

ЛІНГВОСТИЛІСТИКА

Анетта Арцишевська

ВЗАЄМОДІЯ РІЗНОВИДІВ ЧУЖОЇ МОВИ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Вивчення конструкцій із чужою мовою — не нова тема в історії лінгвістичної думки. Відповідні проблеми розглядалися як на матеріалі слов'янських Г.М. Чумаков (1975), М.К. Мілих (1975), так і неслов'янських мов (наукові праці І.Р. Гальперіна (1981), К.Я. Кусько (1980), Є.О. Гончарової (1984), М.М. Федорчук (1990) та ін.

Функціонуючи як частина художнього цілого, конструкція з чужою мовою (ЧМ) набула особливої актуальності у зв'язку зі швидким розвитком художнього тексту, який складається з авторської мови і мови персонажів, у всіх літературних жанрах. Головна особливість ЧМ полягає в тому, що вона є новим мовним пластом, який виділяється тому його граматичної організації в авторській оповіді, у яку він уведений. При цьому виникає поєднання авторської мови (АМ) і ЧМ, яке створює умови для взаємодії двох мовних стилів. Однак, протиставляючись одна одній за багатьма ознаками, вони контамінуються у тексті, створюючи "іплюзію багатоголосого звучання твору, в якому голос автора то виділяється із хору персонажів, то зливається з ним, він то говорить сам із собою, то з читачем, то замовкає, то владно вривається в багатоголосся [1, с. 16-17].

АМ бере участь у створенні композиції, розкриваючи ситуацію ззовні, в її просторово-часовому та причинно-наслідковому співвідношенні з іншими подіями сюжету, у певних діях та вчинках художньої дійсності. ЧМ розвиває художні події зсередини, насичуючи твір індивідуально-психологічними та емоційно-оцінними мотивами [2, с. 72]. Існують різноманітні способи введення ЧМ у текст художнього твору. Репрезентація ЧМ в оповіді значною мірою визначає дієвість того чи іншого способу відтворення чужого висловлення. Вибір способу введення залежить від синтаксичної організації, семантики, функціональної спрямованості чужої мови, від індивідуальної манери й задуму автора та його художнього стилю.

У художньому творі конструкції з ЧМ входять у авторський текст, чергуючись одна з одною. Інколи вони поєднуються у невеликому уривку тексту, і тоді особливо чітко виявляється призначення кожної форми ЧМ; пряма мова (ПМ) презентує форму вислову думки, а непряма мова (НМ) передає зміст думки, не відвертаючи уваги читача на конкретну форму її вираження. Отже, кожна з форм ЧМ набуває індивідуальних особливостей передачі чужого висловлення.

ПМ графічно виділяється в тексті художньої прози, а НМ зливається з авторським текстом, утворюючи з ним єдине органічне ціле. Але в багатьох випадках письменник включає окремі репліки ПМ безпосередньо в авторський текст; в таких випадках вони разом із формами НМ утворюють один із компонентів авторського тексту, який отримує складну мовну структуру шляхом перешплетення різних форм мови. В англійській художній літературі простежуються прийоми переходу від однієї форми ЧМ в іншу. Це пояснюється тією роллю, яку виконує ЧМ як засіб розвитку сюжету. Оскільки ПМ завжди стилістично, графічно та синтаксично більш виділена, то письменники вдаються до неї тоді, коли треба щось відтінити, акцентувати, конкретизувати.

В авторській оповіді з непрямою передачею мови персонажів може включатись одна репліка у формі прямої мови. Вона може бути незначною за змістом, її призначення полягає в тому, щоб оживити розповідь і зосередити увагу на певному аспекті ситуації, як-от: *у цей вечір бракувало жінок до танцю:*

The two young gentlemen asked the ladies if they might have the pleasure and Mary Jane turned to Miss Daly. "O, Miss Daly, you are really awfully good, after playing for the last two dances, but really we're so short of ladies tonight" (J. Joyce. *The Dead*, p. 42).

