

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

НАУКОВИЙ ВІСНИК
УЖГОРОДСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 15

Ужгород
2007

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

- Бідзіля Ю.М.**, канд. філол. наук, доц. (голова)
Барчан В.В., канд. філол. наук, доц.
Белей Л.О., докт. філол. наук, проф.
Виноградов А.О., докт. філол. наук, проф.
Голомб Л.Г., докт. філол. наук, проф.
Ігнатович О.С., канд. філол. наук, ст. викл. (секретар)
Лизанець П.М., докт. філол. наук, проф.
Пахомова С.М., докт. філол. наук, проф.
Сабадош І.В., докт. філол. наук, проф.
Сенько І.М., канд. філол. наук, доц.
Статєєва В.І., докт. філол. наук, проф.
Суран Т.І., канд. філол. наук, доц.
Чучка П.П., докт. філол. наук, проф.

Наукове фахове видання, затверджене постановою
президії ВАК України від 11 жовтня 2000 року. – №1-03/8
(Бюлетень ВАК України. – 2000. – №6. – С. 13)

Свідоцтво про державну реєстрацію: серія КВ №7972 від 9 жовтня 2003 р.

Рекомендовано до друку вченою радою
Ужгородського національного університету
Протокол №2 від 22.02.2007 р.

АНГЛОМОВНИЙ ХУДОЖНІЙ ДІАЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія. Випуск 15

УДК 811,111'373.611;

Врабель Т. Англомовний художній дискурс у термінах діалогу; стор. 13; кількість бібліографічних джерел – 15; мова українська.

Анотація. У статті представлені результати вивчення діалогу як стратегії авторського дискурсу в англійській художній прозі. Діалог розглядається як прототип вербального мистецтва, що сприяє адекватному розумінню авторської комунікативної стратегії й тактики та виявляє роль автора в контексті мовної гри.

Ключові слова: авторський дискурс, діалогічний дискурс, стратегія, тактика, дискурсивні маркери.

Resume. The article deals with literary discourse analysed in its dialogical aspect. Dialogue is treated widely, as a prototype of all verbal art. This approach makes it possible to view any literary text as a communicative event between the author and the reader, and their dialogue – as the author's strategy in creating his text. The dialogical strategy is revealed in a number of dialogical tactics associated with the author's roles, or masks which show that verbal art is a kind of language game.

Key words: author's discourse, dialogic discourse, strategy, tactics, discourse markers.

Художній дискурс спрямований на створення “можливого світу” – такого дискурсивного простору, в якому завдяки умовностям художнього світу можна спостерігати “відступи” від традиційних логічних систем порядку й смислотворення. Мова й образи в художньому дискурсі, порушуючи звичні правила мовного вживання, надають можливість наділити “голосом” усе те, що у звичному житті позбавлено “голосу”, і завдяки цьому відбувається зближення Я та Іншого, знімаються відмінності, долаються культурні, соціальні, а також просторово-часові бар'єри. Разом з тим художній дискурс завдяки “багатоголосю” здатний представити все різноманіття типів, характерів та образів людини в їхньому мовленнєвому вияві.

Авторський дискурс художнього тексту спрямований на створення авторської суб'єктивної картини світу в певних рамках художнього простору й часу. Ця картина світу є результатом складного процесу діалогічних відносин, які становлять мімесис: 1) Я – реальність; 2) Я – можливі світи; 3) Я – Інший (рефлексія або самовираження) [8: 116].

У художньому дискурсі перший тип діалогічних відносин можна спостерігати лише на рівні прототипу (початкової ситуації питання – відповіді, коли автор у пошуках відповіді на реальне запитання, проблему або конфлікт створює власний текст), оскільки художній текст немає фактичного референта. Суто міметичним є другий тип діалогічних стосунків, оскільки будь-який художній текст – це один з можливих світів. Третій тип становить автодіалог; у ньому, зазвичай, відбувається концептуалізація картини світу, тобто автор “розробляє” свої основні концепти, метафори, символи. У процесі створення власної реальності автор не лише встановлює певні діалогічні стосунки з Іншим, але й сам постійно стає Іншим, під різними масками, оскільки міметичний характер мовленнєвого акту в художній комунікації відображає зага-

льну властивість поетичної мови – “розщеплення”, яке породжує його неоднорідність.

