

ДИНАМІКА ВЗАЄМОДІЇ НЕПРЯМОГО МОВЛЕННЯ З ПЕРСПЕКТИВОЮ НАРАТОРА

Стаття присвячена розгляду взаємодії непрямого мовлення і дискурсної зони наратора з позицій комунікативно-прагматичного підходу його репрезентації в англomовному тексті постмодерну. Здійснюється аналіз непрямого мовлення як способу репродукції дискурсної зони персонажа у текстову фактуру твору.

Ключові слова: *непряме мовлення, наратор, вербальна репрезентація, дискурсна зона наратора, дискурсна зона персонажа.*

Статья посвящена рассмотрению взаимодействия не прямой речи и дискурсной зоны наратора с позиций коммуникативно-прагматического подхода его репрезентации в англоязычном тексте постмодерна. Проведен анализ не прямой речи как способа репродукции дискурсной зоны персонажа у текстовую фактуру произведения.

Ключевые слова: *непрямая речь, наратор, вербальная репрезентация, дискурсная зона наратора, дискурсная зона персонажа.*

The article deals with interaction of indirect speech and discourse zone of the narrator from the position of communicative and pragmatic approach to its representation in the English text of postmodern. The author has performed the analysis of the indirect speech as a means of reproduction of discourse zone of the character into the texture of the fictional work.

Key words: *indirect speech, narrator, verbal representation, discourse zone of the narrator, discourse zone of the character.*

Теперішні інновації в мові англomовної художньої літератури є закономірним наслідком процесів міжродової й жанрової інтеграції. Вони постійно призводять до появи гібридних, перехідних форм дискурсної зони персонажа із взаємопроникненням нарації та форм транспозиції мовлення.

Метою статті є опис динаміки взаємодії екзофазного (зовнішнього) і ендofазного (внутрішнього) непрямого мовлення з перспективою наратора в англomовній художній прозі модернізму і постмодернізму.

Прагнення до глибшого соціально-психологічного аналізу персонажів, показу кожного з них як унікальної мовної особистості спонукає англomовних письменників (Дж. Джойс, В. Вульф, В. Фолкнер, Дж. Барт, Дж. Ірвінг, Дж. Фаулз, А.С. Байєтт, Г. Свіфт та ін.) до використання непрямого мовлення з метою їхньої характерології. Для непрямого мовлення як способу мовної репродукції в дискурсній зоні персонажа це можна вважати новацією, котра зближує його з іншими способами мисленнево-мовленнєвої діяльності персонажів, як текстових комунікантів. Письменники обидвох літературних експериментальних течій ХХ ст. (до яких власне й належать модернізм і постмодернізм) використовують форми ендofазного й екзофазного непрямого, прямого і невласне-прямого мовлення у дискурсній зоні персонажа, що вносить різні прагматичні й стилістичні

нюанси в акцентовану мовленнєву сферу персонажів [13]. Для прикладу, характерологічні лексичні маркери прямого мовлення персонажа проникають і у структури непрямого мовлення. Пор.:

(1) “*A young medical student told her he would volunteer on the condition that he could have at least six chances over a three-day weekend. Jenny told him that he obviously lacked confidence; she wanted a child who would be more secure than that.*

An anesthesiologist told her he would even pay for the baby’s education – through college – but Jenny told him that his eyes were too close together and his teeth were poorly formed; she would not saddle her would-be child with such handicaps” [9 : 16].

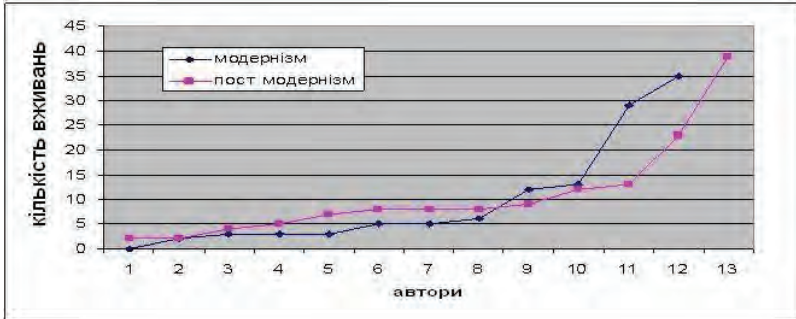
(2) “*The day porter told the police he hadn’t heard the address given the taxi driver, but the gentleman had seemed quite normal – merely “in a bit of a hurry.” Miss Parsons cam straight back to London, and opened up the filing cabinet. The passport was where it should be ”* [7: 165].

