

Національний технічний університет України
„Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського”
Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МАТКОВСЬКА ГАННА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 811.111'38(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВІ Й АРХІТЕКТОНІКО-МОВЛЕННЄВІ ФОРМИ
АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО МОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ В. ВУЛФ)

10.02.04 – германські мови

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Г. О. Матковська

Науковий керівник

Глінка Наталія Вікторівна
кандидат філологічних наук

Чернівці – 2018

АНОТАЦІЯ

Матковська Г. О. Композиційно-мовленнєві й архітектоніко-мовленнєві форми англійськомовного модерністського тексту (на матеріалі романів В. Вулф). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.02.04 „Германські мови” – Національний технічний університет України „Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського”, Міністерство освіти і науки України, Київ; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Міністерство освіти і науки України, Чернівці, 2018.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню лінгвістичних особливостей композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм модерністських художніх текстів В. Вулф. Актуальність теми зумовлена загальним науковим інтересом до вивчення лінгвістичних особливостей англійськомовних модерністських текстів, а також відсутністю комплексних досліджень лінгвостильових аспектів їхніх композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм. Спрямування наукової розвідки вписує її в коло структурно-функційної парадигми, у межах якої недостатньо вивченими залишаються питання лінгвістичної специфіки структурно-семантичної неоднорідності текстів В. Вулф, оприявленої у взаємодії композиційно-мовленнєвих та архітектоніко-мовленнєвих форм завдяки процесам контамінації та інтерференції, а також аналізу впливу цих процесів на частотність використання тропів, засобів і прийомів експресивного синтаксису.

У науковій роботі вперше здійснено комплексне дослідження композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм текстів усіх опублікованих романів В. Вулф; типологізовано композиційно-мовленнєві форми за структурними (макроформи й мікроформи), семантичними (розповідь, опис, роздум) й структурно-семантичними (однорідні й неоднорідні контаміновані, інтерферовані й контаміновано-інтерферовані) параметрами та встановлено їхнє кількісне співвідношення у текстах романів В. Вулф; виявлено й описано

особливості функціонування і частотність використання композиційної контамінації й архітектонічної інтерференції у складі композиційних макроформ; описано домінантні лексико-стильові й синтаксично-стильові засоби, які увиразнюють композиційні макроформи різних семантичних типів у текстах романів В. Вулф, встановлено їхню кількісну репрезентативність; охарактеризовано вплив композиційної контамінації й архітектонічної інтерференції на рекурентність тропів, прийомів та засобів виразного синтаксису в англійськомовних модерністських текстах В. Вулф.

Дисертація складається з анотацій двома мовами, списку опублікованих праць авторки, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. У вступі обґрунтовано актуальність теми дисертації, охарактеризовано її мету й завдання, окреслено об'єкт і предмет дослідження, представлено праці українських та іноземних учених, які склали теоретико-методологічну основу роботи, висвітлено головні методи дослідження, теоретичну й практичну цінність, наукову новизну, а також наведено дані про апробацію результатів дослідження й наукові публікації автора.

Перший розділ „Теоретико-методологічна основа дослідження композиції художнього тексту” висвітлює ключові теоретичні положення, на яких ґрунтується наукова розвідка. Проаналізовано головні підходи до дослідження й інтерпретації художнього тексту, розкрито історико-філологічні передумови й процес формування поняття композиції тексту, а також охарактеризовано аспекти вивчення композиційно-мовленнєвих форм, які складають авторське мовлення, й архітектоніко-мовленнєві форми, що репрезентують мовлення персонажів.

Другий розділ „Методи та методика дослідження композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих мовленнєвих форм модерністського тексту” присвячено аналізу й систематизації методологічних підходів до вивчення формального і змістового аспектів структури тексту. Розділ містить опис процедури дослідження лінгвостильових параметрів композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм англійськомовних модерністських текстів В. Вулф („The Voyage Out” (1915), „Night and Day” (1919), „Jacob's Room” (1922),

„Mrs Dalloway” (1925), „To the Lighthouse” (1927), „Orlando: A Biography” (1928), „The Waves” (1931), „Flush: A Biography” (1933), „The Years” (1937) та „Between the Acts” (1941) загальним обсягом 2464 сторінки), який складається з шести взаємозумовлених етапів.

У третьому розділі „Структурно-змістові особливості композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм” представлено комплексне дослідження структурних, семантичних і структурно-семантичних характеристик композиційно-мовленнєвих форм, а також особливостей лінгвістичної репрезентації монологічного й діалогічного мовлення персонажів, виражених в архітектоніко-мовленнєвих формах, на матеріалі текстів романів В. Вулф. Структурно-змістова цілісність модерністського тексту актуалізується у процесі взаємодії композиційно-мовленнєвих форм (розповіді, опису та роздуму), які оприявлюють мовлення автора-оповідача, та архітектоніко-мовленнєвих форм, що відтворюють персонажне мовлення в монологічній, діалогічно-монологічній та діалогічній (діалог та полілог) формах.

Встановлено, що у досліджених текстах В. Вулф кількісно переважають композиційно-мовленнєві форми розповідного типу, рідше трапляються роздуми, а наймеш репрезентативними є описи. Композиційно-мовленнєвим формам модерністських текстів здебільшого притаманна структурно-семантична неоднорідність контамінованого, інтерферованого або контаміновано-інтерферованого типу.

Архітектоніко-мовленнєві форми реалізують план мовлення персонажів у монологічній та діалогічній формах. Доведено, що діалогічні форми мовлення характеризує більша лінгвістична варіативність порівняно з монологіями. За їхньою граматико-синтаксичною будовою діалоги виражені засобами прямого, непрямого і невласне-прямого мовлення, а в окремих випадках – за допомогою поєднання цих засобів у межах однієї архітектоніко-мовленнєвої форми. За способом реалізації у художній дійсності діалоги представлено в інтровертному та екстравертному виявах; за відношенням між учасниками комунікативної ситуації – у прямій та опосередкованій формах. У досліджених текстах В. Вулф

монологи переважно представлені засобами невласне-прямого мовлення; за формою вираження у художній дійсності домінують інтровертні монологи. Кількісну перевагу монологів компенсує вища лінгвістична варіативність діалогів, які у переважній більшості проаналізованих зразків виражені засобами прямого мовлення. За особливостями реалізації у художній дійсності та відношеннями між учасниками ситуації спілкування у романах В. Вулф домінують екстравертні прямі діалоги.

У четвертому розділі „Лінгвостильові характеристики композиційно-мовленнєвих форм модерністського тексту” охарактеризовано особливості функціонування тропів, прийомів і засобів виразного синтаксису в композиційно-мовленнєвих формах різних структурно-семантичних типів. Крім того, встановлено характер залежності використання лексико-стильових і синтаксично-стильових засобів і прийомів від структурно-семантичних особливостей композиційних макроформ. Доведено, що особливості функціонування більшості лексико-стильових та синтаксично-стильових засобів і прийомів зумовлено структурно-семантичними особливостями композиційних макроформ. Частотність використання метафори і порівняння зростає у контамінованих і контаміновано-інтерферованих макроформах, а функціонування синтаксично-стильових засобів, що засновані на експансії та редукції вихідної моделі речення, частіше спостережено в інтерферованих композиційних макроформах. Репрезентативність стильових прийомів, які ґрунтуються на взаємодії синтаксичних структур у контексті, ширша за умови наявності композиційної контамінації, тоді як частотність випадків використання прийомів, пов'язаних із транспозицією значення синтаксичної конструкції і способів зв'язку, підвищується за умови інтерференції. Поширення метонімії, епітета, порівняння та інверсії не залежить від структурно-семантичного типу композиційної макроформи і є приблизно однаковим у всіх структурно-семантичних типах композиційних макроформ.

Ключові слова: стилістика, текст, композиція, архітектоніко-мовленнєві форми, композиційно-мовленнєві форми, діалог, монолог, пряме мовлення, непряме мовлення, невласне-пряме мовлення, тропи, засоби виразного синтаксису.

ABSTRACT

Matkovska H. O. Compositional and architectonic speech forms of the English modernist text (a case study of Virginia Woolf's novels). – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD). Speciality 10.02.04 „Germanic Languages” – National technical university of Ukraine „Igor Sikorskiy Kyiv Polytechnic Institute”, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv; Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Chernivtsi, 2018.

The thesis focuses on the complex research of compositional and architectonic speech forms of Virginia Woolf's novels. Its topicality is attributable to scientific interest in the study of linguistic peculiarities of the English modernist texts, alongside the lack of comprehensive research of the linguostylistic features enriching their compositional and architectonic speech forms. The area of present study lies within the scope of structural-and-functional paradigm. The scrutiny of linguistic specifics of structural and semantic heterogeneity being inherent in the modernist texts by V. Woolf, manifested in the interaction of compositional and architectonic speech forms due to the processes of contamination and interference, as well as the influence of such interaction on the relative recurrence of tropes and means of expressive syntax remain insufficient within the stated paradigm.

The results outlined in the paper provide the insight into the lexical-and-semantic and syntactic properties of the functional text types representing narrator's voice (compositional speech forms) and character's voice. The typology of the text types representing narrator's voice according to the semantic, structural and structural-and-semantic features was introduced and the principal lexical and syntactic features attributed to the main compositional speech forms were identified. The research paper presents the description of the predominant stylistic figures of speech, which contribute

to the expressive richness of the novels in question. Besides it provides the analysis of the influence of the compositional speech forms structural-and-semantic type on the occurrence of a variety of expressive stylistic devices, including those on the lexical and syntactic levels.

The thesis consists of abstracts in Ukrainian and English, list of author's publications, introduction, four chapters, conclusions, literature references and appendices. The introduction dwells upon the scientific topicality and novelty of the paper, envisages the aim and principal tasks, sheds light on the chief scientific methods employed, specifies the theoretical and practical value of the research and provides information about the approbation of the results and articles published.

Chapter one „Theoretical and methodological foundation for study of narrative text structure” pinpoints the key theoretical postulates, which the research is based on. The central approaches towards the study of fiction texts were summarized and the linguistic prerequisites for the establishment of the scientific concept of narrative structure (composition) were revealed. The principal domains of research of the compositional and architectonic speech forms and their linguistic features were discerned in the present part of the thesis.

Chapter two „Methods and methodology for study of compositional and architectonic speech forms within modernist text” dwells upon the analysis and taxonomy of the existing research methodologies of narrative structure in fiction. A substantial study of the modern research approaches within the scope of stylistics and text linguistics has resulted in development of the complex methodological procedure for analysis of the compositional and architectonic speech forms (narrative modes), comprising the novels by Virginia Woolf („The Voyage Out” (1915), „Night and Day” (1919), „Jacob's Room” (1922), „Mrs Dalloway” (1925), „To the Lighthouse” (1927), „Orlando: A Biography” (1928), „The Waves” (1931), „Flush: A Biography” (1933), „The Years” (1937) та „Between the Acts” (1941), with the total number of pages amounting to 2464). Apart from the key stages of the procedure, the principal research methods were determined.

Chapter three „Structural and semantic features of compositional and architectonic speech forms” sheds light upon the linguistic peculiarities of the interrelated textual constituents of the narrative structure of the modernist texts. Separated into two main groups, they represent character’s voice in form of dialogues and monologues, embodied in the architectonic speech forms, and author’s voice as narrative, descriptive and argumentative compositional speech forms. The latter were scrutinized in terms of their structural, semantic and structural-and-semantic characteristics. The structural and semantic integrity of the modernist text is achieved due to the interaction of compositional speech forms (narration, description and argumentation), representing narrator’s voice, and architectonic speech forms reflecting character’s voice in the form of monologue and dialogue.

It was proved that the narrative compositional speech forms were most abundant and most widely distributed in the texts under the study. Argumentative and descriptive compositional speech forms appeared to function less frequently. The analysis revealed that structural and semantic heterogeneity of contaminant, interferential and contaminant-and-interferential types is generally typical of compositional speech forms.

Architectonic speech forms, embodying character’s voice as monologues and dialogues, were represented in the forms of direct, indirect, free indirect speech or their combinations. According to the mode of representation in the text world both monologues and dialogues are deemed to be of exterior and interior types. Conforming to the mode of relation between the interlocutors dialogues appear in the direct and indirect form. The monologues featured in the novels by V. Woolf quantitatively prevail over dialogues. Quantitative data obtained gave solid evidence that the interior free indirect speech monologues constitute the dominant type of architectonic speech forms in the modernist texts under analysis; the paramount number of dialogues, expressed by means of direct speech, belong to the extrovert direct type.

Chapter four „Stylistic characteristics of the compositional speech forms within the modernist text” presents the results of the stylistic analysis of the compositional speech forms. The functional peculiarities of lexical and syntactic expressive devices were discussed and their relative occurrence within different structural-and-semantic

types of the compositional speech forms was examined and calculated. It was proved that the functional peculiarities of the majority of lexical and syntactic expressive devices stem from the structural-and-semantic features of compositional macroforms they belong to. Relative occurrence of the metaphor and comparison elevated in the contaminant, as well as contaminant-and-interferential macroforms. However, the frequency of use of the syntactic stylistic devices based on the expansion and reduction of the initial sentence pattern surged in the interferential text samples. In its turn, the syntactic stylistic devices based on the interaction of syntactic structures within a given context occur more often under the influence of compositional contamination, while use of the means of expressive syntax based on the transposition of meaning and connection patterns increased in the interferential textual environment. It was also determined that spread of the metonymy, epithet, comparison and inversion within the modernist texts does not depend on the structural-and-semantic type of compositional speech form and remains almost uniform within all of them.

Key words: stylistics, text, narrative structure, compositional speech forms, architectonic speech forms, dialogue, monologue, direct speech, indirect speech, free indirect speech, stylistic figures of speech, expressive syntax.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні особливості композиційно-мовленнєвих форм художнього тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2013. Вип. 39. С. 178–181.
2. Матковська Г. О. Динамізація конструктивної організації тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2014. Вип. 46. С. 118–120.
3. Матковська Г. О. Композиційно-мовленнєві форми фіксації внутрішнього мовлення в художніх творах В. Вульф // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2014. Вип. 19. С. 328–333.

4. Матковська Г. О. Античні джерела композиційної структури художнього тексту // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 429–432.
5. Матковська Г. О. Багатовимірність тексту як об'єкта лінгвістичних досліджень // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2015. Вип. 53. С. 154–156.
6. Матковська Г. О. Поетика композиції художнього тексту // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2015. Вип. 21. С. 280–284.
7. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні засоби актуалізації композиційного ритму художніх творів // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2016. Вип. 62. С. 213–215.
8. Матковська Г.О. Співвідношення архітектонічного й композиційного аспектів структури художнього твору // Наукові записки Вінницького державного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2016. Вип. 23. С. 227–231.
9. Матковська Г.О. Композиційно-мовленнєва форма „опис-пейзаж”. Лінгвостилістичний аспект // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2017. Вип. 3. С. 247–251.
10. Матковська Г.О. Структурно-синтаксичні й функціональні особливості парентези у романах Вірджинії Вулф // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики. 2018. Вип. 1 (15). С. 221–225.

Наукові праці у виданнях України,

які включено до міжнародних наукометричних бази

11. Матковська Г. О. Синтаксично-стильові особливості композиційних макроформ у романах Вірджинії Вулф // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2018. Вип. 2 (70).

С. 134–138. (Index Copernicus ICV 2016)

12. Matkovska H. O. Linguistic devices of developing text formal integrity // Advanced Education. 2015. Vol. 3. P. 70–76. (Web of Science)

Наукові праці апробаційного характеру

13. Матковська Г. О. Структурні особливості композиції художнього тексту // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2013. Київ. С. 41–45.

14. Матковська Г. О. Типологія композиційно-мовленнєвих форм, які фіксують внутрішнє мовлення // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2014. Київ. С. 37–40.

15. Матковська Г. О. Функціонально-прагматичні особливості внутрішнього діалогу як композиційно-мовленнєвої форми // Матеріали XIV міжнародної науково-практичної конференції молодих учених і студентів „Політ. Сучасні проблеми науки”. 2014. Київ. С. 23.

16. Матковська Г. О. Лексико-граматичні засоби досягнення формальної інтегративності тексту // Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2015. Київ. С. 38–40.

17. Матковська Г. О. Формальний і змістовий параметри цілісності тексту // Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції „Інноваційні технології у контексті іншомовної підготовки фахівця” 2015. Полтава. [Електронне видання].

18. Матковська Г. О. Ритм як фактор створення композиційної структури художнього твору // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-

когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2016. Київ. С. 35–38.

19.Матковська Г. О. Композиція художнього твору як система функцій // Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць. 2017. Київ. С. 55–58.

20.Матковська Г. О. Поетика пейзажу у творах В. Вулф // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2017. Київ. С. 155–157.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	24
1.1. Лінгвістична інтерпретація поняття художнього тексту та напрями його дослідження	24
1.2. Характеристика композиції художнього тексту як об'єкта лінгвостилістичних досліджень.....	32
1.3. Мовленнєві форми як складові елементи будови художнього тексту	39
1.3.1. Стратегії поділу художнього тексту на структурно-змістові фрагменти ...	39
1.3.2. Лінгвістична типологія мовленнєвих форм	44
1.4. Лінгвістичні засоби репрезентації мовлення персонажів в архітектоніко- мовленнєвих формах.....	51
Висновки до розділу 1	57
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМПОЗИЦІЙНО- МОВЛЕННЄВИХ Й АРХІТЕКТОНІКО-МОВЛЕННЄВИХ МОВЛЕННЄВИХ ФОРМ МОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ.....	60
2.1. Основні підходи до вивчення композиційно-мовленнєвих й архітектоніко- мовленнєвих форм у сучасній лінгвістиці.....	60
2.2. Процедура та методика аналізу мовленнєвих форм модерністського тексту ..	62
2.2.1. Методика дослідження мовленнєвих форм модерністського тексту	66
2.2.2. Методика дослідження лінгвостильових засобів увиразнення композиційних макроформ	77
Висновки до розділу 2	79
РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРНО-ЗМІСТОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНО- МОВЛЕННЄВИХ Й АРХІТЕКТОНІКО-МОВЛЕННЄВИХ ФОРМ	82
3.1. Композиційно-мовленнєві форми художнього модерністського тексту	82
3.1.1. Композиційно-мовленнєва форма „розповідь”.....	82
3.1.2. Композиційно-мовленнєва форма „опис”	92

	14
3.1.3. Композиційно-мовленнєва форма „роздум”	107
3.2. Архітектоніко-мовленнєві форми як моделі репрезентації персонажного мовлення.....	114
3.2.1. Лінгвістичні характеристики мовлення персонажів у структурі тексту... 115	
3.2.2. Структурно-змістові типи архітектоніко-мовленнєвих форм.....	125
3.2.2.1. Монологічні форми мовлення	125
3.2.2.2. Діалогічні форми мовлення	131
Висновки до розділу 3	140
РОЗДІЛ 4. ЛІНГВОСТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВИХ ФОРМ МОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ	145
4.1. Образотворчий та емотивний потенціал лексико-стильових засобів.....	145
4.1.1. Епітет і порівняння як засоби створення художньої характеристики... 145	
4.1.2. Втілення образно-художнього потенціалу вторинної номінації метафори й метонімії	153
4.2. Варіативність та функційні особливості виразних засобів синтаксису	162
4.2.1. Виразні засоби експресивного синтаксису, засновані на експансії початкової моделі речення.....	162
4.2.2. Виразні засоби експресивного синтаксису, засновані на редукції та зміні порядку слів початкової моделі речення	174
4.3. Функційні характеристики синтаксично-стильових прийомів у структурі композиційно-мовленнєвих форм	179
Висновки до розділу 4	187
ВИСНОВКИ.....	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	196
ДОДАТКИ.....	220

ВСТУП

Одна з найпомітніших представниць англійського модернізму В. Вулф (1882 – 1941) увійшла до історії літератури як письменниця-експериментаторка, видавець, літературний критик і теоретик художньої літератури. Літературний доробок В. Вулф, а також її праці, присвячені теорії літератури та критиці, усебічно досліджено в галузі літературознавства й гендерних студій. Проте вивчення суто лінгвістичних аспектів текстів авторки наразі представлено фрагментарними науковими розвідками, предметом яких здебільшого є особливості синтаксису романів або оповідань.

Літературне новаторство В. Вулф пов'язане з пошуком нових форм зображення художньої дійсності у тексті. Панорама лінгвістичних засобів, використаних авторкою для створення ефектів потоку свідомості, поліфонічної оповіді, кадрового сприйняття подій та маніпуляцій художнім часом і простором, зумовлюють інтерес у сучасних учених. Зокрема, лексико-семантичні й структурно-синтаксичні особливості прямого, непрямого й невласне-прямого мовлення персонажів розкрили у своїх наукових розвідках Ч. Бімберг [218], Дж. Брук [225], С. Х. Грут [245], Х. Гуо [246], Г. Джонс [260], Я. Санг [279], В. Сотірова [286] та М. Хаммонд [250; 251; 252]. З опертям на корпусні методи дослідження природу лексичної варіативності текстів В. Вулф висвітлюють С. Балоссі [213] та К. Ш. Хусейн [255]. Ключовою особливістю ідіостилю В. Вулф є фрагментарність синтаксичної структури текстів. Цю властивість паралельно із проблематикою експресивного синтаксису модерністських текстів системно проаналізовано у роботах С. Безірчіліоглу [217], Дж. Вандівер [297], С. Ерліх [236], М. Глізерман [244], М. Гофф [254], Й. Куї [233], Дж. Б. Рочча [278].

Сучасні лінгвістичні дослідження, які тяжіють до міжпарадигмальності й міждисциплінарності, дають змогу встановити сутність об'єкта у новій площині. В актуальній нині царині когнітивної поетики, яка синтезує підходи когнітивної лінгвістики й лінгвостилістики, творчість В. Вулф аналізували О. П. Воробйова [38; 39; 40] та Е. Семіно [281]. Окремим актуальним аспектом дослідження робіт

авторки є проблема інтермедіальності, висвітлена у працях Г. О. Батюк [16; 17; 18], О. П. Воробйової [298], Я. С. Ковріжиної [89], Н. О. Любарець [113; 114; 115], М. Хассі [257] та ін.

Актуальність теми зумовлена загальним науковим інтересом до вивчення лінгвістичних особливостей англійськомовних модерністських текстів, а також відсутністю комплексних досліджень лінгвостильових аспектів їхніх композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм. Спрямування наукової розвідки вписує її в коло структурно-функційної парадигми, у межах якої недостатньо вивченими залишаються питання лінгвістичної специфіки структурно-семантичної неоднорідності текстів В. Вулф, оприявленої у взаємодії композиційно-мовленнєвих та архітектоніко-мовленнєвих форм завдяки процесам контамінації та інтерференції, а також аналізу впливу цих процесів на частотність використання тропів, засобів і прийомів експресивного синтаксису.

Зв'язок роботи з науковими темами. Тема дисертації відповідає профілю досліджень, які проводяться на кафедрі теорії, практики та перекладу англійської мови Національного технічного університету України „Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського” і об'єднані в межах теми „Взаємодія одиниць мови й мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (номер державної реєстрації 0111U006668). Тему наукової роботи затверджено на засіданні Вченої ради Національного технічного університету України „Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського” протоколом № 1 від 21 січня 2014 року.

Мета наукової роботи – визначення, аналіз й систематизація лінгвістичних особливостей композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм на прикладі текстів модерністських романів В. Вулф. Досягнення мети наукового дослідження передбачає розв'язання наступних завдань:

- сформувати теоретико-методологічне підґрунтя комплексного лінгвістичного дослідження композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм англійськомовного модерністського тексту;

- визначити структурно-семантичні типи композиційно-мовленнєвих форм та їхнє кількісне співвідношення в модерністських художніх текстах В. Вулф, а також охарактеризувати їхні лексичні й синтаксичні властивості;

- виявити типи архітектоніко-мовленнєвих форм, які втілюють мовлення персонажів модерністських художніх текстів В. Вулф, а також описати їхні лінгвістичні особливості й кількісне співвідношення;

- установити домінантні лексико-стильові й синтаксично-стильові засоби, які функціонують у текстах романів В. Вулф, й особливості впливу композиційної контамінації й архітектонічної інтерференції на їхню варіативність та частотність використання у композиційних макроформах різних структурно-семантичних типів.

Об'єкт дослідження – структурно-змістові фрагменти модерністських текстів В. Вулф, репрезентовані композиційно-мовленнєвими й архітектоніко-мовленнєвими формами.

Предмет дослідження – структурні, семантичні та функційно-стильові особливості композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм у текстах романів В. Вулф.

Джерельною базою дисертації слугували тексти десяти романів В. Вулф „The Voyage Out” (1915), „Night and Day” (1919), „Jacob's Room” (1922), „Mrs Dalloway” (1925), „To the Lighthouse” (1927), „Orlando: A Biography” (1928), „The Waves” (1931), „Flush: A Biography” (1933), „The Years” (1937) та „Between the Acts” (1941) загальним обсягом 2464 сторінки.

Фактичний матеріал наукової роботи складає 5270 текстові фрагменти. З них 3 372 текстові фрагменти репрезентували композиційні макроформи, що належать до змістових типів „розповідь” (1758 фрагментів), „опис” (512 фрагментів) і „роздум” (1102 фрагменти) та 1898 текстові фрагменти, які репрезентують монологічні (1069 фрагментів), діалогічні (731 фрагмент) та діалогічно-монологічні архітектоніко-мовленнєві форми (98 фрагментів).