Ми поділяємо точку зору Ю.М. Лотмана, який встановив, що неоднорідність, зіставленість відмінних елементів є принципом композиції й основним структурним законом художнього тексту взагалі. Цей закон надає художньому твору постійне зіставлення передбачуваності, тобто постійну інформативність [4: 337]. Однак, створюється цей закон не самим текстом, а присутністю у ньому Іншого, діалогічною взаємодією автора з читачем і власними героями.

Така взаємодія відбувається по-різному в класичному й сучасному художньому дискурсі, що обумовлено різним ступенем і характером прояву суб'єктивності оповідання. Загальна тенденція до суб'єктивізації оповідання, пов'язана з історичним процесом розвитку особистісного початку спричинила постійне витіснення авторського прямого слова, тобто голосу автора від своєї особи як коментатора, мораліста, проповідника або літератора. З перенесенням акценту на психологічний аспект подій та фактів, на внутрішнє Я героїв розвинулися нові форми оповідання (внутрішній монолог, “потік свідомості”, вільний непрямий дискурс), відбулося злиття ліричного елемента з епічним, які розділені в класичній прозі. У сучасній прозі “точка зору” не нав'язується ззовні, а формується всередині твору як результат дискурсивної взаємодії автора й героїв, причому в процесі становлення й розвитку розповідних форм ця взаємодія набуває все більш гнучкий та різноманітний характер.

Нові форми взаємодії авторської мови з мовою героїв стали провідними в англійській художній прозі ХХ століття не тільки як результат загальної тенденції до суб'єктивізації оповідання, але й завдяки появі нових моделей розуміння світу. Психологізація прози, ускладнення її суб'єктивної структури знаходять відображення у мові, яку можна

уявити, згідно М.М. Бахтіна, у вигляді “системи площин, які перегинаються”, тобто дискурсів різних суб’єктів, де автору належить роль “організаційного центру” перетину площин, де сходяться “діалогічні нитки” [2: 296-297].

Розглянемо на прикладах різні способи організації діалогічної взаємодії автора й читача (героя) як прояв неоднорідності авторського дискурсу.

1) *Stephen bent over his loom, quiet, watchful, and steady. A special contrast, as every man was in the forest of looms where Stephen worked, to the crashing, smashing, teasing, tearing piece of mechanism at which he laboured. Never fear, good people, of an anxious turn of mind, that art will consign Nature to oblivion. Set anywhere side by side, the work of God and the work of man, and the former, even though it be a troop of Hands of very small account, will gain in dignity from the comparison* [10: 72].

Цей уривок з роману Ч. Діккенса “Складні часи” являє собою авторський дискурс, у якому на початку подається опис героя під час роботи на верстаті. Перші два речення – це непряма мова, у минулому часі, від третьої особи (*Stephen, every man, he – bent, was, laboured*). Потім мовний модус різко змінюється – автор переходить до прямої мови. Його дискурс стає діалогічним: він звертається до добрих людей (*good people*), переконуючи їх не боятися й не хвилюватися з приводу того, що мистецтво призведе до забуття природи (*that art will consign Nature to oblivion*), і пропонує поставити поряд (*Set anywhere side by side*) божественне створіння (*the work of God*) та виріб людини (*and the work of man*) – у будь-якому випадку порівняння буде на користь першого (*the former... will gain in... comparison*). Дієслівні форми у наказовому способі: *Never fear... Set anywhere...*, посилені прислівниками, у поєднанні зі звертаннями звучать переконливо – вони формують дискурс у єдиній інтермодальній перспективі, яка відрізняється від монологічної перспективи початкового опису.

Таким чином, друга частина є відступом від оповідання, його зупинкою, яку автор зробив для встановлення діалогічного контакту з читачем. Цей контакт підтримується читачем на протязі всього тексту, відображаючи тим самим стратегічну лінію всього дискурсу – настанову на діалог, яка проявляється в авторському “прямому слові” (термін М.М. Бахтіна).

У сучасній художній прозі неоднорідність авторського дискурсу виявляється у різних формах непрямої мови, коли голос автора підключається до голосу героя – іншість присутня імпліцитно, у вигляді “двоголосого слова”, яке свідчить про відмову автора від прямого втручання в хід оповідання.

2) *He wondered for a moment whether he should return and apply more pressure. I should not have gone to see, he thought. I should have called him before me and rebuked him for the fight at the gate. What if the mayor demands a court? I didn't say half*

of what I meant to say. It's that woman with her torrent, and her bold, shaken face. There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance [12: 46].