Текстові пасажі (1, 2) є безперечними випадками непрямого діалогу з використанням непрямого мовлення, яке приєднане до речення наратора на умовах безсполучникової підрядності, і правдиво передає слова суб’єктів головного речення (студента, анестезіолога, носильника), позатим речення-відповідь оформлене на умовах сполучникової сурядності (*that*). За рахунок морфосинтаксичного і композиційно-стилістичного підпорядкування непрямих висловлювань персонажа в (1, 2) сюжетно-наративним висловленням оповідача, розвиток думок перших (у головних реченнях) односпрямований лінійно, їхні репліки доповнюють зміст фраз персонажа підрядного речення у межах заданої авторським коментарем логіки й емоційно-експресивного забарвлення розмови.

Спроба встановити закономірності комунікативно-прагматичної еволюції непрямого мовлення в англомовній прозі модернізму й постмодернізму, спричинена, передусім, процесами літературного розвитку, наводить на такі міркування: обидва періоди та літературні напрями експлуатують непряме мовлення, проте у цілому його обсяг у художньому дискурсі, порівняно з кількісним діапазоном інших способів репродукції дискурсної зони персонажів (прямого та невласне-прямого мовлення), знижується. Кількість уривків непрямого мовлення у творах англомовного модернізму (внаслідок вибірки на п’ятдесятьох сторінках суцільного тексту) становить 116, а для творів постмодернізму – 140. Серед письменників-модерністів (Ш. Андерсон, В. Вульф, Д.Х. Лоуренс, Дж. Конрад), Дж. Джойс найактивніше експлуатує непряме мовлення у дискурсній зоні персонажа, а серед письменників-постмодерністів – П. Акройд, А.С. Баєтт, Дж. Барт, Дж. Фаулз. Класичні форми непрямого мовлення, пов’язані з його неминучим використанням всередині гіпотаксису, відступають на задній план, звільняючи місце вільному й прихованому непрямому мовленню, яке допускає різну ступінь характерології й експресивно-емоційної індивідуалізації персонажного висловлення. Прикметно, що процеси мовної характерології персонажів у непрямому мовленні наближують його до інших способів у дискурсній зоні персонажа (передусім до невласне-прямого мовлення) і ведуть до появи в художньому дискурсному просторі англомовного модернізму т. зв. „гібридних” / синтезованих форм персонажного мовлення, дедалі уживаніших у сучасній комунікативній практиці англомовного літературно-художнього постмодернізму.

Для непрямого мовлення прози модернізму і постмодернізму нелегко встановити структурно-семантичні й когнітивно-дискурсні характеристики, які можна було б вважати особливостями індивідуального художнього стилю конкретного письменника [10;

15; 17; 18]. Адже воно виявляється найбільш граматикалізованим способом у дискурсній зоні персонажа і в своєму інваріанті його використання розраховане на зниженість емоційної акцентуації у художньому тексті. Маніфестація непрямого мовлення (кореляція його уривків) в англійських художніх творах модернізму і постмодернізму, яка подана на графіку нижче відтворює ідентичну динаміку його використання у дискурсній зоні персонажа у цих двох літературно-художніх напрямках:



Графік 1. Співвідношення уривків непрямого мовлення в англійській прозі модернізму та постмодернізму

Внаслідок статистичних обстежень з використанням критерію Стьюдента, з'ясувалося, що $t_{CT} = 0,25$ є меншим за критичне значення $t_{Kp} = 2,07$ (для довірчого рівня 95%). Аналізуючи основні характеристики (зокрема коефіцієнт варіації), було констатовано, що у випадку з англійськими постмодерністськими текстами однорідність вживання екзофазного непрямого мовлення стала вищою (але не на багато). Це пояснюється його заміною іншими модифікаційними формами – детальніше див. напрацьовану таблицю типологічних форм непрямого мовлення, активно експлуатованих у двох досліджуваних літературних напрямках – (тематичним мовленням, мовленням у мовленні), які лаконічно передають тему висловлення. Непряме мовлення виявляється в нарації, коли важлива не індивідуальна мовленнєва форма і експресія висловлення персонажа, а його зміст, сама тема повідомлення.