Теоретико-методологічна база дослідження була сформована на основі наукових праць українських й іноземних учених, присвячених:

- лінгвістичним дослідженням й інтерпретації тексту (Л. Г. Бабенко [14], А. Д. де Богранд і В. Дресслер [215], Н. С. Болотнова [26], Н. В. Глінка [45], Є. А. Гончарова [49], М. Я. Димарський [63], І. М. Кочан [98], В. О. Лукін [112], Н. А. Ніколіна [140], С. Онега [274], О. О. Селіванова [166; 167], М. А. К. Халлідей і Р. Хассан [247]);

- композиційно-мовленнєвим й архітектоніко-мовленнєвим формам тексту (В. М. Андреев [4], О. В. Арзямова [7; 8], І. А. Бехта [23; 24], Х. Бонхайм [219], М. П. Брандес [29], В. О. Джавакян [59], А. Кінневі [262], В. А. Кухаренко [106], А. Лесків [266], Дж. Ліч [265], Б. МакХейл [270], О. О. Нечаєва [139], Н. М. Пелевіна [149], Л. В. Піхтовнікова [150]; О. Г. Ревзіна [160], Ш. Ріммон-Кенан [277], Е. Семіно [282], К. Сміт [284; 285], М. Флудернік [239; 240; 241], С. Чатмен [227]);

- лінгвостильовим особливостям мовлення (О. В. Александрова [2; 61]; Дж. Брей [220], І. В. Арнольд [10], О. А. Бабелюк [12; 13; 30], М. Д. Кузнец [103], В. А. Кухаренко [106], О. М. Мороховський [132], В. В. Одинцов [143], Л. Пільє [275], Е. Г. Різель [276], П. Сімпсон [283], В. Тафт [295], М. М. Шанський [199]);

- лінгвістичним характеристикам ідіостилю В. Вулф (О. П. Воробйова [38; 39; 40; 41; 298], С. Х. Грут [245], Дж. Джонс [255], С. Ерліх [235], О. В. Ігіна [77], Р. Ікео [258; 259], Г. Б. Рочча [278], Е. Семіно [281], В. Сотірова [286], Л. В. Татару [178]).

Методи дослідження зумовлені метою й окресленими завданнями дисертації. Застосовано методи *аналізу* та *синтезу* з метою виокремлення й узагальнення основних теоретичних положень, які характеризують текст, його композицію, архітектоніко-мовленнєві та композиційно-мовленнєві форми, й *метод дефініцій* – для формулювання визначень ключових термінів. Одиниці дослідження вилучено з англійськомовних художніх текстів *методом суцільного добору*. За допомогою *методу таксономії* укладено класифікації композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм за домінантними лексичними й синтаксичними властивостями, установленними через використання *методу типологізації*. Структурні, змістові й лінгвальні особливості композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм художніх текстів В. Вулф

установлено із залученням контент-аналізу, а також *компонентного аналізу*, що вможливають дослідження структурно-змістових складових композиційних макроформ, що забезпечують їхню контамінацію та інтерференцію; *порівняльного методу* для протиставлення характерних рис монологічного та діалогічного мовлення, а також головних мовних і мовленнєвих особливостей форм розповіді, опису й роздуму. Для виявлення, систематизації і розкриття функційної специфіки тропів, засобів та прийомів виразного синтаксису у текстах використано *лінгвостилістичний аналіз*. Для визначення співвідношення кількості структурно-семантичних типів композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм у текстах романів В. Вулф, а також встановлення частотності використання тропів, засобів і прийомів виразного (експресивного) синтаксису у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм – *кількісний аналіз*.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що *вперше* в ній:

- здійснено комплексне дослідження композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм текстів усіх опублікованих романів В. Вулф;
- типологізовано композиційно-мовленнєві форми за структурними (макроформи й мікроформи), семантичними (розповідь, опис, роздум) й структурно-семантичними (однорідні й неоднорідні контаміновані, інтерферовані й контаміновано-інтерферовані) параметрами та встановлено їхнє кількісне співвідношення у текстах романів В. Вулф;
- виявлено й описано особливості функціонування й частотність використання композиційної контамінації та архітектонічної інтерференції у складі композиційних макроформ;
- описано домінантні лексико-стильові й синтаксично-стильові засоби, які увиразнюють композиційні макроформи різних семантичних типів у текстах романів В. Вулф, встановлено їхню кількісну репрезентативність;
- охарактеризовано вплив композиційної контамінації й архітектонічної інтерференції на рекурентність тропів, прийомів та засобів виразного синтаксису в англійськомовних модерністських текстах В. Вулф.

Теоретичне значення дослідження визначається його внеском у розділи філології – лінгвостилістику, лінгвістику тексту, функціональну граматику та теорію наративу. Запропонована типологія композиційно-мовленнєвих форм розширює понятійний апарат лінгвостилістики, лінгвістики тексту й теорії наративу; характеристика граматичних особливостей поєднання планів мовлення автора й персонажів у формах прямого, непрямого, невласне-прямого мовлення є внеском у галузь функціональної граматики. Системне дослідження лексичних й синтаксичних стильових засобів поглиблюють знання про аналіз авторського ідіостилу в рамках лінгвостилістики.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання систематизованої теоретичної інформації та практичних результатів дослідження у курсах стилістики англійської мови (розділи „Жанри і стилі”, „Лінгвопоетичний аналіз художнього тексту”, „Тропи”, „Засоби та прийоми експресивного синтаксису”), лексикології (розділи „Семасіологія”), теоретичної граматики (розділ „Синтаксис”), зарубіжної літератури (розділ „Література модернізму”), а також у спецкурсах із лінгвістики тексту та комунікативної лінгвістики. Фактичний матеріал та отримані висновки можуть бути використані для подальшого дослідження композиційно-мовленнєвих і архітектоніко-мовленнєвих форм, а також для аналогічного аналізу на матеріалі текстів різних жанрів.

Зміст дисертації узагальнено в таких **положеннях**, що виносяться на захист:

1. Структурно-змістова цілісність модерністського тексту актуалізується в процесі взаємодії композиційно-мовленнєвих форм (розповіді, опису та роздуму), які репрезентують мовлення автора-оповідача, та архітектоніко-мовленнєвих форм, що відтворюють персонажне мовлення в монологічній, діалогічно-монологічній та діалогічній (діалог та полілог) формах.

2. Композиційно-мовленнєва форма є фрагментом художнього тексту, якому притаманна змістово-тематична однорідність, що ґрунтується, з одного боку, на особливостях предмету зображення, а з іншого – на використанні типових лексико-семантичних і синтаксичних засобів. За змістовим критерієм композиційно-мовленнєві форми поділяються на розповідь, опис і роздум. За структурними

характеристиками композиційно-мовленнєві форми класифікуються на макроформи й мікроформи. Відповідно до структурно-змістових особливостей виокремлюємо однорідні та неоднорідні композиційно-мовленнєві форми.

3. Структурно-семантична неоднорідність композиційно-мовленнєвих форм реалізується у вигляді композиційної контамінації, що передбачає поєднання композиційної макроформи й мікроформи різних змістових типів; архітектонічної інтерференції, яка полягає у комбінуванні плану авторського мовлення з елементами мовлення персонажів у межах однієї композиційної макроформи; контаміновано-інтерферованої неоднорідності, яку забезпечує інтегрування у композиційні макроформи композиційних мікроформ інших семантичних типів, а також фрагментів персонажного мовлення, вираженого засобами прямого, непрямого або невластне-прямого мовлення. Домінантними у досліджених текстах є неоднорідні контаміновано-інтерферовані форми „розповідь”, в яких композиційна макроформа модифікується за допомогою мікроформ опису або роздуму, а також ускладнюється завдяки використанню прямого, непрямого або невластне-прямого мовлення персонажів.

4. Архітектоніко-мовленнєва форма – це частина художнього тексту, яка належить до плану мовлення персонажів, тематично, лексико-семантично й структурно-граматично пов'язана з планом авторського мовлення і реалізована за допомогою засобів прямого, непрямого, невластне-прямого мовлення. План мовлення персонажів у романах В. Вулф реалізують монологічні, діалогічно-монологічні та діалогічні архітектоніко-мовленнєві форми. За способом вираження у художній дійсності монологічне та діалогічне мовлення поділяються на інтровертне та екстравертне, тоді як діалогічно-монологічні форми поєднують у своїй змістовій структурі інтровертну й екстравертну складові. За характером взаємодії між учасниками комунікативної ситуації у межах художньої дійсності літературного твору діалогічні форми представлені прямим й опосередкованим типами, а діалогічно-монологічні – лише прямими. Синтаксично вони виражаються засобами прямого, непрямого, невластне-прямого мовлення або за допомогою їхніх поєднань у межах однієї форми. Найбільш поширеною архітектоніко-

мовленнєвою формою репрезентації персонажного мовлення у текстах романів В. Вулф є монолог інтровертного типу, реалізований у тексті поєднанням засобів прямого та невластне-прямого мовлення.

5. Частотність використання переважної більшості лексико-стильових і синтаксично-стильових засобів і прийомів корелює зі структурно-семантичними особливостями композиційно-мовленнєвих форм. До лінгвостильових одиниць, рекурентність яких не залежить від структурно-семантичного типу композиційно-мовленнєвої форми, належать епітет, метонімія, повтор та інверсія. За умови композиційної контамінації відносно частіше функціують у романах В. Вулф метафора, порівняння, паралелізм, анафора й епіфора, тоді як парентеза, еліпсис, номінативне речення, апосіопеза, риторичне питання та парцеляція у більшій кількості репрезентовані у композиційних макроформах, які мають ознаки архітектонічної інтерференції.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною працею, яка має науково-практичне значення. Добір, аналіз і систематизація матеріалів та висновки, здійснені за результатами дослідження, виконані особисто автором. Всі наукові публікації підготовлено й написано одноосібно. Дослідницьких праць, виданих у співавторстві, немає.

Апробація роботи. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження обговорено на засіданнях Вченої ради факультету лінгвістики Національного технічного університету України „Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського” (2014–2018 рр.), апробовано на 8 науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 29 березня 2013), XIV Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених і студентів „Політ. Сучасні проблеми науки” (Київ, 2–3 квітня 2014), II Всеукраїнській науково-практичній конференції „Інноваційні технології у контексті іншомовної підготовки фахівця” (Полтава, 2 квітня 2015), II Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний,

перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 28 березня 2014), III Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 28 квітня 2015), IV Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 22 квітня 2016), V Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 20 квітня 2017), „Національна ідентичність в мові і культурі” (Київ, 17–18 травня 2017).

Публікації. Основні положення та результати наукового дослідження висвітлено у 20 одноосібній публікації: 10 статей опубліковано у фахових виданнях України (5,03 друк. арк.); 2 статті – у виданнях України, які внесено до міжнародних наукометричних баз (1,13 друк. арк.); 7 тез доповідей на міжнародних та 1 теза доповіді на всеукраїнській науково-практичній конференції (0,93 друк. арк.). Загальний обсяг наукових публікацій налічує 7,09 друк. арк.

Структура й обсяг дисертації. Дисертація складається з анотацій двома мовами, списку опублікованих праць автора, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (325 позицій, з яких 107 – іноземними мовами) і 5 додатків обсягом 18 сторінок (3 таблиці, 10 рисунків та список опублікованих праць авторки). Повний обсяг дисертації – 239 сторінок, основний зміст викладено на 195 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

1.1. Лінгвістична інтерпретація поняття художнього тексту та напрями його дослідження

Дослідження тексту як складного неоднорідного об'єкту мови й мовлення вимагає комплексного міждисциплінарного підходу. Ґрунтовний аналіз структурно-граматичних, семантико-змістових, семіотичних, комунікативно-прагматичних особливостей тексту, а також системи його категорій, процесів створення, сприйняття й інтерпретації здійснюється у рамках лінгвістики тексту – мовознавчої дисципліни, сформованої у 60-70-х рр. ХХ ст., яка інтегрує теоретико-методологічні надбання таких галузей гуманітарного знання як грамати́ка й семанти́ка тексту, семіотика, комунікативно-прагматична й когнітивна лінгвістика, функціональна стилістика, когнітивна поетика, психолінгвістика, лінгвокультурологія, літературознавство, герменевтика, наратологія тощо. Поєднання підходів різних галузей філології сприяє глибокому вивченню тексту як різнопланового явища і дозволяє розглянути об'єкт дослідження із різних перспектив.

Створення тексту має на меті втілити авторський задум, передати знання і уявлення про людину й навколишню дійсність, винести ці знання за межі свідомості автора й зробити їх надбанням людства [14, с. 13]. Проблема визначення поняття „текст” гостро постає у лінгвістичних студіях через його комплексну природу і багаторівневу організацію. Проте дослідники, які проводять наукові розвідки у царині лінгвістики тексту, активно працюють над проблемою формулювання адекватної дефініції цього терміна. Наразі існують численні підходи до вивчення і визначення тексту. Одним із перших їх систематизував німецький дослідник В. Хайнеманн, розмежувавши 1) синтаксичний підхід, пов'язаний із дослідженнями засобів поєднання

компонентів тексту та його структурних особливостей загалом; 2) змістовий (семантичний) напрям, який полягає у визначенні закономірностей глибинних змістових текстових відношень; 3) комунікативний (комунікативно-прагматичний), за яким текст розглядається не як формальна або змістова структура, а як комунікативна одиниця [253, с. 210-221]. Науковець К. Брінкер пропонує розділити дослідження тексту на два магістральні напрями: 1) системно-орієнтований, спрямований на аналіз структурно-граматичної природи тексту, й 2) комунікативно-орієнтований, згідно з яким текст трактується як комплексний мовленнєвий акт, невід’ємна складова комунікативної ситуації [222, с. 12-15]. Загалом у класифікаціях підходів за В. Хайнеманном і К. Брінкером текст розглядається з позиції структурного утворення, яке обмежується формальним аспектом або доповнене семантичною складовою. З іншого боку, текст визначають як одиницю комунікації.

Наразі система напрямів дослідження розширюється і уточнюється. Наприклад, лінгвістка Н. Ф. Непійвода, представивши систематизовану класифікацію підходів, розроблених у межах гуманітарних наук, виокремлює 1) соціально-історичний підхід, що визначає текст як культурний феномен і письмовий продукт, що маніфестує результати інтелектуальної та духовної діяльності особистості; 2) соціально-психологічний, за яким текст розуміють як засіб впливу на свідомість і поведінку соціальної особистості; 3) лінгвістичний, в рамках якого текст – це сукупність мовних одиниць різних рівнів; 4) функціонально-стилістичний, згідно з яким текст – це семантичний простір реалізації мовних одиниць; 5) комунікативний, де текст реалізується як мовленнєвий акт; 6) когнітивний – текст як результат і спосіб пізнавальної діяльності [137, с. 77]. Дослідниця звертає увагу на неможливість інтегрувати усі запропоновані підходи в єдине визначення, оскільки характерологічні параметри тексту як явища змінюватимуться залежно від аспекту, що аналізується.

Проаналізувавши наукові праці українських й іноземних лінгвістів, присвячені проблемі статусу тексту у сучасних лінгвістичних дослідженнях, вважаємо слушним визначити наступні підходи, в межах яких це поняття

інтерпретують: а) початковий структурно-граматичний (К. Брінкер [222], Р. Харвег [252]); б) структурно-семантичний (А. І. Новіков [142], В. О. Лукін [112], М. Пфютце [157], Є. А. Реферовська [161], В. Скалічка [280], Г. Я. Солганник [174], М. А. К. Халлідей, Р. Хассан [247]); в) комунікативний (І. В. Арнольд [10], Ф. Бацевич [21], Н. С. Болотнова [26], А. Д. де Богранд і В. Дресслер [215], Н. С. Валгіна [32], М. П. Кочерган [99], Т. В. Радзієвська [15; 159], О. О. Селіванова [166; 167], Е. В. Сидоров [168]); г) семіотичний (Р. Барт [15], М. Ю. Лотман [111; 112], С. Онега [274], В. Т. Садченко [164]); д) літературознавчий (І. Качуровський [87], В. П. Руднев [163], Н. Д. Тамарченко [177]).

На ранніх етапах формування лінгвістики тексту як окремої дисципліни магістральним був *структурно-граматичний напрям*, в межах якого вивчалися засоби й типи формальної зв'язності, а також особливості структурної організації тексту, його граматики й синтаксису. У визначеннях, запропонованих авторами, які працювали у контексті зазначеного підходу, текст представлений, насамперед, як певна послідовність взаємопов'язаних елементів. Наприклад, структурна організація тексту як одна з його домінантних ознак є ключовою у визначенні Н. А. Ніколіної, яка характеризує текст як організовану індивідуальну динамічну систему [140, с. 11-12]. У синтаксичному розумінні, текст, за К. Брінкером, – це когерентна послідовність речень. Використовуючи цей підхід, Р. Харвег запропонував своє визначення: послідовність речень, пов'язаних за допомогою синтагматичної субституції [252, с. 8]. Домінантною ознакою наведених дефініцій є структурне оформлення і формальний поверхневий зв'язок компонентів тексту. Такий підхід до визначення характеризує текст лише як явище форми, ігноруючи при цьому його зміст. Лінгвістка Н. С. Валгіна зауважує, що подібне інтерпретування поняття тексту є некоректним, оскільки воно підкреслює лише матеріально-структурну складову, ігноруючи при цьому його екстралінгвістичні особливості, а також змістове наповнення, що визначається мотивом його створення [32, с. 11].

Структурно-граматичний напрям був початковою ланкою у створенні комплексних підходів до визначення тексту. Попри тривалу традицію визначати

текст як структурно-синтаксичну єдність, низка учених надавали перевагу *семантичному підходу* у спробах інтерпретувати його. Одними з перших дослідників, хто звернув увагу на основоположність саме змістового аспекту в розумінні поняття тексту були М. А. К. Халлідей і Р. Хассан. Науковці запропонували інтерпретувати текст як семантичну єдність, писемну або усну реалізацію мовлення, одиницю змісту, а не форми. Вони спростовують структурно-граматичний підхід, зауваживши, що текст не є граматичною одиницею (як речення) [247, с. 1-2].

У межах зазначеного напрямку увага зосереджується на дослідженні інформаційно-змістового базису тексту та його співвіднесення із денотативним простором. Текст розглядається як компонент у взаємодії автор-текст-читач, оскільки саме автор визначає змістове наповнення як результат об'єктивного втілення фрагмента дійсності мовними засобами, а інтерпретація змісту відбувається при взаємодії реципієнта (читача) із текстом. Наприклад, чеський мовознавець В. Скалічка вважав текст утворенням, головною характеристикою якого є семантична єдність [280, с. 73].

З розвитком і поглибленням наукових студій у царині лінгвістики тексту науковці усвідомили необхідність розглядати його як єдність структури та змісту. На основі цього підходу сформувався *структурно-семантичний підхід* до визначення тексту. Наприклад, Г. Я. Солганик характеризує його як складну ієрархічно організовану структуру, що утворює мовленнєвий твір, якому притаманні цілісність, зв'язність і завершеність [174, с. 15]. Лінгвістка Є. А. Реферовська визначила поняття тексту як єдність, структуровану за певними законами, яка складається із мовних одиниць – речень, об'єднаних між собою у більш об'ємні одиниці – надфразові єдності – тематичні відрізки тексту, параграфи, розділи тощо [161, с. 5]. М. Пфютце ототожнював текст із організованою відповідно до мети й змісту сукупністю фраз або фразових елементів, структурованою єдністю, яка характеризується завершеною змістовою цілісністю [157, с. 219]. Аналогічної точки зору дотримується філолог А. І. Новіков і зазначає, що текст – це таке утворення, в якому зовнішня форма

обов'язково переходить у внутрішню форму, яка формує цілісний образ змісту [142, с. 15-16]. Отже, семантику тексту утворює структура його змісту, яка формується у людській свідомості.

Таким чином, інтеграція структурно-граматичного підходу й семантичного аналізу дозволяє розглядати текст на двох рівнях – поверхневому формальному й глибинному змістовому. Однак він був охарактеризований як структурно оформлена статична єдність, тоді як інтерпретація тексту як виду діяльності була обґрунтована в межах комунікативного підходу.

Широко розповсюдженим у сучасних лінгвістичних розвідках є *комунікативний підхід* до тлумачення природи тексту. Р. А. де Богранд і В. Дресслер стверджують, що текст є комунікативною подією у контексті, що містить у собі закладену автором інформацію, яка розкривається за допомогою засобів поверхневої структури тексту, втіленої мовно-мовленнєвим матеріалом [215, с. 63].

Науковці характеризують його як основний засіб вербальної комунікації [85, с. 14], функційно спрямований на реалізацію позамовних завдань [86, с. 14]; результат спілкування, його структурно-мовна складова й одночасно кінцева реалізація [21, с. 147]; складова комунікативної системи, яка існує у системі дискурсу [195, с. 12]. Досліджуючи художні тексти, І. В. Арнольд робить акцент на їхніх комунікативно-функційних характеристиках і пропонує тлумачити текст як вербальне повідомлення, яке передає по каналу літератури предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну й оцінну інформацію, об'єднану в ідейно-художньому змісті тексту в єдине складне ціле [10, с. 49]. Ключовою особливістю тексту тут виступає його комунікативний потенціал – здатність передавати і зберігати інформацію, а також впливати на адресата.

Текст з формально-комунікативної точки зору був визначений Е. В. Сидоровим як комунікаційна система мовленнєвих знаків і знакових послідовностей, які втілюють відповідну діяльність адресата й відправника повідомлення [168, с. 51]. Ця дефініція була уточнена Н. С. Болотновою, яка зазначає, що в комунікативній стилістиці текст розуміють як мовленнєвий твір, концептуально зумовлений

(тобто такий, що має певний концепт, ідею), комунікативно орієнтований у межах певної сфери спілкування і наділений інформаційно-змістовою і прагматичною сутностями [26, с. 224].

Визнання пріоритетності знакової природи тексту лежить в основі *семіотичного підходу*, теоретико-методологічні основи якого були сформовані й розкриті у працях Н. Ф. Алефіренко [3], Р. Барта [15], А. В. Гулиги [54], М. Ю. Лотмана [111], В. Т. Садченко [164], М. Я. Димарського [63], М. Ф. Шацької [200], С. Онеги [274] та ін. У рамках цього підходу текст інтерпретують як систему образних знаків, що утворюють художню єдність твору [54, с. 161]; структуру, наповнену змістом, що складається зі знаків [164, с. 104]; послідовність мовних знаків, об'єднаних змістовими зв'язками [3, с. 5] або мовний знак комунікативного рівня [200, с. 179], який має план змісту (внутрішній смисл) і план вираження (мовне оформлення) [98, с. 31] як і будь-який інший знак. Однак знакова природа тексту лишається дискусійним питанням у сучасних лінгвістичних студіях, наприклад, М. Я. Димарський наголошує, що попри свою знакову природу текст не є знаком [63, с. 29]. За словами М. Ю. Лотмана, текст зберігає різноманітні коди, які трансформуються у процесі їхнього інтерпретування реципієнтом [111, с. 130], та виконує не лише функцію повідомлення, а й є джерелом „колективної культурної пам'яті” [111, с. 131]. Широка панорама інтерпретацій цього поняття у межах лінгвістичної семіотики вимагає уточнення й розмежування тлумачення текстів у широкому й вузькому сенсах.

Дослідниця-нараторолог С. Онега стверджує, що розповідний текст (нарратив) – це семіотична репрезентація послідовності подій, пов'язаних за допомогою темпоральних і причинно-наслідкових зв'язків [274, с. 3-4]. Авторка обґрунтовує доцільність подвійної інтерпретації цього поняття, зазначивши, що в широкому розумінні розповідними текстами є будь-які семіотичні конструкції, утворені зі знаків, представлених за допомогою писемного або усного мовлення, візуальних зображень, жестів, міміки, рухів тіла тощо. Отже, з цієї точки зору, до текстів належать як писемні літературні твори, так і фільми, комікси, картини,

драматичні вистави, випуски новин і т. ін. Слід зауважити, що таку думку поділяє у своїх наукових розвідках корифей семіотики Ю. М. Лотман [111] та французький структураліст Р. Барт [15], що вказує на безперечний зв'язок між теорією наративу й лінгвістичною семіотикою та структуралістським вченням про текст. У межах вузької інтерпретації дослідниця визначає текст як суто лінгвістичне явище, представлене у формі мовленнєвого акту, ключовими особливостями якого є присутність оповідача та вербальної репрезентації подій [274, с. 5]. Отже, з перспективи семіотичного підходу спостерігаємо три головні тенденції до визначення тексту: 1) як системи мовних або немовних знаків, пов'язаних логічними причинно-наслідковими й часовими зв'язками, які представляють послідовність подій; 2) складний мовний знак; 3) як впорядковану систему мовних знаків. Усі вони підкреслюють знакову природу тексту, але разом з тим різняться за методологією характеристики його знакового статусу.

Варто згадати, що дослідженню природи тексту, зокрема художнього, приділяють багато уваги у літературознавстві. Наприклад, з позиції *літературознавчого підходу* науковець В. П. Руднев характеризує художній текст як системну єдність, яка проявляється за рахунок повторюваних мотивів, що актуалізуються за допомогою методу вільних асоціацій. Художні тексти покликані розкривати приховані, глибинні, міфологічні значення, які детермінуються контекстом. Із ними текст вступає у складну кореляцію, яка має характер відношень між світами мови тексту й мови об'єктивної реальності, побудованих у формі діалогу між текстом і читачем [163, с. 16]. Ця дефініція була сформульована автором у результаті проведення системного дослідження на матеріалі художніх текстів.