У цьому прикладі представлена невластива пряма мова, в якій герой мисленнево аналізує власну поведінку й розмову з іншою людиною – розмову, яку він не міг завершити через втручання жінки, що викликала у нього напад ненависті (*It's that woman with her torrent, and her bold, shaken face*). Далі наводиться висловлювання, яке змінює тональність усієї невластиво-прямої мови (*There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance*). Непряма мова автора починається у другому реченні, де відбувається зміщення дійктичного центру. Третя особа однини, від якої автор вводить невластиву пряму мову (*He wondered...*), ще повторюється (*...he thought*), але вже звучить і голос персонажа від першої особи (*I should not have gone to see, he thought*) – починається двоголосся у межах одного речення, оскільки мова персонажа не виділена лапками. Далі голос персонажа витісняє авторський голос майже повністю (*I should have called him before me and rebuked him for the fight at the gate. What if the mayor demands a court? I didn't say half of what I meant to say.*) Займенник *I* і модальний оператор *should* фіксують зсув дійктичного центру, оскільки переводять аналіз події в інший модальний план – морального обов'язку, який бачить лише персонаж – дійктичний центр переходить всередину його свідомості, а часовий план вказує, що ситуація віддалена, що персонаж знаходиться поза її межами, і навіть теперішній час у реченні: *It's that woman with her torrent, and her bold, shaken face* не наближає її, оскільки вказівний займенник *that* свідчить про віддаленість. Згадка про жінку є емоційною кульмінацією ситуації (епітети: *bold, shaken* – складно віднести до жінки, а метонімічна характеристика її мовлення (*her torrent*) фіксує характеристику цієї жінки як уособлення нахабної напористості). Модальний план дискурсу переводиться в іншу площину (моральна оцінка події замінюється емоційною оцінкою її учасниці). Семантично це виражено в семантичному зсуві. Одна згадка про жінку порушує весь хід думок героя, зупиняє “потік свідомості”, відбувається миттєве зміщення фокуса мовлення. Автор “допомагає” персонажу змінити тон, піднімаючи його над ситуацією – так в останньому реченні бачимо розрядку завдяки разом розробленому смислу: невігластво може зробити деяких жінок міцнішими за ґрати та ворота (*There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance*). Сама структура цього речення (*There are...*) передає універсальність смислу, в якому вже немає конкретності ситуації (*that woman* узагальнюється до *some women*, а хронотопне *at the gate*, де відбулася подія, поширюється до узагальненого *gates and bars*, і те, що так обурило героя і

було виражене емоційно – *torrent, bold, shaken* отримує понятійне ім'я *ignorance*). Ця концептуалізація дискурсу, яка змінила фокус і дійсний центр дискурсивної ситуації, – маркер діалогічної зони. Автор не просто передає мову героя, він дискурсивно взаємодіє з ним, шукає разом з ним вирішення конфліктної ситуації і переводить енергію емоцій в етичну позицію розуміння іншості світу, яка здатна змінити і бачення ситуації, і саму людину.

У порівнянні з прямим словом автора, де чітко визначена верхня межа діалогічного дискурсу, двоголосе слово, як це видно з цього прикладу, виділяється нижньою межею, де фіксується “супільно значущий смисл”.

Таким чином, неоднорідність авторського дискурсу в художній прозі створюється або прямим (у класичній прозі), або двоголосим (у сучасній прозі) словом автора. Пряме слово свідчить про іншість автора як мовця, неоднорідність його Я, зміну його ролі або маски і, відповідно, – тональності оповідання, в якому відбувається зсув у бік активної взаємодії з героями, читачами, іншими адресатами. Автор пропонує їх оцінити, зважити, обміркувати разом з ним те, що відбувається у зображуваному ним світі. Іншими словами, він створює метадискурс, у якому виникає інтерсуб'єктивний простір діалогу, що визначається відношеннями: “Я – Інший”, і де долається межа “свій – чужий”.

Непряме, двоголосе слово позначає іншість персонажа, у мовленні або думках якого відбувається взаємодія з чужим словом або думкою, до якого підключається автор. В обох випадках дискурс пов'язаний з “точкою зору” – вираженням суб'єктивного відношення, оцінок, смислових позицій учасників взаємодії. Якщо у першому випадку точка зору виражається автором прямо, відкрито (див. приклад з Діккенса), і ми маємо справу з явним діалогічним дискурсом, то у другому випадку точка зору автора виражається непрямо, імпліцитно (див. приклад з Голдінга), і цей випадок можна назвати прихованим діалогічним дискурсом.