Відповідником екзофазного (зовнішнього) непрямого мовлення є ендофазне непряме мовлення, або психонарація у термінології Д. Кон [6]. Внутрішнє (ендофазне) мовлення персонажа може бути подане у формі непрямого мовлення – психонарації. Його активно використовують у прозі обох літературних напрямків. Воно є дієвим прийомом художньої нарації, який уживають, щоб передавати сегменти внутрішніх висловлень персонажа, що репродукуються дієсловами мислення, найчастішими серед яких є *to think, to wonder, to know, to imagine*. Проте структуру непрямого мовлення не можна вважати абсолютно оптимальною для реалізації мисленнєво-мовленнєвої діяльності персонажів. Логізована, обмежена суб'єктивною експресією, вона не здатна належно передавати мовленнєву індивідуальність, до чого особливо прагне література ХХ ст. з її тенденцією до психологізації художнього світу [3], увагою до лінгвопсихологічної характеристики персонажів.

**Типологічні форми непрямого мовлення
в англомовній прозі модернізму та постмодернізму**



Художні форми внутрішнього мовлення – цитований монолог (внутрішнє пряме мовлення), психонарація (внутрішнє непряме мовлення), наративний монолог (невласне-пряме мовлення) – відрізняються від паралельних форм екзофазного мовлення на рівні стандартних моделей, передусім, зовнішніми ознаками. Як сигнали появи внутрішнього мовлення у художньому тексті виступають лексичні одиниці (різного категоріального статусу) із семантикою ментальної діяльності, які насамперед „перемикають” оповідь у суб’єктну зону персонажа або, інтегруючи цю зону в нарацію, сигналізують перехід до інтроспективного зображення персонажів:

(3) *“He would be thirty-one in November. Would he never get a good job? Would he never have a home of his own? He thought how pleasant it would be to have a warm fire to sit by and a good dinner to down to. He had walked the streets long enough with friends and with girls. He knew what these friends were worth: he knew the girls too. Experience had embittered his heart against the world. But all hope had not left him”* [12: 62].

(4) *“Ned always liked to travel about,” she thought. “I’ll give him the chance. Some day when we are married and I can save both his money and my own, we will be rich. Then we can travel together all over the world”* [4: 85].

(5) *“So he was in their power! Holmes and Bradshaw were on him! The brute with the red nostrils was snuffing into every secrete place! “Must” it could say! Where were his papers? The things he had written?”* [20: 162].

Як видно з прикладів (3, 4, 5), зовнішні сигнали обов’язкові для непрямого внутрішнього мовлення (3), закономірні для прямого внутрішнього мовлення (4) і факультативні

для невласне-прямого внутрішнього мовлення (5) [2: 6]. Набір внутрішніх ознак контекстових прийомів репродукції внутрішнього та зовнішнього мовлення в художньому тексті збігається. Мовна техніка художньої трансформації внутрішнього мовлення, скерована на відтворення таких ознак психологічного аналога, як стислість синтаксису, ідіоматичність, суб'єктивність, діалогічність, що виявляється як у взаємодії з контекстом (внутрішнє мовлення є частиною діалогу), так і всередині його самого (внутрішнє мовлення будується як складовий текст, де різні „внутрішні” голоси мають власні мовленнєві партії), реалізується в межах прямого, непрямого, невласне-прямого мовлення. Його використання веде до модифікації способів мовлення і їх репродукції у дискурсній зоні персонажа.

Лінгвальна структура текстових фрагментів ендофазного прямого мовлення відрізняється, як свідчать приклади (1, 2, 4), від випадків передавання внутрішніх реплік і рефлексій персонажа в умовах нарації з їх частковою композиційно-мовленнєвою трансформацією (3, 5), тобто у формах невласне-прямого мовлення [11: 347–367]. Подібний літературно-художній метод текстової реалізації внутрішнього (ендофазного) мовлення можна визначити як зображене внутрішнє мовлення або невласне-прямє внутрішнє мовлення, в якому автор-письменник, залежно від конкретних стилістичних завдань, маніпулює часткою участі в суб'єктивній перспективі персонажів.

