач” [47, с. 66–67]. Автор залишає на описі подій свій суб’єктивний відбиток, і тому художній текст містить ознаки авторської особистості.

Отже, основними елементами комунікації в тексті виступає двочленна опозиція – дискурс наратора / персонажний дискурс. Наративна стратегія письменника є макрорівнем художнього тексту та відображенням уявлень, норм і цінностей як наслідок репрезентації авторської прагматики при взаємодії наративних інстанцій.

Дискурс наратора відображає ті частини тексту, в яких автор (через опосередковану фікційну особу – наратора) звертається до читачів від себе, а не крізь призму персонажних висловлювань. Дискурс наратора є єдино можливим простором втілення його інтимізуючих інтенцій до читача.

Одним із важливих, на наш погляд, рівнів існування естетично значущої інформації у структурі художнього твору є його наративний формат. Особливості форматування викладу виразно співвідносяться з ключовими принципами творення художньої дійсності й способами запрошення читача до комунікативного порозуміння.

Параметр “розмір” у класифікації прозових творів є важливим, адже від об’єму розповіді залежить те, як автор поведеться із фабульним матеріалом, як

він побудує сюжет, як уведе у нього свою тематику, які стратегії обере задля підсилення комунікативного, прагматичного впливу на адресата.

Основна увага нашого дослідження в межах англомовного художнього дискурсу спрямована на специфічний жанр короткого оповідання (short story), адже саме цей жанр, з його унікальною структурно-семантичною специфікою, детермінує засоби і частотність інтимізації.

Коротке оповідання (short story) – це мала епічна прозова жанрова форма художньої літератури і одночасно тип наративу, що послідовно розповідає про обмежену кількість подій / ситуацій, розташування яких у тексті прагне до хронологічного порядку, що викликає в читача враження цілісності [249, с. 11].

Зазначимо, що термін “short story”, запропонований І.А. Бехтою, ми вважаємо прямим еквівалентом українського терміна “коротке оповідання”, оскільки вони відповідають за своїм змістом тій жанровій формі, яку позначають. Термін “коротке оповідання” використовується нами для позначення малої епічної форми, типового різновиду короткого оповідання, основою якого є оповідь / розповідь з притаманними їй характерними особливостями американської / британської дійсності [29].

Термін “short story” набув популярності серед письменників завдяки тому, що це більш гнучка і менш складна жанрова форма художньої літератури, ніж роман або повість. Оповідання визначається єдиним ефектом, якому чітко підпорядковуються дія, символ, тема. Характерними його рисами є сконцентрованість, компактність, а внаслідок цього – висока мобільність, здатність оперативно відгукнутися на будь-які події. Специфічність короткого оповідання (short story), отже, не в кількості подій і персонажів, а в способі художнього відображення цих подій.

К.І. Шпетний, досліджуючи текст коротких оповідань, вводить термін “лапідарність” для позначення його домінантної ознаки. Лапідарність характеризується такими параметрами: текст містить від одного до трьох

невеликих епізодів, де діють декілька персонажів, характери яких подані схематично [193, с. 4].

У семантичному аспекті лапідарність відображається в способах і засобах передачі інформації. Оскільки інформація в тексті short story згорнута, стисла, чітка, то всі мовні засоби інформативні.

У лінгвостилістичному аспекті лапідарність тексту short story виявляється в обмеженій кількості повторів на одиницю тексту, тому збільшується їх роль у формуванні всієї образно-стилістичної системи тексту. Водночас зображально-виражальні засоби вступають у різноманітні відносини між собою на рівні абзацу, надфразової єдності і цілого тексту, сприяючи об'єднанню окремих частин твору в єдине ціле.

Обмеженість у розмірі тексту змушує автора максимально експлуатувати своє вміння передавати смисл, налаштовувати читача на сприйняття, розуміння, використовувати всі можливі тактики переконання та впливу, інтимізації, і таким чином, максимально інтенсифікувати оповідь.

Р. Шеттак при означенні короткого оповідання підкреслює, що довжина історії взагалі визначається потребою читача економити власні зусилля задля сприйняття [247]. Автори коротких оповідань при їх створенні повинні вибудовувати текст так, щоб читач не отримував ніякої зайвої інформації, а був готовий сприймати і запам'ятовувати все. Така стислість тексту призводить до сильнішого ефекту після його прочитання, адже час, затрачений на сприйняття є коротшим, ніж у випадку із романом, і читач пам'ятає всі його елементи. Таким чином, після прочитання короткого оповідання читач перебуває під потужним впливом "свіжості" описаного.

1.4. Адресованість та адресація в художньому дискурсі

Розуміння дискурсу як конструювання, використання теорій соціального конструктивізму є відмінною рисою нової парадигми, що, згідно з

методологією постмодернізму, трактує комунікацію як конструктивний фактор поведінки та діяльності людей, а не як звичайний обмінний процес між переробниками інформації.

Згідно із Дж. Г. Мідом, мова (у широкому розумінні, як мовна діяльність) – це особлива форма поведінки, причому мова принципово не розглядається як всього лише “провідник”, що обслуговує інші форми поведінки, тим більше – як пасивне, застигле відображення дійсності [236, с. 174–180].

З тієї причини, що моменти створення тексту, його передачі, сприйняття й інтерпретації не збігаються із очікуваною реакцією-відповіддю, мовленнєва діяльність у текстовій комунікації має умовно однонаправлений характер автор → адресат. Інтерпретація, за В.А. Кухаренко, – це опанування ідейно-естетичною, смисловою та емоційною інформацією художнього твору, що здійснюється шляхом відтворення авторського бачення і пізнання дійсності [100, с. 4].

Реакція-відповідь адресата проектується самим автором і втілюється як ідея адресата у змісті, і в структурі тексту, а також у різноманітних знаках та коментарях, що виникають у місцях, де з точки зору автора увага адресата повинна бути актуалізованою або відповідним чином скоректованою з урахуванням можливих труднощів чи неоднозначності розуміння.

Відкритість художнього тексту для великої кількості інтерпретативних прочитань зумовлюється його подвійною природою: з одного боку, текст – це стійкі знакові єдності, а з іншого – ці начебто незамінювані і непорушні знаки в процесі читання вивільняються з тексту як монолітного і цільного об’єкта й повертаються до мовно-асоціативного потоку.

У руслі антропоцентричного та системного підходів, характерних для сучасної лінгвістичної науки, комплексний аналіз вербальних, невербальних та екстралінгвальних компонентів комунікативної взаємодії передбачає урахування важливого антропокомпонента акту комунікації – адресата.

Значення висловлювання має безпосередній зв'язок з адресантом, а розпізнання інтенції залежить від адресата. Головна мета всіх стилів мистецтва – організація сприйняття твору мистецтва адресатом [78, с. 31].

Сучасна лінгвістика оперує широким спектром термінів, що позначають адресата: *слухач, реципієнт, партнер комунікації, інтерактант, співрозмовник*. Аналізуючи відносини між адресантом та адресатом у режимі їх взаємозв'язку з текстом, ми розглядаємо автора як адресанта, читача як адресата, а текст як засіб їхнього спілкування.

Читання художнього тексту передусім виявляється процесом інтелектуальних та емоційних вправ, насолоди, гри; діяльністю, протилежною процесу написання твору: автор вибирає окремі слова з мовного потоку, ретельно комбінує їх, щоб нарешті побудувати текст, а читач демонтує ці стійкі знакові єдності, вивільняє слова з монолітного тексту й повертає їх до вільного циркулювання у мовно-асоціативному потоці, також комбінуючи їх, але вже в нестійкі єдності, насолоджуючись вільною грою уяви. Такий підхід акцентує однакову важливість адресанта й адресата для спілкування, їхню активну роль у спільному конструюванні смислів у процесі дискурсивного обміну [177, с. 16]. Адресат виступає не лише отримувачем готового тексту, але і його гіпотетичним замовником, що демонструє Рис. 1.7.

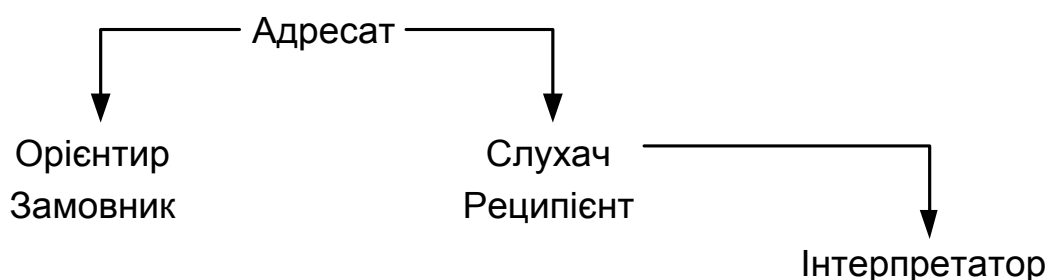


Рис. 1.7. Функції адресата художнього дискурсу

Адресат є активним учасником дискурсу як процесу. Перед тим, як активно інтерпретувати текст художнього твору, він пасивно орієнтує

адресанта на свої естетичні та інтелектуальні пріоритети. Якщо автор правильно розуміє їх і правильно реалізовує у тексті як продукт дискурсу, то в процесі інтерпретації між адресантом та адресатом буде досягнуто максимального розуміння, і якщо автор ставив перед собою завдання інтимізувати наратив, то і така його стратегія буде реалізована.

У випадку орієнтації на неточні уявлення про адресата текстовий вплив на нього відрізнятиметься від очікуваного автором і текстова інтерпретація буде іншою. Як уже зазначалося вище, така поліваріантність інтерпретації є допустимою, а іноді і необхідною рисою художніх текстів.

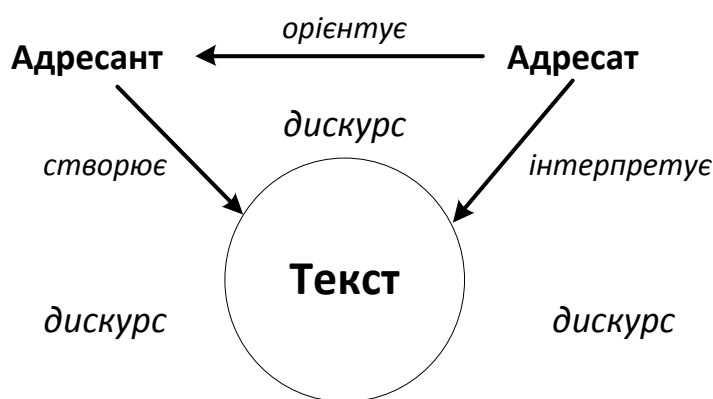


Рис. 1.8. Функції адресанта та адресата художнього дискурсу

Читачеві кінця XIX сторіччя – початку XX відводиться значно активніша роль, ніж сторіччя тому. Це роль ігрового партнера, навіть співавтора. Відтак успіх твору великою мірою залежить від уміння автора вести емоційно-інтелектуальну гру з читачем, здатності вражати його новими та якомога цікавішими і несподіваними смислами. Таким чином, поряд із ускладненням семантичної й образно-асоціативної структури сучасного художнього тексту, ускладнюється і його комунікативна структура.

Ю.М. Лотман зазначав, що, орієнтуючись на художній текст і спираючись на наведений мовно-прагматичний матеріал, можна відтворити “обличчя” його аудиторії, образ читача, для якого створено цей текст [114]. Зробити це не

завжди просто через відсутність чіткої адресованості художнього тексту і небажання самого автора обмежуватися якось певною категорією читачів.

Запроваджений у лінгвістику принцип конструктивізму дозволяє побачити, як витворюються смисли окремих мовних висловлювань, які спільно формуються обома комунікантами. Смисли-конструкти постають як результат послідовності взаємних змін у компетенціях комунікантів з урахуванням ситуації і контексту, як результат дискурсивних домовленостей.

У психології спілкування адресованість розглядається як орієнтація на співрозмовника. О.О. Леонтьєв вважає, що найбільш загальною характеристикою міжособистісного спілкування є необхідність орієнтації на співрозмовника [108, с. 200], яка в концепції Я. Яноушека зведена до того, що ініціатор спілкування розраховує на певну реакцію партнера, тому він повинен, окрім антиципації змісту свого повідомлення, передбачити ставлення співрозмовника до цього повідомлення; ставлення до самого себе; психологічний ефект, який повідомлення може справити на співрозмовника [198, с. 174–180].

Виходячи з цих завдань, адресант повинен під час формування свого повідомлення побудувати модель певних особистісних рис співрозмовника, уявити його з метою адекватного передбачення ефективності повідомлення.

О.П. Воробйова розглядає адресованість як орієнтацію на гіпотетичного адресата, що задає конкретну модель інтерпретації дискурсу та є семантичною базою текстової рецепції [57, с. 15].

Адресованість мовлення характерна як для діалогічних, так і монологічних форм дискурсу. Адресація складає внутрішню природу будь-якого мовленнєвого твору. Ще М.М. Бахтін зазначав, що конститутивною ознакою художнього тексту є його адресованість, зверненість [20, с. 279]. Термін “зверненість мовлення” також вживає Г.О. Орлов [127, с. 67].

Слід, крім того, також розрізняти поняття адресованості та адресатності. Так, під **адресованістю** (зверненістю) ми, слідом за О.П. Воробйовою,

розуміємо категорію дискурсу, яка за допомогою його семантики та структури відображає спрямованість дискурсу на передбачуваного адресата комунікації. Адресованість – не лише змістовий параметр мовлення (мовлення, призначеного для слухача), вона здійснює вплив також і на форму мовлення, примушуючи мовця враховувати соціальні, освітні, професійні, особистісні та інші параметри адресата, його психофізичний стан.

Адресатність, або звертання до читача, є експліцитним вираженням адресованості [57, с. 15].

Виходячи із нашого розуміння дискурсу, розглядаємо його як взаємодію адресанта й адресата за допомогою тексту з урахуванням ситуації, в умовах якої протікає комунікація, що унаочнює Рис. 1.9.

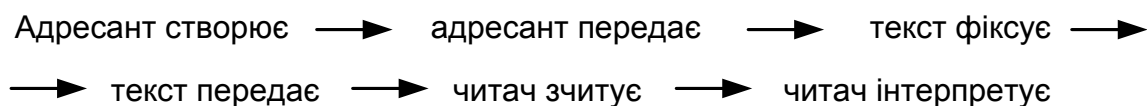


Рис. 1.9. Процес асинхронної художньої комунікації

Ситуація як фрагмент об'єктивно існуючої екстралінгвальної реальності є першопричиною породження дискурсу. Ситуація створює мотив, який втілюється в інтенції адресанта, останній для її реалізації прогнозує уявного адресата, що, у свою чергу, дає змогу адресантові адекватно побудувати дискурс як у композиційному плані, так і в інформаційному та оцінному аспектах.

Аудиторія адресатів художнього дискурсу не є зовсім однорідною, бо адресати відрізняються за своїми соціальними, психологічними, демографічними характеристиками, життєвим досвідом та поглядами, обсягом активного тезаурусу тощо. Отже, в художньому дискурсі комунікація є не точно адресованою.

Проблема репрезентації образу адресата в мові має декілька аспектів, а саме: перший, метатекстовий, передбачає урахування того факту, що текст, висловлювання будується адресантом таким чином, щоб сприяти їх адекватному сприйняттю адресатом. Усі лінгвістичні засоби, що слугують для полегшення сприйняття інформації адресатом та адекватної інтерпретації ним мовленнєвих дій і намірів автора належать до метатекстових.

Другий аспект пов'язаний із встановленням переліку лексем, морфологічних категорій та лексичних конструкцій, у зміст яких вводиться компонент “адресат”.

Третій аспект цього феномену, визначений М.М. Бахтіним, полягає в тому, що необхідним елементом упорядкованості кожного висловлювання виступає концепція адресата, взаємопов'язана із жанром висловлювання і диктує форму висловлювання як цілісної побудови [19].

Четвертий аспект пов'язаний із розумінням того, що в кожному акті мовленнєвого спілкування адресант прагне досягнути певної немовленнєвої мети, яка полягає в регуляції діяльності співрозмовника, впливі на його свідомість та керуванні нею.

1.4.1 Типи адресантів та адресатів художнього дискурсу. Акт художньої комунікації “через текст” – двосторонній процес пізнання та освоєння людиною реального світу і себе як частини цього світу. Вона здійснюється, з одного боку, автором тексту, а з іншого – читачем. Посередником мовленнєвої комунікації у формах художнього тексту є наратор і персонаж, яким і належить будь-яке висловлювання в художньому тексті [96, с. 68].

У художньому тексті автор і читач виконують відразу по декілька ролей, які суттєво відрізняються і по-різному впливають на процеси породження та сприйняття всього твору.

У рамках комунікативного напрямку сучасної лінгвонаратології прийнято виділяти ряд відповідних рівнів або так званих “наративних інстанцій”.

Загальноприйнятим є виділення трьох таких рівнів і відповідно трьох типів адресантів та адресатів художнього повідомлення: а) **титульний** (емпіричний, реальний, історичний) автор – **титульний** (емпіричний, реальний, історичний) читач; б) **імпліцитний** (“образ автора”, абстрактний, інтерпретований/inferred) автор – **імпліцитний** (абстрактний) читач; в) **наратор** – **наратор** [192] – Рис. 1.10.

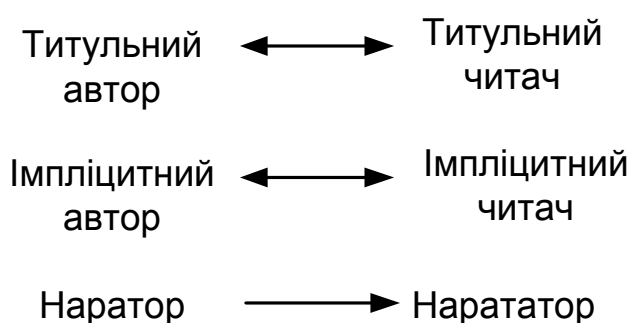


Рис. 1.10. Типи адресантів та адресатів художнього дискурсу

Кожна із цих наративних інстанцій відіграє важливу роль у процесі створення та вербалізації художнього повідомлення. У межах дослідження наративного коду інтимізації особливо важливими типами адресанта є імпліцитний автор, що обирає та застосовує комунікативну стратегію інтимізації в тексті та наратор, що вербалізує її. У нашій роботі під адресатом, що дешифрує та інтерпретує наративний код загалом і наративний код інтимізації зокрема, ми розуміємо імпліцитного читача.

Фігури **титульного автора** і **титульного читача** належать до так званого екстратекстуального рівня, тобто виходять за межі самого тексту. Титульний автор – це реальна людина або група людей, що пишуть художній текст; титульний читач – це реальна людина, що обирає художні твори для читання. Обидві фігури майже не беруть участі у втіленні стратегії інтимізації, адже не реалізуються в тексті. Хоча, слід зазначити, деяка спільність життєвого досвіду, соціального статусу, гендерної, культурної приналежності, історичної доби

може впливати як на сам текст, так і на його подальшу інтерпретацію читачем. Титульний автор може виходити на контакт із адресатом, і в такий спосіб сприяти інтимізації в позатекстових коментарях: посиланнях, передмовах і післямовах.

Власне текстовий або інтертекстуальний рівень представлений фігурами імпліцитного автора і наратора, а також імпліцитного читача й наратора.

Термін “**імпліцитний автор**” був уведений американським літературним критиком У. Бутом для позначення а) “другого Я” автора, що виникає в процесі написання тексту; б) враження, що складається у читача про автора виключно під час і після читання художнього тексту, без будь-яких додаткових, позатекстових знань про нього [201].

Активна роль читача у створенні образу імпліцитного автора призвела до того, що Ж. Женетт [220] та Ж. Мур [237] запропонували новий термін – “інтерпретований (inferred) автор”, проте цей термін активно не вживається.

Запропоноване М.М. Бахтіним поняття “образ автора” як складного психологічного конструкта, суб’єкта мовлення, від якого суттєво залежить організація тексту, тотожне обраному нами і поширеному в англomовній наративній школі терміну – “імпліцитний автор” [19, с. 361–373, 409–412].

Фігура імпліцитного автора формується із сукупності численних якостей і рис особистості, що проявляються у своєрідності обраних вербальних та невербальних засобів, знання яких є необхідною умовою успішної комунікації в різних сферах діяльності. Т.В. Шмельова, розглядаючи образ автора як обов’язковий компонент змістової структури жанру, називає такі параметри як повноваження, авторитет, інформованість, зацікавленість [191, с. 26]. В організації змісту і форми висловлювання також відіграють важливу роль різноманітні психологічні характеристики мовця.

Імпліцитний автор проявляє себе та свій характер у тексті, проте, зазвичай, інформація про нього подається читачеві поступово, через враження від написаного, а тому говорити про стать, вік чи, наприклад, соціальну

приналежність важко. Хоча, зауважимо, часто читачі “приписують” імпліцитному авторові всі вище названі ознаки, та все це лише враження від прочитаного, і досить часто враження про імпліцитного автора не відповідають реальній особі титульного автора. Більше того, титульний автор у кожному зі своїх текстів може створювати нового імпліцитного автора – це залежить лише від уміння людини перевтілюватися та відчувати світ по-різному.

Отже, **імпліцитний автор** – це складний психологічний конструкт, що виникає на тлі тексту і не існує за його межами; відомості про нього читач отримує лише на основі аналізу тексту художнього твору. Імпліцитний автор свідомо застосовує в тексті кожен прийом, неоднозначність, неточність, підтекст, і він є тією категорією, що створює наратора і персонажів [201, с. 151].

У діалогічні стосунки з імпліцитним автором вступає імпліцитний читач, якого ще іноді називають “абстрактним” [192, с. 41].

Згідно із визначенням Я. Лінтвельта, **імпліцитний читач** функціонує як а) образ отримувача інформації, передбачуваного й постульованого всім художнім текстом; б) як образ ідеального реципієнта, здатного конкретизувати його загальний зміст у процесі активного прочитання [цит. за 192, с. 61–62]. В ідеалі, імпліцитний читач повинен розуміти всі конотації автора, всі стратегії його тексту, зокрема, інтимізації.

У координатах досліджуваного феномена інтимізації **наратор** – це синтезуюча текстова категорія, що є епіцентром тексту, індивідуальною словесно-мовленнєвою структурою (наративною структурою), яка пронизує всю архітекtonіку / композицію художнього тексту й визначає кореляцію всіх його складників. Наратор вербально організовує художній наратив і об’єктивує стратегію інтимізації.

На рівні поверхневої структури тексту нараторові належать усі авторські права над текстом, із ним пов’язаний відбір матеріалу, його організація і система оцінок. І в цьому сенсі деякою мірою імпліцитний автор та наратор є

ізоморфними. Проте наратор перебуває і діє в тому ж світі, що і решта персонажів, тоді як імпліцитний автор, хоча і заданий у тексті твору, все ж знаходиться над персонажами, він начебто є фігурою іншого архітектонічного рівня.

На цьому етапі аналізу вважаємо за необхідне простежити складні співвідношення вищеописаних наративних інстанцій із ієрархічною будовою художнього тексту, що дозволяє чітко визначити зони “повноважень” кожного з проявів адресанта та адресата та їх функції у встановленні ймовірної інтимізації.

1.4.2. Функції різних типів адресантів та адресатів у процесі асинхронної комунікації. Уявлення про глибинну і поверхневу структуру тексту пов’язане із так званою вертикальною моделлю породження тексту, що передбачає існування певної вихідної абстрактної (семантичної) моделі. Вертикальна модель тексту є ієрархією залежностей, які разом створюють структуру тексту, що характеризується зв’язністю та цілісністю.

Текст розглядаємо як глобальну структуру, що передбачає тісний взаємозв’язок глибинної і поверхневої структур, автономність кожної із яких – умовна. Ю.М. Лотман відзначає, що функціонування тексту забезпечують два механізми – семіотичний і комунікативний. Перший кодує відомості про зовнішню дійсність, другий пов’язує структури мовної семантики з реальними умовами комунікативного акту. Робота семіотичного механізму визначає семіотичну структуру тексту, робота комунікативного механізму – його осмисленість. Семіотичний механізм, таким чином, забезпечує функціонування тексту на рівні знаковості, комунікативний – на рівні смислу [113]. Отже, для характеристики змістової сторони тексту, його семантики важливим є питання про співвідношення понять “значення” та “смысл”.

Диференціація понять “смысл” і “значення” була зафіксована у вітчизняній психології ще в 30-ті роки ХХ ст. Л.С. Виготським [59, с. 160]. Він стверджував: якщо значення слова є об’єктивним відображенням системи

зв'язків і відношень, то смисл – це привнесення суб'єктивних аспектів значення даному моменту і ситуації відповідно.

Під **смислом** у стосунку до вербального тексту ми розуміємо цілісний зміст висловлювання, тексту, а не значення його складових частин і елементів. Присутність глибинного смислу в художньому тексті створює особливу значимість твору, його індивідуально-художню цінність. Внутрішній смисл, на думку Ю.М. Лотмана, виражає інше, більш цінне значення [113].

Хоча, зауважимо, поверхневий рівень представлення тексту також є лише умовно поверхневим, адже він організований мовними знаками, які самі по собі є двосторонніми. Модифікації художнього тексту призводять до його знищення. Естетична інформація невід'ємна від матеріальної форми, що її передає, і не може бути передана ніяким іншим текстом, навіть об'єднаним із першим спільною темою, спільними історичними подіями. Специфіка мовного оформлення цілісного художнього образу полягає не лише в підпорядкуванні окремих мовних одиниць усьому тексту, а в їх самотійній змістовій цілісності.

Оскільки художній текст будується за законами асоціативно-образного мислення, життєвий матеріал у ньому перетворюється на своєрідний “всесвіт”, побачений очима автора, а отже, на думку Г.І. Богіна, належить до смисло-орієнтованого типу текстів (на відміну від значеннєво-орієнтованих (напр. наукових, публіцистичних)) [34; 35].

Згідно із концепцією А.Р. Лурії про шлях від думки до мовлення [116], умовно окреслюємо шлях породження тексту таким чином: поява мотиву, що є причиною написання тексту, відчуття необхідності передати якийсь смисл; формування глибинної структури передачі цього смислу на рівні імпліцитного автора; розгортання внутрішньої глибинної структури в поверхнєву мовленнєву структуру через особливий конструкт – наратора.

Розуміння є процесом перекодування, який дозволяє здійснити перехід від лінійної структури тексту, що формується із послідовності матеріальних знаків мови, до структури його змісту. Зрозуміти текст означає здійснити

перехід від його зовнішньої мовної форми до моделі предметної ситуації, з нарататора стати імпліцитним читачем, що продемонстровано на Рис.1.11. Це складний процес, що включає як мінімум три етапи: вибір у словах контекстуально актуалізованих значень, вияв поверхневого смислу на основі цих значень, усвідомлення внутрішнього смислу з урахуванням контекстуальної мотивації (інтерпретація).

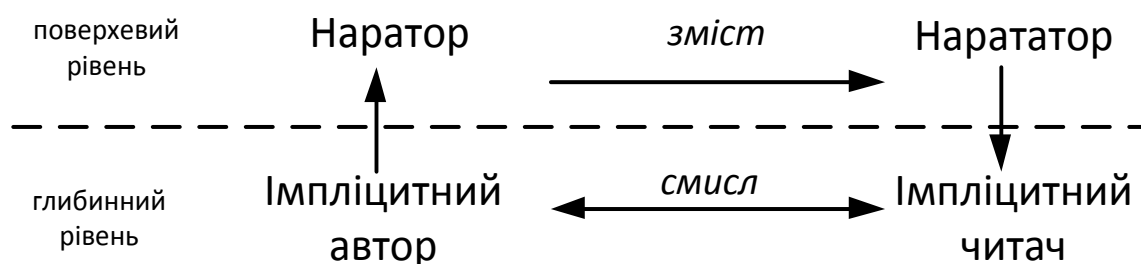


Рис. 1.11. Функціонування типів адресанта та адресата на глибинному та поверхневому рівні тексту

Вигадування подій та наратора, який про них розповідає, – це справа імпліцитного автора. Наратор, що конституюється в тексті на поверхневому рівні, сприймається читачем не як абстрактна функція, а суб’єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мовлення.

Наратор може бути ледь помітним, зливаючись із імпліцитним автором, але зважаючи, на те, що будь-який текст містить індекси імпліцитного зображення, нехай навіть у редукованій формі, ми вважаємо, що в кожному творі обов’язково присутній наратор. Нараторові протистоїть **нарататор** – той, кому адресовано розповідь і до кого в тексті звертається наратор.

Необхідною умовою інтимізації є умовний контакт-зустріч адресанта з адресатом. В межах непрямой художньої комунікації через текст ми виділяємо своєрідну “активну ділянку” інтимізації, котру унаочнює Рис. 1.12. На глибинному рівні вона представлена взаємозалежністю імпліцитного автора та

читача, які в процесі творення та інтерпретації обмінюються смислами, встановлюють зв'язки і “відчувають” один одного.

На поверхневому рівні інтимізація омовлюється наратором. Від нього залежить, наскільки точно він зможе вербалізувати інтимізацію, організувати її наративний код. Факультативно інтимізація виникає і на рівні титульного автора, якщо він екстратекстуально втручається в зображений світ, але такі випадки не є частими для англomовного художнього дискурсу коротких оповідань.

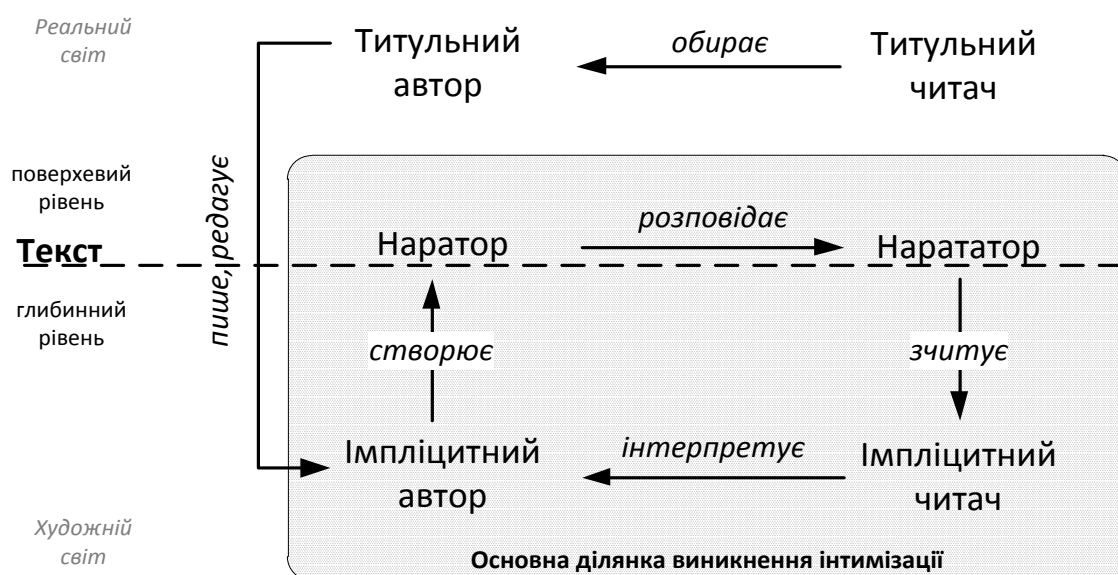


Рис. 1.12. Зона виникнення інтимізації

Характеристика наратора включає два важливі моменти: його позицію в можливому світі, тобто просторово-часові координати; ступінь його репрезентації в авторській наративній структурі – емоційно-ідеологічний аспект.

Просторово-часова позиція наратора практично не пов'язана з автором. Ступінь репрезентації залежить від того, називає автор свого наратора чи ні, наскільки граматично виражається у художньому тексті його Я та наскільки виразна його характеристика.

Авторський виклад буває подвійним: презентативний тип – об’єктивний, коли автор не висловлює свого ставлення до зображуваного та експозитивний – коли мовець прямо чи опосередковано виражає свою оцінку. У художньому тексті презентативний та експозитивний типи авторського викладу зазвичай співпрацюють, передаючи зміни в наративній перспективі.

В. Шмід виділяє такі основні типи наратора залежно від його функцій та проявів у тексті [192, с. 78]: за способом зображення (експліцитний – імпліцитний), за дієгетичністю (дієгетичний – недієгетичний), за антропоморфністю (антропоморфний – неантропоморфний), за гомогенністю (цілісний – розсіяний), за інформованістю (всюдисущий – обмежене знання), за розташуванням (всюдисущий – обмежене місцезнаходження) та за надійністю (надійний – ненадійний). Корисне термінологічне розрізнення вводить і щодо того, від якої особи, під яким кутом зору подаються події: першоособовий наратор називається *оповідачем*, третьоособовий – *розповідачем*, наратив від першої особи – **оповіддю**, а від третьої – **розповіддю**, відповідно.

Ми дотримуємося думки О.В. Падучевої, що традиційна опозиція “наратор від першої особи” – “наратор від третьої особи” є однією із ключових у типології наратора [129, с. 207], хоча умовно кожен наратив ведеться від першої особи, навіть якщо граматична категорія в тексті виражена неекспліцитно. У межах нашого дослідження важливим вважаємо також протиставлення дієгетичного та недієгетичного нараторів. **Дієгезис** – внутрішній світ художнього тексту [129, с. 204]. Ця дихотомія характеризує присутність наратора в двох планах зображуваного світу – у плані наративної історії, чи **дієгезиса**, і в плані наратування, чи **екзигезиса** (що відповідає Женеттівській опозиції гомодієгетичного – гетеродієгетичного [220, с. 157; 129, с. 207]).

Дієгетичним називатимемо наратора, що розповідає про себе як про фігуру в дієгезисі. Він фігурує в обох планах – у наративі (як суб’єкт) і в

наратованій історії (як об'єкт). **Недієгетичний наратор** не розповідає про самого себе, його існування обмежується екзигезисом [192, с. 81].

Як уже зазначалося, не в усіх текстах наратор прямо заявляє про себе, хоча будь-який текст завжди є наслідком чиєїсь точки зору. Тому фігура наратора є лише одним із засобів реалізації наративності, що має структурний характер. Цю ж функцію можуть виконувати “ігри” з часом, визначення акцентів при зображенні подій і т.п. [234].

1.5. Фокалізація як механізм інтимізації

Імпліцитний автор художнього тексту є естетичним суб'єктом, який активно виявляє свій намір, позицію та оцінку зображуваної дійсності. Суб'єкт мовлення ставить перед собою “художнє завдання” – ціннісну орієнтацію, тотожну емоційно-вольовій установці та сфері художньої зацікавленості автора, його творчому особистісному ставленню до предмета зображення. Автор апріорі має надмір знання і “бачення”, а тому весь світ буття тексту просякнутий його свідомістю. “Акт читання завжди включає момент бачення тексту через перспективу, що безперервно перебуває в русі, пов'язуючи різні факти” [90, с. 267] і так конструє його багатовимірний простір [32, с. 347].

М.М. Бахтін розуміє автора як певну точку зору на дійсність, при цьому діалогічні відношення висловлювань є зміною “сміслових позицій”, де смислова позиція – це відображення тієї ж таки точки зору [19, с. 363–364].

Б.А. Успенський також розглядає це поняття під терміном “точка зору” і формулює його головну функцію – передавати ставлення наратора до оповідання [179].

Виражена в наративі точка зору та спосіб її передачі в сучасній лінгвістичній науці позначається різними термінами – “фокалізація” [81, с. 180–181], “фокус нарації” [234], “фокальна точка” [194, с. 33–34], “точка зору” [179; 208, с. 153].

Ми, слідом за Ж. Женеттом, використовуємо термін “фокалізація”, щоб уникнути специфічних візуальних конотацій, характерних для терміна “точка зору”. На нашу думку, поняття фокалізації не вичерпується лише представленням зорової перспективи, а навпаки, є потужним джерелом передачі психологічних, соціальних, культурних орієнтирів автора.

Основи фокалізації як підходу до проблеми зорової перспективи у творах словесного мистецтва були закладені Ж. Пуйоном [242, с. 79]. Він виділяв два різновиди наративного “погляду”: “зсередини” і “ззовні”; перший – як саму психічну реальність, другий – як її об’єктивну маніфестацію.

В. Шмід визначає **фокалізацію** як утворений зовнішніми та внутрішніми факторами вузол умов, що впливають на сприйняття і передачу подій у художньому тексті. Художня інформація, відома імпліцитному авторові, не підлягає вербальному оформленню, поки наративний матеріал не стає об’єктом чийогось “зору”. Текст, повідомлення, виникають тільки з відбором окремих елементів із безмежної кількості елементів, притаманних подіям. Такий відбір завжди послуговується певною точкою зору [192, с. 121].

Отже, фокалізація визначає всі форми наративної присутності, включаючи наратора [216, с. 213], що і робить її ключовим механізмом реалізації інтимізації. Фокалізація обмежує вибір наративної інформації стосовно того, що називається “авторським всезнанням” [81, с. 112]. Інструментом цього можливого вибору є обмежений центр, тобто вид інформаційного потоку, який пропускає лише те, що дозволено ситуацією – фокалізатор, що бере відповідальність за організацію вираженої в наративі точки зору.

Суб’єкт фокалізації, утримувач точки зору, наратор або персонаж, з погляду якого вербально представляються наратовані ситуації й події, є фокальним персонажем, або **фокалізатором**. Фокалізатор необов’язково збігається з наратором: наратор може презентувати події через чийсь погляд, тобто делегує фокалізацію фокалізаторові – Рис. 1.13.

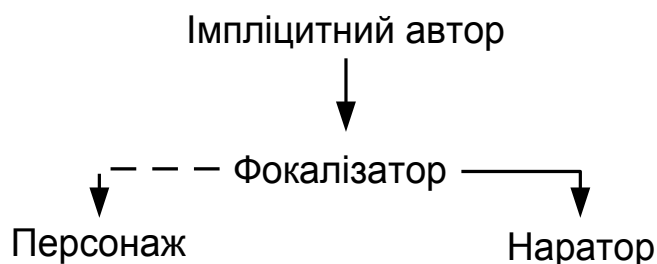


Рис. 1.13. Суб'єкти фокалізації

Зважаючи на те, що інтимізація є можливою лише в межах авторського мовлення (дискурс наратора), ми розглядаємо тільки випадки фокалізатор = експліцитний наратор або фокалізатор = імпліцитний наратор. Навіть у ділянках тексту, де наратор не виявлений взагалі, фокус нарації присутній, адже фокалізатор є конструктом глибинного рівня, безпосереднім виразником імпліцитного Я [238, с. 372–373], що встановлює психологічні, просторові та часові фокуси твору, в межах яких розгортаються тактики стратегії інтимізації, зближення. Адже діалогічність висловлювання, інтимізованість полягають не тільки в прямій апеляції до наратора, але й залученні імпліцитного читача до вигаданого світу [102, с. 5–24].

М. Баль взагалі виділяє проміжний рівень комунікації між вербальним текстом і авторською історією, де одночасно знаходиться позначувальне тексту і значеннєве історії. Ця фаза гіпотетичного опрацювання впорядкованої і структурованої історії, на думку М. Баль, не повинна ототожнюватися із фазою організації наративного тексту і частково утотожнюється з лінгвокогнітивною процедурою перспективізації – пошуку вдалого положення [235, с. 94]. Саме це і є рівнем дії фокалізації, визначеної імпліцитним автором і переданої на поверхневому текстовому рівні наратором або фокальним персонажем [200], що продемонстровано на Рис. 1.14.

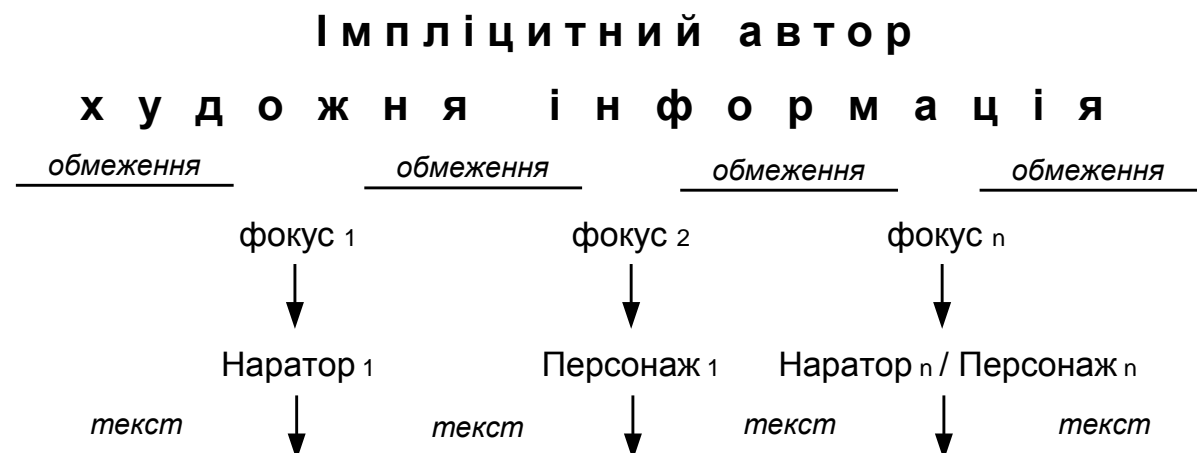


Рис. 1.14. Фокалізація як механізм обмеження та подачі художньої інформації

Такий підхід дозволяє нам розглядати фокалізацію як універсальний механізм, що, обмежуючи авторське всезнання, визначає засоби вербалізації наративного коду інтимізації.

Фокалізація – це змінна величина, на яку впливає велика кількість факторів: процесуальність сприйняття, змінність ролі і значення персонажу / наратора на різних етапах дії, зміна позиції імпліцитного автора. Як результат, Ж. Женетт пропонує розглядати декілька видів можливої фокалізації. В одному і тому самому творі фокус нарації може змінюватися в процесі оповіді, а формула фокалізації не стосується всього тексту, а швидше певного наративного сегменту.

Трьома основними параметрами фокалізації виступають: включеність / невключеність інстанції, що оповідає в світ оповіді, спостереження об'єкта фокалізації ззовні / зсередини та постійність / змінність суб'єкта фокалізації [192; 219, с. 108–137; 234; 245].

Загальноприйнятим у лінгвістиці вважається також виділення чотирьох планів фокалізації – *просторового*, *часового*, *психологічного* (когнітивна організація подій) та *ідеологічного* (емоційно-оцінна організація подій).

Послугуючись тезою Ш. Ріммон-Кенан, що визначальними факторами фокалізації є “когнітивне й емоційне бачення сфокусованого фокусуєчим об’єктом” [245, с. 79–82], ми, вслід за Р. Фаулером [215, с. 76] та М. Баль [200, с. 101] вважаємо за доцільне об’єднати плани психологічної та ідеологічної фокалізації в один план – психологічної фокалізації, яку М. Баль так і називає, а Р. Фаулер – планом відношення (attitude). Просторово-часову фокалізацію через визнану єдність та неподільність художнього простору-часу (хронотопу) вчені також об’єднують і називають фізичним або перцептивним планом відповідно.

Просторово-часова орієнтація є лише частиною психологічного розташування самого фокусу уваги. **Психологічна фокалізація** визначає всі знання, відношення та емоційні враження, вона керує цими позиціями. Номінативні одиниці, що передають обраний імпліцитним автором фокус, включаються у комунікативні одиниці, інтегруються на текстових просторах та препарують прагматичні наміри [187, с. 7].

Психологічна близькість між автором та читачем, що встановлюється залежно від обраного імпліцитним автором психологічного фокусу в художньому тексті є умовою, ієрархічно вищою за просторово-часову близькість і такою, що її організовує – Рис. 1.15.

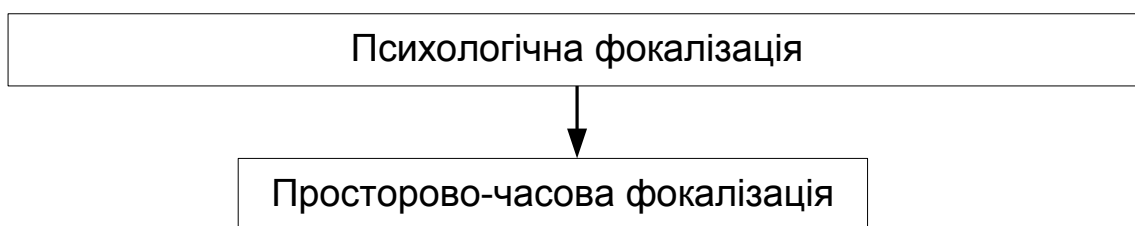


Рис. 1.15. Типи фокалізації та їх ієрархія

Якщо конкретизувати згаданий нами розподіл функцій наративних інстанцій на *хто говорить* і *хто показує*, то просторово-часова фокалізація дає відповідь на питання – *хто бачить*, а психологічна, в якій ми виділяємо

когнітивний та власне емоційний аспекти, – на відповідні питання *хто думає*, та *хто відчуває*.