Репліка ПМ набуває особливо важливого значення. Вона може бути несподіваною для учасників описаної сцени, інших героїв твору, отже, є конструктивною для розвитку сюжету. Інші репліки, менш важливі, подаються в таких випадках узагальнено у формі НМ.

Horn told the doctor that he saw the governor every day, and once Davidson mentioned him.

"He looks as if he had plenty of determination", he said, "but when you come down to brass tacks he has no backbone" (S. Maugham. *Rain*, p. 159).

Реплікою ПМ можуть завершуватись роздуми персонажа, викладені у непрямій мові. Така репліка сприймається особливо виразно, в неї вкладено глибокий зміст, зокрема, у наступному прикладі: *He could not find out how Verner had originally made his money. "He must have kept it specially dark", said Horne Posher to himself, "It must be something, he's really ashamed of nowadays* (G.K. Chesterton. *The Fool of the Family*, p. 267).

У багатьох випадках автор переходить від НМ до ПМ, особливо коли в структурі діалогу репліка яскраво характеризує персонажа, актуалізує його принципові погляди. Інколи така репліка відкриває нові риси чи позиції персонажів:

One day she said, to an interviewer from a woman's journal who had asked her what success meant. "It means that your friends don't bring you back silk scarves from their holidays anymore" (M. Spark. *The Public Image*, p. 44).

До ПМ автор переходить від форм непрямой мови, коли прагне привернути увагу читача до мовного стилю співрозмовників:

William implored Isabel not to attend the first performance of the play. "Please don't be there. Come to the matinee instead. I shall be so terribly nervous", he said (H.E. Bates. *A Comic Actor*).

У формі прямої мови можуть бути представлені також репліки, які ніби підбивають підсумок усьому сказаному раніше або переданому у непрямій мові. У структурі діалогу в таких випадках можливе своєрідне обрамлення непрямой мови репліками ПМ, спільними за змістом, які становлять собою варіанти висловлення однієї і тієї самої думки:

Le Roy explained his attitude in the matter and her strange behaviour in the west-side house by saying she had thought too much and acted too little. "The life force within her became decentralized", he declared (S. Andersen. *Seeds*, p. 82).

Шляхом НМ може передаватися вступна частина висловлення, тобто вихідна, яка служить джерелом для подальшого викладу основної думки, поданої в ПМ, оскільки форма висловлення думки дає змогу виразно уявити зміст усієї сцени, зрозуміти, яке враження справили слова на того, кому вони були адресовані. Така форма репродукції викликає відповідну реакцію і у читача:

In a powerful voice, resonant and deep, he read to them the chapter in which is narrated the meeting of Jesus Christ with the woman taken in adultery. "Now kneel with me and let us pray for the soul of our dear sister, Sadie Thompson" (S. Maugham. *Rain*, p. 168).

Численні репліки у формі НМ на фоні ПМ використовуються з метою простежити стосунки між людьми, показати людину з несподіваного боку, скажімо, розвінчати його:

"Don't tell Mother", implored the boy. And father had said: "Pooh, no. No fear!". But Johnny was sure that he had gone and told mother at once, and he could not bear to think of it (A. Coppard. *The Presser*, p. 326).

Навіть одна репліка ПМ на фоні НМ здатна надавати НМ природності ситуації. У НМ немов би інтерпретуються невисловлені думки персонажа, стосунки між персонажами твору, зокрема у наступному прикладі: *"I didn't mean..." He wanted to say that he loved Baines, that he had only wanted to laugh at Mrs. Baines. But he had discovered that you couldn't laugh at Mrs. Baines* (G. Greene. *The Basement Room*, pp. 417-418).

Поєднуючи форми ПМ і НМ, письменник може познайомити з новими для головного героя особами, ознайомити з новими для нього умовами життя. У формі ПМ подається те, що містить типові для героїв слова і стилістичне забарвлення, у НМ передається зміст реплік, які внаслідок певних міркувань не включені в текст у формі ПМ.

At dinner I asked a Negro waiter if there was anything doing in town. He pondered gravely for a moment, and then replied: "Well, boss, I don't really reckon there's anything at all doin' after sundown" (O'Henry. A Municipal Report, p. 237).