До диференційних мовних показників ендофазного прямого, непрямого і невласне-прямого мовлення належать особові займенники і часові форми дієслова. У прямому внутрішньому мовленні фіксуємо займенники, котрі функціонують з перспективи персонажа (тобто від першої особи суб'єкта), а у невласне-прямому внутрішньому мовленні – з перспективи наратора (тобто від третьої особи суб'єкта). Щодо дієслівних часових форм, то у цитованому монолозі зображення підпорядковується фабульному часові, а в ендофазному невласне-прямому мовленні часові форми дієслова співвіднесені з епічним планом твору: автор-письменник розкриває внутрішній світ персонажа через призму часового плану наратора (у теперішньому або епічному минулому).

Існують певні відмінності і в характері введення психонарації, ендофазного прямого мовлення та ендофазного невласне-прямого мовлення у художніх текстах модернізму та постмодернізму [15; 18]. Для першого та другого характерна присутність їх ввідних слів (дієслова на позначення розумових процесів – to know, to wonder, to think, to feel та ін.). У другому, – відсутні подібні лексичні одиниці і т. зв. ситуативний контекст, тобто група авторських речень, які містять або опис навколишнього світу, предметів, явищ, проблемних ситуацій, що спонукали роздуми персонажів (водночас і автора-наратора), або зображення душевного стану персонажа: його схвилюваність, страх, радість, сумніви. В англomовній прозі модернізму фіксуємо симбіотичне поєднання непрямого, прямого і невласне-прямого мовлення у фактурі тексту:

(6) *“She thought that the rain would have some creative and wonderful effect on her body. Not for years had she felt so full of youth and courage. She wanted to leap and run, to cry out, to find some other lonely human embrace him. On the brick sidewalk before the house a man stumbled homeward. Alice started to run. A wild, desperate mood took possession of her. “What do I care who it is. He is alone, and I will go to him,” she thought; and then without stopping to consider the possible result of her madness, called softly. “Wait!” she cried. “Don't go away. Whoever you are, you must wait” [4: 88].*

Функціонуючи у тексті поряд (6), психонарація (внутрішнє непряме мовлення), цитований монолог (внутрішнє пряме мовлення), наративний монолог (невласне-пряме мовлення), зовнішнє пряме мовлення персонажа уможливають авторське зображення художньої події в тісній інтеграції обидвох дискурсних зон – наратора і персонажа. А це формуює різні рівні естетичного та експресивного впливу на читача.

До факультативних розмежувальних ознак ендофазного прямого й невласне-прямого мовлення належать також графічні засоби. Пряме мовлення має на своїй межі спеціальну пунктуацію: двокрапку або тире та лапки (подвійні чи одинарні). Ці засоби зберігаються й у прямому внутрішньому мовленні у творах модернізму, але можуть бути відсутні або замінені на інші пунктуаційні засоби (курсив, відсутність лапок, двох крапок) у творах постмодернізму. Невласне-пряме мовлення не має сталої системи пунктуації, яка б відділяла його від дискурсу наратора. Його типовими пунктуаційними маркерами можна назвати знаки питання, оклику, три крапки [1]. Зауважимо, що пряме внутрішнє мовлення в постмодернізмі все частіше не отримує графічних показників у тексті, як зокрема у (7):

(7) *“Walking briskly in a warm overcoat toward the Hotel Terminus, he stops to buy flowers, yellow freesias, and wonders what a “few months” can mean: three, eight? He has fallen out of love this morning, feels a refreshing distance, an absolution – But then she calls him amigo, as she accepts the flowers, and says, not bad, Red Head, and he falls back into love again, forever. She comes toward him fresh from the bath, opens her robe. Goodbye, she says, goodbye”* [5: 88].