Психологічна фокалізація передбачає певне логічне обмеження інформації. Спосіб її фільтрації – надзвичайно важливий елемент художнього наративу і в деяких випадках саме він є визначальним фактором того чи іншого жанру, традиції.

Просторова фокалізація визначає позицію огляду, обрану імпліцитним автором. Вона є своєрідним кутом зору, ракурсом, що відкриває панорамний опис подій або лише миттєвість. Визначення **часової фокалізації** можна співвіднести з враженням читача від текстових подій, що рухаються швидко або повільно, одна за одною або ізольовано [81].

Об'єктивність, достовірність художнього простору й часу зумовлена гносеологічною природою тексту, тим, що в ньому відображається знання автора про об'єктивну реальність. Суб'єктивність у свою чергу пов'язана з тим, що знання автора детерміновані його естетичним наміром, інтенціями, світоглядом, концептуальними основами художнього тексту, аксіологічними та іншими орієнтирами [13, с. 127].

Орієнтаційний простір дискурсу є вербально-візуальною реальністю, створеною автором згідно з послідовністю сприйняття людиною навколишнього середовища [146, с. 27]. Текстовий простір вважається індивідуальною (авторською) моделлю світу, вираженням його просторових уявлень. Найцінніший внесок у вивчення художнього простору і часу зробили такі видатні літературознавці, як О.О. Потебня [147], М.М. Бахтін [22], Ю.М. Лотман [112], Д.С. Лихачов [109, с. 74–87]. Так, О.О. Потебня визначає місце художнього простору і часу в структурі твору – вони є елементами внутрішньої форми, тобто формально-змістовими категоріями [147]. У художньому тексті статичні просторові об'єкти розкладаються на окремі елементи та перетворюються на часову послідовність подій. Це здійснюється за допомогою оповіді.

М.М. Бахтін вводить у лінгвістику термін “хронотоп”. **Хронотоп** – це суттєвий взаємозв’язок часових та просторових відношень, відображених у літературі [21, с. 9]. Він визначає художню єдність літературного твору відносно реальної дійсності. Просторово-часові визначення в художньому тексті завжди емоційно-ціннісно забарвлені. М.М. Бахтін [21], як і О.О. Потебня [147], вважає хронотоп формально-змістовою категорією. Він підкреслює, що художньо-сміслові, а особливо змістові моменти не піддаються просторово-часовим визначенням. Разом з тим В.Є. Халізов, аналізуючи погляди М.М. Бахтіна, зазначає, що “будь-який вступ у сферу смислів здійснюється лише крізь ворота хронотопів” [183, с. 80]. Виділення М.М. Бахтіним хронотопу автора і читача та хронотопу зображеного світу дає йому можливість розмежувати внутрішню та зовнішню точки зору на зображений світ.

Хронотоп автора і читача є єдиним реальним та незавершеним історичним світом. Для них хронотоп зображеного світу постає як певне обмежене в часі та просторі ціле.

Ю.М. Лотман більшу увагу приділяє художньому простору. “Мова просторових координат належить до первинних і основних. Навіть часове моделювання становить вторинну надбудову над просторовою мовою” [112, с. 293]. Такий простір він називає особливою “мовою” для вираження непросторових, тобто часових, соціальних, етичних відносин.

Д.С. Лихачов відокремлює поняття “художній час” та “художній простір”. Він відмежовує художній час від граматичного часу та від концепції часу певного письменника. Вчений також виділяє різні типи часу в художньому тексті: сюжетний, тобто час подій, що зображуються, оповідний, авторський, виконавчий. Це дає йому змогу сформулювати проблему сприйняття сюжетного часу як швидкого чи повільного залежно від його насиченості подіями, а також проблему зупинки часу в тексті при описі статичних об’єктів [109, с. 78, 82–87].

Таким чином, виникають різні погляди на проблему головного поняття в хронотопі. О.О. Потебня [147] і М.М. Бахтін [21] вважають головним поняттям час, Ю.М. Лотман – простір [112]. Саме поняття хронотопу має “метафоричне” значення – неподільність простору та часу, коли відбувається їх злиття, що характеризується ущільненням часу, його переходом у категорію художньо зрілого та інтенсифікацією простору, його втягненням у рух часу, сюжету, тексту. Характерним є також те, що прикмети часу розкриваються в просторі, а простір усвідомлюється та вимірюється часом. Таке злиття і характеризує хронотоп.

Саме ця точка зору дозволяє розуміти хронотопний континуум як взаємозв'язок часових та просторових характеристик явищ, виражених в авторській моделі світу, і пояснює доцільність об'єднання просторової та часової фокалізації в єдину категорію – **просторово-часової фокалізації**.

Автор і читач не мають спільного моменту і поля зору, отже, автор не може бути для читача хронотопним континуумним орієнтиром, необхідним для здійснення дейктичної референції, як це спостерігається у звичайній розмові.

В аспекті взаємодії позицій автора й читача текстовий час і простір слід розглядати як такі, що зображуються в тексті з однієї чи обох точок зору, які можуть як різнитися, так і збігатися [180, с. 21]. Виділяють моделі реального / вигаданого художніх просторів, статичних / динамічних топосів, а також глобальних, широких / звужених локусів, спроможних створювати середовище для динаміки сюжетних ліній, які в поєднанні з параметрами художнього часу розкривають внутрішній світ і зовнішні вчинки персонажів. Час у можливому світі постає як багатовимірною категорією, у якій вирізняються **фабульно-сюжетний і наративний час**. У такий спосіб виявляються розбіжності між тим, коли згадані, описані події відбулися і коли про них вербально повідомив наратор як свідок або учасник цих подій чи тільки інформатор, який за певних обставин дізнався про них.

Дейктичні параметри локалізації в часі та просторі, опозиція “близько – далеко”, позиція фокалізатора стосовно художнього тексту відіграють визначальну роль як у розумінні тексту, так і в скороченні наративної дистанції.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

1. Наратив вважаємо процесом і продуктом повідомлення адресантом / адресантами про одну або кілька реальних чи уявних подій адресатові / адресатам. Наративний код – це система лінгвальних засобів, що моделюють та вербалізують авторський художній світ і варіанти його можливого сприйняття читачем.

2. У процесі об'єктивації концепту-поняття PROCESS/RESULT OF BEING INTIMATE / ІНТИМІЗАЦІЯ ми виділяємо три актуальні гіперсеми: “friendliness” (дружність); “closeness / short distance” (близькість / коротка дистанція); “disclosure / frankness” (відвертість).

3. Наративний код інтимізації – це система різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів, що скорочують наративну дистанцію між автором та читачем, створюють ефект близькості, дружби та безпосереднього емоційно-інтелектуального спілкування між ними, а також сприяють імітації усної розмови в тексті та викликають ілюзію реальності, синхронності художньої комунікації. Комунікативна стратегія інтимізації – це інтенційна поведінка конкретного адресанта направлена на зближення з адресатом, пов'язана з індивідуальним стилем автора та прагматичним контекстом самого дискурсу.

4. Дискурс визначаємо як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними та іншими факторами. Текст є знаковою фіксацією дискурсу, а дискурс – втіленням комунікативного простору. Матеріально зафіксований текст виступає каналом асинхронної художньої комунікації. Запізніла реакція-відповідь читача проектується самим автором і втілюється ним як ідея адресата у змісті і в наративній структурі тексту, його адресованості.

5. Ключовими елементами комунікації у тексті виступає двочленна опозиція – дискурс наратора / персонажний дискурс. Дискурс наратора відображає ті частини тексту, в яких автор (через опосередковану фікційну

особу – наратора) звертається до читачів від себе, а не крізь призму персонажних висловлювань. Дискурс наратора вважаємо єдиною можливим простором втілення його інтимізуючих інтенцій до читача.

6. У художньому тексті автор і читач виконують відразу декілька ролей, які по-різному впливають на процеси породження та сприйняття тексту. На глибинному текстовому рівні інтимізація реалізується в діалогічних стосунках імпліцитного автора із імпліцитним читачем, що творять глибинний смисл художнього тексту. Фокалізатор, що виникає як своєрідний конструкт обмеження, моделювання та мовленнєвого представлення художньої інформації, якою володіє імпліцитний автор, функціонує на проміжному рівні й сприяє встановленню інтимізації через скорочення наративної дистанції із адресатом. На рівні поверхневої структури тексту нараторові належать усі авторські права над текстом, із ним пов'язаний відбір засобів наративного коду інтимізації, їх організація та вербалізація.

7. У координатах досліджуваного феномена інтимізації важливим є розрізнення дієгетичного та недієгетичного типів наратора. Дієгетичним ми називаємо наратора, що розповідає про себе як про фігуру в дієгезисі. Він фігурує в обох планах – у наративі (як суб'єкт) і в наратованій історії (як об'єкт). Існування недієгетичного наратора обмежується екзигезисом. Традиційний розподіл наратора на оповідача та розповідача не є ключовим у межах дослідження наративного коду інтимізації, адже вибір лінгвальних засобів наративного коду інтимізації від цього суттєво не залежить.

8. Виражена в наративі точка зору й спосіб її передачі – “фокалізація” – є ключовим механізмом організації та втілення засобів наративного коду інтимізації. Фокалізатор є конструктом глибинного рівня, безпосереднім виразником імпліцитного Я, котрий встановлює психологічні, просторові та часові фокуси твору, в межах яких розгортаються тактики стратегії інтимізації, зближення. Фокалізатор присутній навіть у тих частинах тексту, де наратор не

виявлений взагалі. У таких випадках стратегія інтимізації об'єктивується не явно, а через тактики наближення читача до вигаданого світу.

9. Обрана імпліцитним автором психологічна фокалізація є ієрархічно вищою за просторово-часову фокалізацію, і такою, що її організовує. Визначаючи всі форми наративної присутності, психологічна фокалізація є універсальним механізмом встановлення близькості між автором та читачем. Позиція фокалізатора, що визначає дійктичні параметри локалізації в часі та просторі, опозицію “близько – далеко”, оцінне ставлення наратора до художнього тексту відіграє визначальну роль як у розумінні тексту, так і створенні ситуації інтимізації.

Основні положення цього розділу викладено в публікаціях [130; 135; 136].

РОЗДІЛ II

ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВНОГО КОДУ ІНТИМІЗАЦІЇ

Фокалізація, що визначає всі форми наративної присутності адресата в тексті, безпосередньо впливає на вибір різнорівневих лінгвістичних засобів втілення інтимізації. Просторово-часова фокалізація, встановлюючи дейктичні параметри локалізації адресата, є основним механізмом створення ефекту синхронної, усної комунікації адресанта з адресатом і омовлюється за допомогою маркерів дейксису, теперішнього наративного часу та засобів графічної образності.

Семантичний еліпсис, засоби суб'єктивної модальності та оцінки, авторські коментарі передають обрану автором психологічну фокалізацію, направлену на скорочення соціальної, психологічної, емоційної дистанції з читачем.

Проміжними, маргінальними, засобами, що одночасно слугують виразниками як психологічної, так і просторово-часової фокалізації (що не суперечить нашому розподілу), є авторські звертання та імперативи до читача, риторичні питання та ствердження, еліптичні речення, що, спираючись на психологічну близькість та порозуміння між адресантом та адресатом, подекуди створюють ефект усної розмови в межах асинхронної художньої комунікації.

2.1. Дейксис у хронотопному континуумі тексту

Найбільш частотним засобом вербалізації інтимізації, що сприяє просторово-часовому наближенню комунікантів, є дейксис, зазвичай виражений монолексемними номінативними одиницями.

Поняття дейксису невід'ємне від антропоцентричного напрямку в мовознавстві й когнітивістиці, де ядром системи мови визнається акт мовлення

з його центрами – мовцем і слухачем, автором і читачем, адресатом і адресантом.

У рецепції читача наратор постає як носій людської природи, що утворює перший дейктичний центр оповідання. Функціональна значимість та близькість категорій автора та читача призводить до їх “дейктичного паритету”. Цей паритет є можливим завдяки тому, що імпліцитні автор і читач сприймають художній текст очима фокалізатора – наратора / персонажа. Це дозволяє об’єднати їх в одну категорію – спостерігач.

В.П. Руднєв виділяє категорію спостерігача як одну з ключових категорій дейксису, що є також одним із принципів прози [160, с. 286]. Роль спостерігача виконує наратор, а в процесі інтерпретації та виникнення тексту T_2 і читач, який стає другим дейктичним центром. Отже, кожен із гіпотетичних читачів виступає одночасно і як ймовірний спостерігач.

Дейксис – це назва тих аспектів мови, інтерпретація яких залежить від ситуації висловлювання: часу висловлювання, часу до і після часу висловлювання, місця розташування мовця під час висловлювання і особистості мовця й аудиторії [212, с. 220].

Дейксис – указівна функція мовної одиниці, що передбачає локалізацію й ідентифікацію осіб, предметів, подій, процесів відносно просторового та часового контексту, який створюється актом висловлення й комунікантами. [163, с. 109].

“Дейктичні елементи виражають ідентифікацію об’єкта – предмета, місця, моменту часу, якості, ситуації – через його відношення до мовленнєвого акту, його учасників або контексту” [129, с. 245]. Дейктичні елементи визначають егоцентричність мовлення і характерну для нього “наївну фізику простору та часу” [4, с. 631]. Всі інші визначення дейксису, по суті, зводяться до виділення осіб учасників мовленнєвої ситуації, часу та місця ситуації спілкування. Ці параметри дейксису – особа, час і місце – є ключовими; зазвичай, їх і називають категоріями дейксису.

Характерними прикладами дейктиків є особові займенники 1-ої та 2-ої особи *I, you, we*, вказівні займенники *this, that*, прислівники типу *here, there* і прислівники часу такі як *now, today*.

Класичний дейксис спостерігається лише в канонічних комунікативних ситуаціях, коли використання дейктиків і їх розуміння залежить від “видимого образу ситуації”, у якій здійснюється це висловлювання [48, с. 78–79]. У полі зору мовця та слухача є одні і ті самі предмети реальної дійсності. Таким чином, фігура мовця, час та місце комунікації визначають значення і вибір дейктичних слів. В. Кляйн називає такий тип істинним дейксисом [228, с. 23], у трактуванні Г. Рау це реальний дейксис [244, с. 10].

Ю.Д. Апресян за аналогією виділяє дейксис первинний та вторинний, що характеризує вказівки на мовленнєву та нарративну ситуації [4, с. 631–632], які відповідають плану мовлення і плану історії Е. Бенвеніста [28].

Ідея вторинного дейксису, дейксису в тексті, не нова. Ще Ч. Філмор та С. Левінсон наголошували на існуванні дискурсивного (текстового) (*discourse deixis*) типу як однієї із п’яти категорій дейксису; інші категорії – особи, місця, часу та соціальний дейксис [213, с. 37; 233, с. 156].

У центрі нашого дослідження перебуває як дискурсивний, так і нарративний дейксис, отже, важливо відразу витлумачити відмінності між цими двома поняттями.

Під *дискурсивним дейксисом* ми розуміємо просторово-часові відносини між автором та читачем поза дієгезисом. Дискурсивний дейксис пов’язаний із плануванням та структуруванням частин тексту.

Нарративний дейксис, пов’язаний із структуруванням художнього вигаданого світу. Це дейксис до уявного, вигаданого, дієгетичного [211, с. 34].

У працях вітчизняних та зарубіжних лінгвістів трапляються інші позначення для даного типу дейксису, наприклад імагінативний дейксис [244, с. 9], уже згаданий нами вторинний дейксис [4, с. 632]. Цей різновид дейксису типовий для неканонічних комунікативних ситуацій, коли немає

“синхронності поля зору” (термін О.В. Падучевої [129]) у мовця та слухача, наприклад, у художніх текстах. Мовець умовно переміщується в уявне орієнтаційне поле, центром якого є уявне *ego*.

Дейксис художнього тексту пов'язаний зі створенням просторово-часової рамки твору, оцінкою подій і персонажів з точки зору спостерігача, який займає конкретну часову і просторову позицію. Він не безпосередньо пов'язаний з умовною мовленнєвою ситуацією, це дейксис переказу, в тому числі і художнього твору. Його конструктивною ознакою є відсутність збігу місця мовця із просторовою точкою відліку.

Наративний дейксис реалізується в художньому тексті через ряд характерних особливостей, які називаються “дейктичними проєкціями”. Дейксис проєктується на художній текст через універсальні смисли: людина, простір, час; через точку зору спостерігача, що має визначену позицію в просторі та часі; через опозицію близько – далеко стосовно тексту зі сторони спостерігача. Будучи пов'язаним зі структурними та змістовими параметрами тексту, дейктичні проєкції беруть участь у формуванні синтагматики та парадигматики художнього тексту.

Текст, що містить у собі всі одиниці мовної ієрархії як результат включає і дейксис цих одиниць разом із їх семантикою та функціями. Дейксис морфем, слів та речень як частини тексту працює по-своєму, але це не просто сума дейктичних особливостей і функцій цих одиниць. Текст, а особливо художній текст, є настільки багатограним, що дейксис, переходячи в більш складну одиницю мови на вищій мовний рівень, проєктується на ряд характеристик та категорій тексту.

2.1.1. Маркери дискурсивного дейксису як засоби інтимізації.

Дискурсивний дейксис пов'язаний із формальними елементами тексту, що відсилають читача до котроїсь частини тексту: наприклад, вислови “далі”, “вище”, “нижче”, “в попередньому розділі” і, як правило, виражений монолексемними номінативними одиницями типу: *now, here, above*. Наприклад:

(1) *Joe and Delia became enamored one of the other or each of the other, as you please, and in a short time were married – for (see **above**), when one loves one`s Art no service seems too hard* (O. Henry, p. 21).

Дискурсивний дейксис, зокрема просторовий дейктик *above* можна взагалі визначити як дейксис прямого авторського коментарю (у цьому прикладі поєднаний із імперативом). Наратор виходить за межі дієгезису, і звертає увагу читача не лише на зображувані події, а і на сам текст, орієнтацію у його просторі, на пошук значень у вказаному ним місці. До того ж у контексті є додатковий засіб інтимізації – непряме ввічливе звертання до адресата – *as you please*.

Далі автор продовжує оповідь, уже не виділяючи свій коментар в межах загального наративу:

(2) *No **opening** could possibly be worse. It is unimaginative, flat, dry and likely to consist of mere wind. But in **this** instance it is allowable. **For the following paragraph, which should have inaugurated the narrative, is too wildly and preposterous to be flaunted in the face of the reader without preparation** (O. Henry, p. 51).*

Наратор використовує велику кількість дейктичних виразів – *opening* (у значенні початок, вступ оповідання), *this, for the following paragraph, which should have inaugurated the narrative*, вказуючи адресатові, на які частини тексту звертати особливу увагу і де саме шукати описане. Інтимізований уривок також збагачений емоційною авторською оцінкою, яку передають численні епітети з негативним оцінним значенням – *unimaginative, flat, dry, mere wind*. У кінці наратор пояснює, чому саме продовжує наратив таким чином, і знову наголошує на спільності із тим, хто читає, як майбутнім автором, якому протиставляє просто читачів (майбутніх).

У наступному прикладі наратор використовує прислівник *here*:

(3) *The story should end **here*** (O. Henry, p. 50).

Просторовий дейктик *here* об'єднує читача із автором у дискурсивному, а не наративному просторі, викликаючи відчуття одночасності – написання і прочитання тексту.

2.1.2. Маркери просторового та часового наративного дейксису як засоби інтимізації. Інтерпретаційність як базова ознака художнього тексту пов'язана з категоріями автора, читача, спостерігача і, як наслідок, – із наративним дейксисом. Інтерпретація залежить від того, на кого спрямовано текст.

Дейктична визначеність надає читачеві можливість потрапляти разом із автором у будь-яку точку художнього простору-часу; хронотоп не має закритих для читача зон [77, с. 268]. Це свідчить про те, що наративний дейксис не є випадковим компонентом тексту, а виступає важливим текстотворчим фактором і одним з ключових елементів ситуації інтимізації:

(4) *The house was alive with soft, quick steps and running voices. The green baize door that led to the kitchen regions swung open and shut with a muffled thud. And **now** there came a long, chuckling absurd sound* (Mansfield, p. 40).

Наратор актуалізує зображувану картину часовим дейктиком *now*, викликаючи в читача ілюзію одночасності зображуваного і наратованого, що умовно переносить його до вигаданого світу, ближче до наратора.

(5) *And **now** the little horse pulled up before one of the shell-like houses* (Mansfield, p. 109).

Події розповідаються читачеві у формі своєрідного репортажу, що сприяє їх наближенню до читача й створює ефект синхронності комунікації:

(6) *His voice was gentle; you could not imagine that he could possibly raise it in anger; his smile was benign. **Here** was a man who attracted you because you felt in him a real love for his fellows* (Maugham, p. 578).

Наративний просторовий дейктик *here* сприяє деталізації, наближенню зображуваної події до читача й інтимізації досягнуто імпліцитно. Автор і читач не сприймають текст разом, як у розглянутих нами випадках дискурсивного

дейксису, а навпаки, опиняються поряд у художньому світі й часі оповідання, спостерігаючи за персонажем не ззовні, а зсередини. Додатково інтимізація реалізується через особовий дейксис, експліцитну апеляцію до наратора – *you*.

2.1.3. Скорочення наративної дистанції особовими дейктиками.

Оскільки сфера дейксису включає вказівку на учасників мовленнєвого акту (рольовий дейксис) – мовця і адресата, то дейктична процедура слугує інструментом для фокусування уваги адресанта на певному елементі “дейктичного простору”. Практичне дослідження підтверджує, що дейксис займає важливе місце серед маркерів категорії “свій” – “чужий”. Дейксис чітко розмежовує “своїх” і “чужих” завдяки вказівці на присутність або відсутність приналежності до особистого простору “Я – адресанта”. Те, що потрапляє в особисту зону, ядром якої є Я автора-наратора, стає своїм, спільним, близьким, інтимізованим. Те, що знаходиться за межами особистої зони, характеризується як “чуже”, дистанційоване.

Зазвичай, займенники розглядаються як засоби дейксису *par excellence*. О.В. Падучева вважає займенники лексико-семантичним класом слів, у значення яких входить або посилання до акту мовлення, або вказівка на тип співвідношення висловлювання із дійсністю [128, с. 133].

Особовий, або предметний дейксис спрямовує увагу адресата на об’єкт за допомогою монологічних дейктичних маркерів – особових займенників, які локалізують й ідентифікують особи, співвідносять їх із конкретним комунікативним контекстом.

Серед дейктичних займенників зазвичай виділяють два преференційних семантичних класи: особові займенники I-ої і II-ої особи та вказівні займенники типу *this – that*.

Одним із перших на егоцентризм мікросистеми особових займенників звернув увагу В. Гумбольдт. Визначаючи первинну функцію особових займенників, він підкреслював, що центральною є особистість мовця, причому

самого поняття Я передбачає існування поняття ТИ, а це протиставлення, у свою чергу, призводить до виникнення третьої особи, котра, виходячи за межі кола мовця і слухача, поширюється і на неживі предмети [65, с. 113–114].

Комунікативне розуміння особових займенників, на відміну від семантичного і референційного, передбачає наявність усього двох осіб відповідно до двох ролей учасників елементарного комунікативного акту – перша особа (адресант) і друга (адресат). Значення особового займенника *you* містить посилання на слухача / слухачів, тобто до тієї особи або осіб, до котрих звертається мовець.

Займенники другої особи в прозі, як і в усному мовленні, виконують апелятивну функцію, тобто звертаються до читача, запрошують його до сприйняття мовлення і таким чином інтимізують наратив:

(7) *I'll tell **you** about that flat* (O. Henry, p. 38).

Автор непрямо апелює до читача / читачів особовим займенником *you* і на початку оповіді дозволяє собі як в усній і неформальній розмові попередити читача у формі майбутнього часу *I'll tell*, про що йтиметься далі. Така апеляція й одночасне залучення читача до історії поєднують у собі ознаки дієгетичного й екстрадієгетичного впливу на читача.

Похідні відмінкові форми займенника *you* – *your*, *yours* – виконують аналогічну контактовстановлюючу функцію:

(8) *I invoke **your** consideration of the scene – the marble topped tables, the range of leather upholstered wall seats, the gay company, the ladies dressed in demi-state toilets, speaking in an exquisite visible chorus of taste, economy, opulence or art, the sedulous and largess-loving garçons, the music wisely catering to all with its raids upon the composers; the mélange of talk and laughter – and, if **you** will, the Wurzburger in the tall glass cones that bend to **your** lips as a ripe cherry sways on its branch to the beak of a robber jay. I was told by the sculptor from Mauch Chunk that the scene was truly Parisian* (O. Henry, p. 6).

Спочатку автор акцентує увагу читачів на зображуваній сцені – *I invoke your consideration of the scene*, актуалізує її у свідомості читачів, а потім за допомогою дейктичних займенників *you i your* уводить їх у сам наратив, не просто розгортаючи перед їх очима опис, а роблячи їх частиною того опису, елементами наративу, персонажами, співрозмовниками, безпосередніми очевидцями. Автор живе із ними на одних сторінках, безпосередньо спілкується із ними.

Іноді ж наратор створює лише таку ілюзію, дотримуючись реалістичності оповіді, наприклад:

(9) *First Mrs. Parker would show you the double parlours. You would not dare to interrupt her description of their advantages and of the merits of the gentleman who had occupied them for eight years. Then you would manage to stammer forth the confession that you were neither doctor, nor dentist. Mrs. Parker`s manner of receiving the admission was such that you could never afterward entertain the feeling toward **your** parents, who had neglected to train **you** up in one of the professions that fitted Mrs. Parker`s parlours* (O. Henry, pp. 15–16).

У цьому прикладі автор, окрім апелятивних інтимізуючих форм займенника *you*, застосовує засоби суб'єктивної авторської модальності – *would show, would not dare, would manage, could never*, – що вказують на умовність, відносність, уявну віднесеність читача до зображуваних подій – “якби...”. Більше того, категорія “свій” – “чужий”, окрім особового дейксису, характеризується різноманітними маркерами, серед яких особливо яскравим і значущим, на рівні із дейксисом, є авторська оцінка (про яку йтиметься далі), виражена в цьому прикладі іронічно – *you could never afterward entertain the feeling toward your parents, who had neglected to train you up in one of the professions that fitted Mrs. Parker`s parlours*.

Використання займенника *you* в наративі минулого часу, окрім інтимізуючої фатичної функції, викликає однозначний ефект присутності нарататора в хронотопі історії:

(10) *The coconut trees, thick and green, came nearly to the water's edge, and among them **you** saw the grass houses of the Samoans; and here and there, gleaming white, a little church* (Maugham, p. 14).

Займенник *you* і дієслово минулого часу *saw* безапеляційно характеризують читача як частину вигаданої реальності.

У наступному прикладі автор також включає *you* імпліцитного читача в наратив минулого часу, перетворюючи його на своєрідний, тимчасовий персонаж тексту:

(11) ***You** went down side streets by the harbour, in the darkness, across a rickety bridge, till **you** came to a deserted road, all ruts and holes, and then suddenly **you** came out into the light* (Maugham, p. 14).

Таким чином, наратор не просто веде з ним бесіду через текст, він разом із ним переживає події, читач приймає в них безпосередню участь, автор бачить його в спільному, нехай і не тривалому, минулому історії, що розповідається.

Якщо ж автор, окрім залучення читача до оповіді, використовує ще й емоційну оцінку подій, які гіпотетично відбуваються із ним, дієгетичний контакт досягає особливої реалістичності, наприклад:

(12) ***Your** hand crept to **your** throat, **you** gasped, **you** looked up as from a well – and breathed once more* (O. Henry, p. 16).

Діалог між комунікантами пронизаний щирістю, особовий займенник *you* та його похідна форма *your* проміналізуються на тлі емоційно актуалізованих дієслівних словосполучень – *Your hand crept to your throat, you gasped, you looked up as from a well*.

Особовий займенник *you* – це другий після імпліцитного *I*-наратора семантичний фокус наративу, один із елементів сюжетної схеми. Дейктичність семантики, що характеризує цей займенник у мовних ситуаціях реального життя, у художніх текстах визначає необмеженість вибору адресата висловлювання. Це і розосереджений співрозмовник, і конкретна особа чи особи. Як бачимо, займенники *I* і *you* служать змінними орієнтирами мовлення,

тобто такими прагматичними змінними, значення яких фіксується параметрами чинного мовленнєвого акту [129, с. 246].

Досить часто автори використовують поєднання займенників *you* і *I* (13), що є своєрідним замінником інклюзивного *we*, про який йтиметься нижче.

(13) *A useless strip of white chaf – oh, no, he was guiding the auto-car – of white chiffon – or perhaps it was grenadine or tulle – was tied beneath her chin, pretending to hold her bonnet in place. But you know as well as I do that hatpins did the work* (О. Henry, p. 67).

Наратор інтимізує оповідь, скорочуючи наративну дистанцію поєднанням читацького *you* із авторським *I – you as well as I*, що семантично дорівнює *we*. Ще одним потужним засобом інтимізації, вжитим у цьому реченні, є актуалізований теперішній час – *know, do*, що умовно об'єднує часовий простір адресанта з адресатом.

(14) *I wish it would as heartily as you who read it wish it did. We must go to the bottom of the well for truth* (О. Henry, p. 50).

Наратор демонструє об'єднання свого *I* із читацьким *you* у *we*. Щирість, інтимність, довіру в цих відносинах демонструє ще й їх авторська оцінка – *I as heartily as you who read it*.

Отже, при розгляді особових займенників вчені нерідко зазначають, що відношення, які існують між займенниковими формами однини, не переносяться автоматично в сферу множини [48, с. 128–129]. Перехід однини в множину в мікросистемі особових займенників не є простою плюралізацією, адже займенники першої особи множини діляться на дві групи: інклюзивну (включає адресата) та ексклюзивну (не включає адресата). Виділяючи ці форми займенника *we*, дослідники зазвичай звертають увагу на відсутність між *I* і *we* однозначних кореляцій і акцентують у процесі їх мовного аналізу різноманітні аспекти.

Займенник *we* вказує на певну множинну кількість осіб, що включає мовця, наприклад, “я і ще одна особа”, “ми вдвох” (ми з тобою, я з ним), “я і ще

декілька осіб”, “ми всі разом” (ми з вами, ми з вами і з ними), “я у складі невизначеної множини людей”, при розширеному використанні *we* може вказувати на сукупність осіб, колектив, усіх громадян, увесь народ, людство взагалі. В інклюзивному *we* проступає *you*, в той час як у ексклюзивному *we* наголошується *I*. Це означає, що обидві кореляції, які створюють систему осіб в однині (кореляція суб’єктивності і кореляція особи), також маніфестуються у двоякому вираженні *we* [28, с. 267–268].

Надзвичайно ефективним засобом інтимізації нарративу є інклюзивний займенник *we* і похідні від нього *our* і *us*, які в художньому тексті “обрастають” додатковими смислами.

Займенник *we* використовується для позначення кола людей, що включає читача й автора, об’єднаних спільними цінностями, світоглядом і котрі разом протиставляються відмінним, чужим, іншим людям і світогляду в режимі інклюзивного *we* і контрастно протиставленого йому *them*:

(15) *I held a theory that since Adam no true citizen of the world has existed. We hear of them, and we see foreign labels on much luggage, but we find travelers instead of cosmopolites* (O. Henry, p. 6).

Універсальність, правдивість свого припущення для більшої кількості читачів наратор передає теперішнім часом й максимально актуалізує його за правилом тріади, що полягає в трикратному повторенні паралельних конструкцій і трикратному анафоричному повторенні інклюзивного займенника *we*.

Інклюзивний особовий займенник *we* також використовується для позначення інтимності, потаємності, що покликана оберігати єдність, секретність, недоступність всього, що існує між адресантом і адресатом у процесі їх художньої комунікації:

(16) *So Dulcie lit the gas. In its one-fourth-candlepower glow we will observe the room* (O. Henry, p. 62).

Автор і читач стають спільниками – *we will observe*, вони існують у спільному наративному просторі, до того ж і в спільному наративному часі – *will observe*, а отже, в єдиному хронотопному континуумі твору.

Як бачимо, смисл слова в художньому тексті ніколи не обмежується його прямим номінативно-предметним значенням, воно завжди обростає новими, глибинними, прагматичними смислами. В умовах контексту короткого оповідання цей процес відбувається іще швидше через його лапідарність і викликану цим максимальну актуалізацію імплікативних, суб'єктивованих значень.

Обмежений мовний простір сприяє тому, що слово стає семантично ускладненим, а смислові асоціації поглиблюються. В.В. Виноградов писав: “Поетичне слово двопланове: співвідносячись із словесною системою мови взагалі... воно в той же час за своїми внутрішнім поетичним формам, за своїм поетичним смислом і змістом скероване до символічної структури літературно-художнього твору в цілому” [52, с. 35]. В умовах художнього тексту подібний процес накопичення смислів характерний для всіх частин мови, кожен елемент такого твору несе естетичне навантаження, в тому числі й займенники.

Засоби дейксису – це моноксемні номінативні одиниці, що при передачі інформації у повсякденному мовленні рідко відіграють провідну роль, вони не мають ні самостійного значення, ні будь-якого стилістичного відтінку і саме тому виявлення їх смислової ролі в художньому мовленні є особливо цікавим.

Закони художньої творчості діють так, що розряд займенників у системі художнього наративу потрапляє на передній план, додатково семантизується, значно підвищуючи свій вплив на навколишній мовний матеріал. Будучи дейктичними маркерами особи, визначаючи кореляцію між адресантом і адресатом, вони стають інструментами фокусування уваги читача на важливих елементах оповіді. Виконуючи функцію непрямого звертання, вони скорочують наративну дистанцію між автором та читачем, створюють ілюзію безпосереднього спілкування, таким чином сприяючи інтимізації наративу.

Лінгвальні засоби наративного коду інтимізації, інтимізуюча ефективність яких залежить від особистості адресата, ситуації та контексту, називаємо **пульсуючими**. Ті засоби, що виконують функцію інтимізації наративу завжди, називаємо **постійними**. Зазначені просторові, часові та особові дейктики є постійними засобами інтимізації, адже організують ситуацію художньої комунікації так, що читач потрапляє у вигаданий імпліцитним автором світ, стає очевидцем і учасником, безпосереднім, синхронним адресатом наратора, перетинаючи всі реальні просторово-часові обмеження, й у такий спосіб максимально скорочується наративна дистанція, що стабільно сприяє виникненню інтимізації.

2.2. Теперішній наративний час як засіб інтимізації

Функціонування часових форм у художньому тексті якісно відрізняється від їх використання в інших функціональних стилях. Їх особливості проявляються тут в ускладненні граматичної семантики, в реалізації багатозначності, у збільшенні їх функціонального та комунікативного навантаження, в ускладненні зв'язків цих форм із екстралінгвістичною дійсністю [173, с. 88].

Імпліцитним засобом інтимізації наративу, що актуалізує своє прагматичне значення на текстовому рівні, є теперішній наративний час. Його основне категорійне значення локалізації дії найкраще проявляється саме на рівні всього тексту або його актуалізованої ділянки із декількох речень. Мовна одиниця, що передає значення ТНЧ, залежить від елементів контексту, й лише під впливом контекстного оточення (в тому числі й дистантного) вона здатна реалізувати своє функціональне значення, тобто найяскравіше виявляється у системі тексту [38, с. 120–121; 168, с. 24–31]. Інтимізуючий ефект умовної синхронності художньої комунікації, наближення зображуваних подій до

адресата, можливий лише за умов актуалізованого використання ТНЧ на тлі традиційних для художнього тексту форм минулого часу.

У художньому тексті наратор рідко дотримується однієї часової форми, різні сегменти наративу, залежно від інтенцій автора, зображуються в минулому, теперішньому чи майбутньому часі. Найчастіше наратив ведеться у формі минулого часу, що є найбільш прийнятним способом розповіді про минулі події.

На думку І.Р. Гальперіна, минулий час – значно ближчий і зрозуміліший, ніж майбутній. Це пояснюється здатністю нашої свідомості сприймати минулі події, факти, стани як уже відомі, такі що не викликають сумніву; минулий час, на відміну від майбутнього, не викликає у нас схвильованості, невпевненості [60, с. 92].

Використання в художньому наративі теперішнього або майбутнього часу є впливовим, переконливим і часто вживаним стилістичним прийомом. На тлі розповіді в минулому часі будь-яке часове відхилення в авторському художньому мовленні сприймається як актуалізоване. Такий прийом дає можливість автору створити живу картину, багатопланову в часовому сенсі: подія сприймається як така, що відбувається в момент мовлення або як постійно повторювана. У художньому тексті форми минулого часу чергуються із теперішнім історичним (ТНЧ у нашій термінології). ТНЧ, на думку О.М. Мороховського, змінює ритм художньої прози [173, с. 89].

Застосування теперішнього часу в художньому наративі отримало велику кількість назв – теперішній історичний, теперішній драматичний час (*historical present, dramatical present*), дійсний час наративу, теперішній наративний час (*narrative actual tense, narrative present*) [226].

О. Єсперсен пропонує таке визначення **теперішнього наративного часу**: “мовець виходить за межі історії, візуалізовуючи і репрезентуючи все, що відбулося в минулому як таке, що відбувається зараз, на його очах” [226, с. 250].

К. Хамбургер зазначає, що теперішній наративний час (ТНЧ) – це спосіб зробити минулі події сучасними, наратор “дозволяє собі бачити події”, які є для нього минулими, ніби вони відбуваються знову [223, с. 102].

К.П. Каспаріс наголошує, що ТНЧ є результатом недостатньої наративної дистанції (майже синонім інтимізації в англомовній наративістиці) через брак аналітичної перспективи або когнітивного розуміння наратором свого досвіду. Отже, такі наратори є суб’єктивно заангажованими [218, с. 49; 207, с. 23]. Його думку підтримує С. Фляйшман, яка називає ТНЧ “технікою досягнення драматичного ефекту в наративі, що викликає в адресатів відчуття, ніби дія відбувається зараз, у них на очах, що вони є свідками усього описаного разом із наратором-автором. Наратори, що застосовують ТНЧ, настільки залучені до оповіді, що виникає ефект одночасності розповіді із їх щирими, суб’єктивними переживаннями” [214, с. 253], чим вони максимально сприяють виникненню ситуації інтимізації.

С. Фляйшман виділяє два типи теперішнього наративного часу. Перший тип – це час, що використовується при усній розповіді і характеризується частими змінами теперішнього й минулого часів. Оскільки дослідження наративного коду інтимізації ведеться на матеріалі письмового англомовного дискурсу, то надалі під терміном ТНЧ ми розуміємо другий із запропонованих С. Фляйшман типів, провідною ознакою якого є його прогнозоване, свідоме використання [214, с. 293]. Отже, ТНЧ – це час, що свідомо вживається наратором у спланованому письмовому дискурсі й системно використовується у ділянках як для опису, так і для нарації.

Сучасні дослідження проблеми теперішнього наративного часу через призму дискурсивного аналізу виявили ряд додаткових функцій такої часової форми, як сегментування наративу, виділення подій першого і другого планів, передача внутрішньої оцінки, інтимізація наративу [202; 225].

Підсумовуючи, ми вважаємо ТНЧ стилістичним, когнітивним і комунікативним прийомом впливу на читача, що викликає у нього враження

присутності в “серці подій” наративного світу, безпосередньої близькості та щирості з наратором, що є важливими умовами інтимізації. Відмовляючись від дистанційованого, безпристрасного історичного опису, наратор, що відтворює художню реальність як її безпосередній свідок, звертає увагу читачів на події, інтерпретовані в теперішньому часі, проміналізуючи їх у сюжеті твору.

Техніка ТНЧ умовно переносить подію до читача або читача до події. В обох випадках він є не просто спостерігачем, а свідком, у результаті чого зображувана подія стає набагато яскравішою, значущою, несподіваною у свідомості читача. Якщо наратована подія переноситься до читача, минулі події потрапляють до його сьогодення і зображуються як такі, що реально відбуваються одночасно з процесом читання, наприклад:

*(17) St Laurent de Maroni exists for the group of prison camps of which it is the centre. Such trade as it **has depends** on them; its shops, kept by Chinese, **are there to satisfy the wants of the warders, the doctors, and the numerous officials who are connected with the penal settlements. The streets are silent and deserted** (Maugham, p. 814).*

Якщо ж до сцени оповіді переносяться наратор і читач, проникаючи в теперішній час дієгезису, то виникає ефект “візуалізації”, що сприяє підвищенню загальної емоційності, викликає ефект присутності, солідарності читача із наратором:

*(18) It **gives you** just that thrill, with a little catch at the heart, that **you have** when at night in the forest the silence **trembles** on a sudden with the low, insistent beating of a drum. **You are** all expectant of I **know** not what (Maugham, p. 63).*

Слід зазначити, що *Simple Present Tense* в англійській мові дуже рідко використовується на позначення власне теперішнього часу. Він передає значення дії, що періодично повторюється або є загальновідомим фактом. Проаналізувавши часову систему англійської мови та досліджувані нами зразки інтимізації, ми дійшли висновку, що теперішній наративний час слід сприймати

не як *Simple Present*, а як довершений, ідеальний та універсальний варіант теперішнього часу.

Використання теперішнього наративного часу для статичного опису зазвичай служить прийомом драматизації наративу, сприяє переходу з другого плану подій на перший, актуалізації їх універсальності або значущості. Такий опис суб'єктивний, адже поєднує опис сцени із думками і почуттями учасника у формі внутрішнього монологу:

(19) The blue light drug store is down town, between the Bowery and First Avenue, where the distance between the two streets is the shortest. The Blue Light does not consider that pharmacy is a thing of bric-a-brac, scent and ice-cream soda. If you ask it for a pain-killer it will not give you a bonbon. There, as it should be, the druggist is a counselor, a confessor, an adviser, an able and willing missionary and mentor whose learning is respected, whose occult wisdom is venerated, and whose medicine is often poured, untasted, into gutter. (O. Henry, pp. 41–42).

Цей приклад передає всі зображувані події за допомогою теперішнього наративного часу, викликаючи в читача відчуття реальності вигаданого або підкреслюючи їх подібність. Наратор дає точні, детальні описи – *is down town, between the Bowery and First Avenue, where the distance between the two streets is the shortest*, викликаючи в читача ілюзію існування цієї аптеки в справжньому місці реального міста сьогодні. У читача виникає враження солідарності з автором через спільні знання про світ, про такі аптеки і ймовірність, реалістичність, а то й очевидність усього зображеного.

Інтимізацію підсилює авторська оцінка, яка здійснюється за допомогою стилістичного прийому перифраз в описі аптекаря – *druggist is a counselor, a confessor, an adviser, an able and willing missionary and mentor* – наратор говорить стереотипними фразами, що знаходять підтримку в читача, який буквально і сам про таке знає.

Досить часто уривки зі статичними описами починаються запитанням або імперативом до адресата з вимогою стати свідком усього описаного. Іноді

наратор просить читача спостерігати разом з ним за подіями, які він описує. Власне, такі звертання і є причиною вибору теперішнього часу. Наратор керується бажанням перенести читачів до описаної сцени, зробити їх свідками. Такий опис є суб'єктивним, адже зображує події одночасно з думками і почуттями спостерігачів (із включенням читача) у формі внутрішнього монологу:

(20) *Piggy was to call at her for seven. While she swiftly **makes** ready, let us discreetly face the other way and gossip (O. Henry, p. 63).*

Автор застосовує ту саму техніку – одночасність зображуваних подій *makes – let us discreetly face* для себе і читача, ефект спортивного (через репортажний характер) коментарю. Додатковим інтимізатором є імператив *let us face* й інклюзивний займенник *us* (автор і читач), і емоційно забарвлене дієслово *gossip* задля демонстрації неформальності, близькості стосунків із адресатом.