Наведені підходи до визначення спираються на певну характерологічну ознаку, притаманну тексту. Суттєвий крок до окреслення його суті здійснили Р. А. де Богранд і В. Дресслер, сформулювавши сім основних критеріїв текстуальності, яким повинен відповідати текст: когезія, когерентність, інтенціональність, прийнятність, інформативність, інтертекстуальність та ситуаційність (cohesion, coherence, intentionality, acceptability, informativity,

intertextuality, situationality) [215, с. 3]. Очевидною перевагою такого підходу є всебічне висвітлення ознак різного рівня, притаманних тексту. Варто зауважити, що представлені критерії характеризують як внутрішні властивості тексту, наприклад, його поверхневу зв'язність (когезія) та єдність змісту (когерентність), так і ознаки, які полягають у відношенні „автор – текст – читач”, (прийнятність, інтенціональність, інформативність, ситуативність), а також його взаємодію з іншими текстами (інтертекстуальність). Отже, науковці відкидають розуміння тексту як ізольованого утворення і наголошують на його комунікативній природі, яка реалізується у взаємодії з автором і читачем, а також іншими текстами.

Низка науковців (Л. Г. Бабенко [14], Н. В. Панченко [147], Є. А. Гончарова, І. П. Шишкіна [49] та ін.) намагаються сформулювати комплексне визначення, спираючись не на певний теоретико-методологічний підхід, а шляхом наведення найбільш суттєвих текстових ознак. У різних авторів вони значно варіюють. Зазвичай дослідники виокремлюють деякі домінуючі компоненти значення терміну й доповнюють їх іншими суттєвими характеристиками.

З урахуванням принципів системності й комунікативної природи тексту, а також спираючись на семіотичну традицію досліджень останнього, Н. В. Панченко пропонує визначати його як комунікативно спрямований і прагматично значущий складний знак лінгвістичної природи, який репрезентує учасників комунікації у текстовій особистості Homo Loquens; йому притаманні ознаки еквівалентності й ситуативності, а його механізми існування ґрунтуються на можливості комунікативного трансформування [147, с. 28].

Оперуючи універсальними об'єктивними критеріями тексту, Є. А. Гончарова й І. П. Шишкіна пропонують наступну комплексну дефініцію: текст – це завершена з точки зору його автора, але у смисловому й інтенційному планах відкрита для численних інтерпретацій лінійна послідовність мовних знаків, виражених графічним (письмовим) або звуковим (усним) способом, семантико-смислова взаємодія яких створює певну композиційну єдність, підтриману лексико-граматичними відношеннями між окремими елементами структури. Як автономний твір діяльності мовлення і мислення текст має

специфічну пропозиційно-тематичну структуру. Він реалізує певну комунікативну дію автора, тобто в його основі лежить певна комунікативно-прагматична стратегія або текстова функція, що проявляється за допомогою системи мовних і контекстуальних сигналів, які за рахунок власної формального вираження передбачають виникнення відповідної зворотної реакції адресата [49, с. 8]. Ця дефініція дозволяє тлумачити поняття тексту у різних вимірах, зокрема комунікативному, прагматичному, структурному. Крім того, науковці звертають увагу на власне лінгвістичну природу тексту й важливість мовних засобів і зв'язків, які їх об'єднують у єдине гармонійне ціле.

Лінгвіст В. О. Лукін стверджує, що текст – це повідомлення, яке існує у вигляді такої послідовності знаків, яка наділена формальною зв'язністю, змістовою цілісністю та формально-семантичною структурою, яка виникає на основі їхньої взаємодії [112, с. 5]. В основі представленої дефініції лежать критерії когезії та когерентності, які є стрижневими для цього дослідження, тому її приймаємо за робоче визначення терміну „текст”.

Отже, проаналізовані визначення терміна „текст” ґрунтуються на певній характерній рисі або сукупності притаманних ознак, які характеризують текст як такий. Пошук і систематизація необхідних властивостей тексту безпосередньо пов'язана з його ідентифікацією і розмежуванням з іншими мовними одиницями. Разом з тим, слід підкреслити, що наразі немає однозначної уніфікованої дефініції цього поняття як багатопланового мовного, комунікативного й культурного явища.

1.2. Характеристика композиції художнього тексту як об'єкта лінгвостилістичних досліджень

Композиція досліджується з різних ракурсів у межах не лише філологічних дисциплін, таких як стилістика, літературознавство, лінгвосеміотика, когнітивна поетика, наратологія тощо, а й становить одну з центральних проблем у живописі, скульптурі, архітектурі, кіно, фотографії, музиці, хореографії, тому понятійний

потенціал цього терміну є надзвичайно широким. Крім того, зміст поняття композиції визначається її функційною специфікою, яка, за словами лінгвістки Л. В. Татару, включає наступні функції: 1) естетична; 2) структурна, визначає архітектонічне (формальне) й змістове фрагментування тексту; 3) функція гармонізації, що полягає в об'єднанні несистематизованих елементів художнього світу в єдине ціле; 4) когнітивна, пов'язана з розташуванням словесного матеріалу у порядку, який максимально ефективно забезпечує досягнення глибинного імпліцитного змісту твору; 5) комунікативна – забезпечення діалогу культур і свідомості; 6) прагматична, яка визначається впливом композиційних особливостей тексту на читача [178, с. 33]. Загалом, лінгвістичне інтерпретування поняття композиції обмежується двома магістральними напрямками – 1) структурним й 2) семантичним.

Структурний підхід у дослідженнях композиції літературного тексту переважає у проаналізованих теоретико-методологічних працях. Такі науковці як О. О. Баженова [320], Н. С. Болотнова [26], М. П. Брандес [29], О. Г. Гімпельсон [44], Т. Н. Денисова [58], А. І. Домашнев [62], Ф. В. Ковальов [88], Н. В. Ніколіна [140], Л. Ніре [141], Л. А. Новиков [142], В. В. Одинцов [143], Г. Н. Поспелов [155], Н. В. Черемісіна [192], Л. В. Чернець [193] підкреслюють формотворчу роль композиції у тексті. Її домінантною характеристикою виступає потенціал забезпечувати структуру тексту – об'єднувати формальні й змістові елементи тексту [140, с. 45] й „порціонувати” зміст шляхом поділу тексту на композиційні одиниці [192, с. 19]. Виходячи з такої функційної специфіки, дослідники пропонують розуміти під композицією будову, взаємозв'язок частин, що забезпечує цілісність зображеного, спрямований на розкриття ідейного змісту твору [88, с. 41]; взаємне співвіднесення й розташування елементів твору [141, с.150]; структурну впорядкованість, організацію за певними схемами встановлених елементів, одиниць мовлення [143, с. 133]; вмотивоване розташування компонентів (фрагментів тексту) [26, с. 71], у кожному з яких зберігається єдиний спосіб зображення дійсності (наприклад, опис, діалог, монолог) або єдина точка зору (оповідача, персонажа) на зображене у творі

[142, с. 16]; сукупність прийомів, використаних автором для побудови свого твору, які визначають розташування його частин й систему переходів між ними [313].

Суттєвою ознакою композиції є її здатність виконувати функцію жанрової характеристики, оскільки, за словами дослідниці О. Г. Гімпельсон, вона належить до головних показників жанрової специфіки твору [44, с. 61-62]. Цю думку підтримує В. Е. Халізов, який зазначає, що розташування і співвідношення компонентів художньої форми зумовлюється його змістом і жанром [188, с.164]. На формотворчій природі композиції зосереджує увагу М. П. Брандес. Лінгвістка визначає форму як систему способів, прийомів, матеріальних засобів вираження, перетворення і функціонування змісту, яку характеризують наступні аспекти: 1) зовнішній, мовний аспект форми як результат оформлення об'єктивного предметного й суб'єктивного функціонального типів змісту засобами мови; 2) аспект доцільності форми втілює функції призначення об'єктивного змісту й реалізується у вигляді його жанрово-стилістичного оформлення; 3) інформаційний, знаково-символічний аспект форми, пов'язаний із культурно-історичним контекстом, в якому існує й функціонує текст. Композиція, як явище форми, реалізується на рівні кожного з аспектів, тому дослідниця окреслює три типи композиції, які корелюють з відповідними аспектами форми – мовленнєвою, жанровою та сюжетною [29, с. 53-54]. Отже, вона функціонує як засіб організації художньої форми твору, забезпечує його єдність і цілісність та, з одного боку, визначається жанровою специфікою тексту, а з іншого – є одним із головних лінгвістичних жанрових маркерів.

Іншою характерною ознакою структурного підходу є розмежування зовнішнього й внутрішнього аспектів композиційної будови тексту. Зовнішню композицію ототожнюють з архітектонікою або структурним поділом тексту на дискретні одиниці – розділи, підрозділи, книги, томи тощо, тоді як під внутрішньою композицією розуміють сюжетно-подієве наповнення тексту, систему його художніх образів і мотивів [58, с. 9; 140, с. 46; 320, с. 169-171]. Лінгвіст В. В. Одінцов звужує значення терміну „композиція”, звівши його до частини формальної структури тексту. Він стверджує, що головними категоріями

структури тексту є форма й зміст, де форма охоплює композицію і мовні одиниці, а зміст – тему й матеріал твору. При цьому, результатом взаємодії композиції та мовних одиниць автор вважає прийоми, а співвідношення матеріалу й композиції утворює сюжет твору [140, с. 42-43]. Важливо зауважити, що у представленій концепції роль композиції зводиться до допоміжної.

Аналізуючи структуру художнього твору М. Я. Поляков характеризує його як складне естетичне утворення, що складається із трьох шарів: 1) певної матеріальної системи (залежно від типу мистецтва це можуть бути слова, звуки, фарби тощо); 2) втіленого цією системою складного змістового (семантичного) поля; 3) ідейно-емоційної системи [154, с. 22-23]. Ці три головні рівні естетичної інформації утворюють єдність суб'єктивного і об'єктивного, що формують органічну цілісність художнього твору. Натомість Л. С. Левітан відзначає, що художній твір складається з об'єктів двох типів: тих, що належать до зовнішньої форми та мають матеріальну природу, й таких, що мають образну природу та відносяться до внутрішньої форми художньої реальності. Ці об'єкти утворюють цілісну єдність за рахунок композиції – розташування у часо-просторових координатах твору його елементів, що перетворює їхню суму на його конкретну змістову форму і утворює цілісну художню систему [108, с.14]. Подібний підхід до розуміння композиції як засобу організації змісту зустрічаємо у Г. Н. Поспелова, на думку якого вона є структурним аспектом літературно-художньої форми твору й фактором регулювання процесу розкриття його змісту. Науковець пропонує визначити поняття композиції як взаємне співвідношення й розташування у тексті твору одиниць зображеного і мовленнєвих засобів; до неї належать розташування персонажів твору (утворення системи персонажів), порядок розміщення епізодів, зміна наративних прийомів, поділ твору на абзаци, частини, розділи тощо [155, с. 182-183]. Попри розмежування змістового та формального планів тексту автори тлумачать композицію не як один із цих планів, а як сукупність прийомів, що поєднує форму і зміст у єдине естетичне ціле художнього твору.

Отже, аналіз визначень терміну показав, що головними характерологічними ознаками композиції виступають здатність забезпечувати будову, структурність і

єдність твору за рахунок розташування його елементів. Тобто композицію у більшості випадків визначають як структуру, розташування або будову, головною ознакою якої є цілісність. У межах цього підходу композицію характеризують як явище форми. Не зважаючи на очевидність домінування суто формального підходу, слід відзначити, що таке тлумачення науковців дозволяє розглядати композицію як форму, що пов'язана зі змістовим компонентом тексту, оскільки в ній комбінуються як його формальні, так і змістові аспекти.

Протилежним до структурного підходу є розуміння композиції як феномену змісту, що лежить в основі *семантичного підходу*. Тракткування композиції як організації плану змісту твору зустрічається переважно у літературознавчих наукових розвідках. Основи цього підходу були закладені за античних часів у праці Аристотеля („Поетика” та „Риторика”), де філософ розглядає диспозицію як доцільне розташування ідей у творі. Крім того, в межах змістового підходу композицію пов'язують із фабулою і сюжетом – поняттями, запропонованими представниками напряму формальної поетики у працях М. М. Бахтіна [19; 20], В. М. Жирмунського [72], Ю. М. Тинянова [184], Б. В. Томашевського [180], П. А. Флоренського [187] Б. І. Ярхо [206]. В цьому ракурсі композиція представлена як спосіб організації тематичного матеріалу твору, сюди належать послідовність епізодів, мотивів, аргументів, розташування композиційних деталей тощо.

Семіотичну природу композиції відзначали у своїх роботах науковці-семіотики Ю. М. Лотман і Л. Ніре. Л. Ніре розглядав художній літературний твір як знакову систему і стверджував, що композиція корелює з його значенням як план вираження з планом змісту будь-якого знаку. Однак, учений звертає увагу на те, що композиція і семантичне наповнення твору надзвичайно тісно пов'язані, через це вона суттєво впливає на формування його значення. Він визначив композицію як систему поєднання знаків або елементів твору, яка є фактором, що перетворює його в єдине ціле [141, с. 149-150]. Натомість Ю. М. Лотман визначає композицію як синтагматичну організацію сюжетних елементів, яка будується як послідовність функційно неоднорідних елементів, структурних домінант різних рівнів [112, с. 203]. Ці ідеї послідовно розвинув у своїй науковій розвідці

Д. С. Урусіков. За його концепцією, композиція не лише забезпечує синтагматичну (лінійну) послідовність елементів тексту, а й бере участь в утворенні логічних зв'язків, що встановлюються між ними [185, с. 82-83]. Вона ототожнюється із мережею зв'язків між сюжетами, що охоплюють весь твір.

На противагу п'ятиелементній композиційній структурі тексту, запропоновану Г. Фрейтагом, що складається із послідовно розташованих експозиції, зав'язки, зростання напруги, кульмінації і розв'язки [242], Д. С. Урусіков пропонує розглядати композицію як комплексну ієрархічну структуру, так зване „композиційне дерево”. На думку дослідника, ця схема дозволить адекватно описати структуру твору за допомогою формалізації логічних зв'язків, що утворюються між елементами синтагматичної послідовності [185, с. 86]. Композиційна схема містить наступні елементи: метапозицію, експозицію, екстрапозицію та пресупозицію. Метапозиція відображає головні події твору й виконує функцію центрів утворення логічних зв'язків у тексті. Вона перебуває на найвищому ієрархічному щаблі „композиційного дерева”. Причини виникнення та розвитку подій (метапозицій) детермінує експозиція, їхні наслідки – екстрапозиція, умови їхньої актуалізації – пресупозиція [185, с. 88-91]. Отже, у межах цього напрямку композиція постає як багаторівнева мережа логічних зв'язків, які поєднують сюжетно-подієві блоки твору в оповідь.

Лінгвістичний підхід до вивчення композиції художнього тексту, за В. В. Виноградовим, передбачає аналіз динамічного розгортання змісту, що розкривається у зміні й чергуванні різних форм і типів мовлення, синтезованих в образі автора, роль якого особливо підкреслена у цій концепції, в якій він представлений як складна цілісна система засобів експресивного мовлення [36, с. 51]. Зв'язок композиції з граматиною тексту аналізує у своїй науковій праці Г. А. Золотова. Автор визначає композицію як будову, організацію тексту, комунікативно-естетичний зміст якого виражається мовними засобами. Окрім комбінацій сюжетних мотивів, стилістичних прийомів і фігур, у тексті присутні також власне граматичні засоби, які забезпечують композиційно-синтаксичну й виразно-естетичну функції в ньому, а отже, композиція і граматика – це пов'язані між собою аспекти структурної організації тексту [75, с. 285-286]. Науковець

поділяє думку В. В. Виноградова щодо ролі образу автора, який об'єднує і впорядковує композицію як динамічне розгортання змісту, що розкривається у результаті чергування форм і типів мовлення. Їхня сукупність утворює складну цілісну систему експресивно-мовленнєвих засобів, синтезованих в образі автора. За Г. А. Золотовою, динаміка зміщення позиції автора відносно подій твору пов'язана з чергуванням елементів композиційної будови тексту — фрагментів, блоків або композитивів, тобто носіїв певних комунікативно-регістрових функцій. За допомогою їхнього типізованого або індивідуально-авторського комбінування будується композиція будь-якого тексту [75, с. 296]. Запропонована модель розуміння композиції ґрунтується на системі зображення текстового часу за допомогою граматичних засобів, тому ключову функцію у формуванні композиції твору виконують видо-часові форми дієслів.

У межах лінгвостильового підходу лежить інтерпретація поняття композиції тексту Е. Г. Різель, яка характеризувала її як сукупність елементів форми та змісту, що виражаються за допомогою лінгвостильових засобів. Системність композиції втілюється на трьох рівнях: 1) формальному, який передбачає поділ тексту на архітектонічні одиниці – абзаци, розділи, частини у прозових текстах або строфи, рядки, тематичні блоки у віршованих; 2) змістовому, що охоплює внутрішню структуру тексту, його ідейно-тематичний компонент, який визначається особливостями сюжетного розвитку твору, системою його мотивів, ідейним та емоційним змістом; 3) формально-змістовому, який репрезентує сукупність функціонально-змістових типів мовлення автора й персонажів – статичний або динамічний опис, розповідь, роздум, монологічне та діалогічне мовлення [276, с. 266]. Цю класифікацію доповнено українським науковцем Л. С. Піхтовніковою, яка, підтвердивши точку зору Е. Г. Різель, додала ще один рівень композиційної будови – образно-символічний [150, с. 21].

Таким чином, з урахуванням головних положень наведених дефініцій, композицію можна визначити з одного боку як цілісну систему образів, елементів твору тощо, а з іншого – як структуру твору, пов'язану зі змістом, реалізовану у вигляді послідовного мотивованого розташування його частин і мережі зв'язків

між ними, яка може виступати у якості жанрової ознаки літературного твору. Аналіз напрямів лінгвістичної інтерпретації композиції художнього твору показав, що це поняття є багатоаспектним. Синтезуючи підходи, запропоновані українськими й іноземними науковцями, вважаємо доцільним підсумувати, що композиція включає формально-структурну організацію твору, його змістово-сюжетну складову, текстових зв'язків, що поєднують структурні й змістові елементи у єдиний твір, а також варіативність мовно-мовленнєвих засобів, які забезпечують, з одного боку, оптимальне сприйняття інформації читачем, а з іншого – розкривають особливості авторського ідіостилу.

1.3. Мовленнєві форми як складові елементи будови художнього тексту

1.3.1. Стратегії поділу художнього тексту на структурно-змістові фрагменти. В основі поділу тексту на структурно-змістові фрагменти лежить його фундаментальна властивість дискретності або подільності, описана у численних наукових розвідках, присвячених типології текстових категорій, Р. А. де Богранда та В. Дресслера [215], І. Р. Гальперіна [43], Є. А. Гончарової [49], О. О. Селіванової [166] та ін. Ця якість Українська лінгвістка О. О. Селіванова характеризує дискретність як текстову категорію, суть якої полягає у поділі тексту на чотирьох рівнях – графічному (на слова, речення, абзаци, розділи, параграфи тощо), композиційно-змістовому (на змістові блоки, надфразні єдності, періоди, топіки, текстами), комунікативному (актуальне членування речень, надфразних єдностей), когнітивному (на пропозиції, предикатно-аргументні структури, фрейми, макропропозиції, макроструктури, епізодичні та ментальні моделі, сценарії, ментальні простори тощо) [166, с. 500].

Внаслідок тривалої лінгвістичної традиції трактувати текст як сукупність пов'язаних змістово-функційних елементів, які передають різні типи інформації, запропоновано численні терміни для позначення цих складових. У нашому дослідженні послуговуємося поширеним у лінгвостилістиці терміном „композиційно-мовленнєва форма”, а також терміном „архітектоніко-мовленнєва форма”, запропонованим М. П. Брандес [29]. Зауважимо, що у сучасних лінгвістичних

наукових розвідках учені застосовують низку синонімічних термінів для позначення структурно-змістових фрагментів тексту. Цим терміном користується більшість сучасних науковців, які вивчають лінгвостилістичні аспекти композиційної будови творів, серед них В. М. Андреєв [4], М. П. Брандес [29], О. О. Калінюк [82; 83; 84], А. К. Олімська [144], О. А. Розанова [162], А. В. Сухова [176], Н. Д. Тмарченко [177], В. П. Чередніченко [191] та ін. Однак у науковій літературі зустрічаємо багато синонімічних термінів, які характеризують це лінгвістичне поняття: композиційно-мовленнєві структури (О. Г. Рєвзіна [160]), конститутивні одиниці тексту (Т. А. Золотова [75]), типи оповіді (Н. А. Кожевнікова [90]), функціонально-змістові типи мовлення (О. О. Нечаєва [139], А. Н. Кожин [91], В. В. Одінцов [143], А. А. Полетаєв [153]), надфразові єдності (А. В. Корольова [97]), *discourse modes* (К. Сміт [284; 285]), *narrative modes* (Х. Бонхайм [219], Л. Долежел [234]), *text types* (М. Аумюллер [209], С. Ерліх [236], А. Кіневі [262], М. Флудернік [240]), *verbal macro act* (О. Тогєбі [292]) та ін.

Здійснивши спробу систематизувати основні підходи до визначення та класифікації структурно-змістових елементів оповіді, німецький науковець М. Аумюллер зазначає, що такими складовими є текстові типи (*text types*) – абстрактні категорії, покликані характеризувати структуру тексту або його частини на основі якісних домінантних властивостей [209; с. 854]. Зауваживши, що типологічні класифікації можуть різнитися, лінгвіст пропонує обмежитися трьома головними типами – розповіддю, описом і роздумом. Автор роз'яснює, що в основі визначення текстового типу лежать його темпоральні характеристики: а) динамічна, яка полягає у зміні стану об'єкта протягом певного періоду часу (розповідь); б) статична, що репрезентує стан об'єкта у певний момент часу (опис). При цьому роздум він визначає як атемпоральний текстовий тип, заснований на логіко-семантичній взаємодії між абстрактними поняттями.

Природу композиційно-мовленнєвих форм пояснює філолог О. О. Нечаєва, яка пов'язує їхнє утворення з особливостями людського мислення і світосприйняття. Вчена зауважує, що людина усвідомлює навколишню дійсність як сукупність одночасних або послідовних подій та явищ, які перебувають у причинно-

наслідковій залежності. Як наслідок, ці темпоральні або каузальні процеси мислення закріплюються у певних стабільних мовленнєвих структурах, втілених за допомогою мовних засобів [139, с. 16]. Відповідно до характеру логічних зв'язків авторкою виокремлюються такі функціонально-змістові типи мовлення, як а) опис, що базується на переліку одночасних ознак предмету або явища; б) розповідь, в основі якої лежить зв'язок часової послідовності; в) роздум, який ґрунтується на причинно-наслідкових відношеннях між ідеями та поняттями [139, с. 17].

М. П. Брандес характеризує композиційно-мовленнєві форми, в широкому сенсі, як складні функціональні тексто-мовленнєві єдності, які забезпечують структурне оформлення думки, впорядковують розвиток і наділяють її цілісністю й завершеністю. Дослідниця наголошує на „природному” походженні композиційно-мовленнєвих форм, оскільки вони є не лише категоріями стилістики, а й притаманні мисленню людини, яка володіє ними інтуїтивно, оскільки процеси мислення й мовлення здійснюються саме в цих формах [29, с.74].

Одним з основоположних критеріїв делімінації композиційно-мовленнєвих форм є співвідношення різних функціонально-інформативних типів мовлення із художнім часом. За В. М. Андрєєвим, розповідь забезпечує плин художнього часу, тобто є запорукою сюжетного розгортання, опис уповільнює його, тоді як роздум зупиняє [4 с. 21]. Науковець О. М. Гришина стверджує, що кожен фрагмент тексту, який належить до тієї чи іншої композиційно-мовленнєвої форми, має своє унікальне лінгвістичне оформлення, до основних маркерів якого належать лексичне наповнення і семантична структура, граматичний час дієслів, позиція оповідача (композиційна / наративна точка зору) й варіативність тропів і засобів експресивного синтаксису [52, с. 27]. Отже, фрагменти тексту, які належать до базових композиційно-мовленнєвих форми (розповідь, опис і роздум) мають певні мовні й мовленнєві маркери, розподіл яких у тексті може бути нерівномірним.

Літературознавець і наратолог Н. Д. Тамарченко визначає композиційно-мовленнєві форми як фрагмент тексту літературного твору, який має типову

структуру і приписується автором „вторинному” суб’єкту зображення – оповідачу, персонажу. Автор умовно поділяє їх на форми, що зображують дійсність (дієгетичні) – опис, характеристика, оповідь, роздум, й форми, які її імітують (міметичні) – монологи, діалоги, а також вставні елементи тексту, які належать персонажам (розповіді, листи, поетичні твори). Крім того, до особливих композиційних форм науковець долучає висловлювання, що належать іншим авторам, наприклад, епіграфи, цитати [177, с. 233].

Розглядаючи типи композиційно-мовленнєвих форм, Н. Д. Тмарченко групує їх між двох полюсів. Біля першого він розмістив такі фрагменти, як назви твору, його розділів, передмова, післямова, епіграф. Ці елементи не належать до світогляду оповідача або персонажа, тобто не є елементами оповіді. Натомість вони слугують засобами безпосередньої комунікації автора твору й читача. На протилежному полюсі автор групує висловлювання персонажів, спрямовані на предмет, що перебуває у полі їхнього світогляду у формі прямого та невластивого прямого мовлення. Подібні висловлювання лежать в межах художньої реальності літературного твору й адресовані його персонажам.