У функціональній єдності ендофазного прямого і невласне-прямого мовлення, їхньої здатності передати думки, переживання та почуття персонажа кожний із них набуває своїх прагматичних функцій і нюансів. Пряме внутрішнє мовлення (цитований монолог) дає можливість характерологічно представити персонажів, поглибити емоційне напруження модерністського або постмодерністського тексту. Прагматика зображуваного внутрішнього мовлення пов'язана з експресивним варіюванням наративного сюжетно-композиційного компоненту художнього тексту [8: 377–385]. Контамінація зон наратора і персонажа створює діапазон їхньої активної взаємодії: у повному злитті суб'єктивного і об'єктивного планів посилюється ліричний мотив художнього твору. У випадку авторського невласне-прямого мовлення, наратор начебто підпорядковує собі персонажа (виникає стилістичний ефект епізації, авторського узагальнення). Можливі також випадки зіткнення або контрастного зіставлення точок зору наратора й персонажа (поява іронічного чи сатиричного ефекту), що забезпечує неоднорідний характер читацького сприйняття, як у наведених нижче фрагментах творів Д. Лоджа, В. Вульфа, Д.Х. Лоренса:

(8) *“He had escaped! was utterly free – as happens in the downfall of habit when the mind, like an unguarded flame, bows and bends and seems about to blow from its holding. I haven't felt so young for years! thought Peter, escaping (only of course for an hour or so) from being precisely what he was, and feeling like a child who runs out of doors, and sees, as he runs, his old nurse waving at the wrong window”* [20: 59].

(9) *“Connie's father, when he paid a flying visit to Wragby, said in private to his daughter: As for Clifford's writing, it's smart, but there's nothing in it. It won't last! ... Connie looked at the burly Scottish knight who had done himself well all his life, and her eyes, her big, still-wondering blue eyes became vague. Nothing in it! What did he mean by nothing in it? If the critics praised it, and Clifford's name was almost famous, and it even brought in money ... what*

did her father mean by saying there was nothing in Clifford's writing? What else could there be?" [14: 18].

(10) "Camel gave him an ironical glance. 'So you're going to chuck criticism and go in for scholarship?'

'Well, criticism hasn't got me anywhere,' said Adam defensively. He was prevented from contributing by signs of disapproval from neighbouring readers. His voice had been steadily rising in volume during the conversation. Adam returned to the silent perusal of his letter. Well, why not, he thought. Why not abandon his unfinished and unfinishable thesis, and start afresh on the letters of Egbert Merrymarsh? There was nothing very difficult about editing, was there?" [16: 91].

Аналіз фрагментів (8, 9, 10) засвідчує існування синкретизму між формами внутрішнього та зовнішнього прямого і невласне-прямого мовлення. Звідси можна зробити висновок, що персонаж має власну структуру – сукупність текстових елементів різних рівнів, співвіднесених між собою і підпорядкованих провідній структурі, що його позначає. З цих же прикладів видно, що наративний і персонажний сегменти по-різному впливають на розвиток дискурсної зони персонажа. Оповідний дискурс здійснює описово-характерологічний і зображальний (прямий та опосередкований) розвиток образу персонажа, тоді як його власна мовленнєва структура виступає як суб'єктивно-зображальна (непряма) форма характерології.

Спостереження над мовою художньої прози обидвох літературних напрямів дають підстави говорити про те, що дискурсна зона наратора (у формах супровідного коментування) набуває характеру ремарки. Це пояснюється взаємною спрямованістю композиційного і стилістичного впливу дискурсу наратора і дискурсу персонажів. Дискурсна зона персонажа, яка виникає на основі системи способів передачі мовлення, а також перебуває у наративному монолозі, розвиває в читача уявлення про персонажа як про мовну особистість і водночас як художній інтелект, розум [19: 30].

Своєрідність дискурсної зони персонажів визначається кількісними зв'язками способів передачі мовлення, дискурсною зоною наратора і неоднорідними структурно-стилістичними та функціональними ознаками цих способів передачі мовлення. Персонаж загалом і його мовленнєва партитура зокрема є артефактом, що передбачає наявність у змісті та формі твору мови персонажа, створюючи його як частину загальної лінгвокреативної стратегії письменника. Насамкінець порівняємо використання основних дієслівних експлікаторів мовлення та мислення в проаналізованих творах. Основні характеристики засобів вираження мовомислення подаємо у таблиці.

Таблиця 2.