Форми ПМ і НМ можуть чергуватися при передачі думок і слів персонажів, коли письменник зображає героя твору із зовнішнього боку і одночасно розкриває його внутрішній світ, причому думки можуть бути важливішими ніж висловлення, тому вони передаються у формі НМ: *"Promise", I said. I understood that he wished to enforce some sort of bond between us with this secret, and I thought, "Oh, well, I suppose he's lonely. Keeping his secret won't do any harm"* (M. Spark. The Portobello Road, p. 192).

У текст авторської оповіді, в якій міститься НМ, може бути включена ПМ без спеціальної вступної частини, і тоді вона цілком природно продовжує НМ за змістом, але яскраво протистоїть їй за стилем викладу і презентує спосіб мовлення персонажа: у формі ПМ передається лише найсуттєвіше, що складає основний зміст і розкриває мету мовця:

Raymond was indignant at the sight and hoped, that Lou was not feeling upset. He knew very well Elizabeth had a decent living income from a number of public sources and was simply a slut, one of those who would not help themselves (M. Spark. The Black Madonna, p. 137).

У форму НМ, яка у багатьох випадках здатна яскраво характеризувати персонажа, включається певне слово як лексема "чужого словника", що береться із безпосереднього вислову і своєю формою переконливо довершує образ, тобто є компонентом мовної характеристики:

Valerie haughtily reminded her mother of the beautiful apartment on the Arno, and the "wonderful" things in store in New York, and of the marvelous and satisfying life she and Erasmus had led (D.H. Lawrence. Things, p. 229).

В цьому випадку слово "beautiful" в устах Валері виражає її меркантильність, прагнення до накопичення матеріальних цінностей.

ПМ і НМ можуть чергуватись у структурі діалогу. У формі НМ подається репліка, стилістично нейтральна, або така, яка містить факти, відомі читачеві, у формі ПМ — цікаве за змістом, стилістично яскраве, експресивне, що має значення для розвитку дії в описаній ситуації. Графічно діалог або виділяється із авторського тексту, або включається в нього, зливається з ним. У такому випадку ПМ ніби підкоряється правилам введення НМ:

Later on she told Emmie that her father had said about the watch and chain and the money: "What right has he — he — meaning Hadrian — to my father's watch and chain what has it to do with him? Let him have the money, and get off", said Emmie (O.H.Lawrence.You Touched Me, p. 191).

Репрезентуючий компонент (РК), який супроводжує НМ, може включати непряму мову, яка стисло передає суть репліки іншого персонажа. Таке чергування видів мовлення дає змогу не переобтяжувати текст лише одним видом ЧМ, переключає увагу читача, урізноманітнюючи саму оповідь:

"Where d'you live?" he asked her and she replied that she lived in Bermondsey, that her father was a bottle-washer (A. Coppard. The Presser).

Отже, ПМ і НМ використовуються в аналогічних функціях, особливо для передачі змісту ЧМ. Вибір однієї з форм визначається можливостями, закладеними в синтаксичній природі обох форм. ПМ ближча до безпосереднього висловлення. Письменник звертається до неї, коли хоче передати форму, спосіб висловлення думки, індивідуальні особливості мовця. Пряма мова наочніша, яскравіша, документальніша, емоційніша. НМ передає зміст ЧМ, не зберігаючи форми її висловлення, тому вона буває необхідна лише в тих випадках, коли треба викласти думку скорочено, інколи узагальнено, коли важливий зміст, а форма висловлення думки не потрібна; зокрема, НМ необхідна, якщо в новій ситуації персонаж розповідає про те, що читачеві вже відомо. Обидві форми тому й отримали розвиток у мові, що вони однаково художньо доцільні, кожна з них має свої переваги над іншою в певних умовах, а їх поєднання створює складну мовну структуру з переплетенням різних форм мови, що оживлює розповідь, робить її багатогранною, об'ємною, відтіняє різні сторони комунікації, сприяє реалізації авторської прагматики.

Варто наголосити, що різні види ЧМ у художньому тексті не вживаються окремо, протиставлено, між ними простежуються тісні взаємозв'язки та взаємопереходи.