У межах наративного підходу К. А. Андреева дійшла висновку, що описам притаманна статичність, яка актуалізується в результаті використання дієслів буття і стану; розповідь є динамічною, в ній найчастіше використовуються акціональні дієслова в минулому часі, які виражають послідовність подій, що утворюють наративний ряд – канву оповіді; роздуму притаманне використання імплікації, антецедента, консеквента й каузального зв’язку [3, с. 47].

Елементи комунікативного й когнітивного підходів спостерігаємо у науковому доробку Н. М. Пелевіної. Авторка розглядає композиційно-мовленнєву структуру тексту як утворення, що реалізується за рахунок взаємодії композиційно-мовленнєвих форм, які, з одного боку, представлені як операції мовлення й мислення, в яких реалізується процес комунікації, а з іншого, – як типи текстових фрагментів, в яких ці операції об’єктивуються. Диференціація композиційно-мовленнєвих форм здійснюється на основі функціонально-прагматичного критерію, тобто відповідно до мети висловлювання, а також з

урахуванням структурно-логічного показника, що проявляється в особливостях внутрішніх зв'язків між зображеними предметами й таксисними характеристиками вербалізованих дій та процесів [149, с. 72].

Лінгвіст В. О. Джавакян висвітлює композиційно-мовленнєві форми у лінгвостилістичному ракурсі й визначила їх як структурні елементи композиції художнього тексту, що об'єктивують логіко-граматичні й змістові зв'язки в ньому. Науковець звертає увагу на те, що специфіка будови типових мовленнєвих форм розповіді, опису й роздуму визначається базовими логічними категоріями – часом, простором і причиною, які актуалізують ставлення людини до дійсності. Їх характеризує лінгвосоціальна аспектність, яка виявляється у формі навичок мовленнєвої діяльності, необхідних для ефективної міжособистісної комунікації. Дослідниця також стверджує, що дискретність, як ключова категорія тексту, актуалізується у вигляді експліцитних й імпліцитних зв'язків між його композиційно-мовленнєвими формами незалежно від жанрової специфіки. Авторська інтенція, що визначається його свідомістю й індивідуальною мовною картиною світу, є провідним фактором обрання типів й співвідношення композиційно-мовленнєвих форм у тексті [59, с. 9-10].

З позиції комунікативно-прагматичної парадигми композиційно-мовленнєві форми розглядають Н. А. Богатирьова й А. О. Борисов і ототожнюють їх із елементарними прийомами текстотворення, пов'язаними з фабульно-сюжетним змістом художнього твору, що впливають на структуру тексту та його композиційне оформлення й свідомо обираються автором з метою досягнення оптимального впливу на читача [27 с. 151; 28 с. 48]. А отже, їхнє доцільне поєднання забезпечує семантичну, інтенційну й аксіологічну єдність тексту, яку автор ототожнює із когерентністю.

У рамках запропонованої комунікативно-прагматичної моделі класифікація композиційно-мовленнєвих форм здійснюється на двох рівнях. Перший заснований на особливостях денотативного простору зображеної ситуації. Тут розрізняють форми зображення *предмету/стану*, якщо її елементи перебувають у стані відносного спокою, й *процесу/події*, якщо їм притаманна динамічна

процесуальність. Іншим критерієм класифікації є ставлення автора до описаних елементів, подій і фактів об'єктивної дійсності. За цим принципом розрізняють об'єктивні й суб'єктивні, експресивні й неекспресивні форми [27, с. 152].

Поділ тексту, як письмово зафіксованого мовлення, на форми розповіді, опису й роздуму відображає способи пізнання дійсності людиною й ґрунтується на особливостях її мислення. Загалом, у кількісному співвідношенні, домінує лінгвостилістичний підхід щодо визначення композиційно-мовленнєвих форм у літературних творах.

1.3.2. Лінгвістична типологія мовленнєвих форм. Підходи до типологізації структурно-семантичних фрагментів тексту, представлені у наукових розвідках вітчизняних й іноземних учених, мають в основі подібні критерії, однак характеризуються деякими відмінностями. В межах *першого теоретико-методологічного підходу* низка науковців (А. Бейн [210], К. Брукс [226], А. Кінневі [262], Х. Лі [264], В. Фляйшер і Г. Міхель [238], К. Сміт [284; 285], С. Четмен [227]) представляють систему композиційно-мовленнєвих форм як функціонально-семантичні типи авторського мовлення, які різняться за предметом зображення, характером внутрішньотекстових зв'язків (темпоральним, співположним, причинно-наслідковим), а також сукупністю лінгвістичних маркерів, притаманних кожному з них.

Наприклад, американський учений С. Четмен визначає композиційно-мовленнєві форми (*text-types* у терміносистемі автора) як базові структури, які можуть бути актуалізовані різними поверхневими формами [227, с. 10] та поділяє їх на три головні типи – розповідь, опис та роздум, які взаємодіють і доповнюють одна одну, що призводить до стирання формальних меж між кожною з форм [227, с. 8-10]. Як наслідок, за словами дослідника, композиційно-мовленнєві форми можуть набувати зовнішніх особливостей, притаманних іншим формам, але при цьому на внутрішньому рівні змісту зберігати свої первинні властивості. На відміну від більшості науковців, С. Четмен не визнає експозицію як окремий вид композиційно-мовленнєвих форм. Він зауважує, що головною функцією експозиції є пояснення нової інформації [227, с.6], яка досягається за допомогою

залучення описових стратегій, з цієї причини критик вважає недоцільним розглядати її окремо.

Концепцію С. Четмена розвиває у своєму дослідженні лінгвіст Х. Лі, який наголошує на протиставленні розповіді іншим композиційно-мовленнєвим формам (опису, роздуму та експозиції), оскільки лише розповіді притаманна хронологічність [264, с. 87]. При цьому її хронологія реалізується у двох часових послідовностях подій – сюжетній і фабульній. Загалом автор пов'язує природу композиційно-мовленнєвих форм із логічними зв'язками, закладеними в основі, які власне і є головним критерієм визначення їхнього типу. Якщо розповідь ґрунтується на хронологічних зв'язках між подіями, то роздум заснований на причинно-наслідкових зв'язках, позбавлених темпоральних ознак [264, с. 88-89]. З іншого боку, опис та експозиція покликані надавати характеристики об'єкта у певний момент мовлення, що дозволяє інтегрувати ці статичні композиційно-мовленнєві форми у динамічні розповіді або роздуми.

За А. Кінневі, композиційно-мовленнєві форми (науковець використовує термін *text-type*) [262] – це когнітивні категорії, які відображають способи концептуалізації, сприйняття та зображення навколишнього світу. За способом відтворення дійсності він поділяє композиційно-мовленнєві форми на розповідь, яка полягає у зображенні подій, які змінюють одна одну у творі; оцінку (*evaluation*), яка характеризує потенційно можливі події у фіктивній дійсності, що є предметом зображення у творі; опис (*description*) – статичне спостереження за формою існування фрагменту дійсності; класифікація (*classification*) – відображенням групи предметів, пов'язаних родо-видовими відношеннями.

Композиційно-мовленнєві форми були висвітлені у риторико-педагогічному ракурсі у працях А. Бейна [210] й К. Брукса [226]. Ці науковці одностайно визначають основні композиційно-мовленнєві форми – опис, розповідь, роздум й експозицію (*description, narration, exposition, argument*), продовжуючи традицію класичної риторики, започаткованої у „Риторичі” Аристотеля. Варто зауважити, що згадані вище науковці використовували концепцію композиційно-мовленнєвих форм у навчанні творчого письма студентів, а не з метою опису наявних творів.

К. Брукс стверджує, що в основі кожної форми лежить мета, яку намагається реалізувати письменник за допомогою засобів мови й мовлення, наприклад, розповідь пов'язана з інтенцією передати інформацію про події, опис – зі створенням певного образу художньої дійсності, роздум – із переконанням читача у певній точці зору, а експозиція – з поясненням й наданням попередньої інформації, яку читач потребує для усвідомлення подальшого тексту. Попри те, що більшість представників цього напрямку розглядають композиційно-мовленнєві форми ізольовано одна від одної, науковець звертає увагу, що кожна з форм може існувати у поєднанні з іншими, утворюючи змішані типи, які, тим не менш, підпорядковуються головній інтенції, яка визначає їхній домінуючий тип [226, с. 32]. Окрім того, вчений диференціює об'єктивне й суб'єктивне мовлення, репрезентоване за допомогою композиційно-мовленнєвих форм. Об'єктивне мовлення має інформативний характер, воно позбавлене авторської інтерпретації та додаткових емоційно-оцінних відтінків, тоді як суб'єктивне представляє інформаційний матеріал крізь призму авторської свідомості, доповнюючи його додатковими змістовими відтінками. На думку К. Брукса, реальні тексти вкрай нечасто містять лише один із зазначених типів мовлення, переважно вони поєднуються у тому чи іншому співвідношенні [226, с. 34-39].

Подібну точку зору щодо розмежування композиційно-мовленнєвих форм за критерієм об'єктивності / суб'єктивності зустрічаємо у німецьких дослідників В. Фляйшера і Г. Міхеля розрізняють два типи композиційно-мовленнєвих форм – інформативний та імпресивний [238, с. 51]. До головних особливостей композиційно-мовленнєвих форм інформативного типу належать об'єктивність, точність, відносна стислість, тоді як імпресивним формам притаманні суб'єктивність й емоційність.

На основі теоретико-методологічних засад риторико-педагогічного підходу сформовано концепцію дискурс-типів (у англійській термінології *discourse types* або *discourse modes*), яка відображає сучасний підхід до тлумачення композиційно-мовленнєвих форм як способів лінгвістичної репрезентації різних позамовних ситуацій. Представниця цього напрямку американська лінгвістка

К. Сміт визначає 5 видів композиційно-мовленнєвих форм – розповідь, опис, повідомлення, інформаційне повідомлення та роздум (narration, description, report, information, argument) [284; 285]. До трьох основних композиційно-мовленнєвих форм авторка додає форму „повідомлення”, притаманну переважно текстам публіцистичного стилю, й „інформаційне повідомлення”, характерне для наукових і науково-популярних текстів.

Лінгвістичну сутність композиційно-мовленнєвих форм розкривають аспекти прогресії тексту (text progression), суб’єктивність (subjectivity) та особливості поверхневої синтаксичної будови речень (surface structure presentation), сукупність яких утворює композиційно-мовленнєву форму [284, с. 12-21]. Характеристика прогресії тексту полягає у визначенні особливостей лінгвістичної репрезентації розвитку подій у творі, головним показником якої є використання різних часових форм дієслів, прислівників, які виконують функцію темпоральних та просторових маркерів, а також варіативність сполучникового або безсполучникового зв’язку у складних реченнях. Аспект суб’єктивності авторка називає „ключем до свідомості автора або героя тексту” [284, с. 13], який розкривається у семантиці дієслів, які виконують синтаксичну функцію присудка у реченні, а також за допомогою модальних дієслів, прислівників та парентез, що вказують на характер ставлення мовця до інформації, яку передає речення, з точки зору її достовірності й переконливості та за емоційним забарвленням висловлювання [285, с. 13]. Поверхнева синтаксична будова речення є ще одним важливим аспектом структурно-семантичної організації композиційно-мовленнєвих форм, що базується на понятті актуалізації або висунення, запропонованим ученими Празької лінгвістичної школи [135] і передбачає взаємодію фонового й актуалізованого компонентів у реченні. Авторка вбачає залежність між синтаксичною будовою речення, розташуванням його компонентів й формою презентації інформації в ньому.

Другий підхід до типологізації, представлений у наукових розвідках Х. Бонхайма [219], О. О. Нечаєвої [139] та О. Г. Ревзіної [160], передбачає диференціацію мовлення автора і персонажа. Однак, варто зауважити, що у

згаданих класифікаціях відсутнє ієрархічне підпорядкування різних типів композиційно-мовленнєвих форм, відповідно авторське й персонажне мовлення розглядаються як рівнозначні, попри той факт, що лінгвістична й функціональна специфіка в них суттєво відрізняється.

Попри всебічне дослідження різних типів композиційно-мовленнєвих форм наративного тексту, у представлених роботах висвітлюються лише типи авторського мовлення, тоді як монологічне й діалогічні партії персонажів не розглядаються. Увагу до мовлення дійових осіб, як окремих структурно-змістових текстових компонентів, привертає Х. Бонхайм і пропонує окрім основних композиційно-мовленнєвих форм виділяти також мовлення персонажів (speech), яке може бути реалізованим лінгвістично за допомогою прямого, непрямого та невластивого прямого мовлення, яке він поділяє на внутрішній монолог, потік свідомості та діалог [219].

Системний підхід до вивчення композиційно-мовленнєвих форм за комунікативними особливостями, функціональним призначенням, обсягом і мовними засобами, на основі яких визначаються їхні характерологічні параметри, пропонує О. Г. Ревзіна. Серед композиційних форм науковець виокремлює:

- авторське монологічне мовлення, варіаціями якого може бути оповідь від першої або третьої особи. Цьому типу, що складає найбільшу частину прозового художнього твору, притаманні функції опису, роздуму й оповіді. Крім того, вербалізація авторського мовлення передбачає вживання літературної (нормативної) мови;

- пряму мову (художній діалог), адресатами й адресантами якої виступають персонажі – фіктивні учасники універсуму художнього тексту. Головною функцією цієї композиційно-мовленнєвої форми є характеристика героїв і створення їхнього вербального портрету. Дослідник зазначає, що обсяг прямої мови у літературному творі значно менший, порівняно з авторським мовленням.

- внутрішній монолог, де відправник й отримувач повідомлення збігаються, тобто реалізується процес автокомунікації. Його функціональним призначенням є розкриття внутрішнього світу героя й підкреслення його ролі у творі;

- невласне-пряме мовлення, в комунікативній структурі якої містяться два суб'єкти – формальний (поверхневий), представлений в авторському монологічному слові, й глибинний, тобто особа, яка є об'єктом опису (персонаж). Функціональні особливості цієї композиційно-мовленнєвої форми збігаються із завданням внутрішнього монологу зобразити внутрішній світ героя, передати особливості внутрішнього руху емоцій і думок [160, с. 305-306].

Нарешті, *третій підхід* до типологізації композиційно-мовленнєвих форм передбачає розмежування мовлення автора і персонажа на окремі типи, в межах яких визначаються підтипи відповідно. Наприклад, чеський науковець Л. Долежел пропонує розглядати глибинну структуру тексту як систему, в якій взаємодіють плани мовлення автора-оповідача (narrator's discourse) й персонажів (character's discourse) [234, с. 11].

У своєму дослідженні І. А. Бехта стверджує, що глибинна структура оповідного дискурсу представлена дискурсними зонами наратора та персонажів, які взаємодіють між собою [23, с. 6]. Подібну точку зору висловлює у своєму дисертаційному дослідженні М. Н. Левченко [109]. Науковець стверджує, що текст будь-якого художнього твору можна розглядати як єдність двох типів мовлення – авторського й персонажного; якщо слова автора репрезентують у тексті композиційно-мовленнєві форми, то план дійових осіб реалізується у діалогах, окремих репліках й авторських ремарках [109, с. 85-86].

В. А. Кухаренко розрізняє авторський та персонажний мовленнєві потоки художнього тексту і зауважує, що партія персонажного мовлення є неоднорідною через особливості вираження суджень у діалогічній та монологічній формах або за допомогою невласне-прямого мовлення [106, с. 139]. Згідно з концепцією авторки, мовленнєва партія автора-оповідача репрезентована сукупністю трьох композиційно-мовленнєвих форм – оповіді, опису та роздуму [106, с. 140]. Аналогічного принципу дотримується лінгвістка М. П. Брандес. Досліджуючи структурно-змістові особливості творів різних жанрів та стилів, науковець пропонує розрізняти композиційно-мовленнєві форми, які презентують мовлення автора, й архітектоніко-мовленнєві форми, що відображають мовлення персонажів.

Відповідно, поділ композиційно-мовленнєвих форм традиційно відбувається за особливостями об'єкта мовлення й логічними зв'язками, які лежать в основі його характеристики. Таким чином, предметом розповіді є послідовність дій або подій, поєднаних за допомогою зв'язку темпоральної послідовності. Опис пов'язаний із характеристикою особливостей певного предмету, який є частиною простору художньої дійсності. Він формується за допомогою логічних зв'язків співположення або синхронності. Нарешті предметом роздуму є причинно-наслідкові відношення між явищами, подіями або ідеями, а в основі його формування лежать каузальні логічні зв'язки [29, с. 73-76].

Архітектоніко-мовленнєві форми, на відміну від композиційно-мовленнєвих форм, ґрунтуються на формі відношення між учасниками комунікації – односпрямованого (монологічна форма) або взаємноспрямованого (діалогічна форма). Вони існують у вигляді монологу, діалогу, полілогу або їхніх поєднань, що реалізуються у формі вираженого або внутрішнього мовлення [29, с. 119]. Цей підхід видається нам найбільш слушним, оскільки він дозволяє наочно розмежувати лінгвістично різні структурно-змістові компоненти тексту, які презентують монологічне мовлення автора й форми мовлення персонажів.

Отже, у нашому дослідженні *композиційно-мовленнєву форму* характеризуємо як фрагмент художнього тексту, що належить до плану мовлення оповідача, і якому притаманна змістово-тематична однорідність, що ґрунтується, з одного боку, на особливостях предмету зображення, а з іншого – на використанні типових лексико-семантичних і граматико-синтаксичних засобів. Під *архітектоніко-мовленнєвою формою* пропонуємо розуміти фрагмент художнього тексту, що належить до плану мовлення персонажів, тематично й структурно-граматично пов'язаний із планом авторського мовлення. Композиційно-мовленнєві й архітектоніко-мовленнєві форми взаємодіють між собою і, як наслідок, забезпечують структурно-змістову єдність художнього модерністського тексту, представленого у вигляді структурно й тематично впорядкованої сукупності складових, що презентують мовлення оповідача у формах розповіді, опису й роздуму та мовлення персонажів у діалогічній або монологічній формах.

1.4. Лінгвістичні засоби репрезентації мовлення персонажів в архітектоніко-мовленнєвих формах

Сукупність архітектоніко-мовленнєвих форм утворює план персонажного мовлення (в лінгвістичних студіях вживаються також терміни *персональний дискурс* [24], *reported discourse*, *represented discourse* [266; 270], який, за визначенням І. А. Бехти, репрезентується за допомогою історично складеного методу впровадження персонажного мовлення у чиєсь висловлювання, який відображає ступінь її інформаційної точності і смислової повноти, з одного боку, і морфолого-синтаксичну структуру, цільову установку, стиль, емоційно-експресивне забарвлення – з іншого [24, с. 29].

У сучасних лінгвістичних студіях досліджено наступні аспекти персонажного мовлення у складі художнього тексту: 1) монологічність / діалогічність мовлення за кількістю учасників комунікативної ситуації; 2) форма представлення мовлення у фіктивній дійсності художнього тексту – виражене / внутрішнє мовлення (*speech / thought presentation*); 3) за ступенем інтегрування мовлення персонажа в мовлення оповідача (міметичне / дієгетичне персонажне мовлення); 4) за лінгвістичними засобами вираження персонажного мовлення в тексті (пряме, непряме, невласне-пряме мовлення). Зауважимо, що комплексний характер низки проаналізованих наукових розвідок (М. Баль [212], Е. Бенфілд [214], М. П. Брандес [29], Р. Ікео [259], Д. Кон [230; 231], Дж. Ліч та М. Шорт [265], Б. Мак Хейл [270], Е. Семіно [282], Ш. Ріммон-Кенан [277], М. Флудернік [241] та ін.) заснований на поєднанні різних підходів з метою всебічного висвітлення об'єкта дослідження.

Ідея протиставлення авторського та персонажного мовлення має глибоке коріння в античній філософії та поезиці. У трактатах Платона [152] й Аристотеля [9] були закладені поняття мімезису та дієгезису як способів репрезентації навколишньої дійсності в літературній формі. Під міметичним зображенням дійсності філософи розуміли наслідування природи, її точне відтворення у творах мистецтва. Аристотель вважав драму міметичним видом мистецтва і протиставляв

її дієгетичній епічній поемі. Якщо поняття мімезису стосувалося різних видів мистецтва, то дієгезис пов'язували переважно з літературними творами. Його суть полягала у зображенні дійсності оповідачем крізь призму авторського бачення.

Проаналізувавши підходи Платона й Аристотеля, британський учений С. Галлівел визначає дві інтерпретації термінів „мімезис” та „дієгезис”. Згідно з першим підходом, вони протиставляються як драматичний монолог/діалог (мімезис) та оповідь від третьої особи (дієгезис), утворюючи подвійну опозицію. При цьому оповідь може бути двох типів – а) так звана „гомерівська” оповідь, де розповідні фрагменти авторського мовлення чергуються з внутрішнім або вираженим мовленням персонажів, і б) власне авторська оповідь, яка не містить елементів мовлення дійових осіб [248]. У рамках другого підходу драматичний монолог/діалог, авторська оповідь з елементами мовлення персонажів та без них розглядаються як окремі форми презентації дійсності й утворюють потрібну опозицію. Ця концепція стала підґрунтям для формування у ХХ ст. одних з найважливіших понять теорії наративу [67, с. 162-164; 277, с. 107], за допомогою яких описують змістову структуру текстів.

М. Флудернік зауважує, що міметичні форми, представлені у текстах цитованим мовленням персонажів (*quoted and framed narrative*), інтегруються в дієгетичну авторську оповідь, яка є основним носієм сюжету твору [241, с. 721]. Таким чином, форми персонажного мовлення тематично та структурно підпорядковуються оповіді, до складу якої вони входять.

Починаючи з кінця ХІХ ст. науковці традиційно визначали три лінгвістичні форми презентації мовлення персонажів у літературному творі – пряме, непряме та невласне-пряме мовлення (праці Ш. Баллі, Т. Калепкі, О. Єсперсена та ін.) [232, с. 7-8]. У 1970-х цю типологію розширив й уточнив Б. МакХейл, який запропонував сім лінгвістичних форм мовлення персонажів: 1) дієгетичне узагальнення (*diegetic summary*) – позбавлене деталей повідомлення в авторській розповідній формі про факт висловлювання персонажа твору; 2) узагальнення з меншим ступенем дієгетичності (*summary, less 'purely' diegetic*) – авторське повідомлення про факт висловлювання та тематику його змісту; 3) непряме

мовлення (*indirect content paraphrase* або *indirect discourse*) – репрезентація мовлення персонажа зі структурними та стильовими змінами; 4) непряме мовлення з ознаками міметичності (*indirect discourse, mimetic to some degree*), яке попри структурну деформацію передає певні стильові особливості мовлення персонажа за рахунок використання, наприклад, емотивної лексики; 5) невластне-пряме мовлення (*free indirect discourse*) – перехідна форма, яка носить лексичні й синтаксичні ознаки прямого й непрямого мовлення; 6) пряме мовлення (*direct discourse*) – цитоване мовлення персонажа, яке передає усі його структурно-синтаксичні й стильові особливості; 7) вільне пряме мовлення (*free direct discourse*) – форма репрезентації внутрішнього мовлення персонажа від першої особи, яка імітує потік свідомості і, як наслідок, носить ознаки фрагментарності [270, с. 258-259]. З представленої типології видно, що головним критерієм делімінації архітектоніко-мовленневих форм є ступінь міметичності висловлювання персонажа, тобто наскільки автор точно передає лексико-семантичні, структурно-синтаксичні та стильові особливості мовлення дійових осіб.

Попередня класифікація була уточнена й розширена Дж. Лічем та М. Шортом. Принциповою відмінністю їхнього підходу є розмежування тематичних областей вираженого мовлення (*speech presentation*) та внутрішнього мовлення (*thought presentation*) [265, с. 255], проте зауважують, що лінгвістичні засоби зображення цих двох типів мовлення певною мірою співпадають [265, с. 270]. Отже, до засобів репрезентації *персонажного мовлення* належать:

- 1) пряме мовлення (*direct speech / thought*);
- 2) непряме мовлення (*indirect speech / thought*)
- 3) вільне пряме мовлення (*free direct speech / thought*), яке відрізняється від прямого мовлення відсутністю авторської ремарки (інтродуктивної фрази), яка супроводжує цитоване мовлення персонажа або пунктуаційного оформлення, притаманного прямому мовленню;
- 4) авторське повідомлення про мовлення персонажа (*the narrative report of speech acts / internal narration*)
- 5) невластне-пряме мовлення (*free indirect speech / thought*) [265, с. 255-260].

Варто зазначити, що суттєвої перевагою цієї класифікації є, по-перше, розмежування ппланів внутрішнього та вираженого мовлення, по-друге, варіативність лінгвістичних засобів репрезентації мовлення. Завдяки такій методологічній багатоплановості вона дає змогу максимально детально аналізувати план персонажного мовлення у художніх текстах різних жанрів. Цю класифікацію з деякими змінами та уточненнями використовують у своїх наукових розвідка Р. Ікео [259], Е. Семіно [282], М. Флудерник [241] та ін.

Отже, дослідивши класифікації лінгвістичних стратегій репрезентації персонажного мовлення, можна стверджувати, що мовленнєві партії героїв художніх текстів відтворюються з різним ступенем точності – від дослівного цитування до узагальненого повідомлення про факт мовлення оповідачем.

Відтворенням чужого висловлювання без зміни його внутрішньої граматичної будови, лексичних і стилістичних особливостей, зі збереженням змістової завершеності називають **пряме мовлення**. Поняття чужого висловлювання потрактовується як мовлення персонажа, яке семантично й структурно-синтаксично відокремлюється від слів автора твору. Відображення лексичних, синтаксичних, інтонаційних й стильових особливостей мовлення персонажа забезпечує створення стилістичного контрасту з більш нейтральним авторським мовленням [174, с. 54].