(21) *While the megaphone **barks** at a famous hostelry, let me whisper you through the low-turned cardiaphone to sit tight; for now things are about to happen, and the great city will close over them again as over a scrap of ticket tape floating down from the den of a Broad Street bear (O. Henry, p. 68).*

Засоби інтимізації – теперішній наративний час *barks* разом із сполучником часу *while*, прислівником *now* залучають читача до оповіді, а майбутній час антиципації *now things are about to happen* і *will close* ставлять його в центрі відліку наративного часу, максимально наближуючи світ оповідання до реальності. Інтимізуючою функцією майбутнього наративного часу, як і ТНЧ, також є перенесення читача до спільного з автором хронотопу.

У наступному випадку автор і читачі спостерігають за наративом із однієї точки фокусу – і в просторі, і в часі, вони існують у спільному хронотопі:

(22) *There **is** a portrait of him, in oils, in a rich gold frame; but there are also two prints of Queen Victoria. On the walls, besides, **are** old line engravings of the*

eighteenth century, one of which, and heaven knows how it got there, is after a theatrical picture by De Wilde (Maugham, p. 65).

Отже, ізольоване використання ТНЧ, в першу чергу, є постійним імпліцитним засобом інтимізації наративу. Зображувані події відбуваються за безпосередньої присутності, заангажованості в них імпліцитного читача, він розділяє елементи творчої праці із імпліцитним автором, перебуває під його безпосереднім впливом, виступає активним учасником вигаданої реальності.

Ми не розглядаємо майбутній наративний час як окремий засіб інтимізації через його нечастотність і повну аналогію в такому контексті з ТНЧ.

Емпіричні дані нашого дослідження вказують, що автор, намагаючись ефективно реалізувати інтимізації в наративі, зазвичай використовує цілий набір різнорівневих засобів наративного коду інтимізації, що взаємно підсилюють один одного. Імпліцитний засіб інтимізації наративу – ТНЧ – часто виступає тлом для таких експліцитних засобів, як риторичне питання, авторський коментар. ТНЧ також часто використовується у поєднанні із суб'єктивною авторською оцінкою, що дозволяє класифікувати його як своєрідний засіб пріоритетизації. Пряме звертання наратора до читача у теперішньому часі виділяє події першого плану і передає зовнішню оцінку, адже з допомогою таких звертань автор може пояснити значення і важливість події, продемонструвати своє суб'єктивне Я.

2.3. Графічні засоби інтимізації

Рідковживаними, але від того не менш дієвими засобами інтимізації, є графічні прийоми оформлення тексту, що також відтворюють ефект присутності, синхронності комунікації, унаочнюючи написане.

Текст складається із послідовно об'єднаних вербальних засобів (висловлювань, комунікативних блоків), але значення, що містяться в тексті, не завжди передаються вербальними засобами. На сьогодні дослідники тексту як

однієї зі складових комунікативного процесу не обмежуються аналізом лише вербальної складової цього феномена, а звертають велику увагу на текст як семіотично ускладнену структуру.

Вивчення прагматичного аспекту тексту обов'язково повинно включати аналіз його графічного оформлення, адже графіка – це дієвий засіб закріплення інформації. У художньому тексті будь-яка одиниця є потенційно експресивною, а отже, графічні засоби несуть прагматичне навантаження і є одним із способів здійснення впливу на адресата писемного мовлення.

Під **графічними засобами** розуміємо сукупність способів зовнішньої організації тексту. Графічні засоби беруть участь в організації семантичної структури тексту, забезпечуючи його експресивність і прагматичну заданість [173, с. 61].

Використання паралінгвістичних засобів дозволяє збільшити число каналів сприйняття, якими інформація передається адресатові, що сприяє ефективнішому її засвоєнню. Адресатові не лише надається якась додаткова інформація, а відбувається ефективніше залучення суб'єкта сприйняття інформації до індивідуально-авторської картини світу, до його комунікативного простору, до системи авторського мислення та, відповідно, до системи тексту, який сприймається.

На початковому етапі рецепції, графічні засоби привертають увагу читача до форми написання. Таким чином, форма стає значущою і, взаємодіючи зі значенням графічно виділеної лексичної одиниці, семантично ускладнює її. Тому в письмовому тексті розрізняємо власне словесний текст і візуальний текст.

Словесний текст – це графічно зафіксована мова, організована відповідно до граматичних правил. Під **візуальним текстом**, слідом за С.С. Данилюк, розуміємо графічне виконання словесного тексту, що включає графічний поділ тексту, використання різних гарнітур шрифту, наочний матеріал ілюстративного характеру тощо [67, с. 216–219].

Автор, орієнтуючись на читача, за допомогою графічної акцентуації намагається досягнути взаєморозуміння, що і є необхідною умовою інтимізації. Завдяки використанню графічних стилістичних засобів автор отримує додаткові можливості виокремлення найважливіших у комунікативному плані елементів, що сприяє посиленню впливу на адресата і залежить не тільки від змісту, але й форми та організації тексту.

За нашими спостереженнями, найчастіше задля передачі додаткового прагматичного смислу автори використовують традиційні засоби пунктуації або їх повторення. Базові графічні прийоми не є самостійними і лише підсилюють такі засоби інтимізації як риторичні питання та ствердження, еліптичні речення, авторські коментарі та засоби суб'єктивної модальності й оцінки, які далі будуть розглянуті нами детально. Наприклад:

(23) *What a strange woman!* (Maugham, p. 173).

У межах традиційного нараторського мовлення така відверта, суб'єктивна, емоційна оцінка однієї з героїнь особливо виділяється як своєю граматичною формою – питання, так і графічно – за допомогою знака оклику.

Експресивна пунктуація відображає, актуалізує різноманітні стилістичні прийоми, зокрема, риторичне питання:

(24) *Can the imagination want more material than this to go on a journey through time and space?* (Maugham, p. 232).

Наратор стимулює увагу читача, спонукає його до спільних роздумів.

Особливо часто функцію виділення комунікативно важливих елементів у тексті виконують три крапки, зокрема, в кінці еліптичного речення:

(25) *It couldn't be helped. That girl was...* (Mansfield, p. 68).

У такий спосіб наратор виконує відразу декілька важливих кроків задля інтимізації цієї ділянки тексту: створює ефект усного мовлення, привертає увагу читача до виділеного еліптичного речення і спілкується із адресатом на рівні імплікатур. Як зазначає Т.О. Анохіна, в англomовному художньому дискурсі силенціальні знаки (здебільшого три крапки та тире) вказують на

емоційно-психологічний стан комуніканта. Така щирість адресанта, безсумнівно, скорочує наративну дистанцію і сприяє інтимізації наративу [3, с. 9].

Цікавим є також використання трьох крапок на початку абзацу, ще перед реченням:

(26) *... Now she sat on the veranda of their Tasmanian home, leaning against her father's knee* (Mansfield, p. 18).

Такий графічний прийом впливає на процес інтерпретації, демонструючи читачеві перенесення акценту уваги. До того ж графічно позначена пауза на початку абзацу у поєднанні із часовим дейктиком *now*, що викликає в адресата враження синхронності комунікації, передає емоційний стан наратора та його реальність для читача.

Графічний прийом капіталізації прямих звертань до читача посилює їх інтимізуючий ефект:

(27) *This Author was not gifted with an invitation and therefore must suffer at home with a jug of wine, a loaf of bread, and this column, but alas, do not feel pity, Dear Reader* (O. Henry, p. 16).

Наратор намагається бути гіперввічливим зі своїм адресатом, додатково демонструючи йому свою повагу та приязне ставлення.

Слід наголосити, що такі графічні прийоми, як прості пунктуаційні знаки, редульковані пунктуаційні знаки, шрифтові виділення та стилістична капіталізація не мають самостійної інтимізуючої сили і лише проміналізують, посилюють уже зазначені нами.

Самостійними, повноцінними графічними засобами інтимізації ми вважаємо стилістичні прийоми графічної образності. **Графічна образність**, за І.В. Арнольд – це поділ тексту на абзаци або вірша на строфи, фігурна поезія [7, с. 315]. Ми вважаємо, що специфічний, нетрадиційний спосіб оформлення тексту сприяє проміналізації повідомлення, переданого таким чином. Серед зібраного нами емпіричного матеріалу зустрічаємо ряд прийомів графічної

образності, які, на нашу думку, сприяють постійній інтимізації наративу, викликаючи в читача враження присутності, залученості до наративного світу.

Описуючи одну із кімнат будинку, наратор намагається візуалізувати картину в очах читача:

(28) *Above the bed there was a big text in a deep black frame: –*

“Lost! One Golden Hour

Set with Sixty Diamond Minutes.

No Reward Is Offered

For It Is Gone For Ever!” (Mansfield, p. 110).

У наратора, котрий ще навіть не інтерпретує текст, а просто зчитує оформлене таким чином художнє повідомлення виникає відчуття присутності в дієгетичних подіях поряд із наратором.

Іноді наратор прямо вказує читачеві на достовірність, точність своєї інформації, буквально надаючи читачеві “докази”, наприклад:

(29) Again he visited the depths of his ancient vestments. This time he brought out a torn leaf of some book or journal, brown and flimsy with age. The heading of the page was the *Turkish Spy* (курсив О. Генрі) in old-style type; the printing upon it was this:

“There is a man come to Paris in this year 1643 who pretends to have lived these sixteen hundred years. He says of himself that he was a shoemaker in Jerusalem at the time of the Crucifixion; that his name is Michob Ader; and that when Jesus, the Christian Messias, was condemned by Pontius Pilate, the Roman president, he paused to rest while bearing his cross to the place of crucifixion before the door of Michob Ader. The shoemaker struck Jesus with his fist, saying: ‘Go; why tarriest thou?’ The Messias answered him: ‘I indeed am going; but thou shalt tarry until I come’; thereby condemning him to live until the day of judgment. He lives forever, but at the end of every hundred years he falls into a fit or trance, on recovering from which he finds himself in the same state of youth in which he was when Jesus suffered, being then about thirty years of age.

“Such is the story of the Wandering Jew, as told by Michob Ader, who relates —”

Here the printing ended (O. Henry, p. 458).

Такий прийом графічної образності додатково актуалізується шрифтовими відхиленнями – зменшенням кеглю та авторським курсивом – *Turkish Spy*. До того ж сама цитата, подана для наочності, обрамлюється інтимізуючим авторськими коментарями – *the printing upon it was this* та *here the printing ended* із включеними до їх структури дейктиками *this* і *here*, що дублюють ефект присутності, близькості читача до наратора та самих подій наративної історії.

Отже, в художньому тексті графічні стилістичні засоби виконують ряд прагматичних функцій, які сприяють інтимізації наративу. На початковому етапі рецепції графічно виділені ділянки тексту привертають увагу адресата незвичністю свого оформлення. У такий спосіб графіка сприяє виокремленню комунікативно важливих елементів, оскільки акцентує найважливіші елементи, які повинні бути помічені адресатом. Засоби експресивної пунктуації посилюють дію тих засобів наративного коду інтимізації, з якими вживаються.

Прийоми графічної образності, що призводять до виникнення в читача враження присутності, наочності зображуваного, є самостійними засобами інтимізації.

2.4. Інтимізуючі звертання

Адресованість, направленість, зверненість авторського мовлення як головна умова інтимізації отримує своє безпосереднє втілення у формах прямого звертання до наратора. Ми використовуємо поширений у мовознавстві термін “звертання” на позначення безпосереднього звертання наратора до читача, синтаксично виокремленого, представленого іменником, прикметником або іменниковим займенником [125].

Звертання, часто вживані в усному мовленні, у художньому наративі можуть одночасно виступати індикаторами як просторово-часової, так і психологічної близькості між комунікантами.

Звертання не вперше розглядається вітчизняними та зарубіжними лінгвістами як у структурно-семантичному, комунікативно-функціональному, так і соціолінгвістичному контекстах [125; 142; 148; 175], але досі не існує його єдиного термінологічного визначення. Поряд із терміном *форми звертання* використовуються *апелятив, вокатив, комунікативне звертання, еквівалент речення*.

Неоднозначність у кваліфікації звертання зумовлена складністю його синтаксичної природи, поліфункціональністю, труднощами диференціації домінуючої і варіантної функцій. У нашому дослідженні термін “звертання” вживається у двох основних значеннях: звертання як мовленнєвий акт (ситуація звертання) і звертання як мовний матеріал, що здійснює цей мовленнєвий акт.

Термін “**інтимізуючі звертання**” був введений Л.А. Булаховським для позначення звертання як художнього інтеракту та звертання як мовного матеріалу, що забезпечує цей художній інтеракт [46, с. 16].

Тривалий час пряме звертання до читача в художньому дискурсі вважалося ознакою жіночого письма вікторіанської епохи, тактикою автора-жінки, спрямованою на чуттєву реакцію читача, і непридатною для дорослого, чоловічого самореференційного письма. Автор-жінка, як було прийнято вважати, постійно потребувала читацького схвалення, верифікації і тому постійно безпосередньо апелювала до своїх адресатів.

Наратологія, гендерна лінгвістика та історична критика лише нещодавно вирішили об'єднати свої зусилля для того, щоб виявити приклади дискурсивної інтерактивності, авторського очікування відповіді від читача. Такі дослідження підтвердили, що комунікативна природа всіх текстів прагне до встановлення контакту між реальною аудиторією і вигаданим образом наратора, а прямі звертання дозволяють простежити, як він спілкується із читачами, намагаючись передбачити їх реакцію на сказане. Хоча все ж слід зауважити, що серед проаналізованих нами засобів інтимізації загалом прямі звертання нечисленні і непопулярні (менше 6%).

Традиційними формами звертанням до читача є монолексемні одиниці – іменники – *reader, friend* та словосполучення – займенник та іменник P_m+N , прикметник та іменник $A_{dj}+N$, іменник та іменник $N+N$. У найчастотнішій компонентній моделі $A_{dj}+N$ прикметники виступають параметризаторами, які є носіями позитивної оцінки.

У наступному прикладі наратор прямо звертається до читача:

(30) *Say, **gentle reader**, did you ever have a 200 pound woman breathing a flavour of Camembert cheese and Peau d'Espagne pick you up and wallop her nose all over you, remarking all the time in an Emma Eames tone of voice “Oh, oo`s um oodlum, doodlum, woodlum, toodlum, bitsy-witsy, skoodlums”?* (O. Henry, p. 38).

Іменник *reader*, що використовується на позначення адресата, вживається із параметризатором – прикметником – *gentle*. Саме параметризатор є носієм позитивної оцінної характеристики адресата. Таке звертання виконує оцінно-характеризуючу, номінативно-диференційну, фатичну та апелятивну функції одночасно.

У ролі параметризаторів, за нашими матеріалами, вживаються три прикметники: *dear, gentle, constant*, причому найбільш частотним є прикметник *dear*, який практично десемантизувався – *dear* (70% від загальної частоти вживань), *gentle* – 25% і *constant* – 5%.

Серед розглянутих нами інтимізуючих звертань трапляються також соціально, гендерно та культурно марковані, а отже, такі засоби інтимізації виконують функцію скорочення наративної дистанції не завжди. Їх інтимізуюча ефективність суттєво залежить від особистості адресата, наприклад:

(31) ***Madam**, I dare you smile until you suffer this test: let the Marechal Niel roses that Percy brought you on the night you gave him your heart be served as a salad with French dressing before your eyes at a Schulenberg table d'hote* (O. Henry, p. 54).

Інтимізує звертання, виражене цією моделлю, – обмежено-орієнтоване, а в нашому випадку і гендерно марковане, яке поєднує в собі апелятивну, номінативно-ідентифікаційну та соціально-регулюючу функції.

Отже, серед розглянутого нами емпіричного матеріалу звертання типу *reader, gentle reader, constant reader* будуть постійними засобами інтимізації наративу, а гендерно, культурно марковані звертання типу *madam* – пульсуючими. Проаналізовані в попередньому пункті монолексемні дейктичні засоби наративного коду інтимізації постійно виконують функцію інтимізації наративу, адже їх вплив на інтерпретацію тексту адресатом не залежить від ситуації та контексту.

На окрему увагу заслуговує звертання не до читача, а звертання наратора до друкаря, яке зустрілося нам в оповіданні О. Генрі:

(32) *Capitalize it, friend typo – that last word – word of words in the epiphany of life and love* (O. Henry, p. 66).

Хоча тут не спостерігаємо особливої інтерактивності між адресантом і адресатом, відчуття солідарності, спільності з автором, знання його задуму, що виникає в читача, свідчить про інтимізацію наративної ділянки. До того ж наратор непрямо акцентує увагу адресата на попередній частині оповідання і одночасно дає оцінку свого повідомлення – *that last word – word of words*.

Кожне розширення компонентної моделі типу *reader – dear reader* призводить до скорочення наративної дистанції між автором та читачем. Інтимізуючі звертання, що виконують номінативно-фатичну, номінативно-диференційну, номінативно-ідентифікаційну, соціально-регулятивну, оцінно-характеризуючу, фатичну, апелятивну та етичну функції, скорочують соціальну дистанцію між наратором та читачем, сприяють інтимізації наративу. Вони діалогізують розповідь, створюючи ефект безпосереднього спілкування автора з читачем; зосереджують увагу адресата на авторському наративі і забезпечують бажану з точки зору адресанта реакцію на повідомлення; активізують розповідь; виражають авторське ставлення до зображуваного.

2.5. Імператив як засіб реалізації інтимізації

Імператив (наказовий спосіб) ми вважаємо специфічним дієслівним способом вираження адресованості, експліцитним засобом інтимізації наративу, що також передає умовну просторово-часову (й подекуди психологічну) близькість адресанта з адресатом.

Функціональні особливості імператива зумовлюють особливу парадигму: базовою є форма *2-ої особи однини / множини*, крім неї, власне імперативну парадигму творить також форма *1-ої особи множини* у поєднанні із дієсловом. Імператив активно використовується авторами художніх текстів як засіб діалогізації наративу, як включення прямого, емоційного звернення адресанта:

(33) *For ten seconds **let us** regard with discreet scrutiny some inconsequential object in the other direction* (O. Henry, p. 4).

У поєднанні з імперативом наратор використовує першу особу множини, похідну від інклюзивного *we* для того, щоб ввічливо попросити читача, який постійно перебуває у полі його уваги, відволіктися від попередньої історії і поринути знову разом із наратором у роздуми дещо іншого порядку.

(34) *But you **needn't look** for any stuck-up literature in my piece, such as *Bearoo, the bear, and Snakoo, the snake, and Tammanoo, the tiger, talk in the jungle books* (O. Henry, p. 38).*

Одним із засобів інтимізації в цьому прикладі є імператив *needn't look* у поєднанні з особовим займенником *you* на позначення 2 особи однини або множини (в цьому випадку більш ймовірної, адже займенник *you* виступає субституттом усіх читачів). Імперативна конструкція безпосередньо впливає на читацьку – людську аудиторію (наратив веде старий рудий пес), прямо звертається до неї і переконує довіряти нараторові-псу.

(35) *It was a day in March. **Never, never begin** a story this way when you write one* (O. Henry, p. 51).

У цьому прикладі автор-наратор безпосередньо звертається до читачів і зокрема, до тієї категорії, що може виступати його гіпотетичними колегами. В імперативній конструкції використовується стилістичний прийом повторення – *never, never begin* – задля ефективного переконання адресатів. Наратор виступає другом, порадиником читача, про якого дбає.

(36) *Think of a New York girl shedding tears on the menu card! To account for this you will be allowed to guess that the lobsters were all out, or that she had sworn ice-cream off during Lent, or that she had ordered onions, or that she had just come from a Hackett matinee. And then, all these theories been wrong, you will please let the story proceed* (O. Henry, p. 51).

Імператив *think* входить до складу емоційного окличного речення. Далі автор спонукає читача до роздумів, радить йому, на що саме звернути увагу в наративі й передбачає шлях його думки, таким чином непрямо стверджуючи, що і сам міг би прийти до цих висновків, але він, автор-наратор уже знає, що буде, і просить читача *you will please let the story proceed*, звертаючись до нього прямо і ввічливо – *you, please*.

(37) *The evening papers – **show me** a New Yorker going without his daily paper! – came to six cents; and two Sunday papers – one for the personal column and the other to read – were ten cents* (O. Henry, p. 63).

Автор через імператив *show me* звертається до читача безпосередньо, але разом із тим, із продовження речення, ми розуміємо, що він не чекає відповіді, а діалогізує оповідь, отже, функція імператива є чисто апелятивною та емоційно-експресивною. У продовженні уривка, інтимізація підсилюється використанням теперішнього наративного часу та еліпсису, засобів, що будуть розглянуті нами пізніше.

(38) *But, before a wheel turns, **listen to** a brief preamble through the cardiaphone, which shall point out to you an object of interest on life a sight-seeing tour* (O. Henry, p. 63).

Наратор просить, наполягає – *listen to* і пояснює читачеві, навіщо він звертається до нього, пояснює мету використання імператива – *which shall point out to you an object of interest on life a sight-seeing tour*.

У наступному прикладі, наратор безапеляційно наказує читачеві, що робити і як сприймати описану ним реальність з допомогою імператива *mind* та займенника *you*:

(39) *And all, mind you, with the eye, before two men could have decided whether to draw steel or borrow a match* (O. Henry, p. 68).

Далі, наратор вже не наказує, а ввічливо благає читача спостерігати – *but I beg you to observe*.

(40) *But I beg you to observe Mrs. James Williams – Hattie Chalmers that was – once the belle of Cloverdale* (O. Henry, p. 67).

Він натякає читачеві як другові на виняткову важливість цієї інформації в семантичній структурі тексту.

Просте спонукання автором читача сприяє встановленню контакту, актуалізує та регулює його увагу, імператив у поєднанні з проханням сприяє психологічному зближенню комунікантів, виникненню симпатії, автор демонструє свою повагу до читача, зважає на його думку. Інтимізація за допомогою імператива є постійною і експліцитною. Наратор не приховує свого наміру ввійти у безпосередній контакт із наратором, допомогти йому чітко зорієнтуватися в тексті, правильно інтерпретувати його, а отже, такі засоби постійно сприятимуть інтимізації.

2.6. Синтаксичні засоби діалогізації художнього наративу

У художніх текстах при виборі синтаксичних структур перевагу надають тим одиницям, які виражають авторську оцінку висловлюваного, увиразнюють авторську позицію (психологічний фокус), діалогізують текст, активно залучають адресата до співпраці (ефект усної розмови, просторово-часового

зближення). До виразно експресивних засобів синтаксису ми відносимо риторичні питання та ствердження, а також еліптичні речення, про які йтиметься далі.

2.6.1. Риторичні питання та ствердження. Активними способами апеляції до уваги та свідомості читача ми вважаємо прийоми синтаксичної транспозиції – риторичні питання, що є специфічними мовними засобами вираження імпліцитного смислу [23, с. 77]. Термін “транспозиція” в загальному лінгвістичному значенні позначає явища використання однієї мовної форми чи одиниці у функції іншої. Уперше теорію транспозиції розробив Шарль Баллі [15], пізніше цією проблемою під “парасольковим” терміном “трансляція” займався О. Єсперсен [78].

У межах стилістично-функціонального дослідження наративу під транспозицією розуміємо використання синтаксичних структур у нехарактерних для них функціях. Оскільки комунікативний смисл непрямих мовленнєвих актів, до яких відносимо риторичні питання, виводиться не із змісту (значення) пропозиції, а із засобів мовленнєвого коду, вжитих у конкретних контекстах, особливу увагу ми приділяємо перлокуції як наслідку впливу ілокутивного акту на конкретного адресата чи аудиторію.

Риторичним фігурам і прийомам як засобам підсилення виразності присвячено ряд досліджень в галузі лінгвістики [70; 94]. Так, у сучасній риторичній риторичне питання (надалі РП) характеризується як ефективна фігура діалогізації монологічного мовлення, що слугує для смислового й емоційного виділення його семантичних центрів, для формування емоційно-оцінного відношення адресата до предмета мовлення, а також для інтенсифікації перлокутивного ефекту. Аналогічний підхід до визначення РП розкрито в тлумачному словнику Вебстера: *Rhetorical question, a question asked, as in oratory or writing, only for rhetorical effect, to emphasize a point, introduce a topic, etc., no answer being expected* [253]. Т.Д. Чхетіані визначає риторичне питання як мовну універсалію, особливу семантико-синтаксичну побудову, що

характеризується як псевдопитання, призначене для отримання очевидної відповіді; надміру очевидне питання; питання із підказаною відповіддю [185].

Таким чином, під риторичним питанням ми розуміємо синтаксичний засіб увиразнення мовлення, що додає питальної форми твердженню або запереченню з метою створення стилістичного ефекту безпосереднього авторсько-читацького спілкування, підвищення емоційного тону висловлювання, акцентування уваги читача і, як наслідок, призводить до скорочення нарративної дистанції між автором і читачем, що сприяє інтимізації.

Однією з найбільш розповсюджених форм РП є різновиди загального запитання як в стверджувальній, так і в заперечній формі:

*(41) The gentleman who announced that the world was an oyster which he with his sword would open made a larger hit than he deserved. It is not difficult to open an oyster with a sword. **But did you ever notice anyone try to open the terrestrial bivalve with a typewriter? Like to wait for a dozen raw opened that way?** (O. Henry, p. 51).*

Автор починає з алюзії (посилання на В. Шекспіра), іронізуючи над сформульованою ним істиною, що за століття вже стала популярною серед читачів. І відразу ж ставить перше риторичне запитання – *But did you ever notice anyone try to open the terrestrial bivalve with a typewriter?* Таким чином, він переманює читача на свій бік, використовуючи ще й особовий займенники *you* – один із найпотужніших елементів нарративного коду інтимізації. Далі з метою переконання наратор пропонує ще одну транспозицію декларативу в еліптичне риторичне питання, навіть не змінюючи його граматичної форми, а лише семантичну – *Like to wait for a dozen raw opened that way?* Автор звертається до своєї аудиторії безпосередньо влучно сформульованим запитанням, змушуючи її повністю підтримати його бачення розглянутого, прийняти його розуміння висловлювання / твору. Транспозиція насичує це питання іронією і навіть сарказмом. Прямий порядок слів свідчить про те, що

той, хто запитує, здогадується, якою може бути відповідь, а еліпсис створює ефект спонтанності й безпосередності мовлення.

Форма спеціального запитання є також характерною для РП і в межах нашого дослідження – найчастотнішою (80% запитань із загального корпусу прикладів – 60 риторичних запитань, вжитих у авторському наративі в коротких оповіданнях). Залежно від питального слова, що стоїть на початку речення, можна виділити підтипи займенникових РП. Їх розповсюдженими підтипами є запитання до підмета (*who-question*, *what-question*); питання із займенником *why* (*why-question*).

Спільною функцією всіх риторичних питань наратора, безперечно, є інтимізація наративного коду, але в той же час кожне риторичне питання, залежно від свого підтипу, має специфічні прагматичні функції – уточнення, пояснення інформації; переконання читача; нагадування; емоційно-експресивне наголошення на важливому елементі історії і т.п. Наприклад:

(42) *The liquorice was an extravagance – almost a carouse – **but what is life without pleasures?*** (O. Henry p. 62).

Риторичне запитання, сформульоване наратором, містить загальновідоме ствердження, що життя без насолоди не має сенсу. Наратор звертається до імпліцитного читача як “жива людина”, їх оцінка дійсності збігається, читач виступає другом, який розуміє і правильно інтерпретує повідомлення.

(43) ***Eight dollars a week or a million a year – what is the difference?** A mathematician or a wit would give you the wrong answer. The magi brought valuable gifts, but that was not among them. This dark assertion will be illuminated later on.* (O. Henry, p. 4).

У цьому прикладі зокрема, і в більшості із розглянутих нами загалом, задля створення ситуації інтимізації наратор використовує відразу декілька різнорівневих засобів, що сприяє особливій ефективності стратегії інтимізації. В останньому зразку риторичне питання *what is the difference?* поєднується із дейктичним займенником *you*, що підтверджує загальну орієнтацію цієї ділянки

наративу на адресата. Наратор також застосовує суб'єктивну модальність, оцінку, майбутній час, обіцяючи адресатові підтвердження свого бачення подій. Більше того, він вказує, коли саме це відбудеться за допомогою часового дискурсивного дейктику – *later on*. Він максимально наближує текст до усної розповіді, тобто прямого, безпосереднього спілкування із читачем.

Ознака залежності / незалежності від контексту також слугує за основу типології контекстно-залежних і контекстно-незалежних риторичних запитань.

Більшість РП зазвичай оформлюються так, що їх риторичність не є контекстно зумовленою і очевидна за межами тексту / контексту, тобто визначається синтаксичною структурою і / чи його внутрішньою семантикою:

(44) I could not help looking at her with curiosity. I tried to see what there was in her to have excited in Lawson such a devastating passion. But who can explain these things? (Maugham, p. 100).

Наратор не сумнівається в солідарності читачів із ним, адже він стверджує очевидне, вербалізує те, що читач і сам думає / знає.

Такі РП містять у собі повідомлення загальновідомого факту, що базується на законах природи, загальнолюдських цінностях, загальному устрої і нормах поведінки в соціумі. Беззаперечність таких суджень для всіх представників певного соціуму робить їх загальновизнаним фактом у межах цього суспільства. Наприклад, уже згадуване нами запитання – *but what is life without pleasures?* – виступає своєрідним риторичним кліше.

Під риторичними кліше ми розуміємо групу питальних за формою речень, які часто використовуються в значенні РП. Риторичність питань цієї групи зумовлена високою частотою використання певних синтаксичних конструкцій, фразеологізмів, прислів'їв, приказок, афоризмів.

РП можуть також містити твердження, які мовець сприймає як загальновідомий факт, але вони насправді є суб'єктивними, бо передають винятково авторську позицію, засновану на його індивідуальному світобаченні, що містить ставлення мовця до життя, його сприйняття світу, наприклад, *how*

could one be peremptorily called by an odour? Риторичність вільна від контексту і у випадку, коли РП є поширеним, інформаційно повноцінним, аргументованим висловлюванням. Такі РП засновані на повноті інформаційної структури – *eight dollars a week or a million a year – what is the difference?*

Для реалізації семантико-прагматичного змісту РП в певних випадках потрібен контекст.

Риторичність контекстно-залежних РП може розкриватися на фоні контексту різного об'єму. Контекст, який актуалізує значення запитання, може бути мінімальним: в об'ємі одного речення, декількох висловлювань. Іноді риторичність розкривається на тлі всього тексту. Такі РП, як правило, трапляються в сильних позиціях тексту, до яких належить заголовки, початок і кінець художнього тексту, а також початок і кінець глави, розділу чи будь-якої іншої формально виділеної частини роману, повісті, оповідання.

Нерідко контекст, що розкриває прагматичне значення РП, виходить за рамки тексту, в якому воно використовується, тобто для розуміння того чи іншого висловлювання необхідні фонові знання – історичних ситуацій, історично значущих особистостей, традицій і національних особливостей країни, що є місцем дії твору [93, с. 8–26], моральних ідеалів часу, автора, а то й просто елементів оповіді:

(45) *You wake up `most any man you know in the middle of the night and ask him quick to tell you the number of bones in the human skeleton exclusively of the teeth, or what percentage of the vote of the Nebraska Legislature overrules a veto. Will he tell you? Try him and see* (O. Henry, p. 106).

Автор відразу інтимізує наратив особовими дейктичними займенниками *you*, і перед тим, як задати РП, створює контекст для того, щоб відповідь уже сформувалася в голові читача наперед, ще до моменту самого риторичного запитання. Завершуючи думку, він імперативно звертається до адресата ще раз, втретє переконуючи його у своїй правоті.

Іноді наратор використовує запитання, щоб передати свою оцінку зображуваного, щоб отримати підтримку читача:

(46) *A whole tank of it stands on a table covered with a cloth; and lemons like blunted fishes blob in the yellow water. It looks solid, like a jelly, in the thick glasses. **Why can't they drink it without spilling it?** Everybody spills it, and before the glass is handed back the last drops are thrown in a ring (Mansfield, p. 141).*

Використаний наратором теперішній час для опису сцени викликає в читача ефект присутності. РП є логічним, і наратор не може не погодитися із автором.

Досить часто з метою інтимізації авторського наративу використовується ще одна форма РП, котра нагадує риторичне ствердження, що постає у формі емоційного окличного або спонукального речення [70]. Головним семантико-стилістичним завданням такого прийому є передача авторських емоцій, відношень, переживань та емпатичне забарвлення ситуації:

(47) *A lover may sigh, but he must not puff. To the train of Momus are the fat men remanded. In vain beats the faithfullest heart above the 52-inch belt.* (O. Henry, p. 18).

Зазвичай такі висловлювання є прислів'ями, приказками, загально відомими правилами чи цитатами або наслідують їх форму. Вони виходять за межі оточуючого їх контексту, апелюють до беззаперечних загальних, фонових знань читача. У наведеному вище прикладі наратор крім того збагачує ситуацію інтимізації емоційною оцінкою, котру передають прислівник та прикметник найвищого ступеня порівняння – *vain, faithfullest*. Для особливого виділення уривку із загального тла тексту він також застосовує інверсію – *to the train of Momus are the fat men remanded* – рідкісний і дієвий спосіб акцентування уваги адресата.

Наступне риторичне ствердження взагалі стало відомим афоризмом, і, окрім універсальності, влучності його смислу, велику роль у цьому відіграла синтаксична форма-імітація прислів'я:

(48) *When one loves ones art no service seems too hard. That is our premise. This story shall draw a conclusion from it, and show at the same time that the premise is incorrect. That will be a new logic, and a feat in story-telling somewhat older than the Great Wall of China (O. Henry, p. 21).*

Починаючи з відомої і авторові, і читачеві істини, яка їх відразу ж об'єднує – *When one loves ones art no service seems too hard*, автор продовжує інтимізувати оповідь через інклюзивний займенник *our* і прямий авторський коментар, пояснення читачеві, що далі відбуватиметься і з якою метою. Читач відразу знає, чого очікувати від сюжету.

(49) *But deep below our freckles and hay-coloured hair the unhandsomest of us dream of a prince or a princess, not vicarious, but coming to us alone* (O. Henry, p. 83).

Таке ствердження посеред авторського нарративу, засноване на семантичному протиставленні *the unhandsomest – a prince or a princess*, об'єднує автора із читачами інклюзивним займенником *us* і універсальною очевидністю стверджуваного.

Отже, риторичні питання (та ствердження) є характерною рисою авторських роздумів, і відіграють важливу роль у емоційній презентації авторської позиції, авторського Я. Вони суб'єктивно, по-авторськи акцентують увагу читачів на моментах історії, що розповідається, активізують їх увагу, оживляють текст, максимально наближуючи його до усного мовлення, а отже, прямого спілкування між адресантом та адресатом.

Риторичні питання несуть у собі додатковий зміст, змушуючи читача замислитися над філософією життя або реальними проблемами, вже згаданими в нарративі. Більше того, риторичні питання здатні пробуджувати в читачах відчуття ініціативи, створюючи умови для спільних із автором роздумів, творчості, скорочуючи нарративну дистанцію між ними, що, безсумнівно, дозволяє нам віднести їх до активних, постійних та експліцитних засобів нарративного коду інтимізації на синтаксичному рівні.

2.6.2. Еліптичні речення як засоби наративного коду інтимізації.

Явище інформаційної компресії має значний потенціал в архітектоніці тексту, оскільки безпосередньо пов'язане з моделюванням образного слова. За визначенням Н.С. Валгіної, інформаційна компресія – це стиснення змістового аспекту дефініціюючого при збереженні сутнісної площини дефініційованого [49, с. 168].

Засоби інформаційної компресії в художньому тексті мають смислову спрямованість, відмінну від інших видів текстів. Існує ряд мотивів, які зумовлюють компресію інформації, зокрема, в художньому мовленні значущими є вимоги мовної прагматики, приписи естетики і жанру (короткого оповідання), вимоги стилістики.

Інформаційна компресія призводить до лаконізації тексту, ступінь якої залежить від комунікативної ситуації, що в художньому тексті визначається інтенцією автора. У такому разі лаконізація не є скороченням тексту за рахунок вилучення частини інформації, а оптимізує його сприйняття зі збереженням повного обсягу емоційної, змістової й образної інформації.

Перший крок у розкритті змісту поняття “еліпсису” і його структури був здійснений ще Ш. Баллі й А. Мартіне [15; 117, с. 450–464]. Вони визначають **еліпсис** у лінгвістиці як явище зумисного пропуску несуттєвих слів у реченні без спотворення змісту, а часто задля підсилення смислу та ефекту.

Протилежної думки дотримується І.П. Чиркіна, вважаючи, що еліптичні речення породжуються не свідомою еліпсацією певних компонентів висловлення, а постають унаслідок своєї типовості в мовній системі, в якій усталилися певні структурно-синтаксичні засоби мовного вираження. Такий підхід актуальний тільки для усного мовлення [184, с. 67].

Ми вважаємо, що в художньому наративі еліптичні речення використовуються навмисне, з метою відтворення ефекту того ж таки усного неформального спілкування із читачем і, як наслідок, сприяють інтимізації наративу.

Синтаксичний еліпсис базується на аналогії – особливій побудові еліптичної частини, яка дозволяє точно визначити те, що не виражено. Еліптичні речення сприймаються на фоні паралельних їм, тобто аналогічних за характером висловлення, речень повного граматичного складу, як двоскладних, так і односкладних. Еліптичні речення не мають повних відповідників, у чому й полягає їх особлива синтаксична природа та своєрідність.

Структурна неповнота й специфічність семантики еліптичних речень, порівняно з простими двоскладними реченнями, які кваліфікують як базові в граматичній традиції, призвели до їх проміналізації на тлі загального нарративу. Стилiстично забарвлені, вони актуалізують читацьку увагу, урізноманітнюють нарративну організацію тексту. Еліпсис надає висловлюванню динамічності та комфортності живого мовлення.

На особливу увагу заслуговують умови функціонування еліптичних конструкцій у тексті, а також їх активне використання з метою інтимізації художнього нарративу. В художніх текстах еліптичних конструкцій значно менше, ніж у розмовно-побутовому мовленні, яке репрезентує основну сферу використання мовленнєвої еліпсації. Проте інформаційна компресія – явище для коротких оповідань, адже за своєю природою такі тексти тяжіють до прямоти, лаконічності, базуються на неказаному, невимовленому, невідкритому. Їх читання вимагає від адресата активної уваги і готовності читати “між рядками”, вступати в незримий діалог із автором, максимально скорочуючи нарративну дистанцію. Читач повинен заповнювати лакуни своїми думками, імпортувати власний досвід у історію.

Отже, усунення формальної і змістової незавершеності еліптичного речення відбувається не механічно, а творчо супроводжується актуалізацією читацької уваги, загостренням емоційно-експресивної сторони повідомлення, скороченням нарративної дистанції між автором і читачем, і як наслідок – інтимізацією нарратива.

У художніх текстах основною характерологічною функцією еліптичних речень є передача психологічних характеристик автора-мовця, котра, власне, і сприяє інтимізації мовлення через імітацію його стихійності, наближенню до розмовного стилю, вираженню різних емоційно-оцінних значень:

(50) *Close to the kerb stood Jerry O`Donovan`s cab. Night-hawk was Jerry called; but no more lustrous or cleaner hansome than his ever closed its doors upon point lace and November violets. **And Jerry`s horse!** I am within bounds when I tell you that he was stuffed with oats until one of those old ladies who leave their dishes unwashed at home and go about having expressmen arrested, would have smiled – yes, smiled – to have seen him (O. Henry, p. 57).*

Окличне еліптичне речення *And Jerry`s horse!* підвищує емоційність наративу, доповнює попередній опис самого героя і у форматі усної розповіді актуалізує читацьку увагу. Наратор додатково апелює до читача, описуючи сам процес оповіді – *I am within bounds when I tell you.*

(51) *It would be instructive to know how she lived on that amount. **Don`t care? Very well; probably you are interested in larger amounts** (O. Henry, p. 61).*

Наратор починає речення із суб`єктивної оцінки решти повідомлення – *It would be instructive to know*, далі він діалогізує наратив запитанням-реакцією на гіпотетичну, уявну відповідь читача – *Don`t care?* Питанню бракує особового займенника *you*, який можна із легкістю відтворити, але якраз його відсутність імітує неформальність, прямолінійність і особливу емоційність спілкування між автором і читачем, що сприяє скороченню наративної дистанції між ними.

Найчастіше еліптичні речення якраз вживаються в тих ділянках наративу, де наратор імітує безпосередню розмову із читачем, ставить йому запитання або відповідає на уявні репліки читача, тим самим коментуючи, оцінюючи внутрішньодієгетичні події разом із ним:

(52) *Sarah left Gerard and Dennys treed by a bear and listened. **Oh, yes; you would, just as she did!** (O. Henry, p. 55).*

Наратор інтимізує оповідь, вступаючи в діалог із читачем. Він передбачає питання, яке могло б виникнути в адресата, і завчасно відповідає на нього. Репліку оформлено окличною еліптичною конструкцією *Oh, yes; you would, just as she did!* з пропуском логічно очікуваного, але і так “прочитуваного” *listen*.

Еліптичні речення часто супроводжуються вигуками, які Т.О. Анохіна [3, с. 9] називає заповнювачами пауз в усному мовленні. Навмисне використання вигуків у художньому тексті ми вважаємо додатковим і свідомим способом імітації синхронної, невимушеної або емоційної розмови у тексті:

(53) *Oh, impossible. Fancy cream puffs so soon after breakfast. The very idea made one shudder* (Mansfield, p. 6).

Наратор задля більшої ефективності використовує відразу декілька засобів інтимізації. За допомогою вигуку та оцінки, оформленої еліпсисом *Oh, impossible* він створює ефект усної бесіди, а наступне речення починає із монолексемного імператива до читача – *fancy*, що теж діалогізує наратив.

Еліптичні структури в тексті нерідко оформлені окличними або питальними реченнями. Досить часто вони також виконують функцію доповнення інформації, повідомленої в попередньому реченні. Як і в усному мовленні, коли діалог із адресатом відбувається без спотворення просторово-часових параметрів комунікації, виникає ефект спонтанності. Автор ніби вже завершив висловлювання, замислився і себе ж доповнив, хоча міг би просто переписати речення, перед тим як нести рукопис у редакцію.

(54) *All the same, they couldn't help agreeing that the puffs looked very attractive. Very* (Mansfield, p. 6).

Як бачимо, специфіка засобів синтаксичної компресії полягає в тому, що вони у своїй семантичній структурі містять додатковий компонент значення і за своєю синтаксичною організацією відрізняються від одиниць емоційно-нейтрального синтаксису. Одна й та ж сама синтаксична структура може слугувати для вираження кількох зовсім різних емоційно-експресивних значень.

У художньому тексті еліптичні речення створюють ефект усної розмови наратора з читачем; допомагають донести до читача живу картину подій, що характеризується динамізмом; акцентують найважливіші моменти історії та сприяють увиразненню різноманітних семантичних відношень, посиленню контрасту між значеннями вербалізованих слів.

Заміна еліптичних речень граматично повними призводить до надлишкової інформації, уповільнення темпу мовлення. Оскільки кожне речення з погляду синтаксичного членування становить одиницю з безперервними синтаксичними зв'язками, залежні члени речення свідчать про наявність одиниць вищого порядку. Відсутність тих членів речення, що підпорядковують, і наявність залежних членів речення створює, з одного боку, граматичну неповноту, а з іншого – значення відсутньої граматичної ланки підказує семантика наявних компонентів. Це забезпечує зрозумілість таких речень і поза контекстом, у відриві від конкретної ситуації мовлення.

2.6.3. Семантичний еліпсис. Обрана імпліцитним автором фокалізація, направлена на створення ефекту психологічної близькості з читачем, виражається за допомогою складного й неоднозначного засобу – семантичного еліпсису. Явище семантичної інформаційної компресії виникає за аналогією до синтаксичного еліпсису – через скорочення або взагалі опущення дефініційуючого при збереженні дефініційованого. В англомовній термінології паралельно із терміном “семантичний еліпсис” використовується термін “екліпс” за аналогією до фізичного явища затемнення як акту / події, що приховує щось, але зовсім не порожнечу. Семантичний еліпсис лежить в основі стилістичного прийому *apozіoneзису*.