Переключаючись з одного способу на інший, письменники досягають певної стилістичної мети: розвантажують експресивний потенціал одного із способів передачі ЧМ, досягають передачі контрасту думок, виразніше передають складні почуття персонажів, рельєфніше виділяють важливі моменти, відділяють об'єктивне від суб'єктивного. Найчастіше такі взаємопереходи спостерігаються на межі ПМ та НПМ, оскільки НПМ функціонально тісніше пов'язана з ПМ та НМ, ніж з АМ, і тому на межі з ПМ і НМ виявляє переважно синсемантичні тенденції в синтаксичному оформленні.

Зміст АМ на межі з НПМ представляє собою, як правило, опис дій, стану персонажа, що готує до сприйняття думок героя, які визначають його поведінку у певний момент:

His heart was hard with disillusion: a continual gnawing and resistance. But he worked on. What was there to do but submit (D.H. Lawrence. England, my England, p. 106).

Зв'язка НПМ із ПМ буває двох типів. НПМ виражає внутрішню реакцію персонажа з приводу попередньо висловленого в ПМ:

"I'm too happy — too happy!" she murmured. And she seemed to see on her eyelids the lovely pear tree with its wide open blossoms as a symbol of her own life.

Really-really — she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden And friends — modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions — just the kind of friends they wanted and then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes.

"I'm absurd, absurd!" She sat up but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring. Now she was so tired, she could not drag herself upstairs to dress.

A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn't intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing room window (K. Mansfield. Bliss, p. 89).

В оповіданні К. Менсфілд "Блаженство" висловлення вголос головної героїні Берти Янг перемежуються з її роздумами про те, що було щойно висловлене. Таких випадків НПМ у поєднанні з ПМ у цьому оповіданні ми нарахували 15.

НПМ та ПМ можуть бути частинами одного діалогу, який розпочинається з ПМ, а потім сам автор ніби приєднується до нього, надаючи перевагу суб'єктивно-модальним структурам НПМ над формами ПМ:

"Has she been good, Manny?"

"She's been a little sweet all the afternoon", whispered Nanny. "We went to the park and I sat down on a chair and took her out of the pram and a big dog came along and put its head on my knee and she clutched its ear, fugged it. Oh, you should have seen her".

Bertha wanted to ask if it wasn't rather dangerous to let her clutch at a strange dog's ear. But she did not dare to. She stood watching them, her hands by her side, like the poor little girl in front of the rich little girl with the doll.

The baby looked up at her again, stared and then smiled so charmingly, that Bertha couldn't help crying:

"Oh, Nanny, do let me finish giving her supper while you put the bath things away".

"Well, M'm, she oughtn't to be changed hands while she eating", said Nanny still whispering. "It unsettles her; it's very likely to upset her".

How absurd it was. Why have a baby if it has to be kept — not in case like a rare, rare fiddle — but in another woman's arms?... (K. Mansfield. Bliss, p. 87).

За нашими спостереженнями, цей досить великий за розміром уривок з оповідання К. Менсфілд дає змогу простежити стилістичний потенціал чергування реплік персонажів у безпосередній комунікації із роздумами героїні з приводу сказаного. Репліки самі по собі є несуттєвими. Основна увага зосереджується на роздумах Берти, її сприйнятті цієї ситуації. Завдяки переплетенням ПМ і НПМ, створюється враження неперервності діалогу і водночас багатоплановості зображення, коли автор одночасно характеризує і зовнішні події, і реакцію на них співрозмовників, а також розкриває деякі риси їх характеру. Такі переходи від ПМ до НПМ властиві багатьом англійським та американським письменникам XX століття, зокрема

Д. Лоуренсу, Ф.С. Фіцджеральду, С. Моему, К. Менсфілд та ін. У багатьох випадках НПМ приєднується до НМ, причому НПМ зароджується вже у середині структури з НМ:

They had been invited, to a friend's house for cocktails that evening and after that to another friend's for dinner and at first Linda said she wouldn't go, she couldn't dream of bearing the children alone in the house after what had happened. But Willard asked her what she intended to do — stay home every night until the children were twenty years old. Anyway, Willard said, whoever it was, had had a real scare and would keep as far away from the house as possible. Then Linda decided that he was right, but now she'd have to tell the maid (I. Shaw. Circle of Light, p. 173).