Дослідниця Е. Ніканен зазначає, що у структурі художнього тексту пряме мовлення є завжди маркованим за допомогою пунктуаційних знаків – лапок, коми, тире, які традиційно використовуються для обрамлення висловлювань персонажів [272, с. 2]. Дж. Ліч та М. Шорт пропонують два критерії, за якими можна відрізнити пряме мовлення: 1) пунктуаційне оформлення та 2) авторська ремарка (інтродуктивна фраза). Якщо одна форма персонажного мовлення не відповідає одному з цих критеріїв, учені пропонують класифікувати його як окрему лінгвістичну форму – вільне пряме мовлення [265, с.257]:

а) пряме мовлення *'Yes', he said.*

б) вільне пряме мовлення *'Twenty years ago we did the same thing'* [303, с. 60].

Однак це твердження ставить під сумнів лінгвіст Е. Семіно [282, с. 438], яка вважає авторську ремарку факультативною ознакою.

Формою внутрішньої взаємодії планів персонажа й оповідача є **невласне-пряме мовлення** (в різних терміносистемах *free indirect speech* [239], *free indirect thought* [293], *free indirect discourse* [270], *represented discourse* [234], *represented speech and thought* [223], *narrated monologue* [230; 231] та ін.) Лінгвістична специфіка невластне-прямого мовлення полягає у тому, що вона, як і пряме мовлення, передає лексичні, синтаксичні, емоційно-оцінні особливості мовлення особи, разом з тим, відбувається заміна займенників й форм дієслів, що характерно для непрямой мови. За допомогою невластне-прямого мовлення відтворюють різні інтонаційні типи мовлення, зокрема питальні й окличні конструкції, вигуки й звертання, притаманні природній розмовній мові.

Цей лінгвістичний феномен К. Я. Кусько схарактеризувала як стилістичний прийом і спосіб репрезентації зовнішнього або внутрішнього мовлення персонажа за допомогою лінгвістичної контамінації суб'єктно-авторських планів, шляхом включення в авторську фактуру мовлення трансформованого мовлення персонажів у різних кількісному та якісному діапазонах і репрезентації [105, с. 33-34]. За словами М. М. Бахтіна, головний стилістичний прояв невластне-прямого мовлення полягає у тому, що читач повинен відгадувати, кому належить мовлення, оскільки за граматичними показниками воно радше притаманне автору, а за змістом – персонажу [20, с. 471]. Отже, у невластне-прямому мовленні поєднуються плани оповіді автора й персонажа зі створенням поліфонічного ефекту.

Діапазон функціонування невластне-прямого мовлення у художніх текстах є надзвичайно широким. Наприклад, дослідник С. Ульманн розглядає його як засіб лінгвістичного зображення сновидінь, галюцинацій та інших подібних психічних проявів, які наближаються до потоку свідомості, але не ідентичні йому [296, с. 111-112]. Однак цю точку зору не поділяє А. Бенфілд, яка стверджує, що невластне-пряме мовлення покликане відображати мовлення персонажів, тоді як принцип потоку свідомості полягає в імітуванні процесу сприйняття навколишньої дійсності через сенсорні системи [214, с. 31-32].

Британський стиліст М. Тулан зазначає, що невласне-пряме мовлення є вкрай важливим лінгвістичним інструментом як розвитку сюжету, так і презентації персонажів художнього твору, особливо у модерністській літературі. Слідом за Л. Брінтон [223, с. 364] науковець наголошує на необхідності розрізняти зовнішнє і внутрішнє невласне-пряме мовлення (*free indirect speech* та *free indirect thought*) [294, с. 116]. Отже, за допомогою невласне-прямого мовлення автор передає внутрішнє або зовнішнє виражене мовлення персонажа, при цьому зберігає граматичні ознаки авторської оповіді. Однак лексична й синтаксична структура мовлення зазнає певних змін, що за формою наближають його до авторської оповіді. Це викликає певні труднощі при виокремленні елементів невласне-прямого мовлення в розповідних текстах.

Ш. Ріммон-Кенан звертає увагу на спорідненість невласне-прямого мовлення з формами прямого та непрямого мовлення, яка маніфестується у його лінгвістичних характеристиках: 1) спільних з прямим мовленням: відсутність узгодження часової форми дієслова, заміни прислівників місця й часу та зміни порядку слів у питальних реченнях, використання вигуків; 2) спільних з непрямим мовленням: зміна форми займенників [277, с. 111-113].

Найбільш наближеною до плану мовлення оповідача є **непряме мовлення**. За Ф. Коулмасом, воно відрізняється від прямого мовлення ступенем достовірності відтворення змісту початкового висловлювання та збереженням його формальних ознак [232, с. 5]. Залежно від цих критеріїв непряме мовлення може репрезентувати слова персонажа з мінімальними структурними варіаціями, викликаними необхідністю адаптації висловлювання до дейктичного центру оповідача (*They say the sky is the same everywhere* [303, с. 29]. *Seeing this, Mrs. Plumer said that she was sure Mr. Flanders would not mind...* [303, с. 32]), або видозмінювати структуру та змістове наповнення мовленнєвої партії персонажа, наблизивши її до плану мовлення оповідача (*I would hear the Prime Minister's gossip; the countess whisper, and share her memories of halls and gardens* [303, с. 67]).

На рівні синтаксису непряме мовлення виконує роль підрядного речення, приєданого до головного речення, що містить у своїй структурі дієслово, яке

позначає акт мовлення / мислення, наприклад, *He answered, that...* Вчена М. Флудерник зауважує, що підрядне речення у формі непрямого мовлення підлягає узгодженню з головним реченням [239, с. 66]. А результаті цього відбуваються певні лексико-граматичні та синтаксичні перетворення „оригінального” висловлення: узгодження часових форм дієслова, прономінальна транспозиція, зміна порядку слів у питальних реченнях, адаптація прислівників та прислівникових словосполучень, які позначають час та місце, до контексту непрямого мовлення.

Підсумовуючи, слід зазначити, що план персонажного мовлення, втілений в архітектоніко-мовленнєвих формах, має надзвичайно широкий діапазон лінгвістичних засобів репрезентації у художніх текстах. Використання тих чи інших засобів визначається, насамперед, авторською інтенцією наблизити або віддалити читача від персонажа художнього твору. Максимальне розкриття світу дійових осіб відбувається у результаті використання міметичного прямого мовлення, яке відтворює висловлювання зі збереженням усіх лексико-семантичних, структурних та стильових нюансів, тоді як модифіковане непряме мовлення створює ефект опосередкованої комунікації, де між читачем та героєм постає оповідач.

Висновки до розділу 1

1. Перший розділ присвячений дослідженню і систематизації головних понять, концепцій та наукових підходів до інтерпретації художнього тексту та його будови. Залежно від науково-методологічного підходу текст характеризують як когерентну послідовність речень, елементи яких поєднуються за допомогою граматичних та змістових зв'язків (структурно-граматичний підхід); вербальне повідомлення, яке передає предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну й оцінну інформацію (комунікативний підхід); наповнену змістом структуру, яка складається зі знаків (семіотичний підхід); результат мислення людини, який утворюється у процесі пізнання нею навколишньої дійсності (когнітивний підхід); впорядковану єдність, актуалізація якої відбувається за рахунок повторюваних мотивів (літературознавчий підхід).

2. Особливості будови художнього тексту на формальному й змістовому рівнях визначаються його композицією, поняття якої з'явилося у гуманітарних науках ще за часів античності й набуло ґрунтовних інтерпретацій та уточнень у сучасній лінгвостилістиці, наратології, літературознавстві та риториці. У класичній риториці й поезиці під композицією розуміли розташування складових елементів твору. Ця ідея домінувала у мовознавчих дисциплінах протягом багатьох віків у практично незмінній формі до початку ХХ ст. Трансформація розуміння композиції пов'язана з розквітом структуралізму й загальною тенденцією досліджувати явища мови й мовлення як подвійних єдностей форми та змісту. Таким чином, термін уточнено вченими-представниками російської школи формалізму й празького лінгвістичного гуртка, які характеризували композицію як а) загальне розташування змістових елементів твору, що утворюють його сюжет; б) послідовність формально-структурних елементів тексту, які забезпечують його зовнішню конструкцію; в) сукупність стилевих прийомів, що актуалізують естетичну функцію та ідіостиль автора у творі.

3. У сучасних наукових розвідках, присвячених композиції, фокус дослідження змістився з суто риторичних й літературознавчих аспектів на лінгвостилістичний, лінгвопрагматичний й комунікативний виміри. Беручи за основу ідеї формальної школи, науковці уточнюють поняття і характеризують його як сукупність певних структурно-змістових блоків тексту, яким притаманна внутрішня єдність, що досягається шляхом використання мовно-мовленнєвих засобів зв'язності на рівні лексики й синтаксису. Таке розуміння композиції стало підґрунтям для створення системного опису елементів структурно-змістової будови тексту – композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм.

4. У результаті аналізу наукової літератури, присвяченої композиційним структурно-семантичним особливостям будови тексту, виявлено три головні підходи до типологізації його функційно-змістових компонентів. У межах першого напрямку науковці характеризують систему композиційно-мовленнєвих форм як функціонально-семантичні типи авторського мовлення, які відрізняються за предметом зображення, характером внутрішньотекстових зв'язків, а також

сукупністю лінгвістичних маркерів, притаманних кожному з них. Учені, які представляють другий підхід, розмежовують мовлення автора і персонажа на рівнозначні композиційно-мовленнєві форми, попри те, що лінгвістична й функційна специфіка в них суттєво відрізняється. Третій підхід до типологізації форм передбачає розподіл мовлення автора і персонажа на окремі типи, які в свою чергу класифікуються на підтипи на основі предметної, логічної та функційної специфіки фрагментів тексту та структурних особливостей.

5. Головні типи композиційно-мовленнєвих форм зумовлені особливостями об'єкта мовлення – розвиток дії або сукупність подій ототожнюється з розповіддю, характеристика предмета корелює з описом, а розкриття причинно-наслідкових зв'язків – з роздумом. Крім того, в основі композиційно-мовленнєвих форм лежать когнітивні процеси – діахронний (розповідь), синхронний (опис) і каузальний (роздум). До основних видів архітектоніко-мовленнєвих форм, які представляють мовлення персонажів, належать монологічні й діалогічні типи, які базуються на особливостях взаємодії учасників комунікативної ситуації – односпрямованій (монолог) й взаємспрямованій (діалог і полілог).

Основні положення розділу висвітлено в одноосібних публікаціях автора [118; 120; 121; 122; 128; 269].

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ КОМПОЗИЦІЙНО- МОВЛЕННЄВИХ Й АРХІТЕКТОНІКО-МОВЛЕННЄВИХ МОВЛЕННЄВИХ ФОРМ МОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ

2.1. Основні підходи до вивчення композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм у сучасній лінгвістиці

Художній текст, як носій культурно-естетичної інформації та віддзеркалення особистості автора, є об'єктом численних наукових розвідок у різних царинах гуманітарних наук. Як зазначено у пункті 1.1. першого розділу дисертаційної роботи, наразі не існує єдиного, одностайно визнаного науковою спільнотою, тлумачення поняття художнього тексту, як наслідок відсутня уніфікована методологія дослідження аспектів його семантики та структури. З одного боку, такий невизначений теоретико-методологічний статус тексту викликає труднощі під час окреслення процедури його аналізу. Однак, з іншого боку, це стало поштовхом для формулювання багатьох комплексних методик дослідження, які інтегрують загальнонаукові та часткові філологічні методи.

В рамках структурно-функційної наукової парадигми композиційно-мовленнєві та архітектоніко-мовленнєві форми досліджують у двох основних напрямках – структурно-системному та функційному, які ґрунтуються на загальній концепції структуралізму.

Основні ідеї структуралізму викладені у науковій праці Ф. де Соссюра. Зокрема вчений характеризує мову як систему, утворену сукупністю знаків, які поєднують план форми (акустичного образу) та змісту. Системність мови забезпечується синтагматичними (лінійної послідовності) та парадигматичними (асоціативними) зв'язками між знаками. Отже, підхід розглядати ціле як систему взаємопов'язаних елементів став теоретичним опертям для аналізу внутрішньої та зовнішньої будови тексту. У власних дослідженнях структури тексту науковці пропонують розуміти останній як ціле, утворене сукупністю складових,

наприклад, функцій та нефункціональних елементів, за В. Проппом [156]; елементів сюжетної композиції (експозиція, зав'язка, зростання напруги, кульмінація та розв'язка), представлені у вигляді піраміди Фрейтага [242], ядерних функцій та індексів, за Р. Бартом [15, с. 200]; ядерних та супутніх подій (kernel and satellite events), за С. Четменом [226, с. 53-54] тощо.

В межах *структурно-системного підходу* композиційно-мовленнєві та архітектоніко-мовленнєві форми інтерпретують як складові елементи, розташовані у лінійній послідовності, сукупність яких утворює цілісний текст (А. Бейн [210], М. П. Брандес [29], К. Брукс [226], Л. Долежел [234], В. А. Кухаренко [106], М. Н. Левченко [109]). Низка науковців (О. А. Гончарова, О. О. Калінюк [82; 83; 84], І. М. Колегаєва [92], О. А. Розанова [162], К. Сміт [284; 285], В. Сотірова [286; 287]) зосереджують увагу на дослідженнях внутрішньої лінгвістичної структури композиційно-мовленнєвих форм, яка маніфестується у їхніх лексико-семантичних та структурно-синтаксичних особливостях. В цьому руслі здійснено аналіз лінгвістичних особливостей репрезентації мовлення персонажів у тексті (М. Баль [211; 212], Е. Бенфілд [214], М. П. Брандес [29], Р. Ікео [259], Д. Кон [230; 231], В. А. Кухаренко [106], А. Лесків [266], Дж. Ліч та М. Шорт [265], Б. МакХейл [270], Ш. Ріммон-Кенан [277], Е. Семіно [282], С. Ульманн [296], М. Флудернік [239; 241]).

Крім того, з позиції структурно-системного підходу досліджують варіативність відхилення від норми синтагматичної послідовності знаків у художніх текстах В. Вулф, які, за словами Л. Пільє [275, с. 25], проявляються у зміні порядку слів у реченні (інверсії) та порушенні темпоральної послідовності розгортання оповіді (Ч. Бімберг [218], С. Х. Грут [245], Х. Гуо [246], С. Ерліх [235], Р. Ікео [258], Г. Джонс [260], Я. Санг [279]).

Функційний підхід дослідницький підхід ґрунтується на концепції системно-функційної лінгвістики М. А. К. Халлідея [247]. Під мовою науковець розуміє соціальну семіотичну систему ресурсів, значення яких актуалізується у певному контексті [247, с. 10]. Беручи за основу функційний підхід, лінгвісти характеризують композиційно-мовленнєві форми як функційно-змістові типи мовлення, диференціація яких відбувається відповідно до мети висловлювання, як зауважила

Н. М. Пелевіна [149, с. 72], (О. В. Арзямова [7; 8], Н. А. Богатирьова [27], А. О. Борисов [28], Т. Е. Жерноклетова [68; 69; 70; 71], О. О. Нечаєва [139], Н. М. Пелевіна [149], А. А. Полетаєв [153], О. Г. Ревзіна [160], В. Фляйшер і Г. Міхель [238]).

В рамках функційного підходу також аналізують лінгвостильові риси, які увиразнюють мовлення автора-оповідача та персонажів у художньому тексті (І. В. Арнольд [10], С. Безірчіліоглу [217], М. Брей [220], Дж. Вандівер [297], М. Глізерман [244], М. Гофф [254], Й. Куї [233], Е. Г. Різель [276], С. Рочча [278]; П. Сімпсон [283], Ю. М. Скребнев [172], А. В. Сухова [176], В. Тафт [295], М. Чан [229], В. П. Чередніченко [191]).

Отже, широка панорама підходів та методик вивчення мовленнєвих форм та лінгвостильових засобів, що їх увиразнюють, свідчить про багатоаспектність об'єкта дослідження й варіативність його характеристик. Всебічний аналіз структурних, семантичних, структурно-семантичних та лінгвостильових особливостей композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм модерністського тексту потребує розробки комплексної методологічної процедури їхнього дослідження.

2.2. Процедура та методика аналізу мовленнєвих форм модерністського тексту

Неоднорідність художньої структури модерністського тексту вимагає застосування комплексного підходу до дослідження його мовленнєвих форм призму лінгвостилістики. Методологічні особливості аналізу структурно-змістової організації тексту широко представлені у наукових розвідках, присвячених лінгвістичним особливостям мовленнєвих форм текстів (М. Аумюллер [209], І. А. Бехта [23], М. П. Брандес [29], В. О. Джавакян [59], О. О. Калінюк [82; 83; 84], О.О. Нечаєва [139], Л. С. Піхтовнікова [150; 151], О. А. Розанова [162], К. Сміт [284; 285], А. В. Сухова [176], М. Флудерник [239; 240; 241], В. П. Чередніченко [191], С. Четман [227; 228]) та репрезентації персонажного мовлення (М. Блох та

Ю. Сергеева [25], С. Грут [245], Д. Кон [230; 231], Ф. Коулмас [232], Дж. Ліч та М. Шорт [265], Б. МакХейл [270], Н. М. Торчинська [181], Ш. Ріммон-Кенан [277]). Лінгвісти, які вивчають проблему композиційного ладу художніх творів різних жанрів, одноставно стверджують, що розкриття особливостей їхньої будови на різних рівнях вимагає поєднання загальнонаукових й спеціальних лінгвістичних методів дослідження [144; 176; 191]. Їхнє сукупне застосування уможливило створення вичерпного опису структурної та семантичної будови модерністського роману.

Процедура дослідження мовленнєвих форм романів В. Вулф передбачає виконання наступних етапів:

- перший підготовчий (теоретичний) – аналіз теоретико-методологічних концепцій та підходів до визначення й характеристики художнього тексту та його архітектоніко-композиційної структури;

- другий практичний – добір та систематизація матеріалів дослідження;

- третій практичний – опис і характеристика композиційно-мовленнєвих форм художніх текстів;

- четвертий практичний – опис й характеристика архітектоніко-мовленнєвих форм текстів;

- п'ятий практичний – визначення структурно-семантичних та функціональних особливостей лексико-стильових засобів;

- шостий практичний – аналіз структурно-семантичних та функціональних особливостей синтаксично-стильових засобів.

У рамках *першого підготовчого етапу* здійснюється аналіз теоретико-практичних наукових доробків учених, які виконували дослідження у царинах лінгвостилістики, теорії функціонального синтаксису, теорії інтерпретації тексту, теорії наративу та літературознавства. За допомогою використання аналітичного та синтетичного методів виявлено й узагальнено головні підходи до інтерпретації та тлумачення таких ключових понять: художній текст, композиція, архітектоніко-мовленнєва форма, композиційно-мовленнєва форма, пряме, непряме, невласне-пряме мовлення. Систематизація наукових напрямів вивчення зазначених понять

створила теоретико-методологічне підґрунтя для формулювання визначень представлених термінів у межах нашого наукового дослідження шляхом використання методу дефініцій, в основі якого лежить процес розкриття змісту поняття за допомогою опису його суттєвих або відмінних властивостей. Отже, перший етап нашого дослідження передбачає створення теоретико-методологічної основи для подальшого емпіричного дослідження текстових матеріалів, дібраних з романів В. Вулф. При його виконанні використано загальнонаукові методи дослідження, серед яких – аналіз, синтез, а також метод дефініцій.

Під час підготовчого етапу дослідження опрацьовано тексти десяти модерністських романів В. Вулф „The Voyage Out” (1915), „Night and Day” (1919), „Jacob's Room” (1922), „Mrs Dalloway” (1925), „To the Lighthouse” (1927), „Orlando: A Biography” (1928), „The Waves” (1931), „Flush: A Biography” (1933), „The Years” (1937) й „Between the Acts” (1941) загальним обсягом 2464 сторінки. На цій стадії робота з модерністськими текстами послуговувалася інтерпретаційним та лінгвокультурологічним науковими методами, за допомогою яких ідентифіковано загальні мовленнєві образи автора-оповідача та персонажів, а також, за словами Л. І. Мацько, виокремлення з тексту історико-культурної інформації, пов'язаної з загальною концепцією художнього твору [129, с. 64]. Зауважимо, що попередній аналіз історико-культурної інформації, яка міститься в досліджуваних текстах, на підготовчому етапі заклало основу для подальшого вивчення культурно-маркованих лінгвостильових засобів, прикладом яких є використання антропоніму *Mr. Letts* у наступному фрагменті роману „Jacob's room”, який функціонує у якості метонімії, побудованою за семантичною моделлю *частина* → *ціле* (прізвище засновника компанії „Letts of London” Джона Леттса) (підприємство, яке займалося виготовленням та продажом щоденників та іншої канцелярської продукції): *'I like Jacob Flanders', wrote Clara Durrant in her diary. 'He is so unworldly. He gives himself no airs, and one can say what one likes to him, though he's frightening because ...' But Mr. Letts allows little space in his shilling diaries* [303, с. 69-70].

Другий етап дослідження мовленнєвих форм модерністських романів В. Вулф передбачає здійснення структурно-семантичного аналізу текстів й

виокремлення у ньому фрагментів мовлення автора та персонажів. В ході дослідження з опрацьованих текстів романів В. Вулф за допомогою методу суцільної вибірки дібрано 5270 текстові фрагменти, з яких 3372 текстові фрагменти репрезентували композиційні макроформи, що належать до змістових типів „розповідь” (1758 фрагментів), „опис” (512 фрагментів) і „роздум” (1102 фрагменти) та 1898 текстові фрагменти, які репрезентують монологічні (1069 фрагментів), діалогічні (731 фрагмент) та діалогічно-монологічні архітектоніко-мовленнєві форми (98 фрагментів).

Критеріями виокремлення композиційної макроформи слугували наступні параметри:

- змістово-тематичний, який проявляється у темі та інформаційному наповненні фрагменту тексту, оскільки, за М. Аумюллером, М. П. Брандес, К. Сміт, темою розповіді є зображення послідовності подій або зміни станів, в описі закладено інформацію про якісні характеристики об'єкта в певний момент часу, а темою роздуму є зв'язки між абстрактними поняттями та судженнями, як наслідок, інформаційні компоненти в межах макроформ різних типів поєднані різними типами зв'язків (темпоральними – розповідь, синхронними – опис, каузальними – роздум);

- лінгвістичний, сформульований на підґрунті тверджень М. П. Брандес, В. О. Джавакян, К. Сміт, М. Флудерник, С. Четмена про той факт, що мовленнєвим формам різних типів притаманні власні лінгвістичні маркери на лексико-семантичному та структурно-синтаксичному рівнях.

Форми втілення комунікативно-мовленнєвих актів в художньому тексті називають архітектоніко-мовленнєвими формами, які традиційно поділяють на монологи, діалоги й полілоги [28, с. 119]. У художньому тексті монологічні й діалогічні архітектоніко-мовленнєві форми реалізуються у вигляді „чужого мовлення”, тобто шляхом інтеграції висловлювань інших осіб (персонажів) у авторське мовлення за допомогою структурно-синтаксичних й семантичних зв'язків [174, с. 108]. Поєднання архітектоніко-мовленнєвих форм певного тексту утворює план мовлення персонажів, тоді як композиційно-мовленнєві форми

реалізують план авторського мовлення, які сукупно утворюють архітектоніко-композиційну структуру художнього твору. Таким чином, мовлення автора-оповідача, реалізоване композиційно-мовленнєвими формами, утворює бінарну опозицію з мовленням персонажів, втілених архітектоніко-мовленнєвими формами.

Проблема розмежування композиційно-мовленнєвих та архітектоніко-мовленнєвих форм у модерністському романі постає надзвичайно гостро, оскільки плани мовлення автора-оповідача та персонажів часто переплітаються в межах одного фрагменту тексту. В цьому дослідженні під архітектоніко-мовленнєвими формами пропонуємо розуміти фрагменти тексту, які презентують персонажне мовлення і є структурно відділеними від плану мовлення автора-оповідача. Таким чином, до головних критеріїв виокремлення архітектоніко-мовленнєвих форм у модерністському тексті належать:

- структурна відмежованість від мовлення автора-оповідача, представленого композиційними макроформами;

- лінгвістична репрезентація засобами прямого, невласне-прямого та непрямого мовлення.

2.2.1. Методика дослідження мовленнєвих форм модерністського тексту. *Третій етап* дослідження мовленнєвих форм модерністського тексту передбачає опис й характеристику композиційно-мовленнєвих форм, які презентують мовлення автора-оповідача у структурі романів В. Вулф (див. Рис. 2.1).

У нашій науковій розвідці ми пропонуємо класифікувати композиційно-мовленнєві форми за трьома ознаками: 1) семантичною, 2) структурною та 3) структурно-семантичною. В основі цього поділу лежить загальнонауковий метод ієрархічної класифікації, який передбачає послідовний розподіл масиву матеріалів з урахуванням їхніх спільних та відмінних ознак.

За семантикою пропонуємо розрізняти композиційно-мовленнєві форми „розповідь”, „опис” й „роздум” залежно від способу зображення фіктивної реальності, що може бути а) розповідним, який полягає у відтворенні

послідовності дій, ґрунтується на категорії темпоральності й корелює з композиційно-мовленнєвою формою „розповідь”; б) описовий, що покликаний відобразити якості предмету художньої дійсності, в його основі лежить категорія простору, оскільки той чи інший предмет і його ознаки сприймаються у системі просторових координат у певний зафіксований момент часу (композиційно-мовленнєва форма „опис”); в) аргументативний, що фіксує причинно-наслідкові зв’язки між явищами й ідеями; він базується на категорії каузативності й лежить в основі композиційно-мовленнєвої форми „роздум”.