Характеристики експлікації мисленнєво-мовленнєвої діяльності у творах модернізму та постмодернізму

	Модернізм	Постмодернізм
Середнє значення	1990	3516
Середньоквадратичне відхилення	1027,8	2585,3
Коефіцієнт варіації	1,94	1,36

За рахунок збільшення вживання деяких номінантів у постмодернізмі відповідно збільшилось середньоквадратичне відхилення і зменшилася стабільність (коефіцієнт

варіації). Але, в основному, тенденції до вживання відповідних засобів вираження в модернізмі збереглися і в постмодернізмі. Для того, щоб статистично перевірити чи насправді тенденції не змінилися, обчислимо коефіцієнт. У цьому разі критерій Стьюдента $t_{CT} = 1,34$, а табличне (критичне) значення для довірчого рівня 95% $t_{Kp} = 2,05$, тобто $t_{CT} < t_{Kp}$. Це означає, що тенденції до вживання лексем, які виражають мисленнєво-мовленнєві процеси, в модернізмі та постмодернізмі суттєво не змінилися.



Графік 2. Криві співвідношення дієслів мовомислення в англomовній прозі

Отже, в англomовній художній прозі модернізму та постмодернізму внутрішнє (ендофазне) мовлення як вияв психічного стану людини зображується опосередковано – засобами зовнішнього (екзофазного) мовлення. Через те творення реального внутрішнього мовлення у цій прозі умовне. Рівень умовності та характер відображення внутрішнього мовлення персонажів (як своєрідної композиційної частини художнього тексту) є однією з ланок, що залежать від літературної традиції, індивідуальних, естетичних і світоглядних позицій письменника, від властивої часові моделі мовної культурології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бехта І. А. Засоби мовної репродукції в англomовній прозі / І. А. Бехта // Іноземномовний текст за фахом : лінгводидактичні аспекти. – Львів : Світ, 1998. – С. 91–101.
2. Зименкова В. А. Способы выражения внутренней речи персонажей в художественном тексте : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / В. А. Зименкова. – Л., 1989. – 16 с.
3. Щирова И.А. Художественное моделирование когнитивных процессов в англоязычной психологической прозе XX века: [монография] / И.А. Щирова. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2000. – 315 с.
4. Anderson Sh. Selected Short Stories. – М.: Progress Publishes, 1981. – 352 p.
5. Barthelme D. Forty Stories. – N.Y.: Penguin Books, 1989. – 256 p.
6. Cohn D. Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. – Princeton: Princeton UP, 1978. – 323 p.
7. Fowles J. The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma. – М.: Progress Publishers, 1980. – 246 p.

8. Herman D. Towards a Pragmatics of Represented Discourse: Narrative, Speech and Context in Woolf's *Between the Acts* // Poetics. – 1993. – Vol. 21. – № 5. – P. 377–385.
9. Irving J. The World According to Garp. – N.Y.: Pocket Books, 1979. – 609 p.
10. Jackson I. E. The Subject of Modernism. Narrative Alteration in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf and Joyce. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. – 209 p.
11. Jahn M. Contextualizing Represented Speech and Thought // Journal of Pragmatics. – 1992. – № 17. – P. 347–367.
12. Joyce J. Ulysses. – N. Y.: Random House Inc., 2002. – 783 p.
13. Larson M. L. The Functions of Reported Speech in Discourse // A Publication of the Summer Institute of Linguistics and the University of Texas at Arlington. – 1978. – Publication № 59. – 421 p.
14. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover. – L.: Penguin Books, 1997. – 314 p.
15. Lee A. Realism and Power. Postmodern British Fiction. – L., & N.Y.: Routledge, 1990. – 155 p.
16. Lodge D. The British Museum is Falling Down. – N.Y.: Penguin Books, 1981. – 176 p.
17. Malamud R. The Language of Modernism. – L.: UMI Research Press, 1989. – 198 p.
18. McHale B. Postmodernist Fiction. – L.: Routledge, 1999. – 265 p.
19. Palmar A. The Construction of Fictional Minds / Narrative. – The Ohio State University. – 2002. – Vol. 10. – № 1. – P. 28–46.
20. Woolf V. Mrs. Dalloway. – L.: Penguin Books, 1996. – 213 p.