Семантична компресія в тексті художнього твору – це навмисний пропуск важливої частини оповідання, багатозначне замовчування. На відміну від синтаксичної компресії, правильне розкодування повідомлення можливе лише при опорі на контекст.

Замовчування – силенціальний компонент комунікації (термін А.Д. Белової [24]). Як ключовий елемент семантичної компресії, воно тяжіє до ситуативних імплікатур. Імплікація – це тип мовленнєвої комунікації, глибинний підтекст, позначений відсутністю прямих екстеріоризаторів. Імплікація – це глибинний смисл висловлювання, який адресат повинен зрозуміти й вивести на поверхню [126, с. 347].

Універсальною є комунікативна традиція: щось говориться, щось замовчується. Як зазначають С.А. Швачко та Т.А. Анохіна [186, с. 116–121], розкрити прихований зміст мовчання означає зрозуміти ситуацію комунікації. Мовчання – це імплікатура висловлювання, стратегічний компонент поведінки, силенціальний ефект, важлива складова семантичного екліпсу.

З огляду на дискурсивні особливості емпіричного матеріалу з'являється можливість ідентифікувати ситуативну природу комунікативного мовчання, його екстеріоризацію та імплікацію, поверхневу та глибинну структуру, когнітивний та прагматичний потенціал з метою інтимізації наративу.

Розкодування повідомлення, яке імпліцитно передає екліпс, потребує співпраці з читачем, його уваги, саме тому семантичний еліпсис відносимо до пульсуючих засобів інтимізації наративу. Автор звертається до читача як до співучасника, до людини, яка і без слів розуміє, про що йдеться. Цей прийом зазвичай використовується на ділянках тексту, багатого імпліцитними, прагматичними значеннями. Несказане в тексті, непрочитане відчувається читачем іноді набагато сильніше, адже смисл прямо із свідомості адресанта потрапляє у свідомість адресата. Якщо ж читач, з якихось причин, не зумів розшифрувати приховане повідомлення, то він навпаки – віддаляється від наратора, втрачає думку, інтимізації не реалізовується. Наприклад:

(55) *This story doesn't get anywhere at all. The rest of it comes later – some time when Piggy asks Dulcie again to dine with him, and she is feeling lonelier than usual, and General Kitchener happens to be looking the other way; and then –* .
(O. Henry, p. 65).

Наратор, за задумом імпліцитного автора, не вербалізує велику частину оповіді, порушує хронологію “вигаданої реальності” – *This story doesn't get anywhere at all. The rest of it comes later – some time when Piggy asks Dulcie again to dine with him.* Він, як і в дружній, неформальній розмові, дозволяє собі випустити несуттєве і потім коротко і лаконічно, оцінкою душевного стану героїні – *she is feeling lonelier than usual, and General Kitchener happens to be looking the other way;* – підвести до висновку *and then* –. Семантичний екліпс у цьому прикладі не дозволяє точно відтворити випущені частини речення, але актуалізує читацьке сприйняття і антиципацію, що призводить до єдиної, зрозумілої і логічної розв'язки на фоні попереднього контексту. Цього разу героїня погодиться повечеряти із героєм. На письмі семантичний екліпс передається за допомогою “графіки мовчання” – тире і, відразу ж після нього, крапки.

Семантичний екліпс також сприяє підвищенню емоційності наративу. Силенціальний ефект як поліфункціональний феномен позначає палітру людських відчуттів:

(56) *The total amount to \$4.76. Now, one has to buy clothes, and – .* (O. Henry, p. 63).

Автор, розповідаючи читачеві про заробітки головного персонажа, називає суму і починає перераховувати всі необхідні витрати, відразу ж зупиняючись і передаючи цю паузу на письмі – *one has to buy clothes, and* –. Мовчання ніби приховує все ж очевидний факт – героїня бідна. Про таке не говорять, але адресант і адресат, будучи в дружніх, неформальних стосунках, розуміють один одного і без слів. Наратор розраховує на кмітливість адресата, його комунікативну компетентність:

(57) *There was a blue pongee suit in a window that she knew – by saving twenty cents a week instead of ten, in – let's see – Oh, it would run into years! **But there was a second-hand store in seventh Avenue where** – .* (O. Henry, p. 64).

Далі автор продовжує інтимізувати наратив, роздумуючи разом із читачем, імітуючи усне мовлення. Спочатку він використовує імператив із інклюзивним займенником *us – let`s see*, вигук *oh* в межах емоційної, іронічної оцінки, що передає авторську суб`єктивну модальність і до того ж оформлена окличним реченням – *it would run into years!*, і знову обриває діалог, графічно відображаючи це лакуною після тире – крапкою. Читач розуміє, і у героїні є вихід – купувати речі в магазині поношеного одягу, але автор цього і не сказав – він натякнув, а читач, як його друг і співучасник, зрозумів це.

(58) *Dr Macphail gasped. He understood* (Maugham, p. 39).

Така небагатослівна кінцівка одного з оповідань С. Моема призводить до надзвичайного емоційного переживання всього вищеописаного твору тим читачем, що зумів правильно інтерпретувати екліпс. Персонаж, читач і наратор стають співучасниками дієгетичних подій. Невербалізований висновок є очевидним і водночас секретним, відомим лише авторові і читачеві, що свідчить про їх особливу близькість.

Як бачимо, семантична й синтаксична компресія, екліпс і еліпсис сприяють підсиленню імплікативних значень і, як результат, – запрошують читача короткого оповідання брати активну участь у побудові вигаданої реальності. Оскільки основною сферою використання еліптичних речень є діалогічне мовлення, у художньому авторському наративі вони відтворюють діалог із читачем, сприяють імітації його спонтанності, невимушеності, а також підвищують його емоційність, що, в свою чергу, призводить до інтимізації наративу.

2.7. Інтимізація наративу засобами суб`єктивної модальності та оцінки

Суб`єктивне оцінне ставлення автора до зображуваних подій, до персонажів і навіть до читача як гіпотетичного співрозмовника пронизує всі

рівні мовної ієрархії і вербалізується як на лексико-граматичному, так і на текстовому рівні, передаючи обрану автором психологічну фокалізацію.

Художній текст не можна розуміти вузько, як формальну організацію темо-ремаційних послідовностей, із яких він складається. Текст – це складна єдність формальних і змістових елементів з урахуванням їх цільової установки, психологічного фокусу уваги, інтенцій автора, умов комунікації та особистих орієнтацій автора – наукових, інтелектуальних, суспільних, моральних, естетичних.

Важливою ознакою діалогічного, інтимізованого тексту є його персоніфікованість, тобто присутність у ньому елементів, які чітко характеризують автора тексту і, що особливо важливо, виражають авторське ставлення до викладеного змісту та його оцінку.

Очевидно, що важливою умовою текстотворення є авторська модальність та оцінка, що об'єднують увесь текст у єдине ціле. Автор і читач пропускають реальність тексту через свою ментальність, суб'єктивують його. Наратор, у свою чергу, є необхідним виразником суб'єктивованої інформації.

Вперше поняття модальності отримало визначення в працях Шарля Баллі, котрий розрізнув “диктум” – сам зміст повідомлення (тобто основу) і “модус” – ставлення мовця до повідомлення [15]. Змістовий план модальності включає значення реальності / нереальності, ствердження / заперечення, достовірності, ймовірності, необхідності, можливості, бажаності, а також значення спонукання, волевиявлення та емотивності [60], кожне з яких тією чи іншою мірою проявляє себе і в ситуації інтимізації.

Модальність на рівні тексту, за Н.С. Валгіною, – це ставлення автора до повідомлюваного, його концепції, точки зору, позиції його ціннісних орієнтацій, сформульованих заради спілкування з читачем [50, с. 96–97]. У результаті текст відображає світ, побачений очима автора.

Як підкреслює П. Еслон, сфери суб'єктивного й об'єктивного в мові, як і в дійсності, завжди взаємопов'язані; категорія модальності є діалектичною єдністю об'єктивного та суб'єктивного [195, с. 239].

Як синонімічні до поняття *суб'єктивної модальності* використовуються терміни – суб'єктивно-оцінна модальність, суб'єктивно-модальний план тексту, образно-оцінний смисл, авторська модальність.

Т.А. Сергуніна вважає, що суб'єктивна модальність втілюється в побудові композиції художнього тексту, в авторському ставленні до зображуваного, у реалізації категорії оцінки, образності, емотивності, експресивності, у специфіці подачі змістово-фактичної, змістово-концептуальної і змістово-підтекстної інформації тексту [165, с. 108].

На думку А.В. Корольової, суб'єктивний чинник відіграє найважливішу роль при виявленні авторського ставлення до створеного ним імовірного світу [97, с. 63] і, таким чином, є потужним джерелом інтимізації наративу.

Ми вважаємо, що суб'єктивна модальність характерна для кожного художнього тексту, навіть якщо в ньому немає яскраво виражених лінгвальних засобів її вираження. Ставлення читача до персонажів твору – результат співпереживань: явними чи прихованими шляхами здійснюється передача оцінного характеру, здебільшого викликане ставленням самого автора. І.Р. Гальперін наголошує, що вияви суб'єктивно-оцінної модальності важливі особливо в тих текстах, де особистість автора, його світовідчуття виявляється імпліцитно [60, с. 116–123].

Отже, суб'єктивна авторська модальність розглядається нами як категорія, інтегральна категорії інтимізації. У ній втілюється особистість автора – центральна категорія формування концепції художнього тексту і втілення в ньому авторського Я. Вершину ієрархії семантичних компонентів змісту тексту складає індивідуально-авторська концепція світу, адже будь-який твір є суб'єктивним образом об'єктивного світу.

Текстова модальність є породженням суб'єктивної авторської модальності як дискурсивної категорії, що реалізує комунікативні інтенції автора. Сприйняття особистості автора через форми її реалізації в тексті – процес двосторонній. Він зорієнтований на стосунки автора й читача. Модальність тексту – це виражене в тексті ставлення автора до повідомлення, його концепції, точки зору, позиції, стратегій, його ціннісні орієнтації, сформульовані заради передачі їх читачеві.

Відвертий, щирий наратор демонструє своє ставлення як до зображуваних подій, так і власне до тексту, і запевняє читача в доцільності поглянути на світ “Його очима”. У таких випадках інтимізація реалізується експліцитно, наприклад:

(59) *It is worth a paragraph to say that this remarkable scene can be witnessed every evening in numerous cafes in City of New York* (O. Henry, p. 7).

Інтимізація виникає через передачу суб'єктивного модального значення за допомогою оцінного модального словосполучення *It is worth a paragraph to say* – наратор сам наголошує на важливості повідомлюваної далі інформації. За допомогою цієї ж фрази автор звертається до читача, створюючи ефект безпосереднього спілкування. У прикладі також використаний теперішній наративний час задля реалістичності зображуваного. Подія подається читачеві як факт, який можна перевірити.

Впевненість автора часто підкріплюється аргументами у вигляді його ж суб'єктивної оцінки зображуваних подій та персонажів:

(60) *I was sure that I had at last found the one true cosmopolite since Adam, and I listened to his world-wide discourse fearful lest I should discover in it the local note of the mere globe-trotter* (O. Henry, p. 7).

У такий спосіб, за допомогою словосполучення, що передає суб'єктивне модальне значення впевненості – *I was sure*, – наратор передає свій внутрішній стан, запевняючи читача в унікальності описуваної ним зустрічі, в переконливості ситуації, а створений за допомогою модальності ефект

підсилюється авторською оцінкою – *the one true cosmopolite since Adam*, що черговий раз підкреслює унікальність описуваного, а емоційний епітет *fearful* інтенсифікує оповідь.

Ще більш ефективним механізмом інтимізації наративу є суб'єктивна модальність, спрямована на оцінку читача та його дискурсивної активності у сприйнятті та інтерпретації тексту:

(61) *This circumlocution has been in vain – you must have guessed it, Ikey adored Rosy* (O. Henry, p. 42).

Адресант впевнений у своєму адресаті, в правильності його сприйняття і оцінки повідомлюваного раніше. Автор і читач близькі один до одного, вони приходять до спільного висновку, на що наратор як представник імпліцитного автора в тексті вказує засобом ймовірнісної модальності стосовно минулого часу – *must have guessed it*, ще й актуалізуючи повідомлення вже згаданим нами способом – дейктичним займенником *you*.

Більшість із проаналізованих прикладів вказують на те, що категорія модальності безпосередньо пов'язана з іншою, не менш важливою філософською і лінгвістичною категорією – категорією оцінки. “Якщо модальність, на думку Ш. Баллі, – це душа речення, то оцінка – це онтологічна серцевина категорії модальності [15]. В основі модальності як відношення (і відповідно, – способу представлення, позначення, вираження) лежить оцінка [100, с. 54].

Разом з тим існують різні точки зору на функціональну ієрархію модальності й оцінки. Наприклад, Є.М. Вольф вважає, що оцінку можна розглядати як один із видів модальності, що накладається на дескриптивний смисл мовного висловлювання [54, с. 11–15].

Н.Д. Арутюнова твердить, що оцінність лише частково пов'язана з семантикою модальності і її справедливо розглядати як особливу семантико-прагматичну сферу, що є одним з елементів оточення модальності [9]. Такої ж думки дотримується А.В. Бондарко, зазначаючи, що точка зору адресанта, його

ставлення до висловлювання очевидне, але далеко не завжди достатньо яскраво вираженим є відношення змісту висловлювання до дійсності. Оцінність слід розглядати, на думку вченого, як особливу семантико-прагматичну сферу, що взаємодіє із модальністю [37; 38].

Не вдаючись до розгорнутих коментарів співвідношення суб'єктивної модальності та оцінки, беззаперечним вважаємо факт прямої взаємозалежності між цими двома поняттями.

Вміння оцінювати – це глибинна, архетипова здатність людини, що умовно ділить отримані знання про світ на позитивні і негативні. При цьому вказаний розподіл реалізується відповідно до внутрішніх установок людини, що визначаються водночас її індивідуальністю та способом життя як частини суспільства. Оцінка є засобом пізнання об'єктивної реальності і формується не лише в емотивній сфері, але і в концептуальних структурах понятійного апарата людини; вона міститься скрізь, де відбувається будь-яке стикання суб'єкта пізнання з об'єктивним світом.

У межах нарративного аналізу В. Лабов називає оцінку головним повідомленням усього твору, вона пояснює, чому історію / нарратив взагалі варто розповідати [231, с. 143]. Це одночасно і спосіб, за допомогою якого автор робить історію цікавою, живою, підкреслюючи важливість окремих нарративних подій. Оцінка – це спосіб адаптації відображуваної і сприйнятої інформації.

Авторська оцінка зображуваного завжди пов'язана з пошуком адекватних способів її вираження, що суттєво різняться залежно від автора і різновиду тексту, вони вмотивовані і цілеспрямовані. Таким чином, над вибором цих способів завжди є немовні завдання, зокрема, інтимізації.

Будь-яка авторська оцінка персонажу чи подій у дискурсі наратора може слугувати імпліцитним засобом інтимізації нарративного коду. Навіть якщо наратор прямо не називає себе й не залучає читача до текстотворення, сам смисл оцінки полягає в апеляції до його уваги. Наприклад:

(62) *Her face was long, like a sheep's, but she gave no impression of foolishness, rather of extreme alertness; she had the quick movements of a bird. The most remarkable thing about her was her voice, high, metallic, and without inflexion; it fell on the ear with a hard monotony, irritating to the nerves like the pitiless clamour of the pneumatic drill* (Maugham, p. 14).

Поміж експресивних порівнянь героїні з вівцею і пташкою, численних епітетів щодо її зовнішності і голосу – *long, like sheep's face; voice like the pitiless clamour of the pneumatic drill* проглядається суб'єктивність (чи то автора, чи навіть читача) яка вербалізована словосполученнями *gave no impression of foolishness* та *the most remarkable thing about her*, за якими стоїть свідомість суб'єкта, що здійснює цю оцінку. У такий спосіб він викриває себе в зовні неозначеному гетеродієгетичному наративі.

Потужний інтимізуючий прийом, визначений нами в межах аналізу суб'єктивної модальності та оцінки, полягає у створенні ефекту, що оцінка здійснюється самим читачем, він є тим суб'єктом, який визначає характеристики об'єкта оцінювання:

(63) *He was a silent, rather sullen man, and you felt that his affability was a duty that he imposed upon himself Christianly; he was by nature reserved and even morose* (Maugham, p. 16).

Уведений у сцену дейктичний центр – читач – *you* відчував – *felt*, що персонаж, запропонований автором нещирий, – *his affability was a duty*.

Досягнення солідарності, спільності бачення є одним із ключових завдань інтимізації наративу, а якщо воно ще й реалізується за допомогою залучення читача до оцінки персонажів у формі усної бесіди через текст, то ефект зближення буде максимальний:

(64) *Joe was painting in the class of the great Magister – you know his fame. His fees are high; his lessons are light – his high-lights have brought him renown. Delia was studying under Rosenstock – you know his repute as a disturber of the piano keys* (O. Henry, p. 22).

У цьому прикладі, передаючи оцінку епітетом – *great*, наратор постійно звертається до читача – *you know*, щоб створити ефект, що їм обом відомі зазначені автором характеристики персонажів.

Максимальній інтимізації оповіді сприяє протиставлення чиєїсь “чужої” оцінки оцінці автора і читача як одnodумців:

*(65) Silent, grim, colossal, the big city has ever stood against its revilers. They call it **hard as iron**; they say that no pulse of pity beats in its bosom; they compare its streets with lonely forests and deserts of lava. But beneath the hard crust of the lobster is found a delectable and luscious food. Perhaps a different simile would have been wiser. Still nobody should take offence. We would call no one a lobster without good and sufficient claws* (O. Henry, p. 13).

Цей приклад перенасичений різноманітними стилістичними прийомами, сума яких сприяє інтенсивній інтимізації цієї ділянки наративу. Спочатку наратор за допомогою ампліфікації – *they call, they say, they compare* передає оцінку міста рядом емоційних епітетів – *silent, grim, colossal*, порівнянь – *hard as iron, streets with lonely forests and deserts of lava*, персоніфікацій і метафор – *the big city has ever stood against, no pulse of pity beats in its bosom*, але це не його оцінка, і не читача, це оцінка *they*. Через стилізовану під риторичне ствердження метафору – *beneath the hard crust of the lobster is found a delectable and luscious food* автор демонструє “нашу”, його і читача, оцінку міста, і більше того, оцінку міста іншими, вводячи в текст інклюзивне *we*. Окрім РП та дейктичного займенника, додатковими маркерами наративного коду інтимізації виступають модально-оцінні вислови – *perhaps, would have been wiser*. При вираженні емоцій та оцінок досить часто застосовується закон тріади: триразове повторення одного і того самого стану, вказівка на три особливості предмета, якому дається оцінка, застосовується стилістичний прийом градації. Емоції стимулюють мовленнєвий акт, інтенсифікують його вплив на читача.

В умовах, коли наратор повністю виходить за межі наративного світу і коментує саму історію, така зовнішня оцінка включає в себе прямі звертання наратора до читача, його коментарі.

Самостійно оцінюючи персонажа, автор задля більшої переконливості, часто коментує цей опис:

(66) *Following the messenger, out bounced Mrs. Murphy – two hundred pounds in tears and hysterics, clutching the air and howling to the sky for the loss of thirty pounds of freckles and mischief. Bathos, truly! But Mr. Toomey sat down at the side of Miss Purdy, milliner, and their hands came together in sympathy* (O. Henry, p. 12).

Емоційну оцінку передає прийом іронічного перифразу й градації *two hundred pounds in tears and hysterics*, застосований двічі – *thirty pounds of freckles and mischief*, і на завершення опису автор коментує читачеві “побачене” іронічним, еліптичним окличним реченням, що теж включає оцінку, але вже виходить за межі дієгезису – *Bathos, truly!* Близьке, дружнє спілкування між автором і читачем як запорука інтимізації очевидне.

При описі емоцій наратора почуття одночасно виражаються ним і описуються. Як зазначає Е. Парре, великої різниці між виразом почуття і повідомленням про почуття немає [241, с. 578]. Емоційно-експресивний аспект висловлювання орієнтується як на мовця, так і на слухача. У першому випадку він дозволяє яскравіше передати своє ставлення до події, у другому – сприяє переконанню, впливу на волю адресата.

Досить часто емотивні елементи відкривають висловлювання. У такий спосіб починається один із абзаців оповідання О. Генрі “*Springtime a la Carte*”, і далі така емоційна оцінка не має жодного продовження, але фатичну функцію задля інтимізації наративу вона виконує:

(67) *But what a witch is Spring!* (O. Henry, p. 54).

Емоційно-оцінні елементи часто групуються на початку висловлювання або комунікативного блоку, де вони допомагають привернути увагу

співрозмовника, створити певну атмосферу, або в кінці, де вони завершують висловлювання, підсумовують сказане, ставлять крапку, роблять подальше продовження непотрібним. Нерідко ці елементи охоплюють мовлення з обох сторін, створюючи щось на зразок емоційно-оцінної рамки.

Взагалі авторська оцінка елементів художнього світу часто супроводжується авторським коментарем – інтимізуючий прийом, який розглядається нами окремо.

(68) *She and the girl spoke rapidly together, their tongues moving **quickly like those of two serpents** – a comparison that is not meant to go further (O. Henry, p. 68).*

Порівнюючи двох своїх героїнь, точніше, їх язика під час розмови, з *serpents* – зміями, автор сам усвідомлює негативний відтінок такого порівняння і додатково інтимізує оповідь прямим внутрішньотекстовим, але екстрадієгетичним коментарем – *a comparison that is not meant to go further*.

Іноді автор одночасно виступає об'єктом та суб'єктом оцінювання:

(69) *I should inform the reader that three-quarters of the convicts at St Laurent de Maroni are there for murder. This is not official information and **it may be that I exaggerate** (Maugham, p. 815).*

У такий спосіб наратор демонструє свою відвертість, він виступає “ненадійним наратором” – *it may be that I exaggerate*, але щирість та відповідальність перед читачем – *I should inform the reader* переконливо вказує на близькі стосунки між адресантом та адресатом.

Суб'єктивність, на яку прямо вказує автор, теж відтворює умови безпосереднього контакту з читачем:

(70) *But **the best, in my opinion**, was the home life in the little flat – the ardent, valuable chats after the day`s study* (O. Henry, p. 22).

Через свого наратора автор демонструє власне бачення описуваного життя персонажів – *the best, ardent, valuable*, він є частиною вигаданого світу і запрошує туди читача як свого співрозмовника ввідною модальною фразою – *in*

my opinion, єдиним завданням якої є встановити контакт з адресатом і продемонструвати “життєвість” автора.

Іноді в межах одного речення імпліцитному авторові через свого наратора вдається поєднати оцінку персонажа із емоційною оцінкою самого себе:

(71) *He is a type; I can dwell upon him no longer; my pen is not the kind intended for him; I am no carpenter* (O. Henry, p. 64).

Наратор прямо передає своє незадоволення персонажем (хоча сам його й вигадав), він називає себе не теслярем, іронізуючи над недосконалістю персонажа. Він характеризує себе як письменника (в теперішньому часі – *is, am*) – *my pen is not the kind intended for him*, і таке емоційне напруження, і безапеляційна відвертість у письмовому діалозі з читачем сприяють інтимізації наративу.

Оцінюючи самого себе, автор також сприяє інтимізації наративу, адже в такий спосіб він відкривається перед другом-читачем, наприклад:

(72) *They were mighty happy as long as their money lasted. So is every – but I will not be cinical* (O. Henry, p. 22).

Іронізуючи над своїми персонажами, наратор, ніби вибачаючись, обіцяє читачеві – *but I will not be cinical*. Використовуючи форму майбутнього часу, він ще більше відтворює ефект спільного буття і майбуття зі своїм адресатом.

Рідкісним, але не менш ефективним прийомом інтимізації є авторська оцінка читача як частини вигаданої реальності. В такий спосіб не автор виходить за межі тексту і відкриває своє Я, а навпаки, активна свідомість читача потрапляє в художній світ і там вступає в контакт з імпліцитним автором через наратора:

(73) *He is Jehu, and you are goods in transit. Be you President or vagabond, to cabby you are only a fare. He takes you up, cracks his whip, joggles your vertebra and sets you down* (O. Henry, p. 56).

Автор описує свого персонажа і паралельно залучає до опису фігуру читача – *you are goods in transit, you are only a fare*, а максимальній

наближеності, реалістичності сприяє теперішній наративний час – *takes you up, cracks his whip, joggles your vertebra and sets you down*. Н. Вольфсон [250, с. 168 – 182], Д. Шифрін [246, с. 45–62], С. Фляйшман [214, с. 852] взагалі відносять теперішній наративний час до засобів внутрішньої оцінки, але неоднозначність, на нашу думку виникає тоді, коли використовуючи ТНЧ, наратор не нав’язує своє бачення подій читачам, а дозволяє їм сформулювати власне, наприклад:

(74) *Then – oh, then – if you still stood on one foot with your hot hand clutching the three moist dollars in your pocket, and hoarsely proclaimed your hideous and culpable poverty, nevermore would Mrs. Parker be cicerone of yours* (O. Henry, p. 16).

Постійно апелюючи до читача дейктичним займенником *you* та рядом епітетів і стилістично забарвлених слів – *hot hand, moist dollars, hoarsely proclaimed your hideous and culpable poverty*, автор демонструє принизливість ситуації, у яку ніби-то потрапив читач, але він не висміює його, а радше співчуває і розуміє. Наратор знаходиться поруч, він близький до читача. Додатковим засобом передачі емоційної авторської оцінки, співпереживання виступає вигук – *oh*, та іронія над “ворогом” читача – *nevermore would Mrs. Parker be cicerone of yours*.

Аналіз теоретичного матеріалу разом із відповідними ілюстраціями показав, що вербальні засоби передачі суб’єктивної модальності служать для вираження авторської оцінки в наративі, емоційного стану автора, розкривають його інтенції. Змістовим ядром суб’єктивної модальності як складової частини інтимізації є передача авторської ідеї, його особистого бачення зображуваних подій і персонажів і, як наслідок, максимальна відкритість і наближення до читача.

У тексті інтимізуюча модальність та оцінка реалізується через наратора, імпліцитно або в поєднанні з іншими засобами наративного коду інтимізації – експліцитно і є постійним засобом інтимізації наративу, адже незалежно від

умов реценції відкриває адресатові персоніфікованість, заангажованість та суб'єктивність наратора, демонструє його дружню відвертість із читачем.

2.8. Авторські коментарі як текстовий засіб вираження інтимізації в художньому наративі

У художньому творі інтимізація реалізується як у тексті, так і в авторських коментарях до нього. Хоча коментарі трапляються не так часто і займають невелике місце в текстовій і навколотекстовій композиційній структурі твору, вони є надзвичайно чіткими і наближеними до автора. Лише у власних коментарях автор прямо пояснює, наголошує і підкреслює те, що є важливим для психологічної близькості комунікантів. Отже, основна функція авторських коментарів полягає в чіткому і спрямованому регулюванні сприйняття читача, уточненні і поясненні описаних подій, вони апелюють до його уваги та виконують фатичну функцію.

В авторському коментарі титульний автор сам характеризує власний текст, не залучаючи до цього своїх персонажів. Ситуація інтимізації досягається за допомогою використання різноманітних засобів наративного коду інтимізації, оформлених у вигляді власне коментарю.

Авторські коментарі, відповідно до їх місця в композиційній структурі твору поділяють на текстові і позатекстові. *Текстові коментарі* – це авторські коментарі, що розташовані безпосередньо в структурно-композиційних межах тексту. Автор, зазвичай, виділяє їх в реченні за допомогою пунктуаційних знаків – ком, дужок, тире або графічно.

Позатекстові коментарі – це коментарі, що містяться за межами основного тексту, тобто перед ним, після нього або винесені на поля. Хоча наперед зазначимо, що і позатекстові коментарі не слід вважати повністю автономними, адже вони не функціонують самостійно, тому що є частиною художнього твору, який коментують [97].

До позатекстових коментарів відносять передмови, епіграфи, примітки і подяки титульного автора. З їх допомогою він налаштовує читача на правильне сприйняття тексту ще до його прочитання. Як вважає І.Р. Гальперін [60, с. 102], позатекстові засоби зумовлюють прагматичну, контекстно-варіативну сегментацію тексту і розраховані на відвертий вплив на читача, оскільки є безпосередньо авторськими думками конкретного письменника.

Найбільш розповсюдженим видом авторського коментарю є передмова. Це вступне слово титульного автора до свого твору, що містить попередні пояснення і зауваження. У передмові автор вказує основний задум твору, свій план, відповідь критикам або подяку читачам і видавцям.

Передмова виконує дві основні функції: інформативну, що має на меті повідомити читача про події, описані в творі, людей, задіяних у процесі видавництва книги; інтерпретаційну, що пояснює читачеві або критикам загальну причину написання тексту, його конкретних частин та вказує на очікуваний естетичний ефект твору. Обидві ці функції сприяють встановленню інтимізованої ситуації у стосунках автор – читач, адже сприяють наближенню потенційного читача до образу ідеального, тобто такого, що декодує наративний код автора абсолютно точно й отримує очікуваний автором естетичний ефект.

Хоча серед усіх позатекстових авторських коментарів передмова займає основне місце, в збірках коротких оповідань вона або трапляється взагалі, або написана не титульним автором книги. Зазвичай, оповідання досліджуваного нами жанру і періоду komponувалися в збірки поступово, в міру публікації того чи іншого тексту. Редактори, критики, видавці – люди, що обрали і розташували оповідання у збірці, є авторами передмов та післямов.

У випадках, коли титульний автор самостійно готує передмову, вона створює ситуацію інтимізації віддалено від самого художнього тексту, у відносинах титульний автор – титульний читач. Автор, використовуючи передмову, проявляє у творі своє реальне людське Я, пояснює читачеві власне

бачення описаних подій і вибір тематики твору, дає відповідь критиці, натякає, якої реакції хотів би від читача.

У коротких оповіданнях, що зазвичай друкуються у збірниках без передмови або із спільною для всіх оповідань, функцію спеціальної передмови може виконувати інтродуктивний блок із декількох початкових речень, що не розповідають про дієгезис, а лише готують читача до сприйняття ним художнього тексту, наприклад:

(75) I know this is an odd story. I don't understand it myself and if I set it down in black and white it is only with a faint hope that when I have written it I may get a clearer view of it, or rather with the hope that some reader, better acquainted with the complications of human nature than I am, may offer me an explanation that will make it comprehensible to me (Maugham, p. 769).

Іноді важко визначити, хто виступає адресантом такого повідомлення – титульний автор, як у передмові, чи вже екстрадієгетичний наратор, як у самому тексті твору. Враховуючи стилістичну подібність інтродуктивного КБ до решти КБ тексту, ми вважаємо, що це все ж справа наратора. Тому фактично така вступна частина вже не є чистою передмовою, а скоріше фіктивною передмовою-коментарем, що є активним та експліцитним засобом інтимізації наративу, оскільки незавуальовано готує читача до сприйняття тексту.

Такий вступ обеззброює читача своєю відвертістю, наратор не є персонажем, наратор – жива людина-автор, що перед тим як вести оповідь, хоче пояснити все адресатові. Сама наявність такого коментарю уже є інтимізуючою, а додатково скорочують наративну дистанцію використаний теперішній наративний час – *know, don't understand*; оцінка автором історії – *odd story*, самого себе і своїх імпліцитних читачів – *some reader, better acquainted with the complications of human nature than I am*; суб'єктивна модальність – *may get, may offer*. Коментуючи, наратор демонструє свою віру в читача, він потребує його допомоги, співпраці, готовий розділити із ним елементи творчості.

Ще одним розповсюдженим типом авторського коментарю є епіграф. Епіграф несе у собі як концептуальну інформацію, так і імпресивно-естетичну. Слід зауважити, що адресантом епіграфа є титульний автор твору, але автором епіграфа є той письменник, якому належать ці слова, адже титульний автор цитує їх для того, щоб підсилити ефект власного художнього тексту. Більше того, така автономність епіграфа підкреслюється і його графічною реалізацією в композиційній формі всього твору. За допомогою епіграфа як додаткового тексту в тексті автор збільшує інформаційний потенціал художнього метатексту [96, с. 82–83].

Наприклад, у оповіданні О. Генрі “*A Municipal Report*”:

*(76) The cities are full of pride,
Challenging each to each –
This from her mountainside,
That from her burthened beach.
R.KIPLING.*

*Fancy a novel about Chicago or Buffalo, let us say, or Nashville, Tennessee!
There are just three big cities in the United States that are “story cities” – New York,
of course, New Orleans, and, best of the lot, San Francisco. – FRANK NORRIS
(O. Henry, p. 307).*

Перед текстом оповідання наратор подає відразу два епіграфи, цитати із праць Р. Кіплінга та Ф. Норріса, які взаємно посилюють смисловий потенціал подальшого наративу.

Слід зазначити, що серед досліджуваних нами коротких творів періоду кінця 19 – початку 20ст. епіграфи траплялися вкрай рідко. Автори або замінювали їх присвятами, що не несуть смислового й естетичного навантаження для читача, а просто виражають подяку автора конкретним особам, або цілковито ігнорували такий прийом.

Ми не розглядаємо епіграфи та передмови, написані не титульним автором твору, оскільки наше розуміння феномена інтимізації передбачає її реалізацію в режимі автор – текст – читач. Ми не виключаємо, що такі неавторські позатекстові коментарі, пояснюючи життєвий шлях, історію написання або культурно-історичні аспекти твору, сприяють кращому розумінню тексту і подальшому встановленню інтимізації в уже визначених автором частинах тексту, та все ж такі коментарі ми вважаємо умовно або факультативно інтимізуючими.

Серед позатекстових коментарів слід виділити також авторські посилання, що інтимізують оповідь своєю турботою і детальним поясненням того, що автор передбачає як незрозуміле і все ж важливе для сприйняття читача. Адресант дбає про адресата і прагне максимально спростити і полегшити процес інтерпретації. У межах досліджуваних нами коротких оповідань посилання не траплялися.

У коротких оповіданнях автор намагається максимально використати невеликий об'єм тексту і включає свої коментарі і пояснення безпосередньо до загального тексту наративу. Так виникає внутрішньо-текстовий авторський коментар, який буває важко виявити на тлі загального тексту, адже він виокремлюється лише за допомогою сильних розділових знаків [97, с. 89].

За функцією ми виділяємо чотири групи авторських коментарів: *посилання, вказівки, оцінка та доповнення* – залежно від функцій, які вони виконують, а також засобів інтимізації, що додатково поєднуються і в межах одного коментарю. Такий розподіл унаочнює Рис. 2.1.

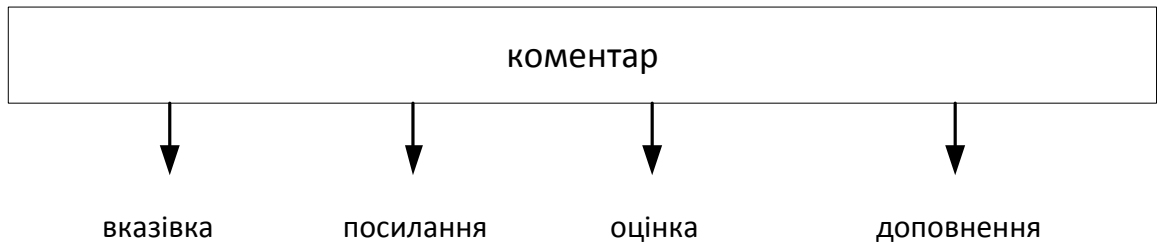


Рис. 2.1. Функціональна типологія авторських коментарів у художньому тексті

Якщо авторський коментар включає маркер дискурсивного дейксису, то в тексті він виконує функцію посилання.

Часто наратор оформлює коментарем свою емоційну оцінку зображуваного. Виділяючись на фоні загального наративу, така оцінка є потужним засобом впливу на читача та процес інтерпретації:

(77) *The fly in Ikey's ointment (thrice welcome, pat trope!) was Chunk McGowan* (O. Henry, p. 42).

Цікавим тут є прийом авторського коментарю не події чи персонажу вигаданої реальності, а самого себе. Нараторові так подобається утворене ним порівняння, метафора *The fly in Ikey's ointment*, що він сам себе хвалить і запрошує читача зробити те саме – *thrice welcome, pat trope!* Особливу емоційність графічно підкреслює знак оклику в кінці коментарю і одночасно в середині речення.

Коментуючи сам текст, наратор виходить за межі вигаданого світу і вступає у прямий контакт із читачем. Іноді він не виділяє коментар синтаксично, але відсутність смислового зв'язку з попередніми реченнями наративу та пояснення читачеві екстрадієгетичної інформації вказують на те, що це також прямий авторський коментар:

(78) *But this irrelevant stuff is taking up space that the story should occupy* (O. Henry, p. 61).

Наратор намагається запобігти роздратуванню читача, надлишок поданої ним же інформації сам оцінює як – *this irrelevant stuff*, він солідарний із імпліцитним, уявним читачем.

Часто інтимізація в межах авторського коментарю реалізується через пошуки солідарності, спільності досвіду / світогляду / смаку з читачем:

(79) *When it became known that Byring was the **amant de coeur** (a **prettier phrase than our English fancy man**) of this famous harlot he became an object of admiration to many women and of envy to many men; but when a rumour spread abroad that he was going to marry her consternation seized his friends and ribald laughter everyone else* (Maugham, p. 487).

Наратор інтимізує оповідь суб'єктивною оцінкою французької фрази *amant de coeur*, він дбає про читача, відразу ж даючи йому переклад фрази. Додатковим засобом інтимізації виступає інклюзивний займенник *our*, який буде інтимізуючим для носіїв англійської мови, що дозволяє нам віднести його до засобів контекстуально і ситуативно залежної, пульсуючої інтимізації.

Передаючи суб'єктивну оцінку персонажів або дій у формі виділеного синтаксично коментарю, автор додатково демонструє їх суб'єктивність, особистісність і залежність опису від свого Я, що є важливою умовою інтимізації, наприклад:

(80) *When night closed down and the house was still, did Santa Yeager throw herself down, clasping that formal note to her bosom, weeping, and calling out a name that pride (**either in one or the other**) had kept from her lips many a day? Or did she file the letter, in her business way, retaining her royal balance and strength?* (Maugham, p. 93).

Наратор звертає увагу читача на те, що в непорозумінні винні обидва його персонажі, він намагається запобігти помилковій інтерпретації:

(81) *He was no longer young when he fell in love with Ruth Barlow and he had had sufficient experience to make him careful; but Ruth Barlow had a gift (**or should I call it a quality?**) that renders most men defenceless, and it was this that*

dispossessed Roger of his commonsense, his prudence, and his worldly wisdom (Maugham, p. 192).

Даючи оцінку своїм персонажам, автор інтимізує оповідь коментарем-запитанням до читача – *or should I call it a quality?* Він актуалізує увагу адресата, діалогізує оповідь і запрошує його до спільних роздумів над характером героїні. Читач разом із наратором думає і обирає, вони разом творять художню реальність.

У наступному прикладі автор не лише коментує та оцінює інформацію, але й просить у читача вибачення – *I apologize for telling something*, хоче бути дружнім і ввічливим з адресатом, який його розуміє і до того ж може помітити в його словах іронію:

(82) *In this admirable fable (I apologize for telling something which everyone is politely, but inexactly, supposed to know) the ant spends a laborious summer gathering its winter store, while the grasshopper sits on a blade of grass singing to the sun* (Maugham, p. 78).

Паралельно із повагою до читача наратор все ж встановлює вимоги до своєї аудиторії, і з читачами, які відповідають його інтелектуальному рівню, тобто обізнані із цитованої історією, у нього виникає ситуація інтимізації. Для решти ж цей коментар буде радше іронічним та неприємним.

Особливо сприятливим для реалізації стратегії інтимізації є коментар-вказівка з елементами риторичності до читача:

(83) *There were one or two useful things a ship's captain could do for a ship's chandler, and after a quarter of an hour's conversation in low tones (**there is no object in letting all and sundry know your business**), the captain crammed a wad of notes in his hip-pocket, and that night, when he went back to his ship the girl went with him* (Maugham, p. 70).

Додатковим засобом наративного коду інтимізації в межах цього коментарю є дейктичний займенник *you*; що вводить гіпотетичного адресата до сцен оповіді.

Окрему групу інтимізуючих коментарів становлять коментарі-доповнення – автор передає додаткову інформацію про зображувані події / особи задля керування сприйняттям читача і акцентування уваги на певному повідомленні, наприклад:

(84) *An old Frenchman (he was really a Savoyard) once wrote a book called Voyage autour de ma Chambre. I have not read it and do not even know what it is about, but the title stimulates my fancy* (Maugham, p. 62).

Додаткові пояснення автора також сприяють інтимізації наративу через імітацію усного мовлення:

(85) *One morning when they were sitting in pyjamas on the terrace overlooking the sea, drinking their tea (without milk or sugar) and eating a rusk prepared by Dr Hudebert and guaranteed not to be fattening, Frank looked up from her letters* (Maugham, p. 130).

Такі коментарі, як наприклад, *drinking their tea (without milk or sugar)*, не несуть ніякого важливого змістовного повідомлення, проте створюють ефект безпосереднього, живого спілкування. Наратор веде свою оповідь як у житті, забуваючи і згадуючи, додаючи і пояснюючи епізоди:

(86) *It was bad enough to share a cabin for fourteen days with anyone (I was going from San Francisco to Yokohama), but I should have looked upon it with less dismay if my fellow-passenger's name had been Smith or Brown* (Maugham, p. 195).

Ефект усної розмови між наратором та читачем у тексті є одним із ключових елементів інтимізації в художньому наративі, що сприяє встановленню близькості в стосунках між адресантом та адресатом незважаючи на асинхронність їх комунікації.

Авторське ставлення до зображуваних подій та персонажів, а також до самого процесу наратування найбільш відкрито й очевидно передається у формі прямого коментарю. Текстовий авторський коментар одночасно є популярним засобом інтимізації і способом оформлення інтимізованої ділянки наративу. Використовуючи цю техніку, наратор оцінює твір, висловлює свої думки та

почуття, вступаючи у прямий контакт із читачем, демонструючи йому свою турботу та бажання максимально спростити та полегшити процес інтерпретації художнього тексту. Окрім цього, в залежності від контексту, авторські коментарі можуть створювати ефект усної, неформальної розмови між адресантом-автором та адресатом-читачем. Синтаксичне виокремлення коментарів також сприяє їх проміналізації на тлі загального тексту та актуалізує увагу читачів на цих ділянках наративу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

1. Психологічна та просторово-часова фокалізація відіграє провідну роль у виборі засобів наративного коду інтимізації. Просторово-часову близькість, синхронність комунікації адресанта з адресатом імітують дейктики, теперішній наративний час та засоби графічної образності. Психологічну близькість між автором та читачем передають / встановлюють засоби суб'єктивної оцінки та модальності, авторські коментарі, семантичний еліпсис. Проміжними, маргінальними, засобами, що одночасно передають психологічний та просторово-часовий фокус є авторські звертання та імперативи до читача, риторичні питання та еліптичні речення, які одночасно створюють ефект усної розмови й психологічної близькості, відвертості між адресантом та адресатом.

Засоби наративного коду інтимізації, що завжди виконують функцію скорочення наративної дистанції є постійними, а засоби, ймовірний інтимізуючий ефект яких залежить від ситуації та контексту – пульсуючими.

2. Ефективними засобами інтимізації наративу, що створюють ефект синхронності комунікації є дискурсивні та наративні дейктики. Результати дослідження свідчать, що просторово-часовий та особовий типи дейксису посідають важливе місце серед маркерів категорії “свій” – “чужий”, “близький” – “далекий”. Просторово-часова близькість адресанта до адресата, на яку наратор вказує, сприяє успішному створенню ситуації інтимізації.

Просторово-часові дейктики, що вказують на умовну близькість наратора та читача, створюють ефект присутності читача, імітують синхронність художньої комунікації.

Особовий займенник *you* – це другий після наратора семантичний фокус тексту, один із елементів сюжетної схеми. Дейктичність семантики, що характеризує цей займенник у мовних ситуаціях реального життя, у художніх текстах, визначає необмеженість вибору адресата висловлювання, що робить його універсальним, постійним засобом інтимізації і діалогізації наративу.