Рис. 2.1. Типологія композиційно-мовленнєвих форм романів В. Вулф

З метою створення ефективної моделі аналізу архітектоніко-композиційної структури художнього тексту, пропонуємо класифікувати композиційно-мовленнєві форми відповідно до їхньої структури на композиційні а) макроформи й б) мікроформи. В нашому дослідженні поділ на мікроформи й макроформи відбувається за формально-кількісним показником. Композиційна макроформа

може складатися з абзацу або послідовності абзаців, об'єднаних спільною темою, предметом й способом зображення художньої дійсності, який визначає семантичний тип композиційно-мовленнєвої форми (розповідь, опис або роздум).

Композиційна мікроформа може складатися з речення або послідовності речень, інтегрованих в основну макроформу іншого семантичного типу. Попри те, що інтегрована мікроформа завжди тематично пов'язана з домінантною макроформою, оскільки це є запорукою змістової єдності тексту, вона декларує інший спосіб зображення художньої дійсності. Поєднання композиційних макроформ і мікроформ різних семантичних типів демонструє наступний фрагмент роману „The Years”:

(1) She went upstairs, step by step, very slowly. When she came to the bedroom door with the jugs and glasses on the table outside, she paused. The sour-sweet smell of illness slightly sickened her. She could not force herself to go in. (2) Through the little window at the end of the passage she could see flamingo-coloured curls of cloud lying on a pale-blue sky. (3) After the dusk of the drawing-room, her eyes dazzled. She seemed fixed there for a moment by the light. Then on the floor above she heard children's voices – Martin and Rose quarrelling (4) [302, с. 81].

За структурно-семантичними ознаками композиційні макроформи поділяємо на однорідні й неоднорідні. Однорідні композиційні макроформи характеризують дві єдності – 1) способу репрезентації художньої реальності, який визначає її семантичний тип (розповідь, опис або роздум) й 2) плану мовлення оповідача – автора або персонажа твору.

Неоднорідним макроформам притаманна структурно-змістова варіативність, яка досягається за рахунок поєднаннях композиційно-мовленнєвих форм різних семантичних типів або планів авторського й персонажного мовлення в межах однієї макроформи. Залежно від лексико-семантичних й структурно-синтаксичних особливостей пропонуємо наступні типи неоднорідних композиційних макроформ: а) контаміновані, б) інтерферовані й в) контаміновано-інтерферовані.

В основі контамінованих (від лат. „contaminatio” – змішування) макроформ лежить властивість, яку Т. Е. Жерноклетова визначає, як внутрішнє типологічне

схрещування двох або більше типів мовлення (композиційно-мовленнєвих форм) у межах однієї мікротеми, що виконують спільну функцію у тексті [70, с. 146]. Попри широку розповсюдженість цього типу неоднорідності, його досліджено у порівняно невеликій кількості наукових праць М. Баль [211], О. О. Нечаєвої [138], Т. Е. Жерноклетової [68; 69; 70; 71], О. В. Арязмової [7; 8], О. О. Калинюк [82; 83; 84], О. А. Гончарової [48]. Отже, композиційно-мовленнєва контамінація передбачає внесення у домінуючу макроформу мікроформи семантичних інших типів. При цьому ракурс оповіді в межах макроформи не змінюється. Наприклад, у наступному уривку з роману „Orlando: A Biography” спостерігаємо інтегрування описової мікроформи в розповідну макроформу:

(1) *Orlando looked no more. He dashed downhill. He let himself in at a wicket gate. He tore up the winding staircase. He reached his room. He tossed his stockings to one side of the room, his jerkin to the other. He dipped his head. He scoured his hands. He pared his finger nails.* (2) *With no more than six inches of looking-glass and a pair of old candles to help him, he had thrust on crimson breeches, lace collar, waistcoat of taffeta, and shoes with rosettes on them as big as double dahlias in less than ten minutes by the stable clock.* (3) *He was ready. He was flushed. He was excited, but he was terribly late.* (4)

Домінантною формою репрезентації інформації у цьому фрагменті тексту є розповідь. Динаміку розвитку подій підкреслено за допомогою коротких простих речень. Оскільки основою розповіді є зображення послідовності дій, важливу роль у ній відіграють дієслова. В цьому уривку використано дієслова з семантикою руху (*to dash, to let in, to tear up, to reach*), які позначають переміщення у просторі, а також низку перехідних дієслів (*to toss (his stockings); to pare (his finger nails); to scour (his hands); to dip (his head)*). Розповідну композиційну макроформу, представлену діапазонами тексту (1)-(2) й (3)-(4), перериває описова мікроформа (2)-(3). Синтаксична структура опису підпорядковується загальній динамічності розповідної макроформи, тому з метою зображення зовнішності герої авторка використовує прийом переліку головних елементів його вбрання (*crimson breeches, lace collar, waistcoat of taffeta, and shoes with rosettes on them as big as double dahlias*).

Інтерферовані композиційні макроформи передбачають поєднання авторського слова – розповіді, опису або роздуму, з архітектоніко-мовленнєвими формами персонажного мовлення, вираженими засобами прямого, непрямого або невластиво-прямого мовлення. У цьому випадку ракурс оповіді зазнає змін, оскільки частину інформації повідомляє автор-оповідач, а іншу – персонаж. Структурно-семантичні особливості розповіді інтерферованого типу демонструє наступний фрагмент роману „Flush: A Biography”:

(1) *On Saturday, therefore, with Mr. Browning's letter lying open on the table before her, she began to dress. She read his* (2) *'one word more – in all this, I labour against the execrable policy of the world's husbands, fathers, brothers and domineers in general'.* (3) *So, if she went to Whitechapel she was siding against Robert Browning, and in favour of fathers, brothers and domineers in general. Still, she went on dressing. A dog howled in the mews. It was tied up, helpless in the power of cruel men. It seemed to her to cry as it howled:* (4) *'Think of Flush'.* (5) *She put on her shoes, her cloak, her hat. She glanced at Mr. Browning's letter once more.* (6) *'I am about to marry you', she read.* (7) *Still the dog howled. She left her room and went downstairs.*

Представлена композиційна макроформа належить до семантичного типу „розповідь”, оскільки вона фіксує послідовність дій. Лінгвістичні ознаки розповіді у цьому уривку репрезентують дієслова, що позначають дії (*to dress, read, put on, leave, go, howl* та ін.), що мають спільну часову форму Past Simple, а також обставина часу (*on Saturday*), яка слугує темпоральним маркером, який поєднує ці дії. Однак авторську оповідь переривають елементи персонажного мовлення у діапазонах тексту (2)-(3), (4)-(5) й (6)-(7), реалізовані засобами прямої мови. Ця структурно-семантична особливість композиційної макроформи дозволяє класифікувати її як інтерферовану.

Нарешті, до контаміновано-інтерферованих належать макроформи, які поєднують у собі одночасно елементи авторського мовлення різних семантичних типів, а також фрагменти персонажного мовлення. З метою демонстрації практичного застосування класифікації композиційно-мовленнєвих форм розглянемо уривок з роману „Orlando: A Biography”:

(1) *By short cuts known to him, he made his way now through the vast congeries of rooms and staircases to the banqueting-hall, five acres distant on the other side of the house. But half-way there, in the back quarters where the servants lived, he stopped. The door of Mrs Stewkley's sitting-room stood open – she was gone, doubtless, with all her keys to wait upon her mistress. But there, sitting at the servant's dinner table with a tankard beside him and paper in front of him,* (2) *sat a rather fat, shabby man, whose ruff was a thought dirty, and whose clothes were of hodden brown.* (3) *He held a pen in his hand, but he was not writing. He seemed in the act of rolling some thought up and down, to and fro in his mind till it gathered shape or momentum to his liking.* (4) *His eyes, globed and clouded like some green stone of curious texture, were fixed.* (5) *He did not see Orlando. For all his hurry, Orlando stopped dead.* (6) *Was this a poet? Was he writing poetry?* (7) *'Tell me', he wanted to say, 'everything in the whole world'* (8) – *for he had the wildest, most absurd, extravagant ideas about poets and poetry –* (9) *but how speak to a man who does not see you? who sees ogres, satyrs, perhaps the depths of the sea instead?* (10) *So Orlando stood gazing while the man turned his pen in his fingers, this way and that way; and gazed and mused; and then, very quickly, wrote half-a-dozen lines and looked up. Whereupon Orlando, overcome with shyness, darted off and reached the banqueting-hall only just in time to sink upon his knees and, hanging his head in confusion, to offer a bowl of rose water to the great Queen herself.* (11)

Наведений фрагмент тексту належить до композиційно-мовленнєвої макроформи „розповідь”, яка має неоднорідну структуру, оскільки у ній, з одного боку, поєднано різні форми авторського слова, а з іншого - містяться контамінації мовлення персонажа. Зауважимо, що форму розповіді мають діапазони тексту (1)-(2), (3)-(4), (8)-(9) й (10)-(11), які складають основну частку авторського мовлення. Проте структура макроформи ускладнюється за допомогою інтегрування описових мікроформ (2)-(3) й (4)-(5), які також є складовою авторського мовлення. Більш того, структурно-семантична організація макроформи модифікується за рахунок елементів мовлення персонажа, вираженого засобами прямого мовлення у діапазоні (7)-(8) та невласне-прямого мовлення у фрагментах (6)-(7) і (9)-(10).

На основі кількісного методу аналізу визначено відсоткове співвідношення різних структурно-семантичних типів композиційних макроформ за формулою $K_x = \frac{K_p}{K_t} \times 100\%$, де K_t – це загальна кількість композиційних макроформ „розповідь”, „опис” або „роздум”, K_p – кількість макроформ відповідного структурно-семантичного типу (однорідні, контаміновані, інтерферовані або контаміновано-інтерферовані), а K_x – відсоток рекурентності кожного структурно-семантичного типу, який окремо розраховується в межах кожного семантичного типу макроформ.

Четвертим етапом системного дослідження лінгвістичної специфіки модерністського тексту полягає у вивченні мовних і мовленнєвих особливостей фрагментів тексту, які репрезентують архітектоніко-мовленнєві форми (див. Рисунок 2.2).



Рис. 2.2. Типологія архітектоніко-мовленнєвих форм художніх текстів В. Вулф

З опертям на методологічний підхід М. П. Брандес архітектоніко-мовленнєві форми класифіковано за кількістю учасників комунікативної ситуації. В основі поділу архітектоніко-мовленнєвих форм на монологічні й діалогічні лежить визначення кількості учасників комунікативної ситуації. Відповідно, односпрямовані акти мовлення, які за своєю змістовою структурою не передбачають реакції-відповіді з боку співрозмовника, належать до монологічного типу, тоді як під діалогічним типом мовлення розуміємо комунікативно-мовленнєвий акт, який складається з послідовності реплік двох або більше осіб, при цьому змістово-тематичні особливості кожної репліки є ситуативно зумовленими попередньою.

Вслід за І. А. Бехтою [23, с. 21], Р. Ікео [259, с. 360], Дж. Лічем та М. Шортом [265, с. 255], монологічне мовлення типологізовано за формою вираження у художній реальності на а) інтровертні, тобто такі, що належать до внутрішнього мовлення персонажа і не промовляються вголос, й б) екстравертні – фрагменти мовлення персонажів, які виголошують перед іншими дійовими особами, але за своєю змістовою структурою не потребують реакції-відповіді.

Зауважимо, що діалогічним архітектоніко-мовленнєвим формам притаманна більша варіативність порівняно з монологіями, тому їхній аналіз потребує залучення додаткових параметрів дослідження. Аналогічно за формою реалізації у художній дійсності діалогічне мовлення класифікуємо на а) інтровертне й б) екстравертне. Під інтровертним діалогом розуміємо внутрішній діалог персонажа з власним „Я”, що будується за моделлю „питання-відповідь”. Екстравертний діалог реалізує комунікативну ситуацію спілкування, яка відбувається між співрозмовниками у межах фіктивної реальності художнього твору.

За відношенням між учасниками комунікативної ситуації діалоги пропонуємо поділяти на а) прямі й б) опосередковані. Пряме діалогічне мовлення передбачає ситуативну зумовленість кожної наступної репліки діалогу попередньою за умови безпосереднього спілкування між співрозмовниками. Ситуація опосередкованого спілкування відбувається у процесі читання персонажем твору певного тексту, наприклад, листа або книги. Діалогічність

процесу полягає у тому, що інформація, отримана з тексту, викликає у читача відповідну реакцію, втілену у репліках-питаннях або коментарях. Таким чином, у цьому типі діалогів ситуативно зумовленими є репліки лише читача, завдяки цій особливості змістова й синтаксична структура цієї архітектоніко-мовленнєвої форми є більш ускладненою. Зразком опосередкованого діалогу є наступний уривок з роману „The Years”, в якому героїня читає драму Софокла „Антигона”:

At first she read a line or two at random; then, from the litter of broken words, scenes rose, quickly, inaccurately, as she skipped. The unburied body of a murdered man lay like a fallen tree-trunk, like a statue, with one foot stark in the air. Vultures gathered. Down they flopped on the silver sand. With a lurch, with a reel, the top-heavy birds came waddling; with a flap of the grey throat swinging, they hopped – she beat her hand on the counterpane as she read – to that lump there. Quick, quick, quick with repeated jerks they struck the mouldy flesh. Yes. She glanced at the tree outside in the garden. The unburied body of the murdered man lay on the sand. Then in a yellow cloud came whirling – who? She turned the page quickly. Antigone? She came whirling out of the dust-cloud to where the vultures were reeling and flung white sand over the blackened foot. She stood there letting fall white dust over the blackened foot. Then behold! there were more clouds; dark clouds; the horsemen leapt down; she was seized; her wrists were bound with withies; and they bore her, thus bound – where? [310, с. 71].

До лінгвістичних ознак діалогу у цьому фрагменті тексту належать питальні репліки героїні, виражені за допомогою засобів невластне-прямого мовлення, оскільки вони є інтегрованими у план авторського мовлення. Крім того, питальні конструкції є ситуативно зумовленими контекстом авторського плану, який їм передує.

Лінгвістичні особливості діалогічного та монологічного мовлення характеризуємо за їхньою граматико-синтаксичною будовою. Беручи за основу класифікацію лінгвістичних засобів вираження мовлення персонажів Дж. Ліча та М. Шорта [265], вважаємо слушним виокремлювати три головні лінгвістичні моделі, які репрезентують екстравертне та інтровертне мовлення – пряме, невластне-пряме та непряме мовлення.

1. Пряме мовлення характеризується мінімальним „втручанням” оповідача у мовленнєву зону персонажа і поєднує:

а) цитоване пряме мовлення, яке супроводжується такими ключовими ознаками як авторською інтродуктивною фразою та відповідним пунктуаційним оформленням. *Peter Walsh said, 'Musing among the vegetables?' [304, с.1] 'She will marry that man', he said to himself [303, с. 56].*

б) вільне пряме мовлення, у структурі якого відсутні інтродуктивна фраза або пунктуаційне оформлення:

'The Duke of Wellington was a gentleman', said Timmy.

'Keats wasn't'.

'Lord Salisbury was' [303, с. 49].

That's her voice, he said [310, с. 215]. One of these days, he said to himself [310, с. 10]

в) цитовані вкраплення – особливий вид прямого мовлення, який відтворює частину висловлювання, зберігаючи компонентну структуру, яку воно мало у початковому висловлюванні [25, с. 103]: ... *she could not bear incivility to her guests, to young men in particular, who were poor as churchmice, 'exceptionally able', her husband said [308, с. 5]*

Попри твердження Дж. Ліча та М. Шорта, що пряме та вільне пряме мовлення є окремими формами, ми, вслід за Е. Семіно [282, с. 438], вважаємо слушним розглядати їх сукупно, оскільки їхньою основоположною спільною характеристикою є дослівне відтворення мовлення зі збереженням лексико-семантичних, структурно-синтаксичних та стильових особливостей.

2. Невласне-пряме мовлення, яке характеризується взаємодією планів мовлення оповідача-автора та персонажа:

She wanted her bag, she said; where had she put her bag? [310, с.11]

And there was no sign of dinner, he observed [310, с. 216].

3. Непряме мовлення: *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself [304, с. 1]. She thought that she heard him coming after her [310, с. 24].*

Окремим типом непрямого мовлення пропонуємо вважати авторське повідомлення про мовлення персонажа: *The voice was speaking and did not answer when he knocked* [310, с. 215]. *He listened to what she was saying; he tried to piece it together* [310, с. 215].

За формальними ознаками авторське повідомлення належить до плану оповідача, однак тематично воно представляє персонажний план у найбільш схематичному вигляді, позбавленому не лише лексико-семантичних, структурно-синтаксичних та стильових особливостей, а й інформаційного наповнення. Отже, ця форма мовлення покликана вказувати на той факт, що комунікативна подія відбулася.

З використанням методу кількісного аналізу визначено кількісне співвідношення різних типів архітектоніко-мовленнєвих форм у романах В. Вулф. За формулою $A_x = \frac{A_p}{A_t} \times 100\%$, де A_t – це загальна кількість архітектоніко-мовленнєвих форм, A_p – кількість мовленнєвих форм певного типу (монологічного, монологічно-діалогічного або діалогічного (діалог та полілог), а A_x – відсоток рекурентності кожного структурно-змістового типу архітектоніко-мовленнєвих форм. За аналогічним принципом обраховано частотність використання архітектоніко-мовленнєвих форм за ознаками екстравертності/інтровертності, а також за лінгвістичними засобами, які репрезентують персонажне мовлення. Числові дані систематизовано та представлено у вигляді таблиць із застосуванням методу графічної візуалізації.

Отже, третій та четвертий етапи нашої наукової розвідки передбачають використання низки дослідницьких методів, серед яких метод спостереження за явищами мови й мовлення; індуктивний метод, за допомогою якого визначено головні лінгвістичні характеристики архітектоніко-мовленнєвих та композиційно-мовленнєвих форм на основі даних, отриманих методом спостереження; порівняльний метод, застосований з метою протиставлення характерних рис монологічного та діалогічного мовлення, а також головних мовних та мовленнєвих особливостей розповідей, описів і роздумів; метод ієрархічної класифікації, використаний з метою типологізації архітектоніко-мовленнєвих та композиційно-

мовленнєвих форм за диференціальними ознаками; структурний метод дослідження, необхідний для визначення структурних параметрів архітектоніко-мовленнєвих та композиційно-мовленнєвих форм; метод компонентного аналізу, за допомогою якого досліджено структурно-змістові складові композиційних макроформ, які забезпечують їхню контамінацію та інтерференцію; метод наукового узагальнення, застосований під час визначення домінантних лексичних та синтаксичних рис композиційно-мовленнєвих форм; метод кількісного аналізу, покликаний визначити співвідношення кількості композиційних макроформ різних структурно-семантичних типів у художніх творах В. Вулф.

2.2.2. Методика дослідження лінгвостильових засобів увиразнення композиційних макроформ. Наступна стадія дослідження архітектоніко-композиційної структури романів В. Вулф передбачає визначення й опис домінантних стильових особливостей, притаманних композиційним макроформам різних типів. Мовно-стильові засоби, за О. А. Бабелюк, поділяються на зображальні, до яких належать тропи, й виражальні, що охоплюють синтаксичні структури. Функціонування зображальних засобів, до яких належить метафора, метонімія, епітет, гіпербола, порівняння тощо, ґрунтується на різних видах образного використання слів або словосполучень. Виразальні засоби, на відміну від зображальних, не створюють образи, а сприяють увиразненню мовлення за допомогою структурно-синтаксичних моделей – повтору, інверсії, паралелізму, парцеляції та ін. [13, с. 10]. Аналогічний підхід до класифікації мовно-стильові засоби віднаходимо у працях таких учених, як І. В. Арнольд [10], Т. Ф. Бурлак [31], М. Д. Кузнець [103], Л. І. Мацько [130], О. М. Мороховський [132], В. Тафт [295], В. М. Ярцева [321]. Аналіз за стильовими рисами здійснюється на лексичному й синтаксичному рівнях. Таким чином, *п'ятий практичний етап* полягає у визначенні структурно-семантичних та функційних особливостей лексико-стильових засобів. Серед виразальних засобів дібрано найбільш репрезентативні у художніх творах епітет, порівняння, метафору та метонімію.

За допомогою контекстуального аналізу охарактеризовано їхню функціональну специфіку у композиційних макроформах. Методом кількісного

підрахунку ми визначили особливості частоти використання цих тропів у різних структурно-семантичних типах розповідей, описів і роздумів.

Шостий практичний етап охоплює аналіз структурно-семантичних та функціональних особливостей синтаксично-стильових засобів. На рівні синтаксису виявлено особливості функціонування виражальних засобів у художніх текстах. Виразальні засоби є формами синтаксичної організації мовлення, які використовуються з метою створення додаткового експресивного забарвлення висловлювання. Вчені стверджують, що в основі засобів виразного синтаксису лежить доцільне відхилення від стилістично нейтральної синтаксичної норми мови, під якою розуміють усталені правила побудови речень, що передають певну інформацію без додаткового емоційно-експресивного змісту [103, с. 65]. До найважливіших особливостей речення, які можуть передавати цей додатковий зміст, що актуалізується у художньому тексті, належать обсяг, структура й пунктуаційне оформлення речення [106, с. 56]. Стилійстичний ефект, викликаний відхиленням від мовної норми, може реалізуватися як у межах одного речення, так і шляхом взаємодії кількох речень у фрагменті тексту. З метою систематизації стилістично маркованих синтаксичних структур використано принцип, який лежить в основі класифікації О. М. Мороховського. Науковець пропонує поділяти експресивні стилістичні структури на виразні засоби й стильові прийоми. Виразний синтаксичний засіб вчений визначає, як синтаксичну модель речення, яка несе додаткову логічну або експресивну інформацію, що сприяє підвищенню прагматичної ефективності висловлювання і мовлення загалом [131, с. 138]. У рамках цієї групи вчений пропонує систематизувати засоби виразного синтаксису залежно від особливостей зміни вихідної моделі речення. Таким чином, виокремлено зображальні засоби, в основі яких лежить редуція (еліпсис, номінативне речення, асиндетон) моделі речення, її експансія (повтор, парентеза, полісиндетон) та зміна порядку слів (інверсія).

Стильовий прийомом визначено, як спосіб поєднання стилістично маркованих й нейтральних моделей речення в межах надфразової єдності, абзацу або тексту. На рівні синтаксису стильовий прийом може утворюватися внаслідок

транспозиції моделі речення в певному ситуативному контексті, за якої вона набуває додаткове значення, зазвичай не притаманне їй [131, с. 138]. Серед репрезентативних стильових прийомів у романах В. Вулф визначено такі, що ґрунтуються на взаємодії синтаксичних структур у контексті (паралелізм, анафора, епіфора), транспозиції значення синтаксичної структури в контексті (риторичне питання), транспозиції значення способів зв'язку (парцеляція).

Методом кількісного підрахунку визначено частотність використання цих синтаксичних виразних засобів та прийомів у різних структурно-семантичних типах розповідей, описів і роздумів, а також встановлено особливості залежності використання експресивних синтаксичних структур від структурно-семантичного типу композиційної макроформи, в якій вони функціонують.

Отже, дослідження особливостей виражальних та зображальних засобів у романах В. Вулф ґрунтується на використанні сукупності лінгвістичних методів, до яких належать композиційно-стильовий аналіз, що передбачає опис тексту як сукупності архітектоніко-мовленнєвих та композиційно-мовленнєвих форм, контекстуальний аналіз, який має на меті виявити лексико-стильові прийоми, а також синтаксично-стильові конструкції у художніх текстах; компонентний аналіз, з допомогою якого здійснюється дослідження структурно-змістових особливостей лексико-стильових та синтаксично-стильових елементів; кількісний аналіз, використаний для розрахунку частотності використання зображальних і виражальних стильових засобів у різних типах композиційних макроформ.

Висновки до розділу 2

1. Другий розділ дисертаційного дослідження присвячений методологічним та процедурним особливостям проведення комплексного аналізу архітектоніко-композиційної структури художніх творів В. Вулф. Специфіка синтаксичної структури романів письменниці, варіативність презентації художнього часу й композиційна будова творів загалом, зумовлені естетичною стилістикою модернізму й художньо-філософським баченням літератури письменниці,

визначають неоднорідність архітектоніко-композиційної будови і, як наслідок, вимагають укладення методологічного підґрунтя, яке уможливить її глибокий і системний аналіз.

Формування процедури вивчення й інтерпретації архітектоніко-композиційної структури романів В. Вулф ґрунтується на дослідницьких методологіях, сформульованих у наукових розвідках в області лінгвостилістики, лінгвопрагматики та комунікативної лінгвістики. Процедура дослідження архітектоніко-композиційної будови романів В. Вулф передбачає виконання шести основних етапів, з-поміж яких один теоретичний і п'ять практичних.

2. На етапі підготовки здійснюється аналіз теоретико-методологічних концепцій та підходів до інтерпретації та характеристики художнього тексту та його архітектоніко-композиційної структури, визначаються головні напрями дослідження тексту й композиції, систематизуються дані попередніх наукових розвідок щодо визначення композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих складових тексту.

Другий практичний етап передбачає добір матеріалів дослідження методом ситуативної вибірки. З текстів десяти романів В. Вулф виокремлено контекстуально зумовлені фрагменти, які корелюють із композиційними макроформами з домінантними семантичними типами „розповідь”, „опис” і „роздум”.