Мова цих двох типів діалогічного дискурсу різко відрізняється одна від одної. В основі відмінностей лежить той спосіб прояву свідомості, який визначає його фокус, динаміку, “точку зору” та інші “константи”, а також “змінні” властивості, потік або зсув у свідомості [9: 40]. Згідно У. Чейфа, у мовленні виділяються, відповідно, два способи: безпосередній та змішаний, які виявляють “екстравертну” або “інтравертну” свідомість. Екстравертна свідомість підлягає безпосередньому впливу оточення, соціального контексту, а інтравертна свідомість “згадує” і “виводить в уяві”. Якщо перша схожа на потік, насичена деталями, є “дейсичним центром”, джерелом інформації про простір і час, то друга схожа на острів і вибірково стосовно деталей [там само]. Крім того, Чейф ви-

діляє репрезентовану й репрезентуючу функції свідомості. У безпосередній формі мовлення екстравертна свідомість не тільки “видає ідеї”, які репрезентуються, але й репрезентує їх. У змішаній формі (яка “згадує і виводить в уяві”) інтравертна свідомість здійснює обидва види діяльності, екстравертна – окремо (або в уявному, або у згадуваному часі).

Цікавим моментом у міркуваннях Чейфа є виділення так званої усуненої безпосередності, яка лінгвістично реалізується в оповіданні від першої особи та різноманітних способах передачі чужої мови. В оповіданні від третьої особи такого явища немає. У випадку авторського діалогічного дискурсу усунена безпосередність відповідає авторському підключенню до внутрішнього монологу героя, тобто прихованому діалогу автора.

Таким чином, виділення двох типів авторського діалогічного дискурсу відповідає сучасному феноменологічному підходу до аналізу літератури, який в особі У. Чейфа спирається на два психологічних типа особистості (екстраверти й інтраверти). У кожному з цих двох типів дискурсу по-різному проявляється діалогічність – настанова автора на контакт, спрямованість тексту на адресата; іншими словами – діалогічна стратегія.

У нашій постановці питання стратегії – це питання загальної організації дискурсу, яка охоплює не лише послідовність його частин, але й такі аспекти як зміна комунікативних ролей (масок), способи підтримки уваги, різні види уточнення, закріплення контакту, прояви зацікавленості у розумінні, поділі переконань, правоти і т.ін. Іншими словами, це створення загального плану або “сценарію взаємодії” [5], мовленнєві індекси якого належать до сфери дейксиса дискурсу, який має метакунікативний характер [1]. Отже, мова йде про метакунікативну стратегію або створення “метатекстового каркаса”, який, на думку Е.В. Падучевої, є формальним аналогом поняття діалогу. При цьому вона зазначає, що “в принципі аналіз тексту повинен виявити його метатекстовий каркас”, який “об'єднує різні прояви ... свідомостей” оповідача та персонажів “у певну єдину композицію”. На мовному рівні текст відображає свідомість через “вторинний дейксис” і невласне пряму мову “зі всіма її лінгвальними атрибутами” [6: 411]. Іншими словами, під час продукування тексту автор насамперед накреслює його загальну конструкцію, моделює каркас, який слугує опорою для подальшої побудови й орієнтиром всередині позначеного простору. Для розуміння тексту необхідно виявити цей каркас, який дає уяву про переваги всієї конструкції або, висловлюючись словами М. Ріффатера, про “риторичну силу” й “лінгвістичні структури правдоподібності” художнього тексту, які призначені передати “правду вигадки” [14].

У широкому плані проблема діалогу як дискурсивної стратегії пов'язана з поняттям метатексту.

Визначення цього поняття і його розробка А. Вежицькою стали хрестоматійними, хоча інтерес до проблеми метатексту з'явився лише коли лінгвісти почали досліджувати дискурс у всіх його аспектах та організації. Ця проблема пов'язана з конститутивною неоднорідністю дискурсу – будь-яке мовлення містить не лише моменти змісту комунікації, але й моменти її форми, організації. Іншими словами, дискурс містить структури, які стосуються самого акту комунікації, тобто метатекстові елементи, що розглядаються як засоби глобальної зв'язності тексту, оскільки за ними стоїть мовець із його свідомістю.