Інклюзивний займенник *we* використовується наратором для художнього об'єднання власного Я із Я імпліцитного читача, демонстрації солідарності, духовної, культурної, емоційної близькості, що теж дозволяє віднести його до активних засобів наративного коду інтимізації.

Дейктичні маркери, особливо особові займенники, є найчастотнішими (39% від загальної кількості) засобами наративного коду інтимізації, що зумовлене однозначністю їх трактування, а також простою однолексемною структурою.

3. Використання теперішнього наративного часу замість традиційного минулого є стилістичним, когнітивним і комунікативним прийомом інтимізації наративу, оскільки викликає в імпліцитного читача враження безпосередньої присутності у вигаданому світі, поряд із наратором. Відмовляючись від дистанційованого, безпристрасного історичного опису, наратор, що описує художню реальність як її безпосередній свідок, емоційно звертає увагу читачів на події, описані в теперішньому часі, проміналізує їх у сюжеті твору своєю щирістю та яскравістю зображеного.

Емпіричні дані нашого дослідження вказують, що теперішній наративний час як імпліцитний засіб інтимізації наративу часто виступає “тлом” для таких експліцитних засобів, як риторичне питання, авторський коментар, авторська оцінка.

4. Графічні прийоми оформлення самого тексту також є важливими елементами втілення інтимізації. Графічна образність певних ділянок тексту сприяє відтворенню ефекту наочності та викликає в наратора враження присутності, залучення до дієгетичної реальності, близькості із наратором, що дозволяє віднести її до самостійних текстових засобів інтимізації наративу.

Базові графічні прийоми, зокрема експресивна пунктуація, зміна кеглю або шрифту в тексті, не є самостійними і лише підсилюють такі засоби інтимізації, як семантичний еліпсис, риторичні питання, суб'єктивну емоційну оцінку, проміналізують еліптичні речення, авторські коментарі.

5. Ефективним засобом інтимізації наративу є пряме, експліцитне звертання до наратора. У розглянутих нами текстах коротких оповідань простежується розширення компонентної моделі звертання від простої монолексемної одиниці іменника типу *reader, friend* до звертання із прикметниками або присвійними займенниками у функції параметризаторів.

Ми відносимо гендерно, соціально, культурно марковані звертання до пульсуючих засобів інтимізації наративу, адже їх інтимізуюча успішність залежить від особистості адресата. Звертання, що не містять прямої вказівки на гендер, культурну, професійну приналежність адресата, є універсальними, а отже постійними засобами наративного коду інтимізації, оскільки постійно виконують функцію скорочення наративної дистанції.

6. Імператив наратора до читача є ефективним засобом діалогізації наративу, що актуалізує та регулює увагу адресата. Наратор не приховує свого наміру ввійти у безпосередній контакт із наратором (просторово-часове зближення), допомогти йому правильно інтерпретувати текст (психологічне зближення). Імператив у поєднанні з проханням сприяє виникненню приязні, симпатії, автор демонструє свою повагу до читача, зважає на його думку. Інтимізація за допомогою імператива – постійна й експліцитна.

7. Аналіз емпіричного матеріалу дослідження показав, що при виборі синтаксичних структур автори художнього тексту зазвичай надають перевагу одиницям, які виражають авторську оцінку висловлюваного, увиразнюють авторську позицію, сприяють експресивності викладу. До синтаксичних засобів інтимізації ми відносимо риторичні питання, а також синтаксичний і структурно пов'язаний із ним семантичний еліпсис.

Усі риторичні питання, поставлені наратором, є експліцитними засобами інтимізації наративного коду, адже апелюють до імпліцитного читача, діалогізують наратив. Кожне риторичне питання, зокрема, має специфічні прагматичні функції: уточнення, пояснення інформації; переконання імпліцитного читача; нагадування; емоційно-експресивне наголошення

зображуваного. Риторичні питання скорочують наративну дистанцію між адресатом та адресантом, пробуджуючи ініціативу в читача, створюючи умови для спільних із автором роздумів, творчості.

8. Структурна неповнота й специфічна семантика еліптичних речень призводить до їх проміналізації на тлі загального наративу. Стилiстично забарвлені, вони привертають читацьку увагу, урізноманітнюючи наративну організацію тексту.

Еліптичні речення є імпліцитними засобами наративного коду інтимізації, адже створюють ефект усної розмови наратора з читачем, допомагають донести до читача живу, динамічну картину подій.

9. На ділянках тексту, багатих імпліцитними, прагматичними значеннями, імпліцитний автор через наратора застосовує прийом семантичного еліпсису – екліпсу. Несказане в тексті, непрочитане відчувається читачем набагато сильніше, адже смисл безпосередньо із свідомості адресанта потрапляє у свідомість адресата. Такий прийом інтимізує наратив, викликаючи в читача ефект “спільника”, таємного друга наратора, якому відомо більше, ніж іншим, і який, без сумніву, декодує інформацію.

10. Провідною рисою інтимізованого тексту є його персоніфікованість, тобто присутність у ньому елементів, які чітко характеризують автора тексту, і що особливо важливо, виражають авторське ставлення до викладеного змісту та його оцінку. Оцінка як авторське сприйняття світу – головне повідомлення тексту, що об’єктивується на усіх мовних рівнях – від лексико-синтаксичного до текстового.

У межах розглянутих нами текстів коротких оповідань наратор виступає суб’єктом оцінки, а її об’єктами – персонажі, наратовані події, процес наратування, імпліцитний читач як адресат і навіть сам наратор як адресант.

Авторська модальність та оцінка сприяють інтимізації наративу, розкриваючи суб’єктивне Я наратора, демонструють його щирість та

відвертість із читачем. Суб'єктивність, оцінність наратора викликають в адресата відчуття його реальності, антропоморфності.

Якщо суб'єктом оцінювання гіпотетично виступає імпліцитний читач через поєднання його дейктичного центру – *you* і самого процесу оцінювання, то в адресата виникає відчуття творчої заангажованості, співпраці та солідарності з імпліцитним автором.

11. Текстовий авторський коментар одночасно є популярним засобом інтимізації і способом оформлення інтимізованої ділянки наративу. За змістом ми виділяємо чотири групи авторських коментарів: посилення, вказівки, емоційно-оцінні та інформативні, залежно від функцій, які вони виконують, а також засобів інтимізації, що додатково поєднуються в межах одного коментарю. Використовуючи цю техніку, наратор оцінює твір, висловлює свої думки та почуття, прагнучи максимального психологічного зближення із читачем.

Основні положення цього розділу викладено у публікаціях [131; 133; 134; 137; 139].

РОЗДІЛ III

СТРАТЕГІЯ І ТАКТИКИ ІНТИМІЗАЦІЇ В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

З.Я. Тураєва наголошує на одночасній важливості системності та індивідуальності тексту. Системність визначається впливом на текст світоглядних, естетичних позицій певних груп людей, до яких належить автор (напрямок, течія), а також дією законів жанру, методу, історико-культурного контексту. Індивідуальність зумовлена ідіолектом, ідіостилем автора, його людською та письменницькою особистістю [178, с. 105].

Комунікативна стратегія інтимізації – це загальний план, або “вектор”, мовленнєвої поведінки конкретного автора, що реалізується у виборі системи продуманих адресантом поетапних мовленнєвих дій, що призводять до скорочення нарративної дистанції між автором та читачем; це лінія мовленнєвої поведінки, обрана на основі усвідомлення комунікативної ситуації в цілому і спрямована на досягнення ефекту прямого, безпосереднього, дружнього і умовно синхронного спілкування із читачем. Кожна комунікативна стратегія характеризується набором та індивідуальним поєднанням мовленнєвих тактик, що реалізуються в дискурсі й по-різному впливають на адресата.

Втілення власної, індивідуально-авторської стратегії інтимізації, – це вибір між синонімічними альтернативами, певною дискурсивною ситуацією, тобто умовами в яких проходить комунікація, відносинами між комунікантами і, власне, їх особистістю, соціальною, когнітивною та психологічною.

Реалізуючи комунікативну стратегію інтимізації рядом тактик, кожен автор обирає і поєднує сталий перелік засобів нарративного коду інтимізації у свій власний, унікальний, індивідуальний спосіб, характерний лише для його ідіостилю. Індивідуальний стиль являє собою фільтр, що слугує для добору відповідної лексики, фразеології, комунікативних прийомів [143, с. 33–38].

Особливі ознаки мовленнєвої діяльності, головним чином, у сфері художньої літератури, виявлені конкретною людиною, є індивідуальним чи індивідуально-художнім стилем письменника [173, с. 26]. Визначення індивідуальних особливостей стилю автора практично неможливе без зіставлення із літературною мовою його часу як нормою, на фоні якої виявляються специфічні своєрідні відмінності та порівняння із індивідуальними стилями інших авторів-сучасників або навіть попередників.

Х.Я. Назаркевич зазначає, що можна проводити паралелі між художніми текстами однієї часової епохи, оскільки певний напрям суспільної думки породжує ряд проблем, ідей, тем, літературне втілення яких може привести до подібних формальних знахідок. Вона вважає, що кожна індивідуально неповторна структура художнього тексту, у якій маніфестується творча особистість автора, містить ряд загальних стилістичних норм і тенденцій, які одночасно характерних для автора і співзвучних мовній структурі хронологічно близьких літературних творів епохи [124, с. 1]. Із нею погоджується Л.В. Гіков, додаючи, що, окрім хронологічної близькості, спорідненість ідіостилів може бути зумовлена подібністю художніх концептів, що втілюються, і належністю текстів одному письменникові. Проте ступінь подібності є неоднаковим у різних ідіостилях, адже відбір мовних засобів тим чи іншим письменником зумовлюється лексико-семантичною стабільністю ідіостилю [61, с. 14]. Таким чином, художній текст так чи інакше занурений у культурний простір епохи, культурологічний тезаурус адресата, але при цьому відображає особливості авторського мислення [36, с. 40].

3.1. Комунікативні тактики інтимізації в англомовному художньому дискурсі коротких оповідань О. Генрі, К. Менсфілд та С. Моема

Комунікативна тактика – це конкретний мовленнєвий крок у процесі реалізації комунікативної стратегії; мовленнєва дія (один або декілька мовленнєвих актів), що відповідає певному етапу реалізації комунікативної стратегії і спрямована на розв’язання конкретного комунікативного завдання цього етапу [166, с. 6].

Н.І. Борисова, досліджуючи комунікативну тактику, розглядає це поняття в рамках діалогу: “тактику спілкування розуміємо як динамічне використання комунікантами мовленнєвих умінь побудови реплік діалогу, що конструюють ту чи іншу стратегію діалоговедення” [40, с. 23].

На думку І.В. Труфанової, жорсткого жанрового співвідношення між стратегіями та тактиками не існує, тому вибір стратегії і тактик зумовлюється типами мовленнєвих особистостей учасників комунікації.

Досліджуючи комунікативну тактику як засіб реалізації комунікативної стратегії, І.В. Труфанова вважає її прийомом мовленнєвої поведінки, що отримує назву тих мовленнєвих вчинків або кліше, за допомогою яких втілюється в комунікативному процесі ця тактика [177, с. 60–62].

Для пошуку та аналізу комунікативних тактик інтимізації ми виділяємо по чотири інтенсивно інтимізованих частини тексту оповідань О. Генрі, К. Менсфілд та С. Моема. Період творчої активності обраних нами авторів приблизно співпадає в часі, всі вони є всесвітньо визнаними майстрами короткого оповідання, що і робить їх твори релевантним полем дослідження комунікативної стратегії інтимізації в англомовному художньому дискурсі.

Реалізація комунікативних тактик стратегії інтимізації перетворює увесь текст на великий діалог автора із читачем, на безпосередню, живу бесіду “друзів”.

Для художніх текстів О. Генрі характерне активне використання великої кількості засобів інтимізації на порівняно невеликих за розміром ділянках наративу. Наприклад:

(1) *At the cashier's desk sits Bogle, cold, sordid, slow, smouldering, and takes your money. Behind a mountain of toothpicks he makes your change, files your check, and ejects at you, like a toad, a word about the weather* (О. Henry, p. 82).

Наратор, об'єднуючи свій дейктичний центр із дейктичним центром читача застосовує **тактику присутності та залучення адресата**. Адресат фактично із спостерігача перетворюється на умовного фокалізатора зображуваних подій.

У наведеному прикладі наратор інтимізує оповідь за допомогою ТНЧ, що в поєднанні із похідним від *you* присвійним займенником *your* переносить читача до наратора, у сам дієгетичний світ. Отже, КТ присутності та залучення адресата втілюється в наративі за допомогою засобів особового дейксису у поєднанні із теперішнім наративним часом, перетворюючи читача на частину вигаданої реальності, де адресат або пасивно присутній, або взагалі залучений до активної внутрішньотекстової “діяльності”.

Експліцитним засобом інтимізації наративу є пряме звертання до наратора, як найвищим вияв адресованості тексту:

(2) *Oh, yes; he wore a broadbrimmed hat, gentle reader – just like those the Madison Square Post Office mail carriers wear when they go up to Bronx Park on Sunday afternoons* (О. Henry, p. 732).

Отже, наратор застосовує **тактику прямого звертання**, котра безпосередньо реалізується синтаксично виділеним звертанням до наратора, що є найочевиднішим, але аж ніяк не найчастотнішим, засобом наративного коду інтимізації.

Додатковим прийомом інтимізації є імітація наратором усного мовлення – за допомогою еліптичного речення із вигуком – *Oh, yes*, що не є продовженням попередньої репліки.

Таким чином, наступною тактикою, використаною в межах цього прикладу, є **КТ створення ефекту усного мовлення**. Використовуючи вигук *oh*, наратор відтворює в тексті особливості живого спілкування. Наратив перетворюється на бесіду, що має ознаки незапланованості, непередбачуваності, нехарактерної письмового дискурсу. Інформація, передана з допомогою еліпсису, проміналізуються на фоні повідомлень, переданих традиційними синтаксичними конструкціями, що сприяє їх додатковій емоційності.

Основними засобами реалізації цієї тактики “усної розмови” є вигуки та еліптичні речення, за допомогою яких автор імітує унікальні риси усної комунікації, не властиві для письмового спланованого дискурсу. У такий спосіб наратор активізує увагу читача, співпрацює із ним.

Частина аналізованої ділянки наративу передано за допомогою теперішнього наративного часу – *mail carriers wear when they go up to Bronx Park on Sunday afternoons*, котрий уже згадувався нами як один із засобів вербалізації КТ присутності / залучення читача. Подібним чином сприяє інтимізації наративу **тактика створення ефекту синхронної комунікації**, з тією тільки відмінністю, що читач залишається за межами вигаданого світу. Використаний наратором ТНЧ викликає у нього відчуття реальності та синхронності комунікації, події передаються читачеві у формі такого собі “репортажу”. У адресата виникає відчуття близькості всього описаного до його реального місця і часу, наприклад:

(3) *On the previous summer Sarah had gone into the country and loved a farmer. (In writing your story never hark back thus. It is bad art, and cripples interest)* (O. Henry, p. 53).

Виділена в межах цієї ділянки наративу **тактика вказівки / поради адресатові** полягає у спрямованому і відвертому керуванні свідомістю читача. У цьому прикладі наратор відразу актуалізує увагу адресата виділеним графічно за допомогою дужок прямим коментарем у формі поради-імператива –

never hark back. У межах самого коментарю він додатково інтимізує оповідь особовим дейктиком *your* та використаним просторовим дискурсивним дейктиком – *back*, що точно вказує читачеві на конкретні маніпуляції із текстом, до яких вдався наратор.

Отже, КТ вказівки / поради читачеві вербалізується в дискурсі за допомогою імператива, дейктичного дискурсивного посилання, ввічливого прохання або коментарю-поради, адресант виходить на прямий контакт із адресатом, намагається спростити процес декодування та інтерпретації художнього тексту, вказує на важливі елементи наративу, розкриває свої суб'єктивні вимоги та очікування від читача, діалогізує текст.

У межах цього ж уривку наратор сам негативно оцінює свій спосіб організації наративу – *It is bad art, and cripples interest*. Така КТ, **відвертості / щирості адресанта з адресатом** сприяє інтимізації наративу відкриваючи суб'єктивність наратора, його антропоморфність, адресант розкриває адресатові власне Я, демонструє своє ставлення до вигаданого світу та персонажів. Тактика втілюється в тексті безпосередньо через засоби вираження суб'єктивної модальності та оцінки.

Наступний приклад включає в себе графічний засіб інтимізації наративу:

(4) And then Thacker called a *muchacho* – (Курсив – О. Генрі), and dispatched this note to the intended victim:
El Senor Don Santos Urique,

La Casa Blanca,

My Dear Sir:

I beg permission to inform you that there is in my house as a temporary guest a young man who arrived in Buenas Tierras from the United States some days ago. Without wishing to excite any hopes that may not be realized, I think there is a possibility of his being your long-absent son. It might be well for you to call and see him. If he is, it is my opinion that his intention was to return to his home, but upon arriving here, his courage failed him from doubts as to how he would be received.

Your true servant,

Thompson Thacker.

Half an hour afterward – quick time for Buenas Tierras – Senor Urique's ancient landau drove to the consul's door, with the barefooted coachman beating and shouting at the team of fat, awkward horses (O. Henry, p. 555).

Наратор за допомогою дейктику *this* та прийому графічної образності реалізує тактику присутності / залучення читача, адже в такий спосіб викликає в адресата враження наочності всього описаного.

Наступними аналізу підлягають чотири інтимізовані ділянки тексту, виділені з оповідань С. Моема. Наприклад:

(5) Now, growing old has many disadvantages, but it has this compensation (among, let us admit, not a few others), that sometimes it gives you the opportunity of seeing what was the outcome of certain events you had witnessed long ago (Maugham, p. 200).

Тут автор використовує КТ поради / вказівки адресатові – *let us admit*, КТ присутності / залучення адресата – *gives you, events you had witnessed*. Вжитий адресатом у межах імператива дейктичний займенник *us*, похідний від інклюзивного *we*, демонструє спільність поглядів / оцінок / емоцій автора із читачем. Сполучник *now* створює ефект усного мовлення. У саму структуру тексту включено позицію адресанта-спільника, друга, однодумця, що дозволяє виокремити ще одну КТ інтимізації – тактику **солідарності адресата з адресантом**.

(6) I did not like Mr Kelada. He was certain that you were as glad to see him as he was to see you. In your own house you might have kicked him downstairs and slammed the door in his zface without the suspicion dawning on him that he was not a welcome visitor (Maugham, pp. 196–197).

Наратор, зображуючи одного із персонажів, непрямо, за допомогою універсального *you*, залучає читача до процесу оцінювання. Він демонструє незадоволення читача, його роздратування вигаданим персонажем, що збігається із почуттями самого наратора, адресант і адресат – солідарні.

(7) Those are the best journeys, the journeys that you take at your own fireside, for then you lose none of your illusions (Maugham, p. 62).

Наратор оформлює свою думку як риторичне ствердження, до структури якого включено дейктичний займенник *you*. Правдивість РТ підтверджує контекст – *for then you lose none of your illusions*. У такий спосіб також виникає ефект солідарності між автором написаного ствердження і адресатом, якому воно призначено. Більше того, у цьому прикладі взагалі важко виділити, що стоїть за дейктичним займенником *you* – нараторське чи читацьке Я, а найімовірніше – їх солідарне злиття.

У двох вищерозглянутих прикладах наратор і читач утворюють єдиний центр, суб'єктом оцінювання виступає своєрідна фігура – наратор+читач.

Отже, тактика солідарності адресата з адресантом втілюється в художньому дискурсі за допомогою інклюзивного дейктичного займенника *we*, риторичних запитань та суб'єктивної оцінки, якщо наратор імітує оцінювання персонажу / події самим читачем, із думкою якого він згоден.

Тактика прямого коментарю-доповнення полягає у відкритому “втручанні” наратора в процес сприйняття та інтерпретації тексту читачем. Але, на відміну від вказівки або прохання, тут адресант не вимагає від читача дій або будь-якої відповіді. Наратор намагається покращити власні методи виразності, передачі значення / смислу, доповнити самого себе. Таке видиме, експліцитне доповнення наратором власного повідомлення має на меті продемонструвати читачеві турботу про нього, як кінцевого адресата.

(8) Once a friend of mine, seeing the inevitable loom menacingly before him, took ship from a certain port (with a tooth-brush for all his luggage, so conscious was he of his danger and the necessity for immediate action) and spent a year travelling round the world (Maugham, p. 192).

Інформація, оформлена коментарем, не завжди містить важливий смисловий елемент. Головним завданням такого коментарю є демонстрація наративної присутності автора, його переживань та сумнівів щодо зрозумілості

нарративу. Автор намагається доповнити вже сказане, спростити або покращити процес інтерпретації.

(9) *Whether you go to the rich mines of Rio Tinto, or to the bodegas of Jerez, to Seville or to Cadiz, it is the leisurely speech of beyond the Tweed that you hear* (Maugham, p. 208).

На цій ділянці тексту наратор включає дійктичний центр читача *you* до дієгетичної реальності, додатково застосовуючи техніку ТНЧ, що в поєднанні з особовим дейксисом є вербальним втіленням комунікативної тактики присутності / залучення адресата.

У першому прикладі із текстів К. Менсфілд наратор задля інтимізації нарративу відразу використовує КТ створення ефекту синхронної комунікації, що вербалізується в тексті через ТНЧ:

(10) *It is a flying day, half sun, half wind. When the sun goes in a shadow flies over; when it comes out again it is fiery. The men and women feel it burning their backs, their breasts and their arms; they feel their bodies expanding, coming alive... so that they make large embracing gestures, lift up their arms, for nothing, swoop down on a girl, blurt into laughter* (Mansfield, p. 140).

У наступному прикладі з іншого оповідання цієї ж авторки тактика синхронності художньої комунікації вербалізується в інший спосіб – через нарративний часовий дейктик – *now*:

(11) *Now they could see quite plainly dark bush. Even the shapes of the umbrella ferns showed, and those strange silvery withered trees that are like skeletons... Now they could see the landing-stage and some little houses, pale too, clustered together, like shells on the lid of a box* (Mansfield, p. 108).

Часовий дейктик *now* перетворює процес художньої комунікації на індивідуальну розмову автора із читачем, викликаючи в останнього відчуття реальності та очевидності такої розмови. Події і сцени, наратовані у формі своєрідного репортажу, викликають у читача враження близькості до наратора і до самого вигаданого світу. Наратор знаходиться поряд із персонажами, бачить

те, що й вони, і одночасно – перебуває в часі, а отже, і просторі читача (за аналогією МИ – ТУТ – ЗАРАЗ), встигаючи оповідати йому в режимі “синхронного” часу.

(12) *Mrs. Raddick was desperate, just desperate. She was “wild” to go back with Mrs. MacEwen, but at the same time...* (Mansfield, p. 81).

Семантичний еліпсис, вжитий у цьому прикладі, сприяє актуалізації читацької уваги. Не вербалізуючи імпліцитне значення, наратор демонструє читачеві свою довіру, і в такий спосіб викликає у нього відчуття “спільника”. Їм обом зрозумілим і очевидним є неказане, ненаписане, комунікація переходить на якісно вищий рівень – прямої передачі смислів, повної солідарності (КТ солідарності адресанта з адресатом).

(13) *You wold not have been surprised to see a bee caught in the tangles of that yellow hair* (Mansfield, p. 122).

У цьому прикладі наратор суб’єктивно стверджує, що він знає читацьку оцінку зображуваного. Солідарність нав’язується адресатові. Такий метод реалізації тактики солідарності не характерний для досліджуваних нами оповідань. Набагато частіше наратор намагається створити ефект самотійності читача в оцінюванні персонажів.

Слід зазначити, що серед розглянутих нами прикладів найчастіше стратегія інтимізації об’єктивується за допомогою відразу декількох КТ інтимізації. Окрім того, ряд комунікативних тактик інтимізації ефективно вербалізуються не одним, а декількома засобами наративного коду інтимізації або їх поєднанням.

Отже, тактика вказівки / поради адресатові вербалізується за допомогою імператива та засобів дискурсивного дейксису; тактика присутності / залучення адресата – за допомогою поєднання особових дейктиків із просторово-часовими дейктиками або теперішнім наративний часом, а також через прийоми графічної образності; тактика створення ефекту синхронності художньої комунікації вербалізується через наративні просторово-часові

дейктики та ТНЧ; тактика солідарності адресанта з адресатом – через поєднання суб'єктивної оцінки / модальності з особовими дейктиками, через семантичний еліпсис, риторичні питання, а також безпосередньо – через інклюзивний займенник *we*; назва тактики прямого звертання збігається із засобами її реалізації – інтимізуючими звертаннями; еліпсис та вигуки вербалізують у наративі тактику створення ефекту усного мовлення; тактика відвертості / щирості реалізується в тексті через суб'єктивну оцінку та риторичні питання, а тактика прямого коментарю-доповнення втілюється у формі власне інформативного коментарю-доповнення (див. Додаток А).

Неоднорідність кількісного та якісного представлення КТ інтимізації в художніх текстах різних авторів робить доцільним подальший аналіз специфіки комунікативної стратегії залежно від ряду умов – конкретної текстової частини, конкретного ідіостилу тощо.

3.2. Коефіцієнт ймовірної інтимізації в комунікативних блоках тексту

Якщо розглядати текст у системі узагальнених функціональних категорій, то він виступає як найвища комунікативна одиниця. Ця цілісна одиниця складається із комунікативно-функціональних елементів, організованих у систему для здійснення комунікативного наміру автора. Властивість форми тексту передавати власну, іноді суттєву інформацію сьогодні не викликає ніяких сумнівів. Форма тексту сама по собі не є монолітною, отже, кожен текст підлягає розподілу на дрібніші структурні компоненти, що, у свою чергу, мають визначені параметри та залежать один від одного.

І.Р. Гальперін стверджує, що текст необхідно розглядати як упорядковану форму комунікації, позбавлену спонтанності. Він об'єктивований у вигляді письмового документа, що має свої параметри, він системний і є певним завершеним повідомленням, організованим за абстрактною моделлю [60, с. 4].

Вважаючи художній текст найскладнішим типом тексту, В.А. Лукін рекомендує проводити дослідження “від простого й очевидного в тексті, що завжди передається формально, до складного і неявного, що завжди лежить у глибинах змісту”. Такою ж, на його думку, повинна бути і послідовність аналізу “...від форми з урахуванням змісту, до змісту з урахуванням форми” [115, с. 6].

Одиницями тексту на семантико-структурному рівні є: висловлювання (реалізовані речення) та надфразові єдності (ряд висловлювань, синтаксично і семантично об’єднаних у єдиний фрагмент). М.П. Брандес визначає надфразові єдності як мовні утворення, що складаються із декількох речень, які є відрізками зв’язного тексту. У системі художнього твору вони збігаються із одиницями композиції, тобто з логічними змістовими одиницями тексту [41, с. 59]. Надфразові єдності, у свою чергу, об’єднуються у більші фрагмент-блоки, що забезпечують тексту цілісність завдяки реалізації смислових і граматичних зв’язків. На композиційному рівні виділяються одиниці якісно іншого плану – абзаци, параграфи, глави, розділи, підрозділи і т.п.

Хоча одиниці семантико-граматичного (синтаксичного) і композиційного рівня знаходяться у взаємозв’язку і взаємовизначеності, ми вважаємо, що вони не завжди збігаються в “просторовому” співвідношенні. Навіть накладаючись один на одного, як, наприклад, надфразова єдність і абзац, вони зберігають свої диференційні риси.

Основною, найменшою складовою частиною тексту І.Р. Гальперін також вважає надфразову єдність, що об’єднує в собі декілька речень. Учений пропонує ряд синонімів цього терміна, серед яких згадує і термін “комунікативний блок” [60, с. 67]. Останній є елементом функціонально-комунікативного та комунікативно-композиційного поділу тексту, що робить його релевантною одиницею аналізу в межах обраного нами комунікативно-прагматичного підходу.

Теоретичні основи поняття **комунікативний блок** (далі КБ) були сформульовані О.П. Воробйовою, що розглядає КБ як комунікативно орієнтовану функціональну одиницю, яка має відносну смислову завершеність і виражається у формі надфразової одиниці або їх сукупності [173, с. 200–227], що умовно можна прирівняти до одного абзацу.

Комунікативні блоки поділяють на текстооформлюючі та текстотвірні. До перших О.П. Воробйова відносить інтродуктивні, інферативні та сполучні комунікативні блоки. Інтродуктивні КБ реалізуються в тій частині тексту, що відповідає традиційній експозиції. Інферативні КБ є заключною частиною моделі тексту. Призначення сполучних КБ, на думку О.П. Воробйової, полягає в забезпеченні зв'язності окремих фрагментів тексту між собою. Як виключно текстооформлюючі КБ слід розглядати заголовки тексту та вказівку на автора.

Текстотвірні КБ утворюють інформативне ядро тексту [173, с. 203], до них відносять аналогічно названі *інтродуктивні, інферативні та основні (серединні) комунікативні блоки*.

Кількісний аналіз використаних засобів інтимізації в тому чи іншому комунікативному блоці, у поєднанні з їх якісним аналізом дозволяє проаналізувати загальні тенденції використання тих чи інших засобів інтимізації у залежності від конкретного комунікативного блоку. Аналіз текстів одного автора дає змогу простежити преференційні інтимізуючі прийоми конкретного автора, що дозволяє віднести його до методів авторської експертизи тексту.

Коефіцієнт ймовірної інтимізації C_{int} передбачає визначення наявності засобів нарративного коду інтимізації в конкретних комунікативних блоках тексту / текстів і вираховується за формулою відомого в стилеметрії коефіцієнта розповсюдженості [43, с. 107] $C_{int}=T_i/T_n$, де T_i – число комунікативних блоків з присутніми індикаторами інтимізації, а T_n – загальна кількість розглянутих комунікативних блоків.

Важливість початку будь-якої діяльності в тому, що межа, яка відокремлює суб'єкт дії від того, що було раніше, означає перехід до нового стану, що вимагає швидкої орієнтації в нових умовах. Недаремно в межах теорії комунікації наголошується на особливій значущості початкової і кінцевої частин мовленнєвої ситуації.

Початок художнього тексту І.В. Арнольд називає “сильною позицією”. Початок є важливим не лише для автора, для якого він позначає вступ у нову діяльність – творення художнього світу, а й для читача, адже саме початок тексту вводить його у систему координат світу, який буде розкриватися перед ним на сторінках усього твору [5, с. 6–13].

Виділивши 10 інтродуктивних КБ з оповідань К. Менсфілд, ми спочатку визначаємо коефіцієнт ймовірної інтимізації в інтродуктивних блоках. Наведений нижче приклад ілюструє аналіз лише трьох перших КБ, решта – див. Додаток Б.

Таблиця 3.1.

Наявність засобів наративного коду інтимізації у інтродуктивних КБ текстів К. Менсфілд

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
Mr. and Mrs. Dove [71–79]	<u>Of course he knew</u> – <u>no man better</u> – that he hadn't a ghost of a chance, he hadn't an earthly. The very idea of such a thing was preposterous.	+ суб'єктивна оцінка
Life of Ma Parker [85–92]	When the literary gentleman, whose flat old Ma Parker cleaned every Tuesday, opened the door to her that morning, he asked after her grandson. Ma Parker stood on the doormat inside the dark little hall, and she stretched out her hand to help her gentleman shut the door before she replied.	–

Продовж. табл.3.1

Marriage a la Mode [92–102]	On his way to the station William remembered with a fresh pang of disappointment that he was taking nothing down to the kiddies. Poor little chaps! It was hard lines on them.	–
------------------------------------	--	---

Аналіз усіх десяти інтродуктивних КБ К. Менсфілд показує, що лише в чотирьох із десяти КБ трапляються засоби інтимізації, отже, коефіцієнт ймовірної інтимізації становить $C_{int} = 4/10 = 0,4$.

Наступними розглянемо інтродуктивні КБ десяти оповідань С. Моєма:

Таблиця 3.2.

Наявність засобів наративного коду інтимізації у інтродуктивних КБ текстів С. Моєма

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
The Escape [192–195]	<u>I have always been convinced that if a woman once made up her mind to marry a man nothing but instant flight could save him.</u>	+ суб'єктивна оцінка
P. & O. [734–755]	Mrs Hamlyn lay on her long chair and lazily watched the passengers come along the gangway. The ship had reached Singapore in the night, and since dawn had been taking on cargo.	–
The Romantic Young Lady [200–207]	<u>One of the many inconveniences of real life is that it seldom gives you a complete story.</u> Some incident <u>has excited your interest</u> , the people who are concerned in it <u>are</u> in the devil's own muddle, and <u>you wonder</u> what on earth will happen next. <u>Well, generally nothing happens.</u>	+ суб'єктивна оцінка, особовий дейксис, ТНЧ

Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації десяти (див. Додаток В) інтродуктивних КБ С. Моєма дорівнює $C_{int} = 9/10 = 0,9$.

Для того, щоб простежити певну специфіку втілення інтимізації в інтродуктивних КБ трьох визначених авторів, проаналізуємо аналогічним чином інтродуктивні КБ О. Генрі:

Таблиця 3.3.

Наявність засобів нарративного коду інтимізації у інтродуктивних КБ текстів О. Генрі

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
The Brief Debut of Tildy [80–85]	<u>If you do not know Bogle’s Chop House and Family Restaurant it is your loss. For if you are one of the fortunate ones who dine expensively you should be interested to know how the other half consumes provisions. And if you belong to the half to whom waiters’ checks are things of moment, you should know Bogle’s, for there you get your money’s worth – in quantity, at least.</u>	+ суб’єктивна оцінка, особовий дейксис, ТНЧ
The Gift of the Magi [1–6]	<u>One dollar and eighty-seven cents. That was all. And sixty cents of it was in pennies. Pennies saved one and two at a time by bulldozing the grocer and the vegetable man and the butcher until one’s cheeks burned with the silent imputation of parsimony that such close dealing implied.</u>	+ еліпсис

Продовж. табл.3.3

Hearts and Crosses [85–96]	Baldy Woods reached for the bottle, and got it. Whenever Baldy went for anything he <u>usually – but this is not Baldy’s story.</u> He poured out a third drink that was larger by a finger than the first and second. Baldy was in consultation; and <u>the consultee is worthy of his hire.</u>	+ коментар, суб’єктивна оцінка оцінка, ТНЧ
-----------------------------------	---	--

Отже, коефіцієнт ймовірної інтимізації інтродуктивних блоків О. Генрі становить $C_{int} = 8/10 = 0,8$

Такі кількісні результати дозволяють стверджувати, що найактивніше засоби наративного коду інтимізації у інтродуктивних КБ своїх текстів застосовують С. Моем та О. Генрі із коефіцієнтами 0,9 та 0,8 відповідно.

Така важливість початку тексту як для автора, так і для читача забезпечує йому статус сильної позиції. Початкова ділянка тексту у творах С. Моема та О. Генрі виконує ряд функцій, що сприяють подальшій якісній комунікації: зацікавлює адресата, вводить координати вигаданого світу (часу, місця, учасників); сповіщає про перехід до вигаданої реальності та переключає увагу читача на особливий вид комунікації – художньо-естетичної.

У межах інтродуктивного КБ наратор вперше “зустрічається” із читачем. На цій ділянці він максимально намагається завоювати його довіру, увагу, інтерес, що призводить до активного використання різноманітних засобів наративного коду інтимізації. Хоча, як зазначав М.М. Бахтін, початок і кінець тексту – по суті, початок і кінець діяльності і для різних авторів вони по-різному важливі [18]. Як бачимо, для інтродуктивних комунікативних блоків оповідань К. Менсфілд характерним є менш інтенсивне використання засобів наративного коду інтимізації, що втілюється у значно нижчому коефіцієнті ймовірної інтимізації – 0,4.

Отже, цікаво простежити, чи є такі відмінності постійними в межах усього тексту, чи притаманні лише конкретним КБ визначених авторів. Оскільки основних (серединних) КБ в межах одного тексту багато, для аналізу ми обираємо КБ, що розташовані на приблизно однаковій відстані від інтродуктивних та інферативних КБ і основну або всю структуру яких займає мовлення наратора.

Проаналізуємо основні КБ із десяти оповідань К. Менсфілд:

Таблиця 3. 4.

**Наявність засобів наративного коду інтимізації у основних КБ текстів
К. Менсфілд**

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
Mr. and Mrs. Dove [71–79]	<u>In spite of every single thing you could think of,</u> so terrific was his love that he couldn't help hoping.	+ особовий дейктик, суб'єктивна модальність
Life of Ma Parker [85–92]	<u>It would take a whole book to describe the state of that kitchen.</u> During the week the literary gentleman "did" for himself. <u>That is to say,</u> he emptied the tea leaves now and again into a jam jar set aside for that purpose, and if he ran out of clean forks he wiped over one or two on the roller towel.	+ суб'єктивна оцінка, коментар, ТНЧ

Продовж. табл.3.4

Marriage a la Mode [92–102]	It was not until William was waiting for his taxi the next afternoon that he found himself alone with Isabel. When he brought his suit-case down into the hall, Isabel left the others and went over to him. She stooped down and picked up the suit-case.	—
------------------------------------	--	---

Загалом коефіцієнт ймовірної інтимізації десяти основних КБ для ідіюстилю К. Менсфілд становить $C_{int} = 6/10 = 0,6$, адже серед десяти розглянутих КБ засоби наративного коду інтимізації трапляються лише в шести із десяти.

Визначимо коефіцієнт ймовірної інтимізації в основних КБ тестів коротких оповідань С. Моєма:

Таблиця 3.5.

**Наявність засобів наративного коду інтимізації у основних КБ текстів
С. Моєма**

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
The Escape [192–195]	If, like Roger Charing, <u>you</u> were a strong, hefty fellow with plenty of money, <u>it was almost inevitable that you should say to yourself: I must stand between the hazards of life and this helpless little thing, oh, how wonderful it would be to take the sadness out of those big and lovely eyes!</u>	+ особовий дейксис, суб'єктивна оцінка

Продовж. табл.3.5

P. & O. [734–755]	It was hard to reconcile herself to the fact that she had nowhere to go, and where she lived mattered not in the least to anyone alive.	–
The Romantic Young Lady [200–207]	When <u>you</u> looked at her gracefully seated in that swift victoria, her head handsomely poised, her hair of too brilliant a gold to be natural, <u>you did not wonder</u> that her French vivacity and determination had given her the position she held. She made the fashion. Her decrees were law.	+ особовий дейксис, суб'єктивна оцінка

Серед десяти основних КБ оповідань С. Моєма в семи із них автор застосовує засоби наративного коду інтимізації, що дорівнює коефіцієнту 0,7.

У текстах О. Генрі спостерігаємо дещо іншу частоту застосування засобів наративного коду інтимізації у основних комунікативних блоках:

Таблиця 3.6.

**Наявність засобів наративного коду інтимізації в основних КБ текстів
О. Генрі**

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
The Brief Debut of Tildy [80–85]	<u>Will it tire you to be told again that Aileen was beautiful?</u> Had she donned a few hundred dollars' worth of clothes and joined the Easter parade, and <u>had you seen her, you would have hastened to say so yourself.</u>	+ РП, суб'єктивна оцінка, особовий дейксис

Продовж. табл.3.6

The Gift of the Magi [1–6]	So <u>now</u> Della`s beautiful hair fell about her, rippling and shining like a cascade of brown waters. It reached below her knee and made itself almost a garment for her. And then she did it up again nervously and quickly. Once she faltered for a minute and stood still while a tear or two splashed on the worn red carpet.	+ часовий дейктик
Hearts and Crosses [85–96]	When night closed down and the house was still, <u>did Santa Yeager throw herself down, clasping that formal note to her bosom, weeping, and calling out a name that pride (either in one or the other) had kept from her lips many a day? Or did she file the letter, in her business way, retaining her royal balance and strength?</u>	+ РП, коментар, імператив, РТ, ТНЧ

Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації в основних КБ, виділених нами із оповідань О. Генрі, вищий за відповідні коефіцієнти двох попередніх авторів і становить $C_{int} = 9/10 = 0,9$.

На даному етапі аналізу очевидним є своєрідне “відставання” коефіцієнта ймовірної інтимізації в текстах К. Менсфілд, хоча в порівнянні з інтродуктивними блоками коефіцієнт в основних КБ авторки зріс, як і в творах О. Генрі. Таке плавне зростання коефіцієнта свідчить про поступове розгортання стратегії інтимізації і призводить до невпинного скорочення соціальної дистанції між адресантом та адресатом. Автори незмінні у своєму бажанні зблизитися із аудиторією, продемонструвати симпатію / дружбу / солідарність із читачем. Коефіцієнт ймовірної інтимізації в основних КБ С. Моєма, навпаки, дещо зменшився, і це в черговий раз підтверджує

припущення, що головну роль у встановленні інтимізації автор відводить інтродуктивній частині оповідання.

Для того, щоб остаточно встановити специфічні особливості інтимізації наративу залежно від комунікативного блоку тексту, а також конкретного індивідуального стилю письменника, розглянемо останні, інферативні КБ оповідань К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі й визначимо коефіцієнт ймовірної інтимізації в них.

Таблиця 3.7.

**Наявність засобів наративного коду інтимізації у інферативних КБ текстів
К. Менсфілд**

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
Mr. and Mrs. Dove [71–79]	He stopped, he turned. But when she saw his timid, puzzled look, she gave a little laugh.	–
Life of Ma Parker [85–92]	Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And <u>now</u> it began to rain. There was nowhere.	+ часовий дейктик
Marriage a la Mode [92–102]	And, laughing, in the new way, she ran down the stairs.	–

Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації десяти інферативних КБ текстів К. Менсфілд становить $C_{int} = 5/10 = 0,5$. Як бачимо, такий невисокий коефіцієнт характерний для всіх КБ розглянутих текстів коротких оповідань авторки.

Таблиця 3.8.

**Наявність засобів наративного коду інтимізації у інферативних КБ текстів
С. Моема**

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
The Escape [192–195]	<p>He sent back his reply by special messenger: <u>Ruth</u> <u>Your news shatters me. I shall never get over the blow, but of course your happiness must be my first consideration. I send you herewith seven orders to view; they arrived by this morning's post and I am quite sure you will find among them a house that will exactly suit you.</u> Roger</p>	+ графічна образність
P. & O. [734–755]	<p>The future was no longer desolate, but bright with a fair hope. She slipped into bed and fell at once into a sound and dreamless sleep.</p>	–
The Romantic Young Lady [200–207]	<p>That was the end of the adventure. José León continued to drive the Countess de Marbella, but she noticed when they sped up and down the Delicias that henceforward as many eyes were turned on her handsome coachman as on her latest hat: and a year later Pilar married the Marqués de San Esteban.</p>	–

Загальний коефіцієнт інтимізації інферативних КБ С. Моема становить $C_{int} = 6/10 = 0,6$, що підтверджує поступальне (різниця лише 0,1) зниження частоти використання засобів наративного коду інтимізації в текстах автора.

Таблиця 3.9.

Наявність засобів наративного коду інтимізації у інферативних КБ текстів

О. Генрі

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Наявність засобу/засобів інтимізації
The Brief Debut of Tildy [80–85]	Yet not all was lost. Aileen’s arm was around her; and Tildy’s red hand groped among the butter chips till it found the warm clasp of her friend’s.	–
The Gift of the Magi [1–6]	<u>But in a last word to the wise of these days let it be said that of all who give gifts these two were the wisest. O all who give and receive gifts, such as they are wisest. Everywhere they are wisest.</u> They are the magi.	+ ТНЧ, авторський коментар, РТ, суб’єктивна оцінка, дейксис
Hearts and Crosses [85–96]	<u>And that is all</u> , except that when old man Quinn, owner of the Rancho Seco, went out to look over the herd of Sussex cattle that he had bought from the Nopalito ranch, he asked his new manager: “What’s the Nopalito ranch brand, Wilson?”	+ коментар, ТНЧ

У межах інферативних КБ оповідань О. Генрі засоби наративного коду інтимізації трапляються в семи із десяти оповідань, отже $C_{int} = 7/10 = 0,7$.