Третій етап дослідження структури творів включає характеристику композиційно-мовленнєвих форм, які втілюють мовлення автора-оповідача у романах. Класифікація композиційно-мовленнєвих форми здійснюється за трьома ознаками: 1) семантичною, 2) структурною та 3) структурно-семантичною. За семантикою розрізняємо композиційно-мовленнєві форми „розповідь”, „опис” і „роздум”; за структурою – композиційні мікроформи та макроформи; за структурно-семантичними якостями – однорідні й неоднорідні, з подальшою типологізацією неоднорідних на контаміновані, інтерферовані та контаміновано-інтерферовані композиційні макроформи. Шляхом здійснення кількісних підрахунків встановлено кількісне співвідношення структурно-семантичних типів композиційних макроформ у межах відповідного семантичного типу.

Наступний етап передбачає дослідження мовлення персонажів, інтегрованого у композиційні макроформи у вигляді архітектоніко-мовленнєвих форм, виражений засобами прямого, непрямого, невласне-прямого мовлення або їхнього поєднання. Отже, аналіз архітектоніко-мовленнєвих форм має на меті визначити особливості лексичних і граматико-синтаксичних засобів їхньої презентації у творах, а також охарактеризувати мовлення персонажів з точки зору його форми існування у художньому світі твору (виражене або внутрішнє мовлення) та особливостей комунікативної ситуації, в рамках якої акт мовлення відбувався.

П'ята й шоста стадії дослідження архітектоніко-композиційної структури романів В. Вулф мають на меті проаналізувати й описати головні стильові особливості, які характеризують композиційні макроформи різних типів. Аналіз за стильовими рисами здійснюється на лексичному й синтаксичному рівнях. Таким чином, п'ятий практичний етап полягає у визначенні структурно-семантичних та функціональних особливостей лексико-стильових засобів, а шостий – стилістично маркованих синтаксичних структур.

РОЗДІЛ 3

СТРУКТУРНО-ЗМІСТОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВИХ Й АРХІТЕКТОНІКО-МОВЛЕННЄВИХ ФОРМ

3.1. Композиційно-мовленнєві форми художнього модерністського тексту

3.1.1. Композиційно-мовленнєва форма „розповідь”.

Розповідь утворює сюжетно-фабульну основу художнього наративного тексту. За Г. Я. Солганіком, розповідь – це словесне зображення подій або явищ, які відбуваються не одночасно, а послідовно або зумовлюють одне одного [174, с. 56]. Головною функцією розповіді є зображення послідовності подій або переходу предмета з одного стану в інший [29, с. 97]. Кожне речення у її складі виражає певну дію або стадію розвитку події, сукупність яких є запорукою розвитку сюжетних ліній твору. Розповідь переважно представлена у формі авторського монологічного мовлення. Вона функціонує найширше у романах В. Вулф, оскільки саме цей функціонально-змістовий тип мовлення забезпечує розвиток сюжету. Навіть у таких творах, як „To the Lighthouse” й „Mrs Dalloway”, кількість розповідних макроформ становить близько половини (47% – „To the Lighthouse”, 52% – „Mrs Dalloway”), попри те, що їхній сюжет зосереджений радше навколо внутрішнього світу, думок й переживань головних героїв, які втілено в тексті у формі роздумів, а не подій, що відбуваються з ними в художній дійсності.

Лінгвістична специфіка розповіді визначається, насамперед, її змістовим наповненням, пов'язаним із зображенням подій у певній послідовності. У проаналізованих композиційно-мовленнєвих формах цього змістового типу віднайдено спільні риси на лексичному й синтаксичному рівнях, притаманні більшості з них, які забезпечують оптимальне відображення подій художніх творів. На прикладі наступного уривка з роману „Flush: A Biography” пропонуємо розглянути головні лінгвістичні особливості цієї композиційно-мовленнєвої форми:

And next day, as the fine weather continued, Miss Barrett ventured upon an even more daring exploit – she had herself drawn up Wimpole Street in a bath-chair. Again Flush went with her. For the first time he heard his nails click upon the hard paving-

stones of London. For the first time the whole battery of a London street on a hot summer's day assaulted his nostrils. He smelt the swooning smells that lie in the gutters; the bitter smells that corrode iron railings; the fuming, heady smells that rise from basements – smells more complex, corrupt, violently contrasted and compounded than any he had smelt in the fields near Reading; smells that lay far beyond the range of the human nose; so that while the chair went on, he stopped, amazed; smelling, savouring, until a jerk at his collar dragged him on. And also, as he trotted up Wimpole Street behind Miss Barrett's chair he was dazed by the passage of human bodies. Petticoats swished at his head; trousers brushed his flanks; sometimes a wheel whizzed an inch from his nose; the wind of destruction roared in his ears and fanned the feathers of his paws as a van passed. Then he plunged in terror. Mercifully the chain tugged at his collar; Miss Barrett held him tight, or he would have rushed to destruction [302, с. 36-37].

З точки зору лексичного наповнення, розповідь характеризується використанням:

- значної кількості дієслів, зокрема таких, що позначають процес руху (*to go, drag, move, drive, leave, return* тощо), початок, тривалість або завершення дій (*to start, begin, continue, cease* і т. ін.), а також дієслів з перцептивною семантикою (*to see, hear, smell, notice* тощо). Варто зауважити, що більшості дієсловам притаманна форма простого минулого часу (Past Simple) при відображенні послідовних дій.
- іменників, що мають конкретне предметне значення (*chain, chair, dog, human, street*), для позначення осіб, предметів й елементів простору, яких пов'язують події розповіді;
- іменників із метонімічним перенесенням значення (*Petticoats swished at his head; trousers brushed his flanks*), оскільки метонімія, утворена за моделлю „предмет одягу – людина, що його носить” або „ознака – носій ознаки” позбавляє необхідності давати розлогі описи, тим самим акцентує увагу саме на діях та процесах, а не особах, які їх здійснюють;
- прислівників із темпоральним (*afterwards, later, meanwhile, soon*) і локативним (*here, there, above, inbetween*) значенням, які забезпечують

зв'язність речень, що утворюють композиційно-мовленнєву форму, між собою.

До типових синтаксичних особливостей розповіді належать, насамперед:

- синтаксична будова речення – найбільш часто уживаними є речення прості й складносурядні з безсполучниковими зв'язком, рідше зустрічаються складнопідрядні речення з підрядними обставинами часу й місця;
- використання синтаксичного паралелізму (*...For the first time he heard his nails click upon the hard paving-stones of London. For the first time the whole battery of a London street...*);
- застосування парентези у формі авторського коментаря з метою зосередження уваги на певних деталях розповіді.

За структурою, як і всі композиційно-мовленнєві форми, розповідь поділяється на композиційно-мовленнєві макро- й мікроформи. У художніх творах В. Вулф переважають розповідні макроформи, лише 18% з яких є однорідними, тобто не містять ознак контамінації інших композиційно-мовленнєвих форм або інтерференцій у вигляді зміни плану мовлення з авторського на персонажне. Решта 82% належать до неоднорідного структурно-змістового типу. 27% досліджених композиційних макроформ „розповідь” є контамінованими – 17% припадає на поєднання плану розповіді й опису, а 10% – розповіді й роздуму. Рідше зустрічаємо інтерферовані макроформи – 16%, серед яких у 10% випадків авторська розповідь поєднується з мовленням персонажа, вираженим у формі невластне-прямого мовлення, у 4% форм план мовлення дійових осіб представлений у вигляді прямого й у 2% – непрямого мовлення (див. Таблицю 3.1).

Зауважимо, що найбільш численним є контаміновано-інтерферований гетерогенний тип композиційної макроформи „розповідь” (39%), який передбачає поєднання в одному розповідному фрагменті тексту як мікроформи опису або роздуму, так і елементів мовлення персонажів. Розповіді цього структурно-змістового типу, як правило, великі за обсягом і складаються з 3-6 абзаців. Цей тип макроформ притаманний не всім творам В. Вулф, наприклад, у романах „*To the Lighthouse*” і „*Mrs Dalloway*” їх не віднайдено, тоді як переважна більшість

таких форм зосереджена у художніх творах жанру „фіктивна біографія” („Orlando: A Biography”, „Flush: A Biography”), а також романах „Night and Day” та „The Year”. Варто зазначити, кількість розповідних композиційних макроформ з елементами мовлення персонажів, контамінованих описовими (21%) й розповідними (18%) мікроформами, майже рівні.

Таблиця 3.1

Кількісне співвідношення композиційно-мовленнєвих форм „розповідь” різних структурно-змістових типів у романах В. Вулф

РОЗПОВІДЬ 1758 (100%)	неоднорідна										
	контамінована 474 (27%)				інтерферована 281 (16%)				контаміновано- інтерферована 686 (39%)		
	однорідна										
розповідь + роздум	розповідь + опис	розповідь + роздум + опис	розповідь + пряме мовлення	розповідь + непряме мовлення	розповідь + невласне-пряме мовлення	розповідь + пряме + непряме мовлення	розповідь + пряме + невласне-пряме мовлення	розповідь + роздум + пряме / непряме / невласне-пряме мовлення	розповідь + опис + пряме / непряме / невласне-пряме мовлення		
317 18%	276 16%	171 9%	27 2%	62 4%	29 2%	148 8%	8 <1%	34 2%	369 21%	317 18%	

Розповідним композиційно-мовленнєвим формам у творах В. Вулф притаманна неоднорідна динамічність, яка досягається у результаті контамінації композиційної макроформи мікроформами опису або роздуму. Для прикладу розглянемо наступний уривок з роману „Flush: A Biography”, який належить до неоднорідного контамінованого типу, у якому розповідь модифікується за допомогою мікроформи опису:

(1) *The carriage was ordered; Miss Barrett rose from her sofa; veiled and muffled, she descended the stairs. Flush of course went with her. He leapt into the carriage by her side. Couching on her lap, the whole pomp of London at its most splendid burst on his astonished eyes. They drove along Oxford Street. He saw houses made almost entirely of glass. He saw windows laced across with glittering streamers; heaped with gleaming mounds of pink, purple, yellow, rose. The carriage stopped. He entered mysterious arcades filmed with clouds and webs of tinted gauze.* (2) *A million airs from China, from Arabia, wafted their frail incense into the remotest fibres of his senses. Swiftly over the counters flashed yards of gleaming silk; more darkly, more slowly rolled the ponderous bombazine. Scissors snipped; coins sparkled. Paper was folded; string tied.* (3) *What with nodding plumes, waving streamers, tossing horses, yellow liveries, passing faces, leaping, dancing up, down, Flush, satiated with the multiplicity of his sensations, slept, drowsed, dreamt and knew no more until he was lifted out of the carriage and the door of Wimpole Street shut on him again* (4) [302, c. 35].

Фрагменти тексту (1)-(2) й (3)-(4) утворюють композиційну макроформу розповідь. Ця розповідь поєднує динамічну та статичну фази, які співвідносяться зі зміною просторової точки зору твору, оскільки частина тексту (1)-(2) зображує події, пов'язані з переміщенням героїв у просторі, а фрагмент (2)-(3) містить розповідь про спостереження персонажа у стані спокою. Зауважимо, що динамічні фази композиційно-мовленнєвої форми „розповідь” забезпечують розвиток сюжетної лінії, тоді як статичні призупиняють її, зосереджуючи увагу читача, наприклад, на описі деталей або роздумі автора.

Динамічність розповіді, насамперед, пов'язана з рухом і змінами стану. У частині (1)-(2) її забезпечують дієслова з семантикою руху (*to rise, to descend, to go, to leap, to drive, to enter*), а також синтаксична будова речень: переважно вони є простими двоскладним реченнями або складносурядними реченнями, поєднаними за допомогою безсполучникового зв'язку. Важливу роль у єдності розповідних композиційно-мовленнєвих форм відіграє часова форма дієслів, саме тому для підкреслення послідовності дій у фрагменті використовують дієслова у

формі Past Simple. Також з метою відтворення темпоральної послідовності подій часто використовують дискурсивні маркери (наприклад, *then, later, at first, afterwards* тощо). Вагомою змістовою складовою розповіді є її просторова організація, тому в композиційно-мовленнєвих формах цього типу часто використовуються обставини місця, які визначають просторові координати подій (*They drove along Oxford Street; Couched on her lap*).

Фрагмент тексту (2)-(3) відрізняється як за структурою, так і за змістом від попереднього, оскільки він фіксує процес спостереження головного героя (кокер-спанієля Флаша) за тим, що відбувається у магазині тканин. Статична фаза розповідної макроформи представлена описом атмосфери у крамниці. Слід звернути увагу на те, що опис у цьому випадку, хоч і не виконує функцію сюжетного розвитку, проте наділений певною динамічністю. Про це свідчить використання дієслів руху (*to waft, to roll, to toss, to pass* тощо), а також використання простих двоскладних непоширених речень, які створюють ефект прискороного опису (*Scissors snapped; coins sparkled. Paper was folded; string tied*). Отже, інтегрований опис забезпечує динамічний баланс домінантної макроформи.

Наступний уривок з роману „To the Lighthouse” демонструє лінгвістичні особливості змішаної інтерферованої композиційної макроформи типу „розповідь + непряме персонажне мовлення”:

They drew ahead together, Paul and Minta, and he comforted her, and said how famous he was for finding things. Once when he was a little boy he had found a gold watch. He would get up at daybreak and he was positive he would find it. It seemed to him that it would be almost dark, and he would be alone on the beach, and somehow it would be rather dangerous. He began telling her, however, that he would certainly find it, and she said that she would not hear of his getting up at dawn: it was lost: she knew that: she had had a presentiment when she put it on that afternoon [308, с. 56].

Особливим функціонально-змістовим типом розповіді, притаманним періоду зрілої творчості В. Вулф, є розповідь, у якій поєднуються реальний та уявний світи. Цей тип композиційно-мовленнєвих форм покликаний розкрити глибинні психологічні мотиви персонажів, які не завжди знаходять об’єктивну

реалізацію у художній дійсності твору. Проблему примарного у художньому дискурсі розкрила у своїх наукових розвідках О. П. Воробйова [38; 41; 298]. Особливо яскраво прийом поєднання примарного і дійсного письменництва використовує у романах „The Years”, „Between the Acts” та „The Waves”.

Композиційно-мовленнєві форми з рисами примарності можуть зображати різні психо-фізіологічні стани персонажів, зокрема 1) галюцинації, 2) фантазії, 3) спогади. Однією з найважливіших особливостей цих розповідних фрагментів є присутність певного фактору, який ініціює перехід від об'єктивної дійсності до світу уяви. Для прикладу розглянемо уривок із роману „The Years”, в якому йдеться про видіння одного з персонажів Едварда Парджитера:

He turned again to the Antigone. He read; then he sipped; then he read; then he sipped again. A soft glow spread over his spine at the nape of his neck. The wine seemed to press open little dividing doors in his brain. And whether it was the wine or the words or both, a luminous shell formed, a purple fume, from which out stepped a Greek girl; yet she was English. There she stood among the marble and the asphodel, yet there she was among the Morris wall-papers and the cabinets – his cousin Kitty, as he had seen her last time he dined at the lodge. She was both of them – Antigone and Kitty; here in the book; there in the room; lit up, risen, like a purple flower. No, he exclaimed, not in the least like a flower! For if ever a girl held herself upright, lived, laughed and breathed, it was Kitty, in the white and blue dress that she had worn last time he dined at the Lodge. He crossed to the window. Red squares showed through the trees. There was a party at the Lodge. Who was she talking to? What was she saying? He went back to the table [310, с. 39].

Ця розповідна композиційна макроформа є змішаною й належить до структурно-змістового типу „розповідь + невласне-пряме персонажне мовлення”. Закоханий у свою кузину Кітті, Едвард бачить її в образі героїні давньогрецької трагедії Софокла Антігони. У цій композиційно-мовленнєвій формі авторська розповідь поєднується з невласне-прямим мовленням, яке репрезентує внутрішнє мовлення персонажа. Протиставлення реального й ірреального світів створюється за рахунок використання лексичних пар, які створюють змістовий контраст. На

початку розповіді Едвард читає драму, попиваючи вино (*He read; then he sipped; then he read; then he sipped again*), тобто його діяльність зводиться до двох повторюваних дій, які вербалізовано за допомогою дієслівної пари *read / sip*. Наступний фрагмент розповіді повідомляє про чинники виникнення видіння у свідомості героя (*And whether it was the wine or the words or both...*), які реалізовано іменниковою опозицією *wine / words*. При цьому образ, який ввижається йому, також має дві іпостасі – давньогрецьку й сучасну англійську (*from which out stepped a Greek girl; yet she was English*). За допомогою часткового синтаксичного паралелізму авторка підкреслює рівноцінність обох планів видіння (*There she stood among the marble and the asphodel, yet there she was among the Morris wall-papers and the cabinets...; ...Antigone and Kitty; here in the book; there in the room...*). При цьому дуальність грецького й англійського компонентів підкреслено за допомогою лексичних одиниць, які позначають поняття, асоціативно пов'язані з цими культурами (поняття *marble, asphodel* корелюють з грецькою культурою, а *the Morris wall-papers, cabinets* – з англійською).

Наприкінці композиційно-мовленнєвої форми відбувається злиття планів об'єктивної дійсності й уявного світу. Авторська розповідь (*He crossed to the window. Red squares showed through the trees. He went back to the table*), яка зображує події, що відбуваються в об'єктивній художній реальності, доповнюється невластне-прямим мовленням, використаною для передачі внутрішнього мовлення героя (*There was a party at the Lodge. Who was she talking to? What was she saying?*). Оскільки персонажне мовлення пунктуаційно не відокремлене від авторського, а також внаслідок використання дієслів у часовій формі Past Simple, яка позначає послідовність дій, що відбувалися одна за одною в минулому, створюється ефект не ретроспективного пригадування, а проспективного розвитку дій у режимі реального часу зображеної художньої дійсності.

Поєднання реального й примарного авторка використовує з метою передати спогади персонажів. Внесення спогадів героїв у літературний твір є важливим композиційним прийомом з огляду на його широку функціональну варіативність. Так звані флешбеки забезпечують змістову єдність твору, оскільки доповнюють

фабулу важливими деталями з минулого героїв, створюють ефект нелінійного розгортання подій й виступають засобом розкриття внутрішнього світу персонажів. Наступний уривок розповіді фіксує когнітивний процес, що відбувається у свідомості Едварда Парджитера, коли той споглядав дощ за вікном своєї кімнати в Оксфорді, в якій багато років тому жив його батько:

He smiled. He was thinking as he watched the rain how, after the interview between his father and his tutor – when old Harbottle had said ‘Your son has a chance’ – the old boy had insisted upon looking up the rooms that his own father had had when his father was at college. They had burst in and found a chap called Thompson on his knees blowing up the fire with a bellows.

‘My father had these rooms, sir,’ the Colonel had said, by way of apology. The young man had got very red and said, ‘Don't mention it.’ Edward smiled. ‘Don't mention it,’ he repeated [310, с. 37].

Контамінована структура цієї композиційної макроформи реалізується за моделлю „розповідь + пряме персонажне мовлення”, оскільки oprіч розповідного авторського слова в ній присутні репліки персонажів у формі прямого мовлення (*Your son has a chance...; My father had these rooms, sir...; Don't mention it*) та непрямого мовлення (*...the old boy had insisted upon looking up the rooms that his own father had had...*).

Проте найбільш складним з погляду структурно-синтаксичної організації є композиційно-мовленнєві форми, в яких реальне й уявне поєднують у єдиний план розповіді та, як наслідок, відбувається стирання межі між об'єктивною дійсністю й химерним суб'єктивним сприйняттям персонажа. Загалом процес видіння є складним когнітивним процесом, що активно досліджується у психології та психіатрії. Складність його вербальної репрезентації полягає у відсутності чітких меж, які розділяють реальний світ і примарний, невизначеності конкретного моменту, коли людина починає марити, відсутність видимих логічних зв'язків між тим, що вона спостерігає у цьому стані. Варто зауважити, що у досліджених романах випадки видіння викликають певні зовнішні чинники, найчастіше – прочитане (книга, лист, газетна стаття тощо) або почута музична

мелодія. Для прикладу розглянемо уривок твору „Between the Acts”, який також належить до інтерферованих композиційних макроформ типу „розповідь + пряме персонажне мовлення”:

None of them stopped her toothache. For her generation the newspaper was a book; and, as her father-in-law had dropped the Times, she took it and read: ‘A horse with a green tail...’ which was fantastic. Next, ‘The guard at Whitehall...’ which was romantic and then, building word upon word she read: “The troopers told her the horse had a green tail; but she found it was just an ordinary horse. And they dragged her up to the barrack room where she was thrown upon a bed. Then one of the troopers removed part of her clothing, and she screamed and hit him about the face...’

That was real; so real that on the mahogany door panels she saw the Arch in Whitehall; through the Arch the barrack room; in the barrack room the bed, and on the bed the girl was screaming and hitting him about the face, when the door (for in fact it was a door) opened and in came Mrs. Swithin carrying a hammer [301, с. 318].

Героїня твору читає газету „Таймс” і випадково натрапляє на статтю про дівчину, яку солдати обманом заманюють до казарми і намагаються згвалтувати. Айза глибоко вражена прочитаним, тому перед її очима з’являється видіння цієї події. Перший абзац розповіді доповнюють вкраплення прямого мовлення – цитат з газети. Спочатку Айза читає побіжно лише заголовки, зміст тексту залишається для неї нерозкритим. Це поверхнєве сприйняття підкреслено за допомогою використання еліптичних речень (*‘A horse with a green tail...’*, *‘The guard at Whitehall...’*). Емоційне ставлення жінки до інформації з перших рядків охарактеризовано прикметниками з позитивною семантикою *fantastic* й *romantic*, однак з наступних рядків вона дізнається про прикру подію.

У другому абзаці композиційно-мовленнєвої форми зображено безпосередньо галюцинацію Айзи. Відчуття присутності підкреслено за допомогою повтору прикметника *real*; авторка робить акцент на зв’язку статті з видінням завдяки частковим повторам тексту (наприклад, *she screamed and hit him about the face – the girl was screaming and hitting him about the face*). Контраст між текстом і враженням від нього підкреслено за допомогою зміни ступеня зв’язності

у першому й другому абзацах. Так, у першому когезія досягається шляхом застосування прономінальної субституції (*the troopers – they, one of the troopers – him*), слів-зв'язок (*next, and, then, but*), непрямой мови (*The troopers told her the horse had a green tail; but she found it was just an ordinary horse.*). У другому абзаці, навпаки, кожен фрагмент видіння відділяється від наступного за допомогою прийому парцеляції, кожен парцельований елемент пов'язаний з наступним за допомогою контактного повтору (*... through the Arch the barrack room; in the barrack room the bed, and on the bed the girl...*). Потік галюцинації перериває авторський коментар (*when the door (for in fact it was a door) opened and in came Mrs. Swithin...*), який має форму парентези уточнення.

3.1.2. Композиційно-мовленнєва форма „опис”. Описові композиційно-мовленнєві форми яскраво представлені в усіх романах В. Вулф. Вони використовуються з метою вираження факту наявності предметів та їхніх ознак, а також задля зображення статичного або динамічного стану дійсності [202, с. 88]. Предметом опису може виступати як людина, її зовнішність і характер, так і певна місцевість або будівля. Отже, до лінгвістичних характеристик опису на лексичному рівні належить використання: іменників з конкретним предметним значенням, які позначають частини тіла, предмети одягу й аксесуари у портретних описах; іменників із предметною семантикою на позначення компонентів біосфери, а також явищ природи в описах-пейзажах; іменників, які позначають предмети побуту, меблі та інші складові інтер'єру, а також архітектурні елементи будівель; прикметників, які відображають якісні характеристики предмету – кольору, текстури, форми, розміру, віку тощо; прикметників, які містять сему оцінності у структурі свого значення (наприклад, *lovely, adorable, breathtaking*); дієслів-зв'язок (*to be, seem, appear* тощо), а також дієслів із перцептивною семантикою (*to see, observe, watch* тощо).

На рівні синтаксичної організації описам притаманна присутність наступних ознак: речення зі складеним іменним присудком; іменникові атрибутивні словосполучення, в яких головний компонент, виражений іменником, пов'язаний із кількома залежними прикметниками, які характеризують його, за

допомогою граматичного зв'язку узгодження; складнопідрядні речення з підрядним порівняльним або з'ясувальним, у пейзажах також поширенні підрядні речення із підрядною частиною місця.

За структурою розрізняємо описові мікроформи й макроформи. Мікроформи опису, як правило, інтегровані у розповідні макроформи й доповнюють їх інформацією, необхідною для створення образу персонажа або ж локації, де відбуваються події.

Композиційно-мовленнєва форма „опис”, на відміну від розповіді й роздуму, переважно функціонує як мікроформа, що залучена до макроформи інших типів. Розглянемо уривок з роману „Mrs Dalloway”, в якому описова мікроформа портретного типу входить до складу розповіді (неоднорідна контамінована макроформа „розповідь + опис”):

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright [304, с. 24].

Доволі цілісний образ пані Деллоуей створюється завдяки поєднанню лише влучної метафори й кількох епітетів на тлі розповіді. Описова мікроформа поєднує в собі як об'єктивні, так і суб'єктивні компоненти, що створюють багатовимірність образу. Зображення персонажа починається з суб'єктивного враження, порівняння із сойкою, реалізованого низкою епітетів (*blue-green, light, vivacious*). Об'єктивна характеристика подається у другій частині речення, приєднаної за допомогою сполучника *though*, який посилює контраст між елементами опису (*she was over fifty, and grown very white since her illness*).