Діалогічна стратегія дискурсу, відображаючи базову структуру будь-якого тексту (його прототип), дозволяє аналізувати дискурс як процес пошуку можливої відповіді на запитання, яке цікавить автора, тобто як процес смислоутворення, в який залучається читач, – пошук стає спільним і соціально значущим. Прототип тексту в концентрованому вигляді виражає його основні риси й визначає програму пошуку, саме таку організацію процесу, де необхідна “спільна точка відліку” як основа взаєморозуміння. У створенні цієї спільної точки відліку й спільного інтерсуб'єктивного простору і полягає стратегія авторського дискурсу. Розглянемо ще один приклад.

3) *Parallel straight lines, Denis reflected, meet only at infinity. He might talk for ever of care-charmer sleep and she of meteorology till the end of time. Did one ever establish contact with anyone? We are all parallel straight lines. Jenny was only a little more parallel than most* [13: 19].

Роздуми головного героя (у формі невласнопрямой мови) свідчать про конфлікт інтенціональних світів персонажів (*He might talk ... of care-charmer sleep and she of meteorology*), який відбувається в діалогічній зоні, де до внутрішнього монологу героя, що питає себе про принципову можливість спілкування двох різних людей (*Did one ever establish contact with anyone?*), підключається голос автора, наведений у вигляді відповіді на питання героя – ця діалогічна структура об'єднує обидва голоси як дві близькі смислові позиції (*We are all parallel straight lines*). І таким чином підкреслюється їхня значущість як для інтерпретації світу героя, так і авторського задуму. Думка, наведена у цьому діалозі (усі ми – паралельні прямі лінії), – це розділений смисл, спільна етична позиція, яка, як нам здається, може допомогти людині уникнути конфліктів. Іронічне зауваження про те, що Дженні була більш паралельна, ніж більшість (*a little more parallel than most*), говорить про те, що герой примирився з думкою про іншість як умову спільності всіх.

Прототипові риси діалогу, які реалізують діалогічну стратегію автора, можна відобразити у вигляді системи дискурсивних маркерів, які позначають зону діалогічного контакту автора з адресатом. Вони становлять лексичні, синтаксичні та

стилістичні засоби діалогізації тексту. Їхня особлива комбінація свідчить про експліцитний або імпліцитний характер авторського діалогу.

До дискурсивних маркерів авторського діалогу належать мовні засоби, які реалізують міжособистісну функцію. Крім досліджуваних М. Холлідеєм способу, модальності й оцінного ставлення, ми відносимо до діалогічних маркерів також і засоби, які встановлюють безпосередній контакт і позначають межу діалогічного контакту. Дискурсивними маркерами межі, за якою починається зона авторського діалогу, є: часовий зсув, зміна оповідача, зміна способу дієслів і модального плану, фатичні мовні засоби, засоби проксеміки та семантичний зсув до узагальнення [7].

Повний набір цих маркерів свідчить про явний діалогічний дискурс автора, який реалізується у чітко позначених межах зони контакту з адресатом (див. наведений вище приклад з Діккенса). Нечітко визначена межа діалогічної зони з'являється у випадку ненаведення таких маркерів як фатичні засоби, форми наказового або умовного способів, тобто якщо граматично не виражений момент прямого звертання до адресата (див. приклад з Голдінга).

Діалогічна або інтеакціональна зміна тексту, наведена як загальна стратегія авторського дискурсу, може бути описана як сукупність або певний набір дискурсивних тактик, які реалізуються в авторському виборі засобів діалогізації у кожному конкретному випадку створення зони контакту. Тактики інтерпретуються нами у найбільш загальному плані – як способи реалізації стратегії, які проявляються у типових моделях комунікативної поведінки [3]. Діалогічні тактики досить різноманітні, але їх можна узагальнено подати у зв'язку зі зміною авторських масок, ролей. Дослідження показало, що найчастіше англійські письменники використовують маски режисера, філософа, лірика, судді, мовознавця.

Відзначимо, що у процесі взаємодії автора з читачем або героєм діалогічні тактики, зазвичай, реалізуються у поєднанні одна з одною. У кожному конкретному випадку те чи інше поєднання діалогічних тактик визначається контекстом. Наприклад:

(4) *Ah, Vanitas Vanitatum! Which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied? – come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out* [15: 412].