Порівнявши результати, ми бачимо, що для ідіюстилю К. Менсфілд найвищий коефіцієнт інтимізації припадає на основні та інферативні комунікативні блоки, що свідчить про стратегію авторки поступово

зближуватися із читачем, не відразу активно демонструвати йому свою прихильність / близькість / симпатію – Рис. 3.1.

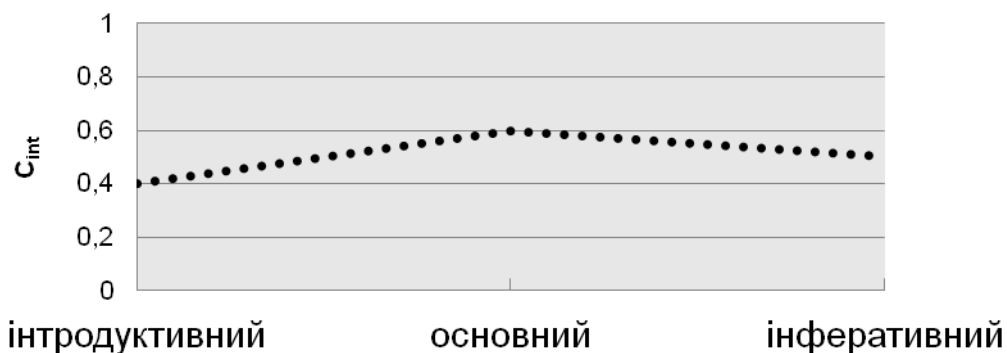


Рис. 3.1. Коефіцієнт ймовірної інтимізації у KB текстів К. Менсфілд

Для С. Моема, навпаки, характерним є найчастотніше використання засобів наративного коду інтимізації в інтродуктивному KB із послідовним, майже рівномірним зменшенням в основному та інферативному KB. Така техніка свідчить про особливу важливість початку художньої комунікації для цього автора, що унаочнено на Рис. 3.2.

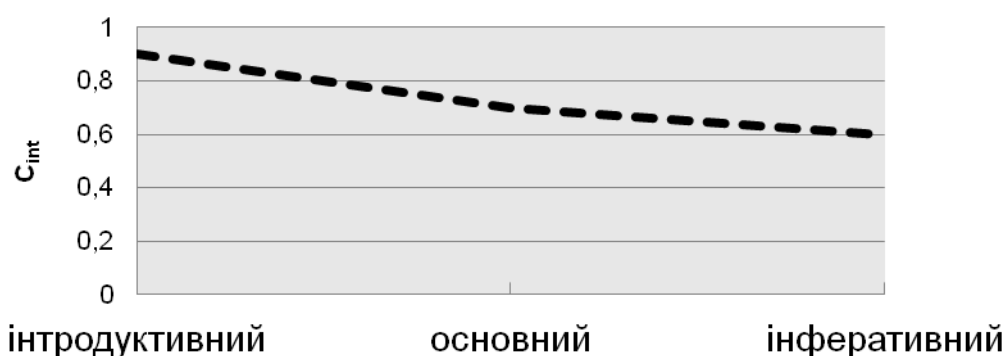


Рис. 3.2. Коефіцієнт ймовірної інтимізації у KB текстів С. Моема

У межах KB оповідань О. Генрі засоби інтимізації розподіляються доволі рівномірно, із незначною перевагою в основному комунікативному блоці, що

вказує на стабільність намірів автора скоротити дистанцію між ним та адресатом – Рис. 3.3.

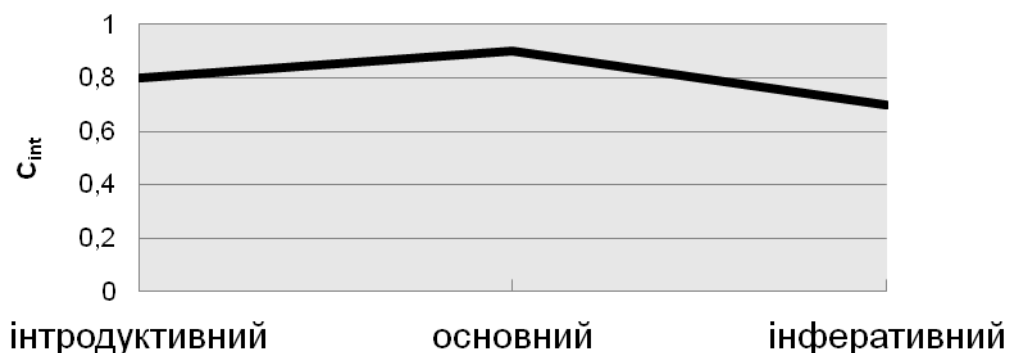


Рис. 3.3. Коефіцієнт ймовірної інтимізації у KB текстів О. Генрі

Загалом, порівнюючи коефіцієнти ймовірної інтимізації у KB вищезгаданих авторів, бачимо, що стратегія інтимізації в текстах К. Менсфілд та О. Генрі, незважаючи на відмінності кількісних показників, структурно розвивається однаково – від інтродуктивних до основних KB вона зростає, тобто кількість інтимізованих ділянок у межах тексту збільшується, а в напрямку до інферативних KB – спадає. У текстах оповідань С. Моєма максимум інтимізованих ділянок нарративу спостерігаємо в інтродуктивних KB, після чого вона плавно знижується, що графічно ілюструє Рис. 3.4.

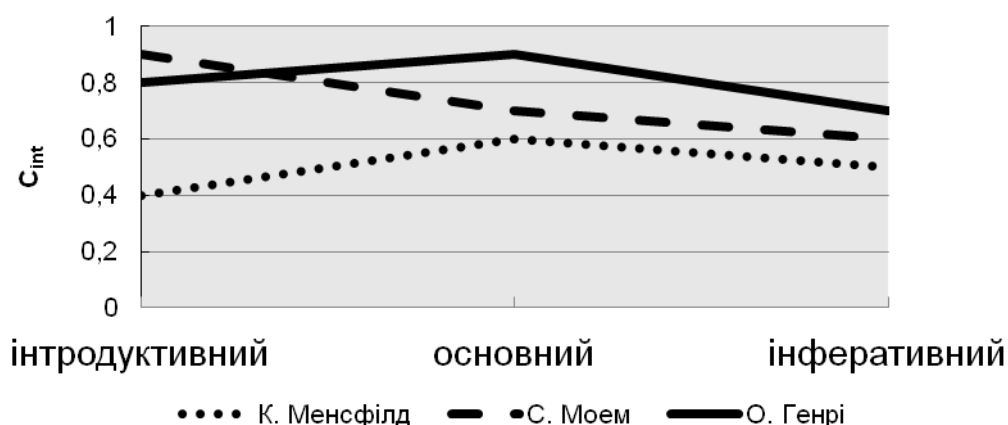


Рис. 3.4. Коефіцієнт ймовірної інтимізації у текстах К. Менсфілд, С. Моєма та О. Генрі

Отже, такі відмінності в процесі структурно-текстової реалізації КС інтимізації можуть слугувати одним із факторів лінгвістичної експертизи тексту та виявлення особливостей авторського стилю.

Підсумовуючи, зазначимо, що коефіцієнт ймовірної інтимізації є також доречним при аналізі індивідуальних стильових особливостей конкретного автора на рівні всього тексту (всіх розглянутих КБ), що унаочнено в Таблиці 3.10.

Таблиця 3.10.

**Загальні коефіцієнти ймовірної інтимізації у текстах К. Менсфілд,
С. Моема та О. Генрі**

Автор	Індивідуальний C_{int}
К. Менсфілд	$C_{int} = 15/30 = 0,5$
С. Моем	$C_{int} = 22/30 = 0,73$
О. Генрі	$C_{int} = 24/30 = 0,8$

Отже, найчастіше засоби наративного коду інтимізації у своїх текстах використовує О. Генрі. Найвищий коефіцієнт інтимізації цього автора свідчить про особливу адресованість, діалогічність його творів і велику роль імпліцитного читача, закладену в саму структуру тексту.

Враховуючи доробок традиційної літературної критики ХІХ сторіччя, слід було б очікувати найвищого коефіцієнта ймовірної інтимізації у текстах К. Менсфілд – адже, як ми вже згадували, вважалося, що автор-жінка найбільше потребує реакції-відповіді від своїх читачів, хоча кількісний підрахунок показує інше. Саме тому ми бачимо великі перспективи дослідження стратегії інтимізації залежно від гендерної, етнічної, культурної приналежності автора тощо.

Також нам видається доцільним визначити універсальні показники коефіцієнта ймовірної інтимізації залежно від КБ. Такий підхід дозволяє

орієнтовно обчислити загальні тенденції втілення КС інтимізації в англомовному художньому дискурсі коротких оповідань – Таблиця 3.11.

Таблиця 3.11.

Загальні коефіцієнти ймовірної інтимізації у залежності від КБ усіх текстів

КБ	Загальний C_{int}
Інтродуктивний	0,7
Основний	0,73
Інферативний	0,6

Найвищий коефіцієнт ймовірної інтимізації спостерігаємо в інтродуктивних та основних КБ. Розвиток головних змістових універсалій починається і розвивається саме тут. Орієнтири читача закладаються на початку оповідання, саме тут автор намагається максимально актуалізувати його увагу, зацікавити та налаштувати на правильне, адекватне сприйняття оповідання.

В основній текстовій частині наратор намагається підтримувати інтерес і увагу читача, паралельно розкриваючи йому мету художньої комунікації, найширше розкриває власне Я, найактивніше виходить на “контакт” із читачем, передає найбільшу кількість художньої інформації.

Дещо несподіваним видається найнижчий коефіцієнт ймовірної інтимізації в інферативних КБ, адже кінець тексту – це також сильна позиція твору.

Кінець тексту – це єдиний його елемент, що актуалізує категорії завершеності та цілісності. Як і початок, кінець тексту виражає зміну діяльності для автора і для читача.

Невисокий коефіцієнт ймовірної інтимізації в інферативних КБ ми пояснюємо накопиченням великої кількості експліцитних знаків інтимізації в інтродуктивному та серединних КБ і тенденцією авторів до фінального,

текстового, глибинного впливу на адресата. Для автора інферативна частина завжди має інтенційний, індивідуальний характер. Інтенційність кінця виходить із авторського переконання, що концепт сформовано, стратегію реалізовано й адекватно передано читачеві. Завершеність тексту, таким чином, зумовлена не його абсолютною сюжетно-тематичною вичерпаністю, а тим, що певний аспект концепту висвітлено. Як тільки автор вважає, що розкрив свою основну ідею, то текст “закривається”.

3.3. Ідіостильова специфіка втілення комунікативних тактик інтимізації

Дослідження наративного коду інтимізації в англomовному художньому дискурсі вимагає поступального аналізу втілення комунікативної стратегії інтимізації в конкретних художніх текстах.

На думку Л.І. Белєхової, поняття “стиль автора”, на відміну від літературного стилю, припускає виокремлення способу художнього відображення дійсності в творчості певного автора, особливостей поетичного мислення, яке може бути визначене шляхом аналізу його виражальних мовних засобів [32, с. 73].

Наше завдання полягає в тому, щоб простежити особливості реалізації авторської комунікативної стратегії інтимізації в тексті, окресливши типові для конкретного комунікативного блоку тактики інтимізації і їх зв'язок із індивідуальним стилем художньої комунікації конкретного автора.

Задля аналізу індивідуально-авторських особливостей застосування специфічних тактик інтимізації в інтродуктивних, основних та інферативних комунікативних блоках звертаємося до вже виділених нами КБ (дивіться Додатки Б, В і Г).

Із десяти інтродуктивних КБ (див. Додаток Б) текстів коротких оповідань К. Менсфілд засоби наративного коду інтимізації трапляються лише в чотирьох. Серед КТ інтимізації на цих ділянках наративу бачимо:

Тактику відвертості / щирості у двох КБ:

Of course he knew – no man better – that he hadn't a ghost of a chance, he hadn't an earthly. The very idea of such a thing was preposterous (КБ 1) – вербалізовану засобами суб'єктивної оцінки в обох випадках:

A stout man with a pink face wears dingy white flannel trousers, a blue coat with a pink handkerchief showing, and a straw hat much too small for him, perched at the back of his head (КБ 8).

Тут наратор застосовує також КТ синхронності художньої комунікації – *a stout man with a pink face wears dingy white flannel trousers*. Серед усіх КБ К. Менсфілд ця тактика використовується двічі, також і в прикладі:

Now there was a gleam of white on the lower deck – the cook's apron or the stewardess perhaps. Now a tiny black spider raced up the ladder on to the bridge (КБ 10).

КТ синхронності у цих двох прикладах реалізується по-різному – в першому випадку за допомогою ТНЧ, у другому – через дейктик *now*.

Ще одна КТ – тактика присутності / залучення читача – також втілюється авторкою відразу у двох КБ через залучення дейктичного центру читача – *you* до вигаданої реальності.

У першому випадку – це інтродуктивний КБ оповідання “*Miss Brill*”:

The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky.

У другому – КБ із оповідання “*Stranger*”:

You could just see little couples parading – little flies walking up and down the dish on the grey crinkled tablecloth.

Основною ділянкою реалізації КС інтимізації в текстах К. Менсфілд є основні КБ, у їх межах наратори, створені авторкою, застосовують відразу п'ять КТ інтимізації. Серед уже зазначених КТ: КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом: *it would take a whole book to describe the state of that kitchen* (КБ 2) та синхронності (в основних КБ 5, 8, 10), вербалізованої в одному КБ через часовий дейктик *now* – *now they were scattered over with foam; now a gull flipped by; and now there came a long piece of real land*; в іншому через ТНЧ – *a whole tank of it stands on a table covered with a cloth; and lemons like blunted fishes blob in the yellow water*; і в останньому – іще раз за допомогою дейксису – *this time it was the porter with the luggage*.

Вперше в текстах основних КБ зустрічаються:

Тактика солідарності адресанта з адресатом через залучення останнього до процесу оцінювання внутрішньодієгетичних подій – *in spite of every single thing you could think of, so terrific was his love that he couldn't help hoping* (КБ 1) та двома риторичними прийомами – контекстуально залежним риторичним питанням – *why can't they drink it without spilling it?* (КБ 8); емоційним риторичним ствердженням – *would you believe it!*

Також емоційне еліптичне окличне речення – *Lemonade!* (КБ 8), імітуючи розмовний стиль, втілює в одному з основних КБ К. Менсфілд тактику створення ефекту усного мовлення. У двох із шести інтимізованих КБ авторка також застосовує тактику прямого коментарю-доповнення – *that is to say* (у поєднанні з технікою ТНЧ у КБ 2) та графічно виділеного коментарю – (*of London*) в основному КБ 6.

У чотирьох із п'яти інтимізованих інферативних КБ оповідань К. Менсфілд зустрічаємо КТ створення ефекту синхронності комунікації за допомогою часових дейктиків: *now* – *and now it began to rain* (КБ 2); *today* – *But today she passed the baker's by, climbed the stairs, went into the little dark room – her room like a cupboard – and sat down on the red eiderdown* (КБ 4) та *this time* – *and this time Miss Meadows' voice sounded over all the other voices – full, deep,*

glowing with expression (КБ 7). Ця ж тактика синхронності актуалізується в одному із КБ за допомогою теперішнього нарративного часу – *and up, up the hill come the people, with ticklers and golliwogs, and roses and feathers* (КБ 8).

Ще однією тактикою, характерною для інферативних КБ авторки, є КТ присутності / залучення читача, що втілюється в тексті за допомогою засобів графічної образності (див. Додаток Б, інферативний КБ 5).

Отже, для інтродуктивних і інферативних КБ авторки характерним є застосування невеликої кількості КТ інтимізації – КТ синхронності, відвертості / щирості адресанта з адресатом та залучення / присутності читача, які задля більш ефективного втілення стратегії постійно повторюються в межах цих ділянок тексту. В основних КБ наратори із оповідань К. Менсфілд застосовують значно більший арсенал КТ інтимізації, що суттєво відрізняються методами свого впливу на читача, і в такий спосіб максимально інтимізують цю частину наративу. До того ж, таку інтимізуючу актуалізованість цієї ділянки підтверджує і найвищий серед КБ авторки коефіцієнт ймовірної інтимізації – 0,5.

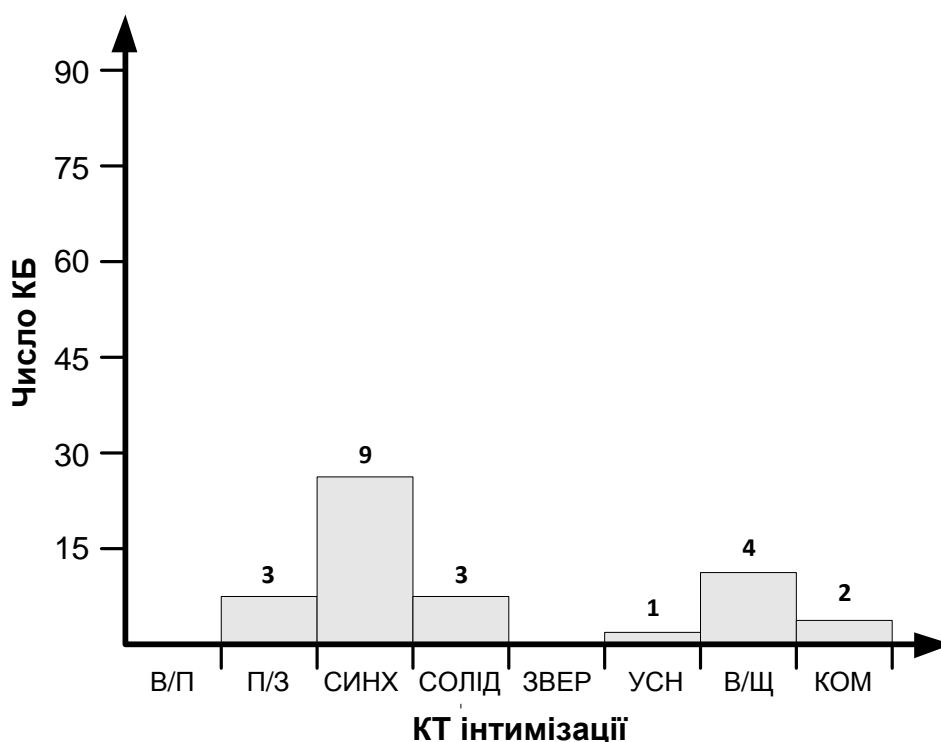


Рис. 3.5. КТ характерні для стратегії інтимізації у текстах К. Менсфілд

Найчастотнішою, із суттєвим відривом від решти тактик інтимізації, для ідіостилю К. Менсфілд є **тактика створення ефекту синхронності художньої комунікації** (41% від загальної кількості вжитих авторкою КТ). Бажаючи зблизитися із читачем, авторка зображує події як близькі (в просторі і часі) до адресата, головний акцент стратегії – змусити читача повірити в реальність і наближеність наратора та всього того, про що він розповідає, тобто на перший план виходить просторово-часова фокалізація зображеного. Окрім того, серед тридцяти КБ оповідань, К. Менсфілд жодного разу не застосувала КТ прямого звертання та вказівки / поради читачеві.

Зважаючи на той факт, що загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації творів С. Моема був суттєво вищим за коефіцієнт ймовірної інтимізації К. Менсфілд, важливо простежити співвідношення частоти та різновидів КТ у КБ текстів зазначених авторів.

Серед дев'яти інтимізованих інтродуктивних КБ у шести трапляється тактика відвертості / ширості, передана за допомогою суб'єктивної авторської оцінки, наприклад – *I have always been convinced that if a woman once made up her mind to marry a man nothing but instant flight could save him* (решта – див. Додаток В, КБ 4–8).

КТ солідарності об'єктивується в одному інтродуктивному КБ 3 – *one of the many inconveniences of real life is that it seldom gives you a complete story* – дейктичний займенник *you* в межах авторських роздумів про життя створює своєрідний ефект злиття *you*-наратора та *you*-читача.

Ще однією тактикою, вжитою С. Моемом у двох КБ, є тактика залучення / присутності адресата. У першому прикладі вона втілюється через одночасне застосування ТНЧ і дейктичного займенника *you* на позначення читача – *some incident has excited your interest, the people who are concerned in it are in the devil's own muddle, and you wonder what on earth will happen next*.

У наступному прикладі з інтродуктивного КБ оповідання “*The Wash Tub*” автор використовує ту саму техніку – поєднання ТНЧ із особовим займенником

you – Italian towns perched out of harm's way on a rocky eminence it does not offer you at one delightful glance all it has to give.

У межах КБ текстів коротких оповідань “*The Wash Tub*” та “*A Man With Conscience*” наратори, створені С. Моемом задля інтимізації наративу використовують тактику створення ефекту синхронності комунікації, зображуючи події за допомогою ТНЧ (див. Додаток В).

Єдиним автором, у котрого коефіцієнт ймовірної інтимізації спадає в основних КБ, є С. Моем, хоча його зменшення є доволі незначним, лише на 0,2.

В основних комунікативних блоках оповідань цього автора тричі зустрічаємо КТ солідарності адресанта з адресатом, що втілюється в тексті за допомогою засобів суб'єктивної модальності та оцінки із залученням читача до процесу. Наприклад: *When you looked at her gracefully seated in that swift victoria, her head handsomely poised, her hair of too brilliant a gold to be natural, you did not wonder that her French vivacity and determination had given her the position she held.*

Аналогічним чином втілюється КТ солідарності в основному КБ тексті оповідання “*The Escape*” (див. Додаток В), а в КБ оповідання “*The Kite*” наратор з цією ж метою використовує інклюзивний займенник *we – as we know, there is often a great difference between the man and the writer.*

Вперше і відразу у двох КБ С. Моема зустрічаємо КТ присутності / залучення читача – *whether you go to the rich mines of Rio Tinto, or to the bodegas of Jerez, to Seville or to Cadiz, it is the leisurely speech of beyond the Tweed that you hear.* У наступному КБ тактика реалізується в такий самий спосіб – за допомогою ТНЧ та засобів особового дейксису – *Down at the Marine, on the quay, is a little tavern where you can dine under an archway off anchovies and ham, macaroni and fresh-caught mullet, and drink cold wine.*

В основних КБ наратори, створені С. Моемом, так само активно продовжують використовувати найчастотнішу КТ інтродуктивних КБ – тактику відвертості / ширості адресанта з адресатом, наприклад – *all this has nothing to*

do with me, у КБ з оповідання "A Man With Conscience" (решту див. КБ оповідань "The Kite" та "Raw Material").

Також, в одному КБ автор використовує КТ прямого коментарю-доповнення, графічно виділеного дужками, – *once a day the steamer from Naples comes in, bringing the mail, and for a quarter of an hour gives the beach (there is no port and the passengers are landed in small boats) an air of animation.*

У чотирьох інферативних КБ С. Моема знаходимо КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом, що вербалізується за допомогою засобів суб'єктивної модальності та оцінки, наприклад – *I must admit that I didn't sleep any too well that night myself* (решта – дивіться КБ оповідань "The Wash Tub", "Mirage" та "Raw Material" у Додатку В).

Вперше в текстах цього автора в одному з інферативних КБ зустрічаємо КТ створення ефекту усного мовлення, що вербалізується за допомогою еліптичного речення, до того ж із заповнювачем паузи *well – well, that was not yet.*

Ще по одному разу в межах інферативних КБ С. Моема зустрічаємо КТ солідарності – *the strip of sky you saw with a single coconut tree on one side, its green foliage harsh against the blue, looked like an advertisement for a tropical cruise*, та КТ присутності / залучення читача, що реалізується в тексті за допомогою стилістичного прийому графічної образності (див. Додаток В, КБ оповідання "The Escape").

Отже, для ідіостилю С. Моема характерним є використання широкого кола різноманітних КТ інтимізації в межах усіх КБ його оповідань. Такий підхід автора свідчить про його бажання на кожному етапі художньої комунікації максимально впливати на читача, застосовуючи задля цього різноманітні засоби наративного коду інтимізації, котрі по-різному, але ефективно впливають на процес зближення адресата з адресантом.

Наступний рисунок (Рис. 3.6.) графічно демонструє якісний та кількісний склад КТ інтимізації в десяти розглянутих оповіданнях С. Моема.

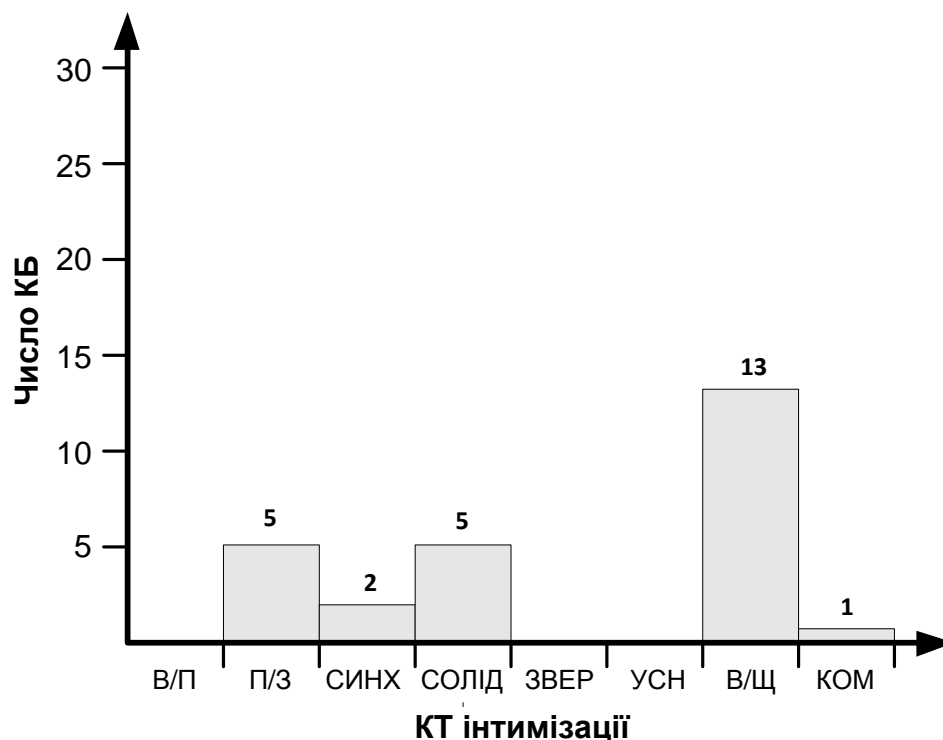


Рис. 3.6. КТ характерні для стратегії інтимізації у текстах С. Моема

Отже, в процесі втілення комунікативної стратегії інтимізації в наративі основну роль відіграє **КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом** (50% від загальної кількості використаних КТ). І, як і в оповіданнях К. Менсфілд, жодного разу не вжито КТ прямого звертання та вказівки / поради читачеві.

Коефіцієнт ймовірної інтимізації найвищий є у КБ десяти розглянутих нами оповідань О. Генрі.

Серед інтродуктивних КБ цього автора комунікативні тактики інтимізації зустрічаються відразу у восьми.

У п'яти КБ наратори втілюють стратегію інтимізації через КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом. Наприклад: *if you do not know Bogle's Chop House and Family Restaurant it is your loss*. Адресант відверто “засуджує” читача за незнання описуваного далі в наративі ресторану, автор дозволяє собі неформальне зауваження, яке він робить близькому собі читачеві (така поведінка наратора передбачає близькість і щирість між комунікантами). Решта

КТ відвертості / щирості трапляються в КБ оповідань “*The Trimmed Lamp*”, “*Memoirs of a Yellow Dog*”, “*The Last of the Troubadurs*” та “*Hearts and Crosses*” (див. Додаток Г).

Вперше серед усіх розглянутих нами КБ саме в КБ текстів О. Генрі ми знаходимо КТ вказівки / поради читачеві. Більшість із них вербалізовані в тексті за допомогою прямих порад адресатові. У КБ оповідання “*The Brief Debut of Tildy*” автор радить читачеві як поводитись у вигаданому світі, імітуючи його реальність – *for if you are one of the fortunate ones who dine expensively you should be interested to know how the other half consumes provisions. And if you belong to the half to whom waiters’ checks are things of moment, you should know Bogle’s, for there you get your money’s worth – in quantity, at least.*

В іншому КБ наратор закликає до роздумів не тільки читача, але й умовно себе – *let us look at the other*, до того ж прохання оформлене еліптичним реченням, що частково відтворює ефект усної бесіди. І в цьому ж КБ він вдруге звертається до читача – *let us be fair*.

В інтродуктивному КБ тексті оповідання “*The Day Resurgent*” наратор ставить своєрідні умови читачеві – *what it is you shall find out if you follow in the footsteps of Danny McCree*.

У двох КБ наратори, створені О. Генрі, задля інтимізації наративу застосовують тактику усної розмови, що вербалізується еліптичними реченнями – *one dollar and eighty-seven cents* та – *Baldy went for anything he usually – but this is not Baldy’s story*. Проте відразу друга частина цього складного речення втілює іншу КТ – тактику прямого коментарю-доповнення. Ця ж тактика присутня в ще одному КБ – *Now, the object of this critical and learned preamble is to set forth the theorem that Easter is neither a date, a season, a festival, a holiday nor an occasion*.

Двічі в інтродуктивних КБ автор застосовує також КТ солідарності, вербалізовану за допомогою інклюзивного займенника – *we often hear “shop-girls” spoken of*, у другому випадку – за допомогою риторичного ствердження –

the sidewalk was blockaded with sightseers who had gathered to stare at sightseers, justifying the natural law that every creature on earth is preyed upon by some other creature, що передбачає універсальність, правдивість написаного для всіх.

В основних КБ, найбільш інтимізованих ділянках наративу О. Генрі, та й загалом серед усіх текстів (коефіцієнт ймовірної інтимізації – 0,9), вжито також порівняно найбільшу кількість КТ, сім із восьми виділених нами.

У чотирьох КБ адресант застосовує тактику солідарності адресанта з адресатом, наприклад: *had you seen her, you would have hastened to say so yourself*. В основних КБ оповідань “*The Trimmed Lamp*”, “*Sisters of the Golden Circle*” та “*The Day Resurgent*” (див. Додаток Г) ця ж тактика вербалізується за допомогою риторичних запитань та суб’єктивної оцінки / модальності в поєднанні з особовим займенником *you*.

В одному КБ, вживаючи часовий дейктик *now*, наратор застосовує КТ створення ефекту синхронності художньої комунікації із деяким відтінком усної бесіди – *So now Della`s beautiful hair fell about her, rippling and shining like a cascade of brown waters. It reached below her knee and made itself almost a garment for her. And then she did it up again nervously and quickly/ Once she faltered for a minute and stood still while a tear or two splashed on the worn red carpet* – у цьому прикладі навіть важко простежити: *now* – часовий дейктик чи сполучник. У двох КБ автор реалізує стратегію інтимізації за допомогою КТ поради / вказівки читачеві, оформленої лаконічно – *wonder, if you will*, але не однозначно – в читача є вибір, дотримуватися поради чи ні.

У цьому КБ наратор використовує разом із КТ поради / вказівки, також вживає КТ прямого звернення до адресата – *say, gentle reader, did you ever have a 200-pound woman breathing a flavour of Camembert cheese and Peau d’Espagne pick you up and wallop her nose all over you, remarking all the time in an Emma Eames tone of voice: “Oh, oo’s um oodlum, doodlum, woodlum, toodlum, bitsy-witsy skoodlums?”* Через такий імператив – *say* – наратор просить читача замислитися над ситуацією.

Тактика прямого коментарю трапляється у двох КБ і в першому прикладі реалізується за допомогою відокремленого графічно доповнення у межах питання, що в контексті оповідання втілює КТ солідарності, передаючи зацікавленість не лише наратора, а і його адресата – *when night closed down and the house was still, did Santa Yeager throw herself down, clasping that formal note to her bosom, weeping, and calling out a name that pride (either in one or the other) had kept from her lips many a day?* У наступному прикладі коментар-доповнення також графічно виділено – *One morning he started for the camp of Incarnacion Felipe de la Cruz Monte Piedras (one of his sheep herders) with the week's usual rations of brown beans, coffee, meal, and sugar.*

У чотирьох комунікативних блоках втілюється КТ відвертості / щирості, що вербалізується за допомогою засобів суб'єктивної оцінки, модальності та риторичних стверджень. Наприклад – *I do not suppose that many look upon a great department store as an educational center* (решта – див. основні КБ оповідань “*Hearts and Crosses*”, “*The Guilty Party*” – Додаток Г).

Аналіз семи інтимізованих інферативних КБ оповідань О. Генрі вказує на наявність у них чотирьох комунікативних тактик інтимізації, які надзвичайно часто поєднуються навіть у межах одного речення, як, наприклад КТ відвертості / щирості та КТ коментарю-доповнення, адже автор коментує сам процес наратування: *there is no more to be said, except that the title of the story is wrong*. В аналогічний спосіб поєднуються ці ж КТ в інферативному КБ оповідання “*The Gift of the Magi*” – *and here I have lamely related to you the uneventful chronicle of two foolish children in a flat who most unwisely sacrificed for each other the greatest treasures of their house.*

КТ солідарності адресанта з адресатом вербалізується в тексті за допомогою РП – *now, wasn't that a silly dream?*, що буквально вербалізує думки, оцінку читача після прочитання історії.

КТ синхронності використовується лише в одному КБ – *but bride knoweth bride at the glance of an eye*, що за допомогою ТНЧ вказує на правдивість твердження в момент прочитання тексту, момент комунікації.

У межах інферативних КБ оповідань О. Генрі також зустрічаємо КТ поради / вказівки читачеві – *you can take your choice of “Stay on the Farm” or “Don’t Write Poetry.”*

Загалом, найчастотнішою тактикою комунікативної стратегії інтимізації в текстах О. Генрі є **тактика відвертості / ширості адресанта з адресатом** (31,5% від загальної кількості вжитих автором КТ). Нехарактерна для його ідіостилю тактика залучення / присутності читача.

Рисунок 3.7. ілюструє загальні тенденції використання КТ інтимізації у всіх проаналізованих КБ оповідань О. Генрі.

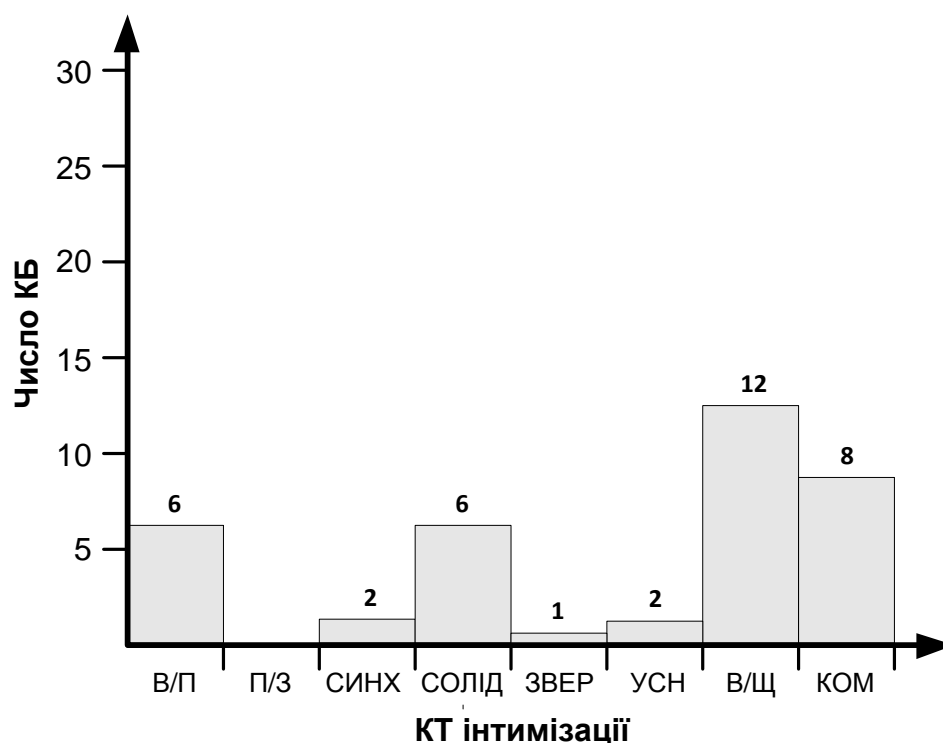


Рис. 3.7. КТ характерні для стратегії інтимізації у текстах О. Генрі

Отже, наратор, бажаючи зблизитися із читачем, акцентує його увагу на своїй суб'єктивності, правдивості, щирості, коментує наратив і дає читачеві поради. В той же час для стилю О. Генрі рідкісними є прийоми відтворення синхронності та залученості читача, “усної” розмови із ним.

Частота застосування комунікативних тактик інтимізації у всіх дев'яноста КБ проілюстрована на Рис. 3.8.

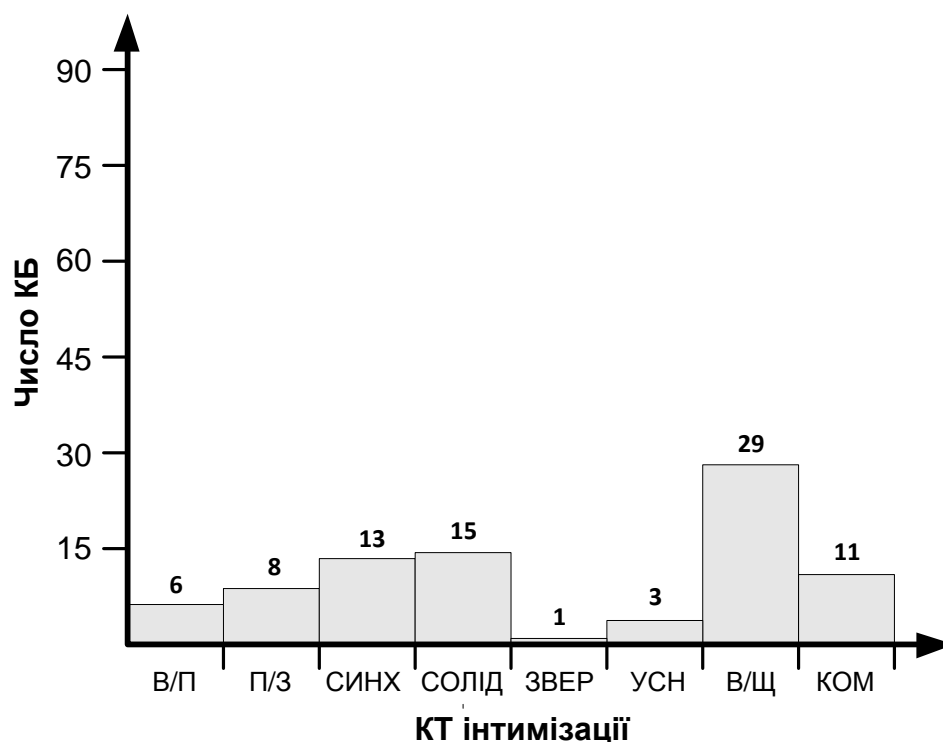


Рис.3.8. Загальна частота застосування КТ інтимізації в текстах

К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі

Проаналізувавши всі КБ трьох авторів, ми визначили, що найпопулярнішою тактикою інтимізації є КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом (використана у 25% КБ). Отже, основною умовою успішного досягнення текстової близькості є розуміння і відвертість між комунікантами. Суб'єктивуючи наратив, автор одночасно демонструє свою реальність, антропоморфність. Він постає перед своїми адресатами як живий суб'єкт

оцінювання, що не залишається байдужим і безпристрасним, а пропускає всі події, персонажів, а подекуди й читача, через своє “художнє серце”.

Ще однією поширеною КТ інтимізації є тактика солідарності адресата з адресантом, тісно пов’язана із попередньою – 13%, але суб’єктом оцінки виступає уже не сам наратор, а його адресат – читач. Вміло сформульовані риторичні питання та ствердження, оцінки зображуваного із включенням дейктичного центру адресата ніби відображають бачення самого читача, не залишають йому альтернативи “думати інакше”.

Комунікативна тактика створення ефекту синхронності художньої комунікації (вжита у 11% КБ) сприяє встановленню інтимізації у дещо інший спосіб. Просторово-часова фокалізація наративу передає зображувані події або сам процес наратування як близькі та реальні. Здається, автор повідомляє читача про події у формі своєрідного репортажу, “прямого ефіру”.

Найрідкіснішою КТ інтимізації серед дев’яноста проаналізованих КБ виявилася тактика прямого звертання до читача, використана у 1% із 90 проаналізованих КБ. Радше за все, КТ прямого звертання перестала бути поширеною після своєї тривалої популярності в жіночій літературі вікторіанської епохи. Намагаючись уникнути асоціацій із цим літературним періодом та стилем, наратори проаналізованих творів зверталися до читача непрямо – через імператив – КТ вказівки / поради читачеві, або включаючи особовий займенник *you* (на позначення читача) до наративу – КТ залучення / присутності адресанта.

Слід зазначити, що серед дев’яноста проаналізованих КБ художніх текстів К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі універсальними КТ є тактики створення ефекту синхронності комунікації, солідарності адресата з адресантом, створення ефекту усного мовлення та відвертості / щирості адресанта з адресантом (Рис. 3.10).

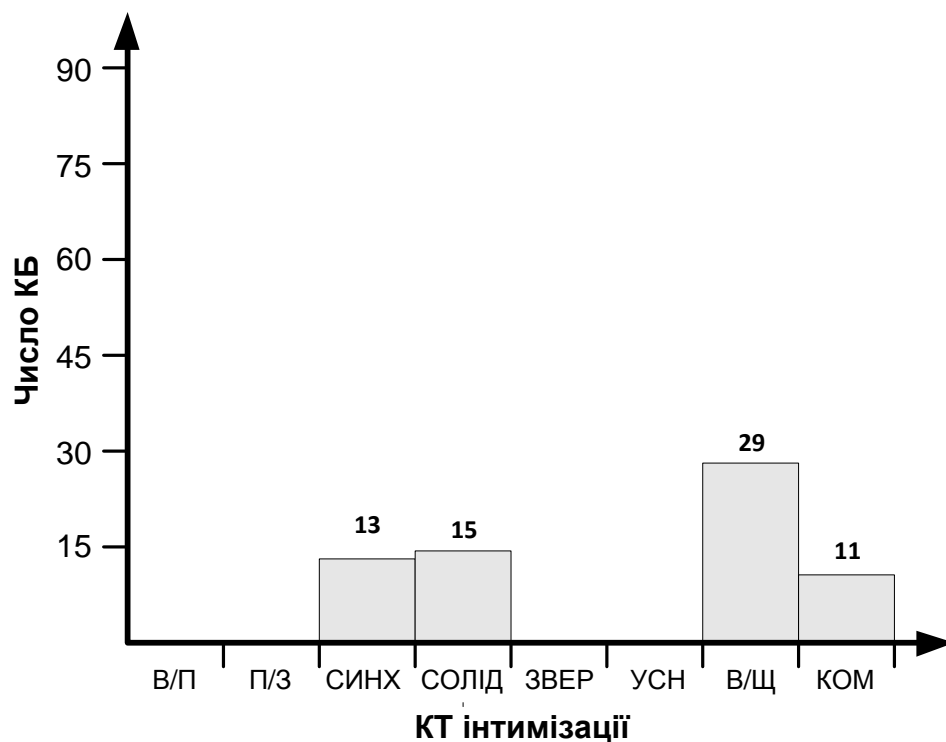


Рис. 3.9. Універсальні КТ інтимізації

КТ присутності / залучення, високочастотна в межах оповідань К. Менсфілд та С. Моема, відсутня в текстах проаналізованих нами оповідань О. Генрі, в той час як КТ прямого звертання до читача та вказівки поради читачеві взагалі є специфічними ідіостильовими КТ О. Генрі і не трапляються в текстах інших авторів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

1. Комунікативна стратегія інтимізації – це лінія мовленнєвої поведінки конкретного автора, що спрямована на досягнення ефекту прямого, (або) безпосереднього, (або) дружнього та / або умовно синхронного спілкування із читачем. Комунікативна стратегія інтимізації характеризується набором мовленнєвих тактик, що реалізуються в дискурсі й по-різному впливають на адресата. Комунікативна тактика інтимізації, у свою чергу, це конкретний мовленнєвий крок, що відповідає певному етапу реалізації комунікативної стратегії інтимізації і спрямована на розв'язання конкретного комунікативного завдання.