У наведеному прикладі відбувається своєрідний перерозподіл мовленнєвих акцентів: структурно-лексичні елементи авторської оповіді, що переважають у НМ, поступово поглинають риси мови суб'єкта висловлення.

НПМ ніби розвиває хід думок персонажа, імпульсом для яких послужила НМ:

"Gradually he began to reason that it would not be pleasant to face the sheepdog's master and that it would not be easy to convince that brutal violent-tempered man of the dog's death. The snow began to fall on the frozen hedges like hail. What would he say? How would he explain it? How would he resist that inevitable passionate fury?" (H.E. Bates. A Comic Actor, p. 354).

Значної емоційної напруги автор досягає також тоді, коли трансформацією в межах одного епізоду чергує різні способи ЧМ, наприклад, в оповіданні Г.Честертон "The Fool of the Family": *Obviously the man did not use his voice because he did not wish his voice to be recognized. He hoped to escape from that dark place before Fisher found out who he was. And who was he. One thing at least was clear. He was one or other of the four or five men with whom Fisher had already talked in those parts and in the development of that strange story.*

"Now, I wonder who you are", he said aloud, with all his lazy urbanity. "I suppose it's no good trying to throttle you in order to find out; it would be displeasing to pass the night with a corpse. Besides, I might be the corpse I've got no matches, and I've smashed my torch; so I can only speculate. Who could you be now? Let us think" (Chesterton. The Fool of the Family, p. 279).

Проведений аналіз дає нам підстави констатувати, що для системи форм репродукції ЧМ властива стилістична поліфункціональність, тобто прояв у конкретній стилістичній реалізації форм різноманітної стилістичної орієнтації як засобів узагальнення, підсилення або уточнення, а також засобів характеристики персонажа. Кожний вид передачі чужого висловлення містить у собі необхідну інформацію про тему, події, вчинки того чи іншого персонажа. Тим самим активізується участь читача, загострюється його увага. Всі три форми тому й отримали розвиток у мові, що вони однаково необхідні, кожна з них має свої переваги над іншою в певних умовах, а їх поєднання створює складну мовну структуру з поєднанням різних форм мови, що оживлює розповідь, робить її багатогранною, об'ємною, відтінює різні сторони комунікації.

Інтерферовані форми відрізняються розмаїттям стилістичної функціональності, особливо як засіб мовної характеристики персонажа та психологізації зображення. Їх дієвість можна пояснити тим, що в них фокусуються та акумулюються стилістичні можливості кожної із форм репродукції ЧМ. Інтерферовані форми відображають взаємодію різних форм репродукції ЧМ, їх комплексне функціонування в оповідній структурі творів, в їх дискурсній організації.

Література

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981. — 138 с.
2. Гончарова Е.А. Лингвистические особенности "авторской" и "персонажной" несобственно-прямой речи // Стилистика художественной речи: Сб. науч. работ. — Л.: ЛГПИ им. А. Герцена, 1977. — Вып. 3. — С. 67-73.
3. Гончарова Е.А. Пути лингвистического выражения категорий автор — персонаж в художественном тексте. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1984. — 149 с.
4. Кусько Е.Я. Проблемы языка современной художественной литературы: Несобственно-прямая речь в литературе ГДР. — Львов: Изд-во Львов. ун-та, 1980. — 207 с.
5. Милых М.К. Конструкции с косвенной речью в современном русском языке. — Ростов н/Д.: Изд-во ун-та, 1975. — 211 с.
6. Федорчук М.М. Лингвистическая структура и стилистическое функционирование внутреннего монолога (на материале прозы США): Дисс. ... канд. филол. наук. — Львов, 1990. — 206 с.

7. Чумаков Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью. — К.: Высш. шк., 1975. — 220 с.