Це пряме слово автора в кінці книги поєднує в собі філософську тактику на початку (воно становить діалог з самим собою про те, що все – марнота марнот “*Vanitas Vanitatum*” і немає щастя у цьому світі “*Which of us is happy in this world?*”) з режисерською, оскільки після риторичних питань, він ніби отямившись, дивиться на те, що відбувається і згадує про свою роль лялькаря. Автор звертається до дітей (*come, children*), основних гляда-

чів лялькових театрів, і оголошує про завершення вистави (*for our play is played out*).

У творах Діккенса діалогічний дискурс поєднує ліричні тактики з викривальними. У романі “Холодний дім”, розповідаючи про смерть бідного переписувача, автор звертається до загиблого, щоб він піднявся “примарою помсти у ліжка багатьох благаючих” і був “ганебним доказом майбутнім століттям про той час, коли цивілізація й варварство разом обманували наш хвальковитий острів”. Далі читаємо:

(5) *Come night, come darkness, for you cannot come too soon, or stay too long, by such a place as this! Come, struggling lights into the windows of the ugly houses; and you who do iniquity therein, do it at least with this dread scene shut out! Come, flame of gas, burning so sullenly above the iron gate, on which the poisoned air deposits its witch-ointment slimy to the touch! It is well that you should call to every passer-by, “Look here!”* [11: 151].

Цей викривальний дискурс звучить як заклинання сил природи, які автор закликає на допомогу, проклинаючи пануюче навколо зло (*iniquity*), відображене епітетами *ugly, dread, sullenly, poisoned, slimy*. Факт звертання до сил природи (*Come night, come darkness..., Come, struggling lights..., Come, flame...*) – це стилістичний засіб апострофи, характерний для ліричного дискурсу. У поєднанні з емоційним синтаксисом (усі чотири речення окличні) цей засіб свідчить про ліричну тактику побудови дискурсу. Однак, уже у другому реченні дійсний центр зміщується, автор звертається до тих, хто чинить зло (*you who do iniquity*). Емоційне напруження, створюване повтором (дієслово *come* у наказовому способі повторюється чотири рази у чотирьох, паралельно побудованих реченнях), знижується прохальним *do it at least with this dread scene shut out!*, вимовленим ніби впівголоса, а потім знову підвищується і досягає межі у закличку “*Look here!*” Подібна двофокусність дискурсу, його зверненість до різних адресатів – доказ поєднання різних тактик для досягнення однієї мети: створення й фіксації зони діалогічного контакту, де всі почуття й думки зрозуміють і приймуть.

Подібне поєднання різних тактик у межах одного дискурсу свідчить про змішаний характер прояву діалогічної стратегії авторського дискурсу. Змішаний характер діалогічної стратегії фіксується у змішаних структурах діалогічного дискурсу. Наведемо приклад:

(6) *A long engagement is a partnership which one party is free to keep or to break, but which involves all the capital of the other.*

Be cautious, then, young ladies; be wary how you engage. Be shy of loving frankly; never tell all you feel or (a better way still) feel very little. See the consequences of being prematurely honest and mistrust yourselves and everybody. Get yourselves married as they do in France, where the lawyers are the bridesmaids and confidants [15: 222].

Увесь дискурс поділяється на дві частини і це підкреслено графічно (два абзаци). Перше речення є іронічною сентенцією – автор починає з узагальнення, яке не провіщає жодної лірики. Іншими словами, у першій частині реалізується філософська тактика, а наступна частина звучить неочікувано – раптом автор звертається до молодих леді (*young ladies*) із низкою неймовірних, проте конкретних уїдлимих порад. І хоча загальна іронія об’єднує обидві частини дискурсу, їхня емоційна тональність протилежна, що підкреслюється сполучником *then*, який фактично переводить другу частину в емоційно іншу площину. Модальний план, створюваний наказовим способом, стає інтермодальним, діалогічним, що контрастує з модальним планом першого абзацу, який оформлений в дійсному способі.

Таким чином, розгляд художнього тексту в аспекті діалогу дозволяє подивитися на нього як на комунікативну подію автора, який веде оповідання “про час і про себе”. Породжуючи текст, автор бачить перед собою адресата, підтримує контакт з ним, зацікавлений в його увазі, підтримці, розумінні й поділі власної точки зору. Це знаходить вивдображення в метакомунікативній організації авторського дискурсу, яка свідчить про адресованість усього тексту, діалогічну спрямованість і прототиповість діалогу у вербальній творчості.