2. Серед проаналізованих нами художніх текстів трьох авторів К. Менсфілд, С. Моєма та О. Генрі ми виділяємо такі КТ і засоби їх вербалізації: тактика вказівки / поради адресатові вербалізується за допомогою імператива та засобів дискурсивного дейксису; тактика присутності / залучення адресата – за допомогою поєднання особових дейктиків із просторово-часовими дейктиками або теперішнім наративний часом, а також через прийоми графічної образності; тактика створення ефекту синхронності художньої комунікації вербалізується через наративні просторово-часові дейктики та ТНЧ; тактика солідарності адресанта з адресатом – через поєднання суб'єктивної оцінки / модальності з особовими дейктиками, через семантичний еліпсис, риторичні питання, а також безпосередньо – через інклюзивний займенник *we*; назва тактики прямого звертання співпадає із засобами її реалізації – інтимізуючими звертаннями; еліпсис та вигуки вербалізують у наративі тактику створення ефекту усного мовлення; тактика відвертості / щирості реалізується в тексті через суб'єктивну оцінку та риторичні питання, а тактика прямого коментарю-доповнення втілюється у формі власне інформативного коментарю-доповнення.

3. Порівнюючи коефіцієнти ймовірної інтимізації нарративу трьох авторів, ми визначили, що найбільша кількість засобів інтимізації використовується авторами в інтродуктивних та основних КБ, найменша у всіх авторів – в інферативних. Для ідіостилю К. Менсфілд та О. Генрі характерним є поступове зростання кількості інтимізованих ділянок тексту в інтродуктивних і основних КБ, у той час як ідіостилю С. Моема притаманна найбільша кількість інтимізованих ділянок нарративу серед інтродуктивних КБ з їх поступовим зменшенням відповідно в основних та інферативних КБ.

Найвищий коефіцієнт інтимізації загалом у всіх КБ десяти текстів, притаманний оповіданням О. Генрі – 0,8, для ідіостилю С. Моема він становить – 0,73, а найнижчий коефіцієнт інтимізації у текстах К. Менсфілд – 0,5.

4. Найвищий коефіцієнт ймовірної інтимізації серед КБ текстів коротких оповідань К. Менсфілд спостерігаємо в основних КБ, найчастотнішою КТ інтимізації є КТ створення ефекту синхронності художньої комунікації (41% від загальної кількості КТ), також авторка використовує КТ присутності / залучення адресата, солідарності адресата з адресантом, створення ефекту усного мовлення, відвертості / щирості та КТ прямого коментарю-доповнення.

5. С. Моем – єдиний із трьох розглянутих нами авторів, у чийх текстах коефіцієнт ймовірної інтимізації спадає, хоча й незначною мірою (0,2), у основних КБ, найвищої відмітки він сягає в інтродуктивних КБ. Найпоширенішою КТ інтимізації є КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом (50%), у КБ текстів також застосовуються КТ присутності / залучення адресата, синхронності комунікації, солідарності адресата з адресантом та прямого коментарю доповнення.

6. Для ідіостилю О. Генрі характерним є найвищий коефіцієнт ймовірної інтимізації в основних КБ текстів, найпоширеніші КТ відвертості / щирості (31,5%) та прямого коментарю-доповнення (21%). Автор також використовує КТ вказівки / поради адресатові, створення ефекту синхронності комунікації,

солідарності адресата з адресантом, КТ прямого звертання та створення ефекту усного мовлення.

7. Проаналізувавши всі КБ трьох авторів, ми визначили, що найчастотнішою тактикою інтимізації є КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом, використана у 25% КБ. Наближена до неї КТ солідарності адресанта з адресатом застосовується у 13% КБ, а на третьому місці за частотою – КТ створення ефекту синхронності художньої комунікації – 11%. Ще однією поширеною КТ інтимізації є тактика прямого коментарю-доповнення вжита у 8% КБ. Вкрай рідко в КБ розглянутих оповідань наратори застосовували КТ створення ефекту усного мовлення (3%) та КТ прямого звертання (1%).

8. КТ створення ефекту синхронності комунікації, солідарності адресанта з адресатом, відвертості / щирості адресанта з адресатом та прямого коментарю-доповнення є універсальними і трапляються в КБ усіх розглянутих авторів – К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі. У текстах О. Генрі у жодному з 30 проаналізованих КБ не зафіксовані КТ присутності / залучення читача, хоча вжиті в його текстах КТ вказівки / поради читачеві та безпосереднього звертання до читача є специфічними й не спостерігається в текстах інших авторів, що дозволяє назвати їх особливими ідіостильовими КТ О. Генрі (у порівнянні з К. Менсфілд та С. Моемом).

Кількісні, якісні та структурні показники вербалізації комунікативної стратегії інтимізації є важливими елементами стилістичного аналізу тексту, аналізу ідіостилю, а також можуть бути розглянуті як один із етапів лінгвістичної експертизи тексту з метою визначення авторства.

Основні положення цього розділу викладено в публікаціях [132; 138; 140].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Наративний код інтимізації являє собою систему різнорівневих мовних і мовленнєвих засобів скорочення наративної дистанції між автором та читачем, що умовно перетворює процес прочитання тексту на пряму і дружню бесіду адресанта з адресатом.

Дискурс – це зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними та іншими факторами. Текст є знаковою фіксацією дискурсу, а дискурс – втіленням комунікативного простору. Матеріально зафіксований текст виступає каналом асинхронної художньої комунікації. Запізніла реакція-відповідь читача проектується самим автором і втілюється ним як ідея адресата в змісті і в самій наративній структурі тексту, його адресованості.

У художньому тексті автор і читач виконують відразу по декілька ролей, які по-різному впливають на процеси породження та сприйняття тексту [153, с. 449]. У межах інтегрованого комунікативно-прагматичного дослідження наративу ми виділяємо три взаємозалежних типи адресантів та адресатів художнього повідомлення: а) титульний автор – титульний читач; б) імпліцитний автор – імпліцитний читач; в) наратор – нарататор. Текстовий рівень представлений фігурами імпліцитних автора й читача та експліцитними, матеріально зафіксованими фігурами наратора і нарататора.

На глибинному текстовому рівні інтимізація реалізується в діалогічних стосунках імпліцитного автора із імпліцитним читачем, що творять глибинний смисл художнього тексту. Фокалізатор, що виникає як своєрідний конструкт обмеження, моделювання та мовленнєвого представлення художньої інформації, якою володіє імпліцитний автор, функціонує на проміжному рівні й сприяє встановленню інтимізації через скорочення наративної дистанції із адресатом. На рівні поверхневої структури тексту нараторові належать усі

авторські права над текстом, із ним пов'язаний відбір засобів наративного коду інтимізації, їх організація та вербалізація.

Фокалізація як виражена у наративі точка зору та спосіб її передачі є ключовим механізмом інтимізації. Фокалізатор – безпосередній виразник імпліцитного Я, котрий встановлює психологічні, просторові та часові фокуси в художньому тексті, в межах яких розгортаються тактики стратегії інтимізації, зближення.

Психологічна фокалізація визначає всі форми наративної присутності і є універсальним механізмом встановлення близькості між автором та читачем. Просторово-часова фокалізація встановлює дійктичні параметри локалізації адресанта, персонажів, подій і навіть адресата в часі та просторі. Опозиція близько – далеко, позиція фокалізатора стосовно художнього тексту відіграє визначальну роль як у процесі інтерпретації тексту, так і створенні ситуації інтимізації.

Засоби наративного коду інтимізації актуалізуються на різних рівнях мовної ієрархії. Психологічну близькість між автором та читачем відтворюють засоби суб'єктивної модальності та оцінки, авторські коментарі та семантичний еліпсис. Синхронність комунікації імітують дійктичні маркери, теперішній наративний час та засоби графічної образності. На перетині просторово-часової та психологічної близькості знаходяться такі засоби наративного коду інтимізації як звертання та імперативи до читача, риторичні питання та еліптичні речення.

Засоби наративного коду, що завжди виконують свою інтимізуючу функцію, ми відносимо до постійних, а засоби, інтимізуюча ефективність яких залежить від особистості адресата, ситуації та контексту, ми називаємо пульсуючими.

Результати аналізу емпіричного матеріалу свідчать, що просторово-часовий та особовий типи дейксису посідають важливе місце серед маркерів категорії свій – чужий, близький – далекий. Просторово-часова, психологічна

близькість адресанта до адресата, на яку вказують монолексемні номінативні одиниці – дейктики, сприяє успішному розгортанню комунікативної стратегії інтимізації. Проста монолексемна структура дейктиків, а також однозначність їх трактування робить ці засоби наративного коду інтимізації найчастотнішими серед усіх засобів інтимізації.

Використання ТНЧ замість традиційного минулого часу є стилістичним, когнітивним і комунікативним прийомом інтимізації, адже викликає в читача враження безпосередньої присутності у вигаданому світі, поряд із наратором. Наратор змальовує художню реальність як її безпосередній свідок, емоційно звертає увагу читачів на події, описані в теперішньому часі, проміналізуючи їх у сюжеті твору своєю щирістю та яскравістю усього зображеного.

ТНЧ як імпліцитний засіб інтимізації наративу часто виступає тлом для таких експліцитних засобів, як риторичне питання, авторський коментар, авторська оцінка.

Прийоми графічної образності, використані наратором на певних ділянках тексту, створюють ефект наочності та викликають в адресата враження присутності, залучення до дієгетичної реальності, близькості із наратором, що дозволяє віднести їх до самостійних текстових засобів інтимізації наративу.

Рідковживаними (близько 6% загального обсягу) засобами інтимізації наративу є прямі звертання наратора до читача. У розглянутих нами коротких оповіданнях простежується розширення компонентної моделі звертання від простої монолексемної одиниці – іменника типу *reader, friend* до звертання із прикметниками або присвійними займенниками у ролі параметризаторів.

Ефективним засобом діалогізації наративу, що актуалізує та регулює увагу адресата, є імператив. Використовуючи наказовий спосіб, наратор не приховує свого наміру ввійти у безпосередній контакт із наратором, допомогти йому правильно інтерпретувати текст. Інтимізація за допомогою імператива є постійною й експліцитною.

На синтаксичному рівні засобами інтимізації наративу є риторичні питання, а також синтаксичний і структурно пов'язаний із ним семантичний еліпсис. Риторичні питання наратора є постійними експліцитними засобами інтимізації, адже завжди безпосередньо апелюють до читача, діалогізують наратив. РП скорочують наративну дистанцію між адресатом та адресантом, пробуджуючи ініціативу в читача, створюючи умови для спільних із автором роздумів, творчості.

Специфічна семантика та структурна неповнота еліптичних речень призводить до їх проміналізації на тлі загального наративу. Урізноманітнюючи наративну організацію тексту, такі речення привертають увагу читача.

Еліптичні речення є постійними, але імпліцитними засобами наративного коду інтимізації, адже створюють ефект усної розмови наратора з читачем, допомагають донести до читача живу, динамічну картину подій, не звертаючись безпосередньо до нього.

Семантичний еліпсис, або екліпс, інтимізує наратив, викликаючи в читача ефект “спільника”, таємного друга наратора, якому відомо більше, ніж іншим, і який, без сумніву, декодує інформацію. Якщо ж через ряд причин адресат не спроможний декодувати авторську імплікатуру, інтимізацію встановлено не буде, отже, семантичний еліпсис належить до пульсуючих засобів наративного коду інтимізації.

Засоби суб'єктивної авторської модальності та оцінки сприяють інтимізації наративу, розкриваючи суб'єктивне Я наратора, демонструють його щирість і відвертість із читачем. Суб'єктивність, персоніфікованість наратора викликає в адресата відчуття його реальності, антропоморфності. Якщо ж суб'єктом оцінювання є читач через поєднання дійктичного центру адресата – *you* і самого процесу оцінювання, то в читача виникає відчуття творчої заангажованості, співпраці та солідарності з автором.

Прямий авторський коментар одночасно є популярним засобом інтимізації і способом оформлення інтимізованої ділянки наративу. Залежно від

функцій, які виконує коментар, а також засобів інтимізації, що додатково поєднуються в його межах, виділяємо 4 групи авторських коментарів: вказівка, посилення, оцінка та доповнення.

Комунікативна стратегія інтимізації – це індивідуальна комунікативна поведінка конкретного автора, що реалізуючись у дискурсі, створює ефект близькості, дружби, безпосереднього емоційно-інтелектуального спілкування автора із читачем, і викликає ілюзію реальності, синхронності художньої комунікації.

Серед проаналізованих нами художніх текстів К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі ми виділяємо вісім КТ, а також визначаємо засоби їх вербалізації: тактика вказівки / поради адресатові вербалізується за допомогою імператива та засобів дискурсивного дейксису; тактика присутності / залучення адресата – за допомогою поєднання особових дейктиків із просторово-часовими дейктиками або теперішнім наративним часом, а також через прийоми графічної образності; тактика створення ефекту синхронності художньої комунікації втілюється через наративні просторово-часові дейктики та ТНЧ; тактика солідарності адресанта з адресатом – через поєднання суб'єктивної оцінки / модальності з особовими дейктиками, через семантичний еліпсис, риторичні питання, а також безпосередньо – через інклюзивний займенник *we*; назва тактики прямого звертання збігається із засобами її реалізації – інтимізуючими звертаннями; еліпсис та вигуки вербалізують у наративі тактику створення ефекту усного мовлення; тактика відвертості / щирості вербалізується в тексті через суб'єктивну оцінку та риторичні питання, а тактика прямого коментарю-доповнення втілюється у формі власне інформативного коментарю-доповнення.

Найвищий коефіцієнт ймовірної інтимізації наративу притаманний основним КБ, найнижчий, для всіх авторів, – у інферативних КБ. Для ідіостилю К. Менсфілд та О. Генрі характерне поступове зростання кількості інтимізованих ділянок тексту в інтродуктивних і основних КБ, у той час як ідіостилю С. Моема притаманна найбільша кількість інтимізованих ділянок

наративу серед інтродуктивних КБ з їх поступовим зменшенням в основних та інферативних КБ відповідно.

Найвищий коефіцієнт ймовірної інтимізації загалом у всіх КБ десяти текстів характерний для оповідань О. Генрі – 0,8, для текстів С. Моема він становить – 0,73, а найнижчий коефіцієнт ймовірної інтимізації в текстах К. Менсфілд – 0,5.

Способи втілення комунікативної стратегії інтимізації виявляють суттєві ідіостильові розбіжності. Найчастотнішою КТ серед КБ текстів коротких оповідань К. Менсфілд є КТ створення ефекту синхронності художньої комунікації, для текстів С. Моема – це КТ відвертості / щирості адресанта з адресатом, для О. Генрі – КТ прямого коментарю-доповнення та відвертості / щирості адресанта з адресатом.

Універсальними КТ інтимізації в межах розглянутих нами текстів К. Менсфілд, С. Моема та О. Генрі є такі КТ: створення ефекту синхронності комунікації, солідарності адресанта з адресатом, відвертості / щирості адресанта з адресатом та прямого коментарю-доповнення. КТ присутності / залучення адресата частотна в межах КБ текстів К. Менсфілд та С. Моема, проте в текстах О. Генрі, у жодному з 30 проаналізованих КБ не трапляються. КТ вказівки / поради читачеві та прямого звертання до читача, навпаки, є специфічними КТ інтимізації, притаманними ідіостилью О. Генрі й не трапляються в текстах інших авторів – К. Менсфілд та С. Моема.

Аналіз кількісних та якісних показників комунікативної стратегії інтимізації може слугувати одним із засобів лінгвістичної експертизи тексту на предмет ідентифікації авторства, задля визначення індивідуальних особливостей стилю автора, а також враховуватися при розгорнутому стилістичному аналізі тексту.

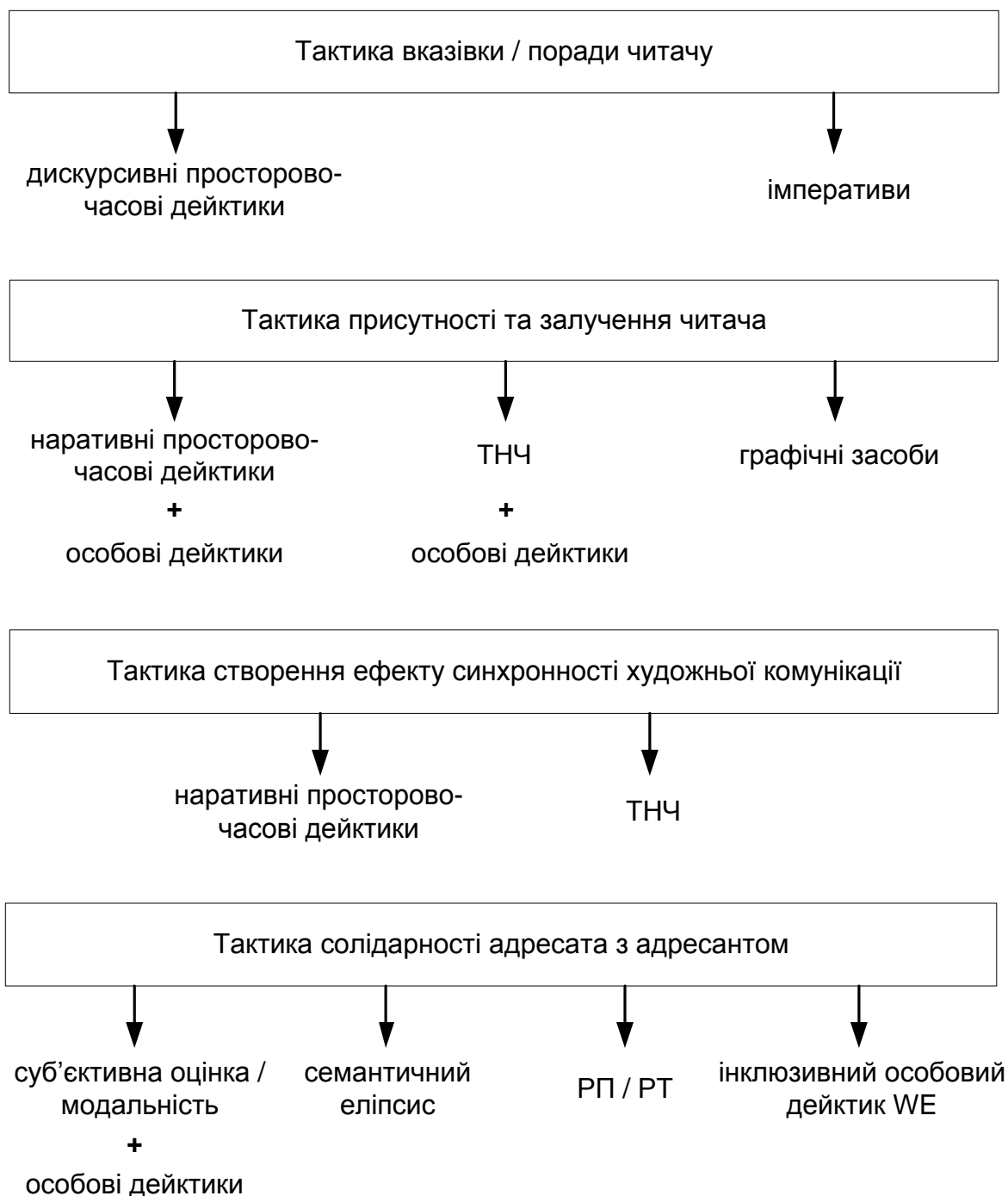
Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у встановленні специфіки комунікативної стратегії інтимізації та засобів її вербалізації залежно від культурної, історичної, соціальної, гендерної та жанрової приналежності

адресанта / адресата. Цікавим видається встановлення й порівняльний аналіз комунікативних тактик інтимізації в різних жанрах англомовного художнього дискурсу, а також науковому та публіцистичному типах дискурсу.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Комунікативні тактики інтимізації та засоби їх вербалізації





ДОДАТОК Б

Коефіцієнт ймовірної інтимізації у інтродуктивних, основних та інферативних комунікативних блоках десяти оповідань К. Менсфілд.

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Основний комунікативний блок	Інферативний комунікативний блок
1. Mr. and Mrs. Dove	Of course he knew – <u>no man better</u> – that he hadn't a ghost of a chance, he hadn't an earthly. The very idea of such a thing was preposterous (Mansfield, p. 71).	<u>In spite of every single thing you could think of</u> , so terrific was his love that he couldn't help hoping (Mansfield, p. 72).	He stopped, he turned. But when she saw his timid, puzzled look, she gave a little laugh (Mansfield, p. 79).
Наявність засобу інтимізації	+	+	–
	суб'єктивна оцінка	суб'єктивна оцінка, особовий дейктик	
КТ	В/Щ	СОЛІД	–
2. Life of Ma Parker	When the literary gentleman, whose flat old Ma Parker cleaned every Tuesday, opened the door to her that morning, he asked after her grandson.	<u>It would take a whole book to describe the state of that kitchen</u> . During the week the literary gentleman “did” for himself. <u>That is to say</u> , he emptied the	Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And <u>now</u> it began to rain. There was nowhere

	Ma Parker stood on the doormat inside the dark little hall, and she stretched out her hand to help her gentleman shut the door before she replied (Mansfield, p. 85).	tea leaves now and again into a jam jar set aside for that purpose, and if he ran out of clean forks he wiped over one or two on the roller towel (Mansfield, p. 87).	(Mansfield, p. 92).
Наявність засобу інтимізації	-	+ суб'єктивна оцінка, авторський коментар	+ часовий дейктик
КТ		В/Щ, КОМ	СИНХР
3. Marriage a la Mode	On his way to the station William remembered with a fresh pang of disappointment that he was taking nothing down to the kiddies. Poor little chaps! It was hard lines on them (Mansfield, p. 92).	It was not until William was waiting for his taxi the next afternoon that he found himself alone with Isabel. When he brought his suitcase down into the hall, Isabel left the others and went over to him. She stooped down and picked up the suit-	And, laughing, in the new way, she ran down the stairs (Mansfield, p. 102).

		case (Mansfield, p. 99).	
Наявність засобу інтимізації	–	–	–
КТ	–	–	–
4. Miss Brill	Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold and great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques – Miss Brill was glad that she had decided on her fur. The air was motionless, but when <u>you</u> opened <u>your</u> mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before <u>you</u> sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky (Mansfield, p.	Just at that moment a boy and girl came and sat down where the old couple had been. They were beautifully dressed; they were in love. The hero and heroine, of course, just arrived from his father's yacht. And still soundlessly singing, still with that trembling smile, Miss Brill prepared to listen (Mansfield, p. 112).	But <u>today</u> she passed the baker's by, climbed the stairs, went into the little dark room – her room like a cupboard – and sat down on the red eiderdown. She sat there for a long time. The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly; quickly, without looking, laid it inside. But when she put the lid on she thought she heard something crying (Mansfield, p. 115).

	110).		
Наявність засобу інтимізації	+ особовий дейктик	–	+ часовий дейктик
КТ	П/З	–	СИНХР
5. The Voyage	The Picton boat was due to leave at half-past eleven. It was a beautiful night, mild, starry, only when they got out of the cab and started to walk down the Old Wharf that jutted out into the harbour, a faint wind blowing off the water ruffled under Fenella's hat, and she put up her hand to keep it on (Mansfield, p. 102).	But Fenella had hopped out of her bunk. The lamp was still burning, but night was over, and it was cold. Peering through that round eye she could see far off some rocks. <u>Now</u> they were scattered over with foam; <u>now</u> a gull flipped by; and <u>now</u> there came a long piece of real land [Mansfield, 1998:].	Fenella smiled again, and crooked the swan neck over the bed-rail. Above the bed there was a big <u>text in a deep black frame: –</u> <u>“Lost! One Golden Hour Set with Sixty Diamond Minutes. No Reward Is Offered For It Is Gone For Ever!”</u> (Mansfield, p. 110).
Наявність засобу інтимізації	–	+ часовий дейктик	+ засіб графічної образності
КТ	–	СИНХР	П/З
6. Her First Ball	Exactly when the ball began Leila	Leila had learned to dance at boarding	The lights, the azaleas, the dresses,

	would have found it hard to say. Perhaps her first real partner was the cab. It did not matter that she shared the cab with the Sheridan girls and their brother (Mansfield, p. 115).	school. Every Saturday afternoon the boarders were hurried off to a little corrugated iron mission hall where Miss Eccles (of <u>London</u>) held her “select” classes (Mansfield, p. 118).	the pink faces, the velvet chairs, all became one beautiful flying wheel. And when her next partner bumped her into the fat man and he said, “Pardon,” she smiled at him more radiantly than ever. She didn’t even recognise him again (Mansfield, p. 121).
Наявність засобу інтимізації	–	+ авторський коментар	–
КТ	–	КОМ	–
7. The Singing Lesson	With despair – cold, sharp despair – buried deep in her heart like a wicked knife, Miss Meadows, in cap and gown and carrying a little baton, trod the cold corridors that led to	The corridors were silent and cold; they echoed to Miss Meadows’ steps. The head mistress sat at her desk. For a moment she did not look up. She was as usual disentangling her	And <u>this time</u> Miss Meadows’ voice sounded over all the other voices – full, deep, glowing with expression (Mansfield, p. 127).

	the music hall (Mansfield, p. 121).	eyeglasses, which had got caught in her lace tie (Mansfield, p. 123).	
Наявність засобу інтимізації	–	–	+ часовий дейксис
КТ	–	–	СИНХР
Bank Holiday	A stout man with a pink face <u>wears</u> dingy white flannel trousers, a blue coat with a pink handkerchief showing, and a straw hat <u>much too</u> <u>small for him</u> , perched at the back of his head. He <u>plays</u> the guitar (Mansfield, p. 139).	<u>Lemonade!</u> A whole tank of it <u>stands</u> on a table covered with a cloth; and lemons like blunted fishes <u>blob</u> in the yellow water. <u>It looks solid</u> , like a jelly, in the thick glasses. <u>Why</u> <u>can't they drink it</u> <u>without spilling it?</u> Everybody <u>spills</u> it, and before the glass <u>is handed back</u> the last drops <u>are</u> <u>thrown</u> in a ring (Mansfield, p. 141).	And up, up the hill <u>come</u> the people, with ticklers and golliwogs, and roses and feathers. Up, up they <u>thrust</u> into the light and heat, shouting, laughing, squealing, as though they were being pushed by something, far below, and by the sun, far ahead of them – drawn up into the full, bright, dazzling radiance to... <u>what?</u> (Mansfield, p. 143).
Наявність засобу інтимізації	+ ТНЧ, суб'єктивна	+ еліпсис, ТНЧ, РП	+ ТНЧ, РП

	оцінка		
КТ	СИНХР, В/Щ	УСН, СИНХР, СОЛІД	СИНХР, В/Щ
8. An Ideal Family	That evening for the first time in his life, as he pressed through the swing door and descended the three broad steps to the pavement, old Mr. Neave felt he was too old for the spring (Mansfield, p. 143).	There young Charles was waiting for him. Carefully, as though everything depended on it, he was tucking a towel round the hot-water can. Young Charles had been a favourite of his ever since as a little red-faced boy he had come into the house to look after the fires [Mansfield, 1998:144–145].	She was his wife, that little pale girl, and all the rest of his life had been a dream. Then the door opened, and young Charles, standing in the light, put his hands by his side and shouted like a young soldier, “Dinner is on the table, sir!” (Mansfield, p. 149).
Наявність засобу інтимізації	–	–	–
КТ	–	–	–
9. The Stranger	It seemed to the little crowd on the wharf that she was never going to move again. There	But – <u>would you believe it!</u> – again they were interrupted. <u>This time</u> it was the	But at that he had to hide his face. He put his face into her bosom and his arms enfolded her.

	<p>she lay, immense, motionless on the grey crinkled water, a loop of smoke above her, an immense flock of gulls screaming and diving after the galley droppings at the stern. <u>You could just see</u> little couples parading – little flies walking up and down the dish on the grey crinkled tablecloth. Other flies clustered and swarmed at the edge. <u>Now</u> there was a gleam of white on the lower deck – the cook’s apron or the stewardess perhaps. <u>Now</u> a tiny black spider raced up the ladder on to the bridge</p>	<p>porter with the luggage. He made two journeys of it, leaving the door open in between, taking his time, whistling through his teeth in the corridor. Hammond paced up and down the room, tearing off his gloves, tearing off his scarf. Finally he flung his overcoat on to the bedside (Mansfield, p. 133).</p>	<p>Spoilt their evening! Spoilt their being alone together! They would never be alone together again (Mansfield, p. 139).</p>
--	--	---	---

	(Mansfield, p. 127).		
Наявність засобу інтимізації	+ особовий та часові дейктики,	+ особовий дейкис, суб'єктивна модальність, чпсовий дейкис	–
КТ	П/З, СИНХР	СОЛІД, СИНХР	–
Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації у КБ	$C_{ef} = 4/10 = 0,4$	$C_{ef} = 6/10 = 0,6$	$C_{ef} = 5/10 = 0,5$

Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації у 30 КБ $C_{ef} = 15/30 = 0,5$

ДОДАТОК В

Коефіцієнт ймовірної інтимізації у інтродуктивних, основних та інферативних комунікативних блоках десяти оповідань С. Моєма

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Основний комунікативний блок	Інферативний комунікативний блок
1. The Escape	<p><u>I have always been convinced that if a woman once made up her mind to marry a man nothing but instant flight could save him</u> (Maugham, p. 192)</p>	<p>If, like Roger Charing, <u>you</u> were a strong, hefty fellow with plenty of money, <u>it</u> was almost inevitable that <u>you</u> should say to yourself: <u>I must stand</u> between the hazards of life and this helpless little thing, <u>oh, how wonderful it would be</u> to take the sadness out of those big and lovely eyes! (Maugham, p. 192)</p>	<p>He sent back his reply by special messenger: <u>Ruth</u> <u>Your news shatters me. I shall never get over the blow, but of course your happiness must be my first consideration. I send you herewith seven orders to view; they arrived by this morning's post and I am quite sure you will find among them a house that will exactly suit you.</u> Roger (Maugham, p. 195)</p>
Наявність	+	+	+

засобу інтимізації	суб'єктивна оцінка	особовий дейксис, суб'єктивна оцінка	засіб графічної образності
КТ	В/Щ	СОЛІД	П/З
2. P. & O.	Mrs Hamlyn lay on her long chair and lazily watched the passengers come along the gangway. The ship had reached Singapore in the night, and since dawn had been taking on cargo (Maugham, p. 734).	It was hard to reconcile herself to the fact that she had nowhere to go, and where she lived mattered not in the least to anyone alive. Some association of ideas made her think of Gallagher. She envied the eagerness with which he was returning to his native land, and she was touched, and at the same time amused, when she remembered the exuberant imagination he showed in describing the house he meant to live in and the wife he meant to marry (Maugham, p. 741).	She signed her name and put the letter into an envelope. Though it would not go till they reached Port Said she wanted to place it at once in the letter-box. When she had done this, beginning to undress, she looked at herself in the glass. Her eyes were shining and under her rouge her colour was bright. The future was no longer desolate, but bright with a fair hope. She slipped into bed and fell at once into a sound and dreamless sleep.

Наявність засобу інтимізації	–	–	–
КТ	–	–	–
3. The Romantic Young Lady	<p><u>One of the many inconveniences of real life is that it seldom gives you a complete story.</u></p> <p>Some incident <u>has excited your interest,</u> the people who are concerned in it <u>are in the devil's own muddle,</u> and <u>you wonder</u> what on earth will happen next. <u>Well, generally nothing happens</u> (Maugham, p. 200).</p>	<p>When <u>you</u> looked at her gracefully seated in that swift victoria, her head handsomely poised, her hair of too brilliant a gold to be natural, <u>you did not wonder</u> that her French vivacity and determination had given her the position she held. She made the fashion. Her decrees were law (Maugham, p. 202).</p>	<p>That was the end of the adventure. José León continued to drive the Countess de Marbella, but she noticed when they sped up and down the Delicias that henceforward as many eyes were turned on her handsome coachman as on her latest hat: and a year later Pilar married the Marqués de San Esteban (Maugham, p. 207).</p>
Наявність засобу інтимізації	+ суб'єктивна оцінка, особовий дейктик, ТНЧ, авторський коментар	+ особовий дейксис	–
КТ	П/З, СОЛІД, В/Щ	СОЛІД	–
4. A Man	<u>It is not often that</u>	<u>Whether you go to</u>	He stared at me and

<p>From Glasgow</p>	<p>anyone entering a great city for the first time has the luck to witness such an incident as engaged Shelley's attention when he drove into Naples (Maugham, p. 207).</p>	<p>the rich mines of Rio Tinto, or to the <i>bodegas</i> of Jerez, to Seville or to Cadiz, it is the leisurely speech of beyond the Tweed that you hear. <u>You will meet</u> Scotsmen in the olive groves of Carmona, on the railway between Algeciras and Bobadilla, and even in the remote cork woods of Merida (Maugham, p. 208).</p>	<p>his pale blue eyes seemed to shine red. I have never seen in a man's face a look of such terror. He got up quickly and stalked out of the room, slamming the door behind him. <u>I must admit</u> that I didn't sleep any too well that night myself (Maugham, p. 214).</p>
<p>Наявність засобу інтимізації</p>	<p>+ суб'єктивна оцінка</p>	<p>+ особовий дейксис, майбутній наративний час</p>	<p>+ суб'єктивна модальність</p>
<p>КТ</p>	<p>В/Щ</p>	<p>П/З</p>	<p>В/Щ</p>
<p>5. French Joe</p>	<p>It was Captain Bartlett who told me of him. <u>I do not think</u> that many people have been to Thursday Island (Maugham, p. 705).</p>	<p>I waited a little longer, and the door was opened by a woman in a red flannel dressing-gown. Her hair was hanging over her</p>	<p>The nurse told me it was time to leave the old man and I took his hand to bid him farewell. I asked him if there was anything I could do for him</p>

		shoulders in long black wisps. In her hand she held a paraffin lamp (Maugham, p. 707).	(Maugham, p. 708).
Наявність засобу інтимізації	+ суб'єктивна модальність	–	–
КТ	В/Щ	–	–
6. The Kite	<u>I know this is an odd story. I don't understand it myself and if I set it down in black and white it is only with a faint hope that when I have written it I may get a clearer view of it, or rather with the hope that some reader, better acquainted with the complications of human nature than I am, may offer me an explanation that will make it comprehensible to</u>	<u>As we know, there is often a great difference between the man and the writer. The writer may be bitter, harsh, and brutal, while the man may be so meek and mild that he wouldn't say boo to a goose. But that is neither here nor there</u> (Maugham, p. 771).	Herbert didn't pay, and that is how my friend Ned Preston came to know him and I heard the story (Maugham, p. 785).

	<u>me</u> (Maugham, p. 769).		
Наявність засобу інтимізації	+	+	–
	суб'єктивна оцінка	інклюзивний займенник <i>we</i> , суб'єктивна оцінка, ТНЧ, коментар	
КТ	В/Щ	СОЛІД, В/Щ	–
7. The Wash Tub	Positano <u>stands</u> on the side of a steep hill, a disarray of huddled white houses, their tiled roofs washed pale by the suns of a hundred years; but unlike many of these Italian towns perched out of harm's way on a rocky eminence it <u>does not offer you</u> at one delightful glance all it has to give (Maugham, p. 808).	Down at the Marine, on the quay, <u>is</u> a little tavern where <u>you can dine</u> under an archway off anchovies and ham, macaroni and fresh-caught mullet, and <u>drink</u> cold wine. Once a day the steamer from Naples comes in, bringing the mail, and for a quarter of an hour gives the beach (<u>there is no port and the passengers are landed in small boats</u>) an air of animation (Maugham, p. 810).	<u>I thought he replied with a good deal of acidity</u> (Maugham, p. 814)

Наявність засобу інтимізації	+ ТНЧ, особовий дейктик	+ ТНЧ, особовий дейктик, авторський коментар	+ суб'єктивна оцінка
КТ	П/З	П/З, КОМ	В/Щ
8. A Man With Conscience	St Laurent de Maroni <u>is</u> a pretty little place. It <u>is</u> neat and clean. It <u>has</u> an Hôtel de Ville and a Palais de Justice of which many a town in France would be proud. The streets <u>are</u> wide, and the fine trees that border them give a grateful shade. The houses <u>look</u> as though they had just had a coat of paint (Maugham, p. 814).	<u>All this has nothing to do with me. It is vain to torment oneself over sufferings that one cannot alleviate. My object here is to tell a story. As I am well aware, one can never know everything there is to be known about human nature</u> (Maugham, p. 817).	The strip of sky <u>you saw</u> with a single coconut tree on one side, its green foliage harsh against the blue, <u>looked like an advertisement for a tropical cruise</u> . Jean Charvin's eyes searched the distance as though he sought to see the future (Maugham, p. 827).
Наявність засобу інтимізації	+ ТНЧ	+ ТНЧ, авторський коментар, суб'єктивна оцінка, РТ	+ Особовий дейктик, суб'єктивна оцінка

КТ	СИНХР	В/Щ	СОЛІД
<p>9. Mirage</p>	<p>I had been wandering about the East for months and at last reached Haiphong. It <u>is</u> a commercial town and a dull one, but I knew that from there I could find a ship of sorts to take me to Hong-Kong (Maugham, p. 848).</p>	<p>Old tub I was taking was to sail for Hong-Kong I was sitting in the café of the hotel drinking a Dubonnet before luncheon when the boy came in and said that a gentleman wished to see me. I did not know a soul in Haiphong and asked who it was. The boy said he was an Englishman and lived there, but he could not tell me his name. The boy spoke very little French and it was hard for me to understand what he said.</p>	<p>The mirage shone before his eyes. The illusion held him. He was happy. I wondered what would be his end. <u>Well, that was not yet.</u> For the first time in his life <u>perhaps</u> he held the present in his hand (Maugham, p. 861).</p>
<p>Наявність засобу інтимізації</p>	<p>+ ТНЧ</p>	<p>–</p>	<p>+ авторський коментар, суб’єктивна модальність</p>

КТ	СИНХР	–	В/Щ
10. Raw Material	<p><u>I have long had in mind a novel in which a card-sharper was the principal character</u>; and, going up and down the world, I have kept my eyes open for members of this profession (Maugham, p. 887).</p>	<p>I stayed but a day in Shanghai, and though I met the pair again in Peking I was then so much engaged that I saw little of them. I thought it <u>a little odd</u> that Campbell should spend his entire time in the hotel. <u>I do not think</u> he even went to see the Temple of Heaven (Maugham, p. 890).</p>	<p>The words were hardly out of her mouth when I saw coming up to us Campbell and Peterson. The truth flashed across me: Campbell really was an opulent banker; Peterson really was a distinguished engineer; they were not card-sharpers at all. <u>I flatter myself</u> I kept my face, but as I blandly shook hands with them I muttered under my breath furiously: 'Impostors!' (Maugham, p. 890)</p>
Наявність засобу інтимізації	+ авторський коментар	+ суб'єктивна оцінка та модальність	+ суб'єктивна оцінка
КТ	В/Щ	В/Щ	В/Щ
Загальний коефіцієнт	$C_{ef} = 9/10 = 0,9$	$C_{ef} = 7/10 = 0,7$	$C_{ef} = 6/10 = 0,6$

ймовірної інтимізації у КБ			
---	--	--	--

Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації у 30 КБ $C_{ef} = 22/30 = 0,73$

ДОДАТОК Г

Коефіцієнт ймовірної інтимізації у інтродуктивних, основних та інферативних комунікативних блоках десяти оповідань О. Генрі

Назва твору	Інтродуктивний комунікативний блок	Основний комунікативний блок	Інферативний комунікативний блок
<p>1. The Brief Debut of Tildy</p>	<p><u>If you do not know Bogle's Chop House and Family Restaurant it is your loss. For if you are one of the fortunate ones who dine expensively you should be interested to know how the other half consumes provisions. And if you belong to the half to whom waiters' checks are things of moment, you should know Bogle's, for there you get your money's worth – in quantity, at least (O. Henry, p. 80)</u></p>	<p><u>Will it tire you to be told again that Aileen was beautiful? Had she donned a few hundred dollars' worth of clothes and joined the Easter parade, and had you seen her, you would have hastened to say so yourself (O. Henry, p. 81)</u></p>	<p>Yet not all was lost. Aileen's arm was around her; and Tildy's red hand groped among the butter chips till it found the warm clasp of her friend's (O. Henry, p. 85).</p>

Наявність засобу інтимізації	+ ТНЧ, суб'єктивна оцінка, особові дейктики	+ РП, суб'єктивна оцінка, особовий дейксис	-
КТ	В/Щ, В/П	СОЛІД	-
2. The Gift of the Magi	<p><u>One dollar and eighty-seven cents.</u> That was all. And sixty cents of it was in pennies. Pennies saved one and two at a time by bulldozing the grocer and the vegetable man and the butcher until one's cheeks burned with the silent imputation of parsimony that such close dealing implied (O. Henry, p. 1).</p>	<p>So <u>now</u> Della's beautiful hair fell about her, rippling and shining like a cascade of brown waters. It reached below her knee and made itself almost a garment for her. And then she did it up again nervously and quickly/ Once she faltered for a minute and stood still while a tear or two splashed on the worn red carpet (O. Henry, p. 2)</p>	<p><u>And here I have lamely related to you the uneventful chronicle of two foolish children in a flat who most unwisely sacrificed for each other the greatest treasures of their house. But in a last word to the wise of these days let it be said that of all who give gifts these two were the wisest. O all who give and receive gifts, such as they are wisest. Everywhere they are wisest. They are the magi (O. Henry, p. 6).</u></p>
Наявність	+	+	+

засобу інтимізації	еліпсис	часовий дейктик	авторський коментар, суб'єктивна оцінка, РП, еліпсис
КТ	УСН	СИНХР	В/Щ, КОМ
3. Hearts and Crosses	Baldy Woods reached for the bottle, and got it. Whenever Baldy went for anything he usually – but this is not Baldy’s story. He poured out a third drink that was larger by a finger than the first and second. Baldy was in consultation; and the consultee is worthy of his hire (O. Henry, p. 85)	When night closed down and the house was still, <u>did Santa Yeager throw herself down, clasping that formal note to her bosom, weeping, and calling out a name that pride (either in one or the other) had kept from her lips many a day? Or did she file the letter, in her business way, retaining her royal balance and strength?</u> (O. Henry, p. 93) <u>Wonder, if you will; but royalty is sacred; and there is a veil.</u>	<u>And that is all,</u> except that when old man Quinn, owner of the Rancho Seco, went out to look over the herd of Sussex cattle that he had bought from the Nopalito ranch, he asked his new manager: “What’s the Nopalito ranch brand, Wilson?” (O. Henry, p. 96)
Наявність	+	+	+

засобу інтимізації	семантичний еліпсис, авторський коментар, ТНЧ	РП, авторський коментар, імператив, суб'єктивна оцінка, ТНЧ	авторський коментар, ТНЧ
КТ	КОМ, УСН, В/Щ	СОЛІД, В/П, В/Щ	КОМ
4. The Trimmed Lamp	<p><u>Of course there are two sides to the question. Let us look at the other. We often hear “shop-girls” spoken of. No such persons exist.</u></p> <p>There <u>are</u> girls who work in shops. They make their living that way. <u>But why turn their occupation into an adjective? Let us be fair. We do not refer to the girls who live on Fifth Avenue as “marriage-girls.”</u> (O. Henry, p. 112)</p>	<p><u>I do not suppose that many look upon a great department store as an educational institution.</u> But the one in which Nancy worked was something like that to her. She was surrounded by beautiful things that breathed of taste and refinement. <u>If you live in an atmosphere of luxury, luxury is yours whether your money pays for it, or another’s</u> (O. Henry, p. 114–115].</p>	<p>But the Gibsonian cop, being of the new order, passed on, pretending not to notice, for <u>he was wise enough to know that these matters are beyond help so far as the power he represents is concerned,</u> though he rap the pavement with his nightstick till the sound <u>goes up</u> to the furthestmost stars (O. Henry, p. 122).</p>
Наявність	+	+	+