Anetta Artsyshevska. The Correlation of Different Types of Speech in Fiction. The given paper deals with the relationship of direct, indirect and represented speech on the material of XX century British and American stories. Different examples of that relationship are analysed giving the author the possibility to come to the conclusion that three of them have certain advantages but their relationship creates a complicated linguistic structure with the interconnection of different types of speech making the narration more vivid, versatile, prominent.

Іван Бехта

ЛІНГВОНАРАТИВНА ПРОБЛЕМАТИКА ТОЧКИ ЗОРУ АВТОРА-ПИСЬМЕННИКА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Розуміння дискурсу художнього тексту, як висловлювання, що породжується в процесі спілкування, є продуктивним, якщо розглядати сам художній твір як систему, кожен елемент якої має естетико-художнє спрямування, а його вивчення сприяє повнішому й точнішому розумінню твору автора загалом [22, с. 374]. Важливим у цьому плані є аналіз манери викладу, точки зору, вибору стратегії *point of view* [34, с. 119]. У канві художнього тексту завжди існує джерело енергії автора, певна субстанція, що провадить виклад. Назвемо її *наратором*. Цей термін обираємо з таких міркувань: по-перше, він досить продуктивно функціонує в англійському та німецькому літературознавстві. По-друге, ним зручно користуватися, уникаючи плутанини між словом *автор* (як конкретною біографічною людиною), і *автором* (як певною художньою ідеєю). І по-третє, *наратор* уявляється нам як термін ширшим за позначення *оповідач*, *розповідач* [12, с. 168; 4, с. 68-72]. Отже, кого саме обирає автор-письменник для ведення нарації? Який тип наратора характерний для того чи іншого літературного твору? Чому саме такого суб'єкта викладу обирає автор? А конкретніше: які саме форми художнього викладу, способи репродукції мовлення використовує той чи інший письменник? З якою метою? І як саме та чи інша форма мовленнєвої репродукції, та чи інша наративна манера вписується у контекст творчості окремого письменника як і у контекст розвитку англійської літератури взагалі? Ось коло питань, які спробуємо теоретично обґрунтувати у цій статті.

Дослідження *point of view* (що дослівно українською мовою означає *точка зору*) або, як ми розуміємо *наративної стратегії авторського викладу* у мовознавстві засвідчує, що це літературне явище, як центральне у літературній критиці ХХ ст., стає також релевантним об'єктом лінгвістичного дослідження. Зазвичай його проводять у рамках стилістики дискурсу [33; 30; 38]. Поза тим з'являються праці про точку зору у контексті лінгвістичного аналізу, дискурсу художнього тексту [11; 8; 16; 18]. Загалом вивченню *точки зору* присвячено дослідження як вітчизняних, так і зарубіжних вчених: М. Бахтіна, В. Волошинова, В. Виноградова, Г. Гуковського, Б. Ейхенбаума, М. Петровського, Б. Шкловського, Ю. Реферовського. Але у вітчизняній лінгвістиці є мало праць, пов'язаних з цим поняттям як феноменом дискурсу, що має вагомий вплив на організацію художнього дискурсу загалом [див. 8]. На відміну від англістики, де, як справедливо зауважує М. Шорт, важко віднайти дискусії, які б не стосувалися множинних (*multiple*) точок зору, мінливих (*changeable*) точок зору, зовнішніх і внутрішніх, потоку свідомості тощо [36]. У науковій літературі є небагато пояснень, яким чином дискурс тексту конкретизує точку зору й контролює стосунки між персонажами та подіями, позаяк увагу до точки зору привертають, зазвичай, великі епічні форми як складні жанри у плані структури дискурсу [26; 27; 35].

Теорії, що з'явилися у наратології, намагаються розкрити функціональну дієвість точки зору у літературному тексті [23; 32]. Вони описують і зводять зібрану термінологію, яка використовується для аналізу стратегії викладу (зовнішньої, внутрішньої, від першої особи, від третьої особи, обмеженої, необмеженої, особової, безособової) у теоретичну модель засад, які б слугували письменникам у конкретному виборі. Однак жоден з критиків не поєднує загальні постулати функціонування стратегії викладу в дискурсі з їх конкретною лінгвістичною реалізацією.