Література

1. Аристов С.А. Коммуникативно-когнитивная лингвистика и разговорный дискурс / С.А. Аристов, И.П. Сусов. – 1999. <http://homepages.tversu.ru/~ips/Aristov.htm>
2. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. Т.5.
3. Клоев Е.В. Речевая коммуникация: успешность речевого взаимодействия / Е.В. Клоев. – М.: Рипол класик, 2002.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970.
5. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М.: ИГДКГюзис, 2003.
6. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е.В. Падучева. – М.: Школа Языки русской культуры, 1996.
7. Плеханова Т.Ф. Диалогический анализ художественного текста / Т.Ф. Плеханова // Труды ученых лингвистических вузов. – Минск: МГЛУ, 2001. – С. 170-179.
8. Плеханова Т.Ф. Диалог как стратегия авторского дискурса в английской художественной прозе // Вестник СамГУ, 2006. № 5/1 (45). – Самара: СамГУ, 2006. – С. 116-124.

9. Chafe W. *Discourse, Consciousness, and Time: the Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. – Chicago: University of Chicago Press, 1994.
10. Dickens Ch. *Hard Times*. – Moscow: Progress Publishers, 1952.
11. Dickens Ch. *Bleak House*. – Moscow.: Progress Publishers, 1959.
12. Golding I. *The Spire*. – London, 1964.
13. Huxley A. *Crome Yellow*. – London: Penguin Books, 1969.
14. Riffaterre M. *Fictional Truth*. – Baltimore and London: London: the John Hopkins University Press, 1990.
15. Thackeray W.M. *Vanity Fair*. – Moscow: Progress Publishers, 1951.

Врабель Томаш Томашович – викладач кафедри англійської філології УЖНУ.

З М І С Т

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<i>Голомб Лідія.</i> Поетичний космос Івана Франка	3
<i>Балла Евеліна.</i> Поетика заголовків у малій прозі Гр.Тютюнника.....	11
<i>Барчан Валентина.</i> До психології особистості Т.Осьмачки-митця	17
<i>Бедзир Наталя.</i> Особенности белорусского постмодернизма как восточнославянской версии постмодерной парадигмы	23
<i>Козак Марія.</i> Концепція мистецтва в поезії Михайла Ореста	28
<i>Кордонець Олександр.</i> Лірико-імпресіоністична новела у творчості Б.Лепкого.....	32
<i>Ліхтей Тетяна.</i> Рецепція поетичної творчості Мирослава Валека в Україні	37
<i>Лях Тетяна.</i> Тема землі в західноукраїнській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.....	42
<i>Маляр Любов.</i> Рецепція творів української літератури на Закарпатті у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.....	47
<i>Тиховська Оксана.</i> Мотив духа в чарівних казках Закарпаття	53
<i>Яремкович Марія.</i> Мотив «ідеальної жінки» в новелістиці Г.Михайличенка	58

МОВОЗНАВСТВО

<i>Виноградов Анатолій.</i> Существительные со значением единичности в русском и венгерском языках	62
<i>Сабодош Іван.</i> Українська мікологічна лексика праслов'янського походження.....	69
<i>Веґеш Анастасія.</i> Літературно-художні антропоніми в романах Юрія Андруховича.....	80
<i>Венжинович Наталія.</i> Про деякі особливості фразеологічної номінації.....	85
<i>Ветлова Тат'яна.</i> Языковые средства выражения цвета в прозе В.В. Набокова	90
<i>Врабель Томаш.</i> Англомовний художній діалогічний дискурс.....	94
<i>Галай Оксана.</i> Українська урбанонімія Закарпаття як предмет наукового дослідження	100
<i>Грицаєнко Людмила.</i> Невідмінювані географічні назви України (на матеріалі “Словника географічних назв України” В.О. Горпинича)	105
<i>Мигoliniць Оксана.</i> Номінативні характеристики префіксальних дериватів у наукових текстах сучасної англійської мови.....	108
<i>Петруляк Вероніка.</i> До питання про особливості функціонування ойконімів, утворених шляхом еліптизації (на матеріалі закарпатських мікротопонімів басейну річки Ужа)	115