засобу інтимізації	Авторський коментар, імператив, інклюзивний займенник <i>we</i> , суб'єктивна оцінка	суб'єктивна оцінка та модальність, особовий дейктик	суб'єктивна оцінка, ТНЧ
КТ	СОЛІД, В/П	В/Щ	В/Щ, СИНХР
5. The Guilty Party	A Red-haired, unshaven, untidy man sat in a rocking chair by a window. He had just lighted a pipe, and was puffing blue clouds with great satisfaction. He had removed his shoes and donned a pair of blue, faded carpet-slippers (O. Henry, p. 173).	<u>It's mighty funny what kind of dreams one has sometimes.</u> Poets call them visions, but a vision is only a dream in blank verse. I dreamed the rest of this story (O. Henry, p. 177).	<u>Now, wasn't that a silly dream?</u> (O. Henry, p. 178)
Наявність засобу інтимізації	–	+ суб'єктивна оцінка, ТНЧ	+ РП+суб'єктивна оцінка
КТ	–	В/Щ	СОЛІД
6. Memoirs	<u>I don't suppose it</u>	<u>Say, gentle reader,</u>	There was no string,

<p>of a Yellow Dog</p>	<p>will knock any of you people off your perch to read a contribution from an animal. Mr. Kipling and a good many others have demonstrated the fact that animals can express themselves in remunerative English, and no magazine goes to press nowadays without an animal story in it, except the old-style monthlies that are still running pictures of Bryan and the Mont Pelee horror (O. Henry, p. 34).</p>	<p>did you ever have a 200-pound woman breathing a flavour of Camembert cheese and Peau d'Espagne pick you up and wallop her nose all over you, remarking all the time in an Emma Eames tone of voice: "Oh, oo's um oodlum, doodlum, woodlum, toodlum, bitsy-witsy skoodlums?" (O. Henry, p. 38)</p>	<p>but I frolicked along with my master to the Twenty-third street ferry. And the cats on the route saw reason to give thanks that prehensile claws had been given them (O. Henry, p. 37).</p>
<p>Наявність засобу інтимізації</p>	<p>+ суб'єктивна модальність, особовий дейктик</p>	<p>+ імператив, інтимізує звертання, особовий дейктик, суб'єктивна оцінка</p>	<p>-</p>

KT	В/Щ	В/Щ, В/П, ЗБЕР	–
7. The Last of the Troubadurs	Inexorably Sam Galloway saddled his pony. He was going away from the Rancho Altito at the end of a three-months' visit. <u>It is not to be expected that a guest should put up with wheat coffee and biscuits yellow-streaked with saleratus for longer than that</u> (O. Henry, p. 409).	One morning he started for the camp of Incarnacion Felipe de la Cruz y Monte Piedras (<u>one of his sheep herders</u>) with the week's usual rations of brown beans, coffee, meal, and sugar. Two miles away on the trail from old Fort Ewing he met, face to face, a terrible being called King James, mounted on a fiery, prancing, Kentucky-bred horse (O. Henry, p. 414).	<u>There is no more to be said, except that the title of the story is wrong. It should have been called "The Last of the Barons."</u> There never will be an end to the troubadours; and now and then it does seem that the jingle of their guitars will drown the sound of the muffled blows of the pickaxes and trip hammers of all the Workers in the world (O. Henry, p. 419).
Наявність засобу інтимізації	+ суб'єктивна оцінка, ТНЧ	+ авторський коментар	+ Авторський коментар, суб'єктивна оцінка, ТНЧ
KT	В/Щ	КОМ	КОМ, В/Щ

<p>8. Sisters of the Golden Circle</p>	<p>The Rubberneck Auto was about ready to start. The merry top-riders had been assigned to their seats by the gentlemanly conductor. The sidewalk was blockaded with sightseers who had gathered to stare at sightseers, <u>justifying the natural law that every creature on earth is preyed upon by some other creature</u> (O. Henry, p. 66)</p>	<p>James Williams, <u>you would have guessed,</u> was about twenty-four. <u>It will gratify you to know that your estimate was so accurate.</u> He was exactly twenty-three years, eleven months and twenty-nine days old. He was well built, active, strong-jawed, good-natured and rising. He was on his wedding trip (O. Henry, p. 67).</p>	<p><u>Thus does one sister of the plain gold band know another who stands in the enchanted light that shines but once and briefly for each one.</u> By rice and satin bows <u>does mere man become aware of</u> weddings. But bride <u>knoweth</u> bride at the glance of an eye. And between them swiftly passes comfort and meaning in a language that man and widows wot not of (O. Henry, p. 71).</p>
<p>Наявність засобу інтимізації</p>	<p>+ РТ, ТНЧ</p>	<p>+ особовий дейксис, суб'єктивна оцінка</p>	<p>+ РТ, ТНЧ</p>
<p>КТ</p>	<p>СОЛІД</p>	<p>СОЛІД</p>	<p>В/Щ</p>
<p>9. The Day Resurgent</p>	<p><u>Now, the object of this critical and learned preamble is to set forth the</u></p>	<p>In the front room of the flat Danny's father sat by an open window smoking his</p>	<p>Then he got up and felt his way to the door of the kitchen. Mrs. McCree was</p>

	<p><u>theorem that Easter is neither a date, a season, a festival, a holiday nor an occasion. What it is you shall find out if you follow in the footsteps of Danny McCree</u> (O. Henry, p. 270)</p>	<p>pipe, with his dishevelled gray hair tossed about by the breeze. He still clung to his pipe, although his sight had been taken from him two years before by a precocious blast of giant powder that went off without permission. Very few blind men care for smoking, for the reason that they cannot see the smoke. <u>Now, could you enjoy having the news read to you from an evening newspaper unless you could see the colors of the headlines?</u> (O. Henry, p. 271)</p>	<p>slicing cold meat. She looked up. Tears were running from old man McCree's eyes (O. Henry, p. 276).</p>
<p>Наявність засобу інтимізації</p>	<p>+ авторський коментар, ТНЧ</p>	<p>+ особові дейктики, суб'єктивна оцінка,</p>	<p>–</p>

	особові дейктики,	РП	
КТ	КОМ, В/П	СОЛІД	-
10. The Poet and The Peasant	The other day a poet friend of mine, who has lived in close communion with nature all his life, wrote a poem and took it to an editor (O. Henry, p. 286).	Haylocks seated himself upon a flight of stone steps and once more exhumed his roll of yellow-backs from the valise. The outer one, a twenty, he shucked off and beckoned to a newsboy (O. Henry, p. 289).	<u>The morals of this story have somehow gotten mixed. You can take your choice of “Stay on the Farm” or “Don’t Write Poetry.”</u> (O. Henry, p. 291)
Наявність засобу інтимізації	-	-	+ авторський коментар, особові дейктики, ТНЧ
КТ	-	-	КОМ, В/П
Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації у КБ	$C_{ef} = 8/10 = 0,8$	$C_{ef} = 9/10 = 0,9$	$C_{ef} = 7/10 = 0,7$

Загальний коефіцієнт ймовірної інтимізації у 30 КБ $C_{ef} = 24/30 = 0,8$

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Поэтика и действительность: из наблюдений над зарубежной литературой XX века / Адмони В. Г. – Л. : Сов. писатель, ЛО, 1974. – 310 с.
2. Адорно Т. В. Эстетическая теория : пер. с нем. = Ästhetische Theorie / Адорно Т. В. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
3. Анохіна Т. О. Невербальні та вербальні засоби екстеріоризації силенціального ефекту в англomовному художньому дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 / Т. О. Анохіна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2006. – 18 с.
4. Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира / Апресян Ю. Д. // Избранные труды. Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М. : Шк. “Язык русской культуры”, 1995. – 767 с.
5. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / Арнольд И. В. // Иностранные яз. в шк. – 1978. – №4. – с. 6–13.
6. Арнольд И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность / Арнольд И. В. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с.
7. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учеб. для вузов / И. В. Арнольд. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 384 с.
8. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата / Н. Д. Арутюнова // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. – 1981. – Т.10. – Вып.14. – С. 356 – 367.
9. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт / Арутюнова Н. Д. – М. : Наука, 1988. – 338 с.
10. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // ЛЭС. – М. : Сов. энцикл., 1990. – С.136–137.

11. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сб. науч. тр. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–32.
12. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Арутюнова Н. Д. – М. : Изд-во “Языки русской культуры”, 1999. – 896 с.
13. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Бабенко Л. Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. – Екатеринбург : Изд-во Уральського ун-та, 2000. – 554 с.
14. Бабенко Н. С. Жанровая типологизация текстов как лингвистическая проблема / Н. С. Бабенко // Филология и культура : сб. ст.– Тамбов : Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 1999. – С. 50–53.
15. Балли Ш. Французская стилистика : пер. с фр. К. А. Долинин. / Ш. Балли. – 2-е изд. стер. – Москва : УРСС, 2001. – 392 с.
16. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : трактаты, статьи. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 387–422.
17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Барт Р. – М. : [в.н.], 1994 – 616 с.
18. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Бахтин М. М. – М. : Искусство, 1978. – 423 с.
19. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – с. 361–373, 409–412.
20. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – М. : Сов. писатель, 1979. – 318 с.
21. Бахтін М. М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л. : Літопис, 1996. – 318 с.
22. Бахтин М. М. Эпос и роман / Бахтин М. М. – СПб. : Азбука, 2000. – 306 с.

23. Безугла Л. Р. Риторичні запитання як імпліцитні мовленнєві акти / Л. Р. Безугла // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. – 2009. – № 866. – С. 77–84.
24. Белова А. Д. Лингвистические аспекты аргументации / Белова А. Д. – К. : Київ. ун-т ім. Т. Шевченка, 1997. – 310 с.
25. Белянин В. П. Введение в психолингвистику / Белянин В. П. – М. : Наука, 1999. – 412 с.
26. Бельчиков Ю. А. Об интимизации изложения в очерках 70–80-х годов XIX века / Ю. А. Бельчиков // Исследования по славянской филологии. – М. : Изд-во МГУ, 1974. – С. 64–70.
27. Бельчиков Ю. А. К вопросу об интимизации изложения в очерках последней трети XIX ст. / Ю. А. Бельчиков // Русский язык. Вопросы его истории и современного. – М. : 1999. – С. 84–99.
28. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Бенвенист Э. – Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. – 448 с.
29. Бехта І.А. Невласне-пряма мова в структурі жанру малих форм (на матеріалі американського “short story” XIX–XX століть: дис. канд. філол. наук : спец. 10. 02. 04 “Германські мови” / І. А. Бехта. – Л., 1993. – 188 с.
30. Бехта І. А. Структурно-семантичні кореляції постмодерністського тексту / І. А. Бехта // Вісн. Житомир. держ. ун-ту. ім. Івана Франка. – Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка, 2006. – №27. – С. 65–70.
31. Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. на здобуття ступеня д-ра філол. наук : спец. 10. 02. 04 “Германські мови” / І. А. Бехта. – К., 2010. – 36 с.
32. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект : дис. д-ра філол. наук : 10.02.04. / Л. І. Белехова // – К., 2002. – 476 с.

33. Білодід І. К. Мова і стиль роману “Вершники” Ю. Яновського / І. К. Білодід // Белодед И. К. Избранные труды : в 3-х т. – К. : Наук. думка, 1986. – Т.3. – С. 110–197.
34. Богин Г. И. Типология понимания текста / Богин Г. И. – Калинин : КГУ, 1986. – 86 с.
35. Богин Г. И. Схемы действий читателя при понимании текста / Богин Г. И. – Калинин : КГУ, 1989. – 70 с.
36. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: Лексическая структура и идиостиль / Болотнова Н. С., Бабенко И. И., Васильева И. А. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2001. – 331с.
37. Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст / Бондарко А. В. – Л. : Наука, 1971. – 115 с.
38. Бондарко А. В. Функциональная грамматика / Бондарко А. В. – Л. : Наука, 1984. – 162 с.
39. Борботько В. Г. Общая теория дискурса (принципы формирования и смыслопорождения) : автореф. дис. На сосискание ученой степени д-ра филол. наук : 10.02.19 / В. Г. Борботько ; Кубанский гос. ун-т. – Краснодар, 1998. – 36 с.
40. Борисова И. Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге / И. Н. Борисова // Русская разговорная речь как явление городской культуры / под ред. Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург : АРГО, 1996. – С. 21–48.
41. Брандес М. П. Стилистика немецкого языка / Брандес М. П. – М. : Высш. шк., 1990. – 320 с.
42. Брокмейер Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопр. философии. – 2000. – №3 – С. 29–42.

43. Бук С. Н. Основи статистичної лінгвістики: Навчально-методичний посібник / Бук С. Н. – Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 124 с.
44. Булаховський Л. А. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка. Інтимізуючі займенники / Л. А. Булаховський // Вісті АН УРСР. – К. : [б.в.], 1941. – Вип. 3 – 4. – С. 47–84.
45. Булаховський Л. А. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка. 2. Звертання / Л. А. Булаховський // Укр. л-ра. – 1943. – № 3 – 4. – С. 131–156.
46. Булаховський Л. А. Мовні засоби інтимізації в поезії Т. Шевченка / Л. А. Булаховський // Вибрані праці : в 5-ти т. – Т. 2. Українська мова. – К. : [б.в.], 1977. С. 16–18.
47. Булыгина Т. В. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев – М. : Шк. “Языки русской культуры”, 1997. – 574 с.
48. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка / Бюлер К. – М. : Прогресс 2000. – 502 с.
49. Валгина Н. С. Теория текста / Валгина Н. С. – Москва : Изд-во МГУП “Мир книги“, 1998. – 210 с.
50. Валгина Н. С. Теория текста. Учебное пособие / Н. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
51. Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе / Виноградов В. В. // О теории поэтической речи. – М. : Наука, 1971. – С. 125–177.
52. Виноградов В. В. О языке художественной прозы / Виноградов В. В. – М. : Прогресс, 1980. – 249 с.
53. Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Винокур Г. О. – М. : Наука, 1990. – 452 с.

54. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Вольф Е. М. – М. : Наука, 1985. – С. 11–15.
55. Воробьева А. В. Текст или реальности.: постструктурализм в социологии знания / А. В. Воробьева // Социологический журн. – 1999. – №3/4. — С. 90–99.
56. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязычная коммуникация) : дис. д-ра филол. наук. / О. П. Воробьева. – М., 1993. – 382 с.
57. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата / Воробьева О. П. – К. : Вища школа, 1993. – 200 с.
58. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский // Собрание сочинений. Т. 2. – М. : [б.и.] 1982. – 351с.
59. Выготский Л. С. Психология развития человека / Выготский Л. С. – М. : Изд-во Смысл ; Эксмо, 2005. – 1136 с.
60. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Гальперин И. Р. – М. : КомКнига. – 2007. – 144 с.
61. Гіков Л. В. Особливості вживання лексико-граматичних і лексичних одиниць в авторському стилі (на матеріалі німецької художньої прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 / Л. В. Гіков. – Л., 2003. – 20 с.
62. Гойхман О. Я. Речевая коммуникация / О. Я. Гойхман, Т. М. Надеина. – М. : Инфра, 2001. – 271 с.
63. Греймас А. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка : пер. с фр. / А. Греймас, Ж. Курте // Семиотика ; сос. вступительная ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – С. 483–550.
64. Грицанов А. А. Код // Постмодернизм. Энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова., М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Книжный дом, 2001. – С. 364–365.

65. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / Гумбольдт В. – М. : Прогресс, 1984. – 400 с.
66. Гусев С. С. Проблема понимания в философии / С.С. Гусев, Г. Л. Тульчинский – М. : Политиздат, 1985. – 192 с.
67. Данилюк С. С. Використання графічних засобів у текстах електронної пошти / С. С. Данилюк // Наукові записки. Серія : Філологія. – Вінниця : ВДПУ, 2009. – С. 216–219.
68. Дейк Т. А. ван Стратегии понимания связного текста / Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике: Когнитивные аспекты языка. – М. : [б.и.], 1988. – Вып. XXIII. – С. 153–211.
69. Дейк Т.А. ван Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. / Дейк Т. А. ван – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
70. Деминова М. А. Синтаксические приемы диалогичности в публицистических текстах В. М. Шукшина: Риторический аспект : дис. канд. филол. наук : 10.02.01 / М. А. Деминова. – Барнаул, 2002. – 224 с.
71. Демьянков В. З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста : Вып. 2. Методы анализа текста Демьянков / В. З. – М. : Всесоюзный центр переводов ГКНТ и АН СССР, 1982. – 288 с.
72. Демьянков В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века / В. З. Демьянков // Язык и наука конца XX века. – М. : Рос. госуд. гуманит. ун-т, 1995. – С. 239–320.
73. Денисова С. П. Интимизация и лингвистические средства её выражения в русской художественной прозе конца XIX – начала XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. филол. наук : 10.02.04 / С. П. Денисова – К., 1991. – 16 с.
74. Деррида Ж. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов) : науч.-ан. обзор / Деррида Ж. – М. : Ин-т. науч. информ., 1989. – 437 с.

75. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : кол. моногр. / Безугла Л. Р., Бондаренко Є. В., Пасинок В. Г., Піхтовнікова Л. С., Солощук Л. В., Фролова І. Є., Швачко С. О., Швеченко І. С. / під заг. ред. І. С. Шевченко : Х. : Константа, 2005. – 354 с..
76. Дресслер В. Синтаксис текста / В. Дресслер // Новое в зарубежной лингвистике. – Лингвистика текста. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 111–137.
77. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Эдиториал УРСС, 2001 – 329 с.
78. Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. – 2-изд., стер. ; пер. с англ., общ. ред. и предисл. Б. А. Ильиша. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 408 с.
79. Жаботинская С. А. Теория номинации: Когнитивный ракурс / С. А. Жаботинская // Вестник МГЛУ. – 2003. – № 478. – С. 145–164.
80. Жаботинская С. А. Концепт / домен : матричная и сетевая модели / С. А. Жаботинская // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 168. – Т. 1. – С. 254–259
81. Женетт Ж. Фигуры / Женетт Ж. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 470 с.
82. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации / Жинкин Н.И. – М. : Наука, 1982. – 157 с.
83. Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество: Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике : изб. Тр. / Жинкин Н. И. – М. : Лабиринт, 1998. – 368 с.
84. Звегинцев В. А. О цельнооформленности языковых единиц текста / В. А. Звегинцев // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. – 1980. – Т. 39, №1. – С. 13–21.

85. Звегинцев В. А. Язык и знание / В. А. Звегинцев // Вопр. философии. – 1982. – №1. – С. 71–80.
86. Зернецкий П. В. Прагмалингвистические параметры связного текста / Зернецкий П. В. // Прагмалингвистические и семантические аспекты синтаксиса. – Калинин : Калининский гос. ун-т, 1985. – С. 170–185.
87. Зильберт Б. А. Социоллингвистическое исследование текстов радио, телевидения, газет под ред. В. Г. Костомарова / Зильберт Б. А. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1986. – 211 с.
88. Йокояма О. Б. Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов / Йокояма О. Б. – М. : Яз. Слав. культуры, 2005. – 242 с.
89. Ишмуратов А. Т. Логико-когнитивный анализ онтологии дискурса / А.Т. Ишмуратов // Рациональность и семиотика дискурса. – К. : [б.и.], 1994. – С. 171–176.
90. Изер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Изер В. // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 261–277.
91. Каган М. С. Мир общения / Каган М. С. – М. : [б.и.], 1988. – 319 с.
92. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Карасик В. И. – М. : Гнозис, 2004.— 390 с.
93. Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология / В. Б Касевич // Труды по языкознанию. Т.1 – СПб. : [б.и.] 2006. – 663 с.
94. Катаева О. Ф. Риторические функции перифраза в газетном тексте: на материале англоязычной прессы : дис. канд. филол. наук : 10.02.04 / О. Ф. Катаева. – М., 2002. – 152 с.
95. Клюев Е. В. Речевая коммуникация: успешность речевого взаимодействия / Клюев Е. В. – М. : РИПОЛ классик, 2002. – 317 с.
96. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / Колегаева И. М. – Одесса : Изд-во ОГУ им. И. И. Мечникова, 1991. – 120с.

97. Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті : монографія / Корольова А. В. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.
98. Кох В. А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа / В. А. Кох // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 149–172.
99. Кочерган М. П. Загальне мовознавство : підруч. для студ. філол. спец. вищ. закл. освіти / Кочерган М. П. – К. : Вид. центр “Академія”, 1999. – 288 с.
100. Краснова Т. И. Субъективность-модальность (материалы активной грамматики) / Краснова Т. И. – СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2002. – 189 с.
101. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолінгвистике текста) / В. В. Красных // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. – 1998. – №1. – С. 53–70.
102. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 4. – С. 5–24.
103. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. пер. с фр. / Ю. Кристева – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
104. Кубрякова Е. С. Виды пространства текста и дискурса / Е.С. Кубрякова , О. В Александрова // Материалы научной конференции “Категоризация мира: пространство и время”. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – С. 15–26.
105. Кубрякова Е. С. Семантика в Когнитивной лингвистике. (О концепте контейнера и формах его объективации в языке) / Е. С. Кубрякова // Известия РАН. Серия лит. и яз. – 1999. – № 5–6. – С. 3–6.
106. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / Кухаренко В. А. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
107. Леонтьев А. А. Психолінгвистические единицы и порождение речевого высказывания / Леонтьев А. А. – М. : [б.и.], 1969. – 308 с.

108. Леонтьев А. А. Психология общения. / Леонтьев А. А. – 2-е изд., испр. и доп. М. : Смысл, 1997. – 351 с.
109. Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Лихачёв Д. С. // Вопр. лит. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
110. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачёв // ИАН СЛЯ. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3–9.
111. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Лотман Ю. М. – М. : Искусство, 1970. – 284 с.
112. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Лотман Ю. М. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
113. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры : избр. ст. : в 3-х т. Т. I. Текст в тексте / Лотман Ю. М. – Таллин : Александра, 1992. – 472 с.
114. Лотман Ю. М. Семиосфера / Лотман Ю. М. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.
115. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа / Лукин В. А. – М. : Ось-89, 1999. – 199 с.
116. Лурия А. Р. Язык и сознание / Лурия А. Р. ; под ред. Е. Д. Хомской. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 320 с.
117. Мартине А. Структурные вариации в языке / А. Мартине // Новое в лингвистике. – Вып. IV. – М.: [б.и.] 1965. – С. 450–464.
118. Мартинюк А. П. Конструювання гендеру в англomовному дискурсі / Мартинюк А. П. – Х. : Константа, 2004. – 292 с.
119. Мартинюк А. П. Перспективи дослідження концептів у світлі інтегративної теорії мови / А. П. Мартинюк // *Studia Germanica et Romanica*. – 2008. – Vol. 5, № 2 (14). – С. 20–34.
120. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учеб. пособие / Маслова В. А. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 296 с.

121. Миронова Н. Н. Оценочный дискурс: проблемы семантического анализа / Н. Н. Миронова // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. – 1997. – Т.56, №4. – С. 52–59.
122. Морозова О. І. Лінгвальні аспекти неправди як когнітивно-комунікативного утворення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10. 02. 04 “Германські мови” / О. І. Морозова. – К., 2008. – 32 с.
123. Мороховский А. Н. К проблеме текста / А. Н. Мороховский // Текст и его категориальные признаки. – Киев : КГПИИЯ, 1989. – С. 3–7.
124. Назаркевич Х. Я. Лінгвостилістична структура романів Г. Белля (проблема архітектоніки макротексту) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук : 10.02.04 / Х. Я. Назаркевич – Л., 1993. – 20 с.
125. Олікова М. О. Інформативність форм звертання та особового посилення в англomовному художньому дискурсі / М. О. Олікова // Філологічні студії : наук. часоп. – Луцьк : [б.в.], 2004. – № 4 (28). – С. 196–200.
126. Олікова М. О. Імплікація та невербальні компоненти комунікації як засоби передачі й декодування інформації / М. О. Олікова, А. Д. Шкаровецька // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – № 7. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 345–350.
127. Орлов Г. А. Современная английская речь / Орлов Г. А. – М. : Высш. шк., 1991. – 240 с.
128. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью / Падучева Е. В. – М. : [б.и.], 1985. – 272 с.
129. Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Падучева Е. В. – М. : [б.и.], 1996. – 464 с.
130. Палійчук А. Л. Звертання як засіб інтимізації / А. Л. Палійчук // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – № 17. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 63–67.

131. Палійчук А. Л. Інтимізація наративу засобами просторово-часової фокалізації / А. Л. Палійчук // Наукові записки. Серія “Філологія” : матеріали Міжнар. наук.-практ. Конф. 22–23 квіт. 2010 р. “Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість”. – Острог : Вид. нац. ун-ту “Острозька академія”. – Вип. 14. – 2010. – С. 103–112.
132. Палійчук А. Л. Інтимізуючі властивості особових дейктичних займенників YOU/WE / А. Л. Палійчук // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – № 7. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 42–46.
133. Палійчук А. Л. Інформаційна компресія у художньому тексті та її вплив на інтимізацію наративу / А. Л. Палійчук // Наукові праці Кам’янець-Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка : Філол. науки. Вип. 22. – Т. 2. – Чернівці : Кн. – XXI, 2010. – С. 72–76.
134. Палійчук А. Л. Коефіцієнт ефективності інтимізації у комунікативних блоках тексту / А. Л. Палійчук // Матеріали XI Міжвузівської конференції молодих вчених “Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських та германських мов і літератур” (26–27 січ. 2011 р.) – Донецьк : ДонНУ, 2011. – С. 132–134.
135. Палійчук А. Л. Переключення наративних кодів як засіб інтимізації / А. Л. Палійчук // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Філол. науки. Мовознавство. – № 4. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – С. 67–71.
136. Палійчук А. Л. Позатекстові та текстові авторські коментарі та поняття інтимізації / А. Л. Палійчук // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – № 5. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – С. 101–105.
137. Палійчук А. Л. Просторово-часова фокалізація як стратегія інтимізації / А. Л. Палійчук // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів “Волинь очима молодих науковців:

- минуле, сучасне, майбутнє” (12–13 трав. 2010 р.) : у 2 т. Т. 1. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 349–350.
138. Палійчук А. Л. Риторичні питання і риторичні твердження як елементи нарративного коду інтимізації / А. Л. Палійчук // Нова філологія : збірник наук. пр. – Запоріжжя : ЗНУ, 2010. – № 39. – С. 142–148.
139. Палійчук А. Л. Соціальна дистанція як компонент інтимізації / А. Л. Палійчук // Мова і культура. – К.: Вид. дім Дм. Бураго, 2008. – С. 16–20.
140. Палійчук А. Л. Суб’єктивна авторська модальність як складова інтимізації / А. Л. Палійчук // Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. – № 5. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. – С. 432–437.
141. Папаш О. Когнітивізм / О. Папаш // Кіно. Театр. – №5. – 2005. [Електронний ресурс]. –
Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=469
142. Пешковский О. М. Лингвистика. Поэтика. Стилистика: избр. тр. / Пешковский О. М. – М. : Высш. шк., – 2007. – 800 с.
143. Пихтовникова Л. С. Языковые фильтры: неравновесные состояния и развитие языка / Л. С. Пихтовникова // Нова філологія. – 2002. – №1. – Запоріжжя. – С. 33–38.
144. Попова А. В. План содержания текста СМИ в фокусе внимания теории коммуникации / А. В. Попова // Методология исследований политического дискурса. Вып. 1 / под общ. ред. И. Ф. Ухвановой-Шмыговой. – Минск. : БГУ, 1998. – С. 238.
145. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Изд-во “Истоки”, – 2001. – 191 с.
146. Потапенко С. І. Орієнтаційний простір сучасного англomовного медіа-дискурсу (досвід лінгвокогнітивного аналізу) : автореф. дис. на здобуття

- наук. ступеня д. філол. наук : 10.02.04 / С. І. Потапенко ; К. нац. лінгв. ун-т. – К., – 2008. – 35 с.
147. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / Потебня А. А. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
 148. Потебня А. А. Мысль и язык / Потебня А. А. – Киев : [б.и.], – 1993. – 192 с.
 149. Почепцов Г. Г. Коммуникативные аспекты семантики / Почепцов Г. Г. – К. : Вища шк., 1987. – 131 с.
 150. Почепцов Г. Г. Коммуникативная стратегия и тактики / Почепцов Г. Г. // Диалог глазами лингвиста. – Краснодар : [б.и.], 1994. – С. 36.
 151. Почепцов Г. Г. (мол.) Теорія комунікації / Почепцов Г. Г. – К. : Наук. думка, 1996. – 175 с.
 152. Почепцов Г. Г. Теория и практика коммуникации / Почепцов Г. Г. – М. : Центр, 1998. – 352 с.
 153. Почепцов Г.Г. Избранные труды по лингвистике : Монография / Почепцов Г. Г. ; общ. ред. и вступ. Статья И.С. Шевченко. – Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. – 556 с.
 154. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / Приходько А. М. – Запоріжжя : Прем`єр, 2008. – 332 с.
 155. Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки / В. Я. Пропп // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 566–584.
 156. Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала / А. М. Пятигорский // Структурно-типологические исследования. – М. : [б.и.], 1962. – С. 149–150.
 157. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації / Радзієвська Т. В. – К. : – І-нт укр. мови НАН України, 1998. – 192 с.

158. Ревзина О. Г. Методы анализа художественного текста / О. Г. Ревзина // Структура и семантика художественного текста. – М. : [б.и.], – 1998. – С. 301–316.
159. Ревзина О. Г. О соотношении языка и дискурса / О. Г. Ревзина // Тезисы докладов Международной конференции “Функциональная семиотика знаковых систем и методы их изучения”. Ч.1. – М. : РУДН, 1997. – С. 69–71.
160. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / Руднев В. П. – М. : [б.и.], 1997. – 384 с.
161. Рытникова Я. Г. Гармония и дисгармония в открытой беседе / Я. Г. Рытникова // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург : [б.и.], 1996. – С. 94–115.
162. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / Селіванова О. О. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
163. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник / О. О. Селіванова ; МОН України – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.
164. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалі сучасної газетної публіцистики) : Монографія / Серажим К. С. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2002. – 392 с.
165. Сергунина Т. А. Роль модальности в определении семантики высказывания и текста / Т. А. Сергунина // Русское языкознание. – Киев : [б.и.], 1990. – Вып. 20. – С. 108–114.
166. Сковородников А. П. О необходимости разграничения понятий “риторический прием”, “стилистическая фигура”, “речевая тактика”, “речевой жанр” в практике терминологической лекси-кографии / А. П. Сковородников // Риторика – Лингвистика. – Вып. 5 : сб. ст. – Смоленск : СГПУ, 2004. – С. 5–11.

167. Слишкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Слишкин Г. Г. – М. : Academia, 2000, – 128 с.
168. Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра филол. наук / Ю. А. Сорокин. – М., 1988. – 52 с.
169. Степанов Ю. С. Константы мировой культуры / Ю. С. Степанов, С. Г. Проскурин – М. : Наука, 1993. – 158 с.
170. Степанов Ю. С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности / Ю. С. Степанов // Язык и наука конца XX-го века. – М. : ИЯ РАН, 1995. – С. 35–73.
171. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Степанов Ю. С. – М. : Шк. “Языки русской культуры”, 1997. – 824 с.
172. Степанов В. Н. Провокационный дискурс (ПД) [Текст] / В. Н. Степанов // Русский язык: исторические судьбы и современность : материалы Междунар. конгресса. – М. : [б.и.], 2001. – С. 116–117.
173. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко – К. : Вища шк., 1991. – 272 с.
174. Тамарченко Н. Д. Повествование / Н. Д. Тамарченко, Л. В. Чернец, В. Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учебное пособие ; под ред. Л. В. Чернец. М. : Высш. пик. ; Изд. центр “Академия”, 1999. – С. 279–295.
175. Трищенко І. В. Про деякі особливості функціонування звертань у художньому тексті / І. В. Трищенко // Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Іноземна філологія. – К. : Вид. центр “Київ. ун-т”, 2000. – № 29 – С. 43–44.

176. Троцук И. В. Нарратив как междисциплинарный методологический конструкт в современных социальных науках / И. В. Троцук // Вестник РУДН. – 2005. – № 6–7. – С. 56–74.
177. Труфанова И. В. О разграничении понятий: речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика / И. В. Труфанова // Филол. науки. – 2001. – №3. – С. 56–65.
178. Тураева З. Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика) / З. Я. Тураева – М. : Просвещение, 1986. – 126 с.
179. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
180. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / Успенский Б. А. – М. : Изд. “Гнозис”, 1994. – 432 с.
181. Фролова І. Є. Специфіка автоматизованого аспекту реалізацій стратегій конфронтації в англomовному дискурсі / І. Є. Фролова // Вісн. Житомир. Держ. ун-ту. – Серія “Філологічні науки”. – 2009. – № 45. – С. 127–132.
182. Фрумкина Р. М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога / Р. М. Фрумкина // Науч.-техн. информ. – 1992. – Сер. 2.– № 3.– С. 3–29.
183. Хализев В. Е. Теория литературы / Хализев В. Е. – М. : Высш. шк., 1999. – 265 с.
184. Чиркина И. П. Современный русский язык. Анализ языковых единиц : учеб. пособие для студ. филол. фак. пед. ун-тов и ин-тов : в 3 ч. Ч. 3. Синтаксис / В. В. Бабайцева, Н. А. Николина, И. П. Чиркина ; под ред. Е.И. Дибровой. – М. : Просвещение : Владос, 1995. – 302 с.
185. Чхетиани Т. Д. Лингвистические аспекты фатической метакоммуникации (на материале английского языка) : дис. канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. Д. Чхетиани. – Киев, 1987. – 203 с.

186. Швачко С. О. Лінгвістичний статус паузи (на матеріалі англомовних художніх текстів) / С. О. Швачко, Т. О. Анохіна // Вісн. Сум. держ. ун-ту. – Серія “Філологічні науки”. – 2002. – №3 (36). – С. 116–121.
187. Швачко С. О. У царині номінативних та комунікативних одиниць / Швачко С. О. – Суми : Вид-во СумДУ, 2010. – 168 с.
188. Шевченко И. С. Подходы к анализу концепта в современной когнитивной лингвистике / И. С. Шевченко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. – 2006. – № 725. – С. 192–195.
189. Шинкарук В. Д. Дискурсивні висловлювання в сучасній українській мові / В. Д. Шинкарук // Мовознавство. – 1996. – № 6. – С. 56–61.
190. Шифрин Б. Ф. Интимизация в культуре / Б. Ф. Шифрин // Даугава. – 1989. – №8. – С. 88–94.
191. Шмелева Т. В. Речевой жанр: возможности описания и использования в преподавании языка / Т. В. Шмелева // Русистика. Берлин. – 1990. – № 2. – С. 20–32.
192. Шмид В. Нарратология / Шмид В. – М. : Яз. слав. культуры, 2003. – 312 с.
193. Шпетный К. И. Лингвостилистические и структурно-композиционные особенности текста короткого рассказа (на материале американской литературы) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : 10.02.04 / Шпетный К. И. ; МГПИИЯ им. М. Тореза. – М., 1980. – 24 с.
194. Шрейдер Ю. А. Системы и модели / Ю. А. Шрейдер, А. А. Шаров. – М. : Радио и связь, 1982. – 152 с.
195. Эслон П. Проблема разграничения модальных значений / П. Эслон // Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Tartu. – 1997. – № 1. – С. 233–248.
196. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм “за” и “против”. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.

197. Якобсон Р. О теории фонологических союзов между языками / Р. О. Якобсон // Избранные работы. – М. : [бб.и.], 1985. – С. 92–104.
198. Яноушек Я. Социально-психологические проблемы диалога в процессе сотрудничества между людьми / Я. Яноушек // Психолингвистика за рубежом. – М. : Наука, 1972. – С. 112–130.
199. Ankersmit F. Kantian Narrativism and Beyond / F. Ankersmit // *The Point of Theory*, ed. by Mieke Bal and Inge E. Boer. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 1994. – P. 155–198.
200. Bal M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd Edition / Bal M. – University of Toronto Press, 1999. – 254 p.
201. Booth W. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd Ed. / Booth W. – Chicago : U of Chicago P, 1983. – 572 p.
202. Brinton L. *The Development of English Aspectual Systems: Aspectualizers and Post-verbal Particles* / L. Brinton // *Cambridge Studies in Linguistics* 49. – Cambridge : Cambridge UP, 1988. – 320 p.
203. Brown P. *Politeness: Some Universals in Language Usage* / P. Brown, S. Levinson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 352 p.
204. Brown P. *Speech as a Marker of Situation* / P. Brown, C. Fraser / In K. R. Scherer & H. Giles (Eds.) // *Social markers in speech*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – P. 33–62.
205. Brunner G. *Zur Konzeption der Funktionalen Pragmatic* / G. Brunner, G. Graefen // *Texte un Diskurse. Methoden und Forschungsergebnisse der Funktionalen Pragmatic*. – Opladen : Westdeutscher Verlag, 1994. – 439 S.
206. Caffi C. *On mitigation* / C. Caffi // *Journal of Pragmatics*. № 31. – 1999. – P. 881–909.
207. Casparis C. P. *Tense without Time: The Present Tense in Narration* / Casparis C. – Bern : Franke, 1975. – 212 p.

208. Chatman S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* / Chatman S. – London : Cornell University Press. Ithaca and London, 1978 – 277 p.
209. Dijk T. A. van *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse* / Dijk T. A. – London : Longman, 1977. – 261 p.
210. Eco U. *Travels in Hyperreality* / Eco U. – London : Picador, 1987. – 324 p.
211. Ehrich V. *Hier und Jetzt: Studien zur lokalen und temporalen Deixis im Deutschen* / V. Ehrich. – Tübingen : Niemeyer, 1992. – 184 S.
212. Fillmore Ch. *Deictic Categories in Semantics of “Come”* / Ch. Fillmore // *Foundations of Language. International Journal of Language and Philosophy.* – Vol. 2. – № 3. – N.Y., 1966. – P. 219–227.
213. Fillmore Ch. *The mechanisms of Construction Grammar* / Ch. Fillmore // *BLS* 14. – 1988, – P. 35–55.
214. Fleischman S. *“Discourse Functions of Tense-aspect Oppositions in Narrative: Toward a Theory Grounding* / S. Fleischman // *Linguistics.* – № 23. – 1985. – P. 851–882.
215. Fowler R. *Linguistics and the Novel* / R. Fowler – London: Methuen, 1977. – 141 p.
216. Fowler R. *How to See through Language: Perspective in Fiction* / R. Fowler // *Poetics.* № 11, 1982. – P. 213–235.
217. Freeman M. *Emily Dickinson and the Discourse of Intimacy* / M. Freeman // *Semantics of Silences In Linguistics and Literature.* – Gudrun M. Grabher and Ulrike Jeßner, eds. Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter, 1996. – P. 91–210.
218. Frey J. R. *The Historical Present in Narrative Literature, Particularly in Modern German Fiction* / J. Frey // *Journal of English and Germanic Philology.* – № 45. – 1946. – P. 43–67.

219. Friedman N. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept / N. Friedman // *The Theory of the Novel* / Ph. Stevick (ed). – New York : Free, 1967. – P. 108–137.
220. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method* / G. Genette. – Ithaca : Cornell University Press, 1983. – 288 p.
221. Grice H. P. *Meaning* / H. P. Grice // *The Philosophical Review*. – 66. – №3. – 1957. – P. 977–988.
222. Haberland H. Text, Discourse, Discours: The Latest Report from the Terminology Vice Squad / H. Haberland // *Journal of Pragmatics*. – 1999. – Vol. 31. – № 7. – P. 911–917.
223. Hamburger K. *The Logic of Literature*. 2nd rev. ed. Trans. Marilyn J. Rose / K. Hamburger. – Bloomington : Indiana UP, 1973 – 384 p.
224. Hodge R. *Social Semiotics* / R. Hodge, G. Kress – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – 258 p.
225. Huddleston R. *The Cambridge Grammar of the English Language* / R. Huddleston, G. Pullum – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 1842 p.
226. Jespersen O. *The philosophy of grammar* / Jespersen O. – Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992. – 371 p.
227. King D. *Decoding Narrative Distance* / King D. – 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.davekingedits.com/pov.htm>
228. Klein W. *Wo ist hier? Präliminarien zu einer Untersuchung der lokalen Deixis* / W. Klein // *Linguistische Berichte*. – 1978. – S. 18–40.
229. Kramsch C. *Language and Culture* / Kramsch C. – Oxford, 1998. – 134 p.
230. Kress G. *Text and Discourse* / G. Kress // *Handbook of Discourse Analysis* / Ed. by T.A. van Dijk. – Vol. 4. – *Discourse Analysis in Society*. – London : Academy Press, 1985. – P. 27–42.

231. Labov W. Oral Versions of Personal Experience: Three Decades of Narrative Analysis / W. Labov, J. Waletzky // Special Volume of a Journal of Narrative and Life History.– 1997.– Vol.7. – P. 34–155.
232. Leech G. Style in Function: A Linguistic Approach to English Fictional Prose / G. Leech, N. Short– L. : Longman, 1981. – 402 p.
233. Levinson S. Pragmatics / Levinson S. – Cambridge : Cambridge University Press, – 1983. – 434 p.
234. Lubbock P. The Craft of Fiction / Lubbock P. – L. : Create Space, 2010. – 138 p.
235. MacLaury R. Vantage theory : Cognitive linguistic applications // 6-th International Cognitive Linguistics Conference, Sweeden, 10–16 July, 1999 : Abstracts. – Stockholm : Stockholm University Press. – 1999. – P. 94–95.
236. Mead G. H. What social objects must psychology presuppose? / G. Mead // Journal of Philosophy, Psychology, and Scientific Method. – 1910. – Vol. 7. – P. 174–180.
237. Moore G. “Letters” in Conrad in Context / G. Moore / ed. Allan H. Simmons. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – P. 26–33.
238. Nelles W. Getting Focalization into Focus / W. Nelles // Poetics Today. – 11. – 1990. – P. 365–382.
239. Ninio A. Pragmatic Development / A. Ninio, C. Show – Boulder, Colo. : Westview Press, 1996. – 186 p.
240. Ochs E. Planned and Unplanned Discourse / E. Ochs // Syntax and Semantics: Discourse and Syntax / Ed. by T. Givon. – New York : Academy Press, 1979. – Vol.12. – P. 51–80.
241. Parret H. Contexts of Understanding / H. Parret // Benjamins Pages. Journal of Pragmatics. – Vol. 8. – Issue 4. – August 1984. – P. 569–592.
242. Pouillon J. Temps et roman / Pouillon J. – Paris : Gallimard, 1974. – 247 p.
243. Prince G. A Dictionary of Narratology / Prince G. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1987. – 202 p.

244. Rauh G. Tempora als deiktische Kategorien / G. Rauh // Indogermanische Forschungen. –1984. – S. 1–25.
245. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. 2nd Edition / Sh. Rimmon-Kenan – Routledge. London and New York, 2002. – 192 p.
246. Schiffrin D. Tense Variation in Narrative // D. Schiffrin // Language. – № 57. – 1981. – P. 45–62.
247. Shattuck R. Marcel Proust / R. Shattuck, – 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nytimes.com/books/first/s/shattuck-way.html>
248. Smith B. H. Narrative Versions, Narrative Theories / B. Smith / ed by Mitchell W. J. T., 209–232. – Chicago : University of Chicago Press, 1981. – P. 228.
249. Williams W. C. A Beginning on the Short Story / Williams W. C. – Norwood, PA : Norwood Editions, 1978. – 128 p.
250. Wolfson N. The Conversational Historical Present Alternation / Wolfson N. – Language. № 55. – 1979. – P. 168–182.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

251. Collins Cobuild English Dictionary / [Ed. by J. Sinclair]. – London ; Clagow : Collins, 1993. – 1703 p.
252. Concise Oxford Dictionary of Current English / [Ninth Edition]. – Oxford : Claredon Press, 1995. – 1672 p.
253. Merriam-Webster`s English Dictionary, 2009. [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://www.websters-online-dictionary.org>
254. Roget`s Thesaurus / [Ed. by S. Lloyd]. – Burnt Mill, Harlow, Essex : Longman Group Limited, 1982. – 712 p.

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ

255. Henry O. 100 Selected Stories (chosen by Sapper) / O. Henry. – Wordsworth Editions Limited, 1995. – 735 p.
256. Mansfield K. The Garden Party / Mansfield K. – Penguin Classics, 1998. – 192 p.
257. Maugaham S. Sixty-Five Short Stories / Maugham S. – London : William Heinemann Limited and Octopus Books Limited, 1976. – 937 p.