Композиційні описові макроформи мають суттєві структурні відмінності, які визначаються різними предметними типами цього функціонально-змістового типу мовлення (портрет, пейзаж, інтер'єр). Однорідні описи складають лише 5% від загальної кількості, вони, як правило, розлогі (від 2 до 5 абзаців), динамічні (містять дієслова, які мають семантику руху або зміни стану) й належать до

пейзажного типу. Прикладом такого опису є текстові інтерлюдії у романі „The Waves”, які зображують морське узбережжя у різний час доби:

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and lay rippling and sparkling until the dark stripes were almost rubbed out. Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold [307, с. 1].

Зображення світанку має плавну динамічну форму, основу якої складають іменники, які позначають елементи навколишнього простору (*sun, sea, waves, shore, horizon*) й дієслова, які номінують процеси, пов'язані з рухом сонця й хвиль (*rise, crease, heap, break, sweep, ripple, sparkle*). Ритм опису створюється за рахунок використання прислівників (наприклад, *gradually, perpetually, slowly*), словосполучень (*moving one after another, following each other, pursuing each other, higher and then higher until*) і предикативних груп (*wave paused and then drew out again*), що передають поступовість й циклічність руху морських хвиль.

Експресивність досягається завдяки використанню образних порівнянь, таких як *the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it; the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green; the sky cleared as if the white sediment there had sunk; the sky cleared ... as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan; red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire* тощо.

Особливої уваги заслуговують метафори, використані в описі. Умовно їх можна поділити на солярну та маріністичну групи. До солярної групи належать метафори, що пов'язані з відображенням сонця, його циклічного руху й сонячного світла, наприклад, поширена метафора, у якій сонце порівнюється із великою лампою, яку жінка тримає над горизонтом (*the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan; the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible*). Кульмінаційна точка опису посилена за допомогою використання конвергенції образних метафор: *the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue*.

Маріністичні метафори пов'язані з описом моря і руху хвиль. На початку опису море є віддзеркаленням сірого похмурого неба (*slightly creased as if a cloth had wrinkles in it; the grey cloth became barred with thick strokes*), зображено поступовий рух хвиль, що передував світанку (*each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand*), рух яких нагадував дихання людини, що спить (*sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously*) і, нарешті, схід сонця (*an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold*).

За структурно-змістовими ознаками лише 5% описів належать до однорідного типу, решті 95% описових макроформ притаманна неоднорідність (див. Таблицю 3.2). Варто зауважити, що, на відміну від композиційно-мовленнєвих форм „розповідь” і „роздум”, у досліджених романах В. Вулф, для описів не характерні комбінована контамінація й інтерференція.

Таблиця 3.2

Кількісне співвідношення композиційно-мовленнєвих форм „опис” різних структурно-змістових типів у романах В. Вулф

ОПИС 512 (100%)	однорідний	неоднорідний					
		контамінований 236 (46%)		інтерферований 199 (39%)			контаміновано- інтерферований 51 (10%)
		опис + міркування	опис + розповідь	опис + пряме мовлення	опис + непряме мовлення	опис + невласне-пряме мовлення	опис + розповідь + пряме / непряме / невласне-пряме мовлення
26 5%	98 19%	138 27%	137 27%	3 <1%	62 12%	20 4%	31 6%

Контаміновані описи налічують 236 зразків (46% від загальної кількості описових макроформ), з яких 27% представляють поєднання опису й розповіді, а 19% – опису й роздуму. Наступний приклад з роману „Orlando: A Biography” ілюструє лінгвістичні особливості неоднорідної контамінованої макроформи типу „опис + розповідь”:

It was an evening of astonishing beauty. As the sun sank, all the domes, spires, turrets, and pinnacles of London rose in inky blackness against the furious red sunset clouds. Here was the fretted cross at Charing; there the dome of St Paul's; there the massy square of the Tower buildings; there like a grove of trees stripped of all leaves save a knob at the end were the heads on the pikes at Temple Bar. Now the Abbey windows were lit up and burnt like a heavenly, many-coloured shield (in Orlando's fancy); now all the west seemed a golden window with troops of angels (in Orlando's fancy again) passing up and down the heavenly stairs perpetually. (1) All the time they seemed to be skating in fathomless depths of air, so blue the ice had become; and so glassy smooth was it that they sped quicker and quicker to the city with the white gulls

circling about them, and cutting in the air with their wings the very same sweeps that they cut on the ice with their skates (2) [306, с. 8].

В описову макроформу інтегровано мікроформу „розповідь”, представлена діапазоном (1)-(2). Зміна змістового типу композиційно-мовленнєвої форми пов’язана з варіативністю лексичного складу фрагменту (1)-(2), наповненого дієсловами, які позначають дію (*to skate, to speed, to sweep, to circle*), а також словосполучень, пов’язаних із рухом (*to cut in the air with their wings, to cut on the ice with their skates*).

Попри той факт, що композиційно-мовленнєва форма „опис” належить до авторського плану оповіді, у художніх текстах В. Вулф трапляються інтерферовані описові макроформи у 199 досліджених фрагментах (39%), до складу яких входять елементи мовлення персонажів, виражені за допомогою прямого або невласне-прямого мовлення.

У більшості випадків (137 композиційно-мовленнєвих форм – 27%) інтерференція здійснюється за рахунок використання прямого мовлення, що передає слова персонажа, який спостерігає за предметом опису. Репліка героя може знаходитися на початку композиційної макроформи, рідше – наприкінці. Інтерференція може здійснюватися також за рахунок використання невласне-прямого мовлення у 12% випадків; у композиційних макроформах цього структурно-змістового типу репліки персонажів займають центральну позицію, тим самим переривають авторський опис за рахунок зміщення оповідної точки зору. Наприклад: (1) *‘It’s more like a landing than a room’, she said.* (2) *Indeed it had nothing of the shut stationary character of a room on shore. A table was rooted in the middle, and seats were stuck to the sides. Happily the tropical suns had bleached the tapestries to a faded blue-green colour, and the mirror with its frame of shells, the work of the steward’s love, when the time hung heavy in the southern seas, was quaint rather than ugly. Twisted shells with red lips like unicorn’s horns ornamented the mantelpiece, which was draped by a pall of purple plush from which depended a certain number of balls* [309, с. 32].

Контаміновано-інтерферовані описові макроформи трапляються поодинокі (51 зразок, 10%), оскільки описи у художніх творах В. Вулф переважно мають компакту структуру й виконують радше допоміжну роль у процесі текстотворення. Гетерогенні форми, які поєднують у собі опис, як домінуючу форму зображення дійсності, розповідь й мовлення персонажів налічують 6%, а макроформи, в яких контамінація здійснюється за рахунок мікроформ роздуму – 4%.

За предметом зображення вважаємо слушним розрізняти описи, які характеризують зовнішність й особистісні якості людини, тобто портрети, й описи локацій, де відбуваються події, зображені у творі – пейзажі й інтер'єри.

Низка науковців характеризують описи за ознакою статичності / динамічності [29 с. 83; 202 с. 89] та ін. Загалом статичність / динамічність визначається дієсловами, використаними в композиційно-мовленнєвій формі. Статичності опису надають дієслова стану, тоді як динамічність актуалізується завдяки використанню дієслів, що позначають рух, перехід з одного стану в інший, а також іменників із семантикою процесуальності. За нашими спостереженнями, у своїх романах В. Вулф використовує переважно статичні описи задля характеристики зовнішності персонажів, а динамічні – у створенні урбаністичних пейзажів. Зауважимо, що більша частина описів, як портрети, так і пейзажі / інтер'єри, поєднують у собі риси статичності й динаміки у різних пропорціях, що забезпечує їхню змістову збалансованість і дозволяє розкрити в межах однієї композиційно-мовленнєвої форми постійні й змінні риси, притаманні зображеному предмету.

У створенні портретних характеристик дійових осіб творів важливу роль відіграє лексика, яка позначає якісні ознаки, пов'язані з їхніми фізичними параметрами. Фрагмент тексту з роману „Orlando: A Biography” ілюструє варіативність лексичних одиниць, використані з метою створення цілісного образу персонажа в період його юності: *The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair*

was dark, the ears small, and fitted closely to the head. But, alas, that these catalogues of youthful beauty cannot end without mentioning forehead and eyes [306, с.3].

Ця композиційно-мовленнєва форма є статичним зображенням зовнішності. З точки зору синтаксичної організації вона утворена послідовністю простих і складносурядних речень із безсполучниковим зв'язком. Більшість речень містять складений іменний присудок із дієсловом-зв'язкою *to be* у формі минулого часу, де іменна частина виражена за допомогою прикметника (*the hair was dark*) й Participle II (*The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth*). В описі також використано іменникові словосполучення, до складу яких входять іменники, які позначають частини тіла, та якісні прикметники (*the red of the cheeks; peach down; teeth of an exquisite and almond whiteness; arrowy nose*).

Портретний опис виконує функцію створення образу персонажа твору. Використання лексики, яка позначає частини тіла, елементи одягу й аксесуарів, а також прикметників, що відображають якісні фізичні характеристики предметів, дозволяють читачеві максимально детально відтворити образ у своїй уяві. Більшість описів у проаналізованих романах написані у суб'єктивній манері, тобто передають радше враження про риси обличчя тієї чи іншої особи, а ніж їхні фізичні особливості. Такі портрети нерідко містять модальну й емоційно-оцінну лексику. Уривок твору „*The Voyage Out*” поєднує фактологічний опис із суб'єктивним сприйняттям пані Емброуз: *As she spoke the last words the woman stood in the doorway. Tall, large-eyed, draped in purple shawls, Mrs. Ambrose was romantic and beautiful; not perhaps sympathetic, for her eyes looked straight and considered what they saw. Her face was much warmer than a Greek face; on the other hand it was much bolder than the face of the usual pretty Englishwoman [309, с. 22].*

Запропонований портрет є менш деталізованим порівняно з попереднім, оскільки опис зовнішності героїні здійснюється з позиції іншого персонажа, Рейчел Вінрейс, а не абстрактного автора-біографа. Різниця між персонажним й авторським ракурсами зображення елементів художньої дійсності полягає в тому, що персонаж є складовою цієї дійсності, тоді як абстрактний автор перебуває поза зображеною художньою реальністю.

Іншою важливою особливістю цієї композиційно-мовленнєвої форми є порушення логічної послідовності розкриття інформації, оскільки на початку уривку читач достеменно не знає, кого описано. Цей ефект створено за допомогою використання лексичної одиниці з ширшим значенням *the woman* у першому реченні, яка є гіперонімом по відношенню до власного імені *Mrs. Ambrose*, яке розкриває особу персонажа лише у другому реченні. Також затримці розкриття інформації сприяє використання інверсії на початку другого речення (*Tall, large-eyed, draped in purple shawls, Mrs. Ambrose was romantic and beautiful...*). Така будова опису ймовірно зумовлена авторською інтенцією зобразити когнітивний процес впізнавання однієї героїні іншою. У певний момент художньої дійсності Рейчел Вінрейс бачить постать жінки (*the woman stood in the doorway*), придивившись, вона роздивляється деякі особливості її зовнішності (*Tall, large-eyed, draped in purple shawls*) і впізнає в цьому образі пані Емброуз. З цього моменту в описі використовуються емоційно-оцінні прикметники, які виражають суб'єктивне ставлення Рейчел (*romantic, beautiful, sympathetic*), модальне слово, що виражає невпевненість (*perhaps*), а також елементи роздуму й аргументації (*...not perhaps sympathetic, for her eyes looked straight and considered what they saw; ... on the other hand it was much bolder than the face of the usual pretty Englishwoman*).

Суб'єктивне сприйняття характерне для наступного уривку з роману „Night and Day”, який містить опис пані Гілбері: (1) *A moment later Mrs. Hilbery appeared in the doorway of the ante-room. She stood looking at them with a smile of expectancy on her face, as if a scene from the drama of the younger generation were being played for her benefit.* (2) *She was a remarkable-looking woman, well advanced in the sixties, but owing to the lightness of her frame and the brightness of her eyes she seemed to have been wafted over the surface of the years without taking much harm in the passage. Her face was shrunken and aquiline, but any hint of sharpness was dispelled by the large blue eyes, at once sagacious and innocent, which seemed to regard the world with an enormous desire that it should behave itself nobly, and an entire confidence that it could do so, if it would only take the pains [305, c. 20-21].*

Попри те, що ця композиційно-мовленнєва форма належить до портретного типу, вона має певні динамічні риси. Загальній динаміці опису сприяють, по-перше, елементи розповіді на початку макроформи, представлені частиною тексту (1)-(2), по-друге – використання лексики з семантикою руху або зміни стану (*well advanced in the sixties; wafted over the surface of the years; any hint of sharpness was dispelled*). Оповідач зосереджується на трьох аспектах зовнішності пані Гілбері. Найдетальніше зображено очі й погляд у тексті за допомогою іменникових словосполучень (*brightness of her eyes; large blue eyes, at once sagacious and innocent...*). Також в описі охарактеризовано її статуру (*lightness of her frame*) й обличчя (*Her face was shrunken and aquiline...*). Оцінність у цьому фрагменті виражена завдяки семантиці прикметників (*sagacious, innocent, remarkable-looking*).

Портрет відіграє важливу роль у створенні цілісного художнього твору. До його функцій належать створення образів персонажної групи художніх творів, а також відображення особливостей сприйняття тієї чи іншої дійової особи іншими представниками художньої реальності, до якої вона належить. У тексті портрет виконує сюжетнотворчу функцію, оскільки він використовується для представлення персонажа, тому, як правило, портретні характеристики пов'язані з розповідними композиційно-мовленнєвими формами, в яких той чи інший персонаж вперше згадується. Цей зв'язок реалізується у вигляді контамінації елементів опису в розповідному фрагменті тексту або як формально й змістовно пов'язана послідовність окремих мовленнєвих форм розповіді й опису. Крім того, описові мовленнєві форми використовуються для позначення етапів якісної трансформації особистості героя, пов'язаної з досягненням певного віку, зміною соціального статусу, переосмисленням власних поглядів тощо.

Портретні описи також беруть участь у створенні різноманітних художньо-композиційних ефектів, наприклад, ефект ошуканого очікування, який реалізується завдяки появі непередбачуваних елементів на тлі впорядкованого контексту [10, с. 108]. Цей ефект забезпечує нелінійне сприйняття текстової інформації, оскільки опис, в якому дійова особа наділена певними характеристиками, переує розповідним композиційно-мовленнєвим формам, що зображують послідовність

дій, які на змістовому рівні не узгоджуються і тому не виправдовують очікування читача. Для прикладу розглянемо спосіб представлення головного героя / героїні однойменного роману „Orlando: a Biography”. На початку твору автор використовує розповідну композиційно-мовленнєву форму, в якій підкреслює, що Орландо належить до чоловічої статі: *He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters*. Акцент на статі персонажа робиться, ннасамперед, завдяки вживанню гендерно маркованого займенника *he*, який, на відміну від гендерно нейтрального імені Орландо, яке може належати як чоловікові, так і жінці, не створює можливості неоднозначної інтерпретації статі. Мужність персонажа підкреслено за допомогою поєднання парентези-коментаря, до структури якої входить модальний компонент, що виражає переконання (*for there could be no doubt of his sex*), ефект якої посилюється антитезою (*though the fashion of the time did something to disguise it*). На сюжетно-змістовому рівні маскуліність героя корелює з його заняттям (*the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters*) – він тренується вправлятися з мечем, використовуючи трофейну голову мавра як манекен противника.

В інших контекстах літературні портрети навпаки сприяють антиципаційному сприйняттю тексту. Наприклад, за першої згадки героя роману „Orlando: A Biography” Мармадьюка Бонтропа Шелмердіна автор не надає традиційний опис його зовнішності й характеру, однак вона створює образ цього персонажа завдяки відображенню суб’єктивного сприйняття його імені Орландо: *...for there was something romantic and chivalrous, passionate, melancholy, yet determined about him which went with the wild, dark-plumed name....* Уявлення про персонажа складається у результаті взаємодії двох лексико-стилістичних засобів: послідовності епітетів, виражених якісними прикметниками (*romantic, chivalrous, passionate, melancholy, determined*) й прикметниковою метафорою *the wild, dark-plumed name*, семантичний зсув у якій полягає у перенесенні ознак птаха (*wild, dark-plumed* – дикий, з темним пір’ям) на ім’я людини. Отже, поєднання образу

вільного птаха з особистісними характеристиками героя закладає підґрунтя для розвитку романтичної сюжетної лінії у творі.

Не менш важливим у художніх творах є зображення навколишнього середовища, на тлі якого розвиваються події. У науковій літературі, присвяченій поетиці пейзажу, цю складову художнього тексту характеризують як один із композиційних елементів твору, словесне зображення природи [312, с. 527]; опис будь-якого незамкненого простору зовнішнього світу [165, с. 153]. Лінгвістична варіативність композиційно-мовленнєвих форм „пейзаж” у проаналізованих романах визначається особливостями лексики, синтаксичних структур, а також використанням тропів й засобів експресивного синтаксису. Пейзаж у творах В. Вулф представлений двома тематичними типами – 1) урбаністичним і 2) природним.

Урбаністичний пейзаж передбачає зображення міста, на тлі якого відбуваються події багатьох романів авторки („Mrs Dalloway”, „Night and Day”, „Jacob’s Room”, „Orlando: A Biography”, „Flush: A Biography”, „The Years”). Образ міста у тій чи іншій мірі представлений в усіх творах письменниці. Слід зауважити, що в поетиці Вулф місто постає не лише як декоративний фон, воно функціонує як засіб організації художнього часу й простору, є носієм соціокультурної інформації про зображений історичний період, а також створює передумови для сприйняття подальшої інформації про події, які відбуваються на його фоні.

Місто в описах є динамічним, сповненим людей, руху, різноманітних звуків і візуальних образів. Зауважимо, що в основі урбаністичної репрезентації зазвичай закладено один з його аспектів. Наприклад, у наступному уривку з роману „The Years” образ міста побудовано на основі враження від звуків, які наповнюють Лондон: *In London all was gallant and strident; the season was beginning; horns hooted; the traffic roared; flags flew taut as trout in a stream. And from all the spires of all the London churches – the fashionable saints of Mayfair, the dowdy saints of Kensington, the hoary saints of the city – the hour was proclaimed. The air over London seemed a rough sea of sound through which circles travelled. But the*

clocks were irregular, as if the saints themselves were divided. There were pauses, silences... Then the clocks struck again [310, c. 161].

Отже, звукова атмосфера великого міста передається за допомогою лексичних засобів: прикметників (*strident*), дієслів, семантика яких пов'язана з процесом створення звуку (*hoot, roar, proclaim, strike*), на противагу яким виступають іменники з семою тиші (*pause, silence*). Поєднання голосів міста характеризує номінативна метафора *a rough sea of sound*, а розповсюдження звуку, створеного міськими годинниками, порівняно з колами, які проходять крізь повітря (*...through which circles travelled*). Цікавим також є лінгвістична репрезентація образу церков Лондона, на яких встановлено згадані годинники. Авторка використовує іменник *saint* (святий) у якості метонімічного перенесення за моделлю „частина – ціле” для непрямой номінації церкви, оскільки статуї святих є складовою архітектурного ансамблю релігійних споруд. Церкви різних районів міста описано за допомогою прикметників з оцінною семантикою (*fashionable, hoary, dowdy*).

Ритм міста авторка пов'язує також із людьми, які наповнюють його вулиці рухом і звуками. Образ натовпу як складової урбаністичного простору зустрічаємо у таких романах, як „Mrs Dalloway”, „Orlando: A Biography”, „Flush: A Biography” й „The Years”. Лінгвістичні особливості цього типу опису розглянемо на прикладі уривку з твору „Orlando: A Biography”:

By this time Orlando and the Princess were close to the Royal enclosure and found their way barred by a great crowd of the common people, who were pressing as near to the silken rope as they dared. Loth to end their privacy and encounter the sharp eyes that were on the watch for them, the couple lingered there, shouldered by apprentices; tailors; fishwives; horse dealers, cony catchers; starving scholars; maid-servants in their whimples; orange girls; ostlers; sober citizens; bawdy tapsters; and a crowd of little ragamuffins such as always haunt the outskirts of a crowd, screaming and scrambling among people's feet – all the riff-raff of the London streets indeed was there, jesting and jostling, here casting dice, telling fortunes, shoving, tickling, pinching; here uproarious, there glum; some of them with mouths gaping a yard wide;

others as little reverent as daws on a house-top; all as variously rigged out as their purse or stations allowed; here in fur and broadcloth; there in tatters with their feet kept from the ice only by a dishclout bound about them [306, с. 32].

В основі цієї композиційно-мовленнєвої форми лежать стилістичні прийоми контрасту й переліку. На початку опису натовп виконує функцію тла для пари Орландо і Саші. Опозицію „передній план – фон” реалізовано за допомогою лексичних засобів у межах антонімічної пари „знать - прості люди”. Зауважимо, що вербалізація цієї пари не є рівномірною, оскільки фоновий компонент („прості люди”) представлений іменниками, які позначають збірні поняття (*crowd, common people*) і створюють ефект однорідності натовпу, тоді як особи головних героїв позначено в тексті за допомогою онімів (*Orlando, the Princess*). У другій частині опису фокус уваги зміщується з пари на натовп. Нівелювання ролі Орландо й принцеси лінгвістично маркується за допомогою контекстуальної заміни *Orlando and the Princess* → *the couple*, тобто конкретні власні імена замінено іменником із більш загальною семантикою, а процес їхнього злиття з натовпом передають дієслова *to linger* й *to shoulder*.

Опис натовпу ґрунтується на переліку – засобі експресивного синтаксису, створеному за допомогою повтору однорідних синтаксичних одиниць – окремих речень або словосполучень [6, с. 52]. Розмаїття соціальних верств зображено за допомогою послідовності іменників, які несуть значення професій (*apprentices, tailors, fishwife, horse dealers, cony catchers, scholars, maid-servants, ostlers, citizens, tapsters, ragamuffin*), їхню специфічність підкреслено за допомогою прикметників, що позначають якісні ознаки осіб й наділені емоційно-оцінним забарвленням (*starving, sober, bawdy*). Динамічність опису реалізує послідовність дієслів із семантикою діяльності (*screaming and scrambling, jesting and jostling, telling fortunes, shoving, tickling, pinching*), а також використання синтаксичного паралелізму (*here uproarious, there glum; here in fur and broadcloth; there in tatters*).

Ракурс зображення місцевості у художньому тексті може варіювати залежно від того, чи перебуває оповідач у тому художньому просторі, який він описує. Художньому методу В. Вулф притаманні персональні описи, основою яких є

враження персонажа про навколишній світ. Прикладом такого імпресіоністичного пейзажу є наступний уривок з роману „Orlando: A Biography”:

A white haze lay over the town, for it was a frosty night in midwinter and a magnificent vista lay all round her. She could see St Paul's, the Tower, Westminster Abbey, with all the spires and domes of the city churches, the smooth bulk of its banks, the opulent and ample curves of its halls and meeting-places. On the north rose the smooth, shorn heights of Hampstead, and in the west the streets and squares of Mayfair shone out in one clear radiance. Upon this serene and orderly prospect the stars looked down, glittering, positive, hard, from a cloudless sky. In the extreme clearness of the atmosphere the line of every roof, the cowl of every chimney, was perceptible; even the cobbles in the streets showed distinct one from another, and Orlando could not help comparing this orderly scene with the irregular and huddled purlieus which had been the city of London in the reign of Queen Elizabeth [306, с. 59].

Змістовим центром композиційно-мовленнєвої форми, навколо якого формується опис міста, є головна героїня. Попри те, що оповідь ведеться від третьої особи, автор пропонує поглянути на Лондон очима Орландо (*a magnificent vista lay all round her. She could see St Paul's*), а чіткість сприйняття зорової інформації підкреслено за допомогою лексичних одиниць *clearness, cloudless, clear, perceptible, distinct*. Прозорість зимової новорічної ночі підкреслено використанням лексики, яка містить у своєму значенні сему світла (*star, glitter, shine out, radiance*) і тим самим контрастує з образом ночі як уособленням темряви.

Урбаністичному опису притаманне використання лексики, яка позначає частини міста (*banks, meeting-places, heights, streets, squares, prospect, purlieus*), види архітектурних споруд (*churches, halls*) та їхні компоненти (*spires, domes, roofs, cowl of every chimney*). Авторка також використовує власні назви будівель (*St Paul's, the Tower, Westminster Abbey*) й районів міста (*Hampstead, Mayfair*). Додаткової експресивності опису надають численні прикметники, які характеризують зображені предмети (*a frosty night, a magnificent vista, the opulent and ample curves, smooth, shorn heights, serene and orderly prospect, orderly scene, the irregular and huddled purlieus*).

3.1.3. Композиційно-мовленнєва форма „роздум”.

Композиційно-мовленнєва форма „роздум” є найменш дослідженою порівняно з розповіддю й описом, на думку лінгвістів В. Н. Андрєєва [4], Н. С. Валгіної [32], й З. Д. Тураєвої [183]. Роздум, як окрема форма репрезентації думки у текстовому просторі, сформувався пізніше ніж інші композиційно-мовленнєві форми. Цю композиційно-мовленнєву форму Х. Бонхайм схарактеризував як пояснення або тлумачення дій персонажів, заснованих на певній точці зору або переконанні. Головною функцією роздуму є визначення характеру персонажів, місця, об’єктів і дій всередині текстового простору шляхом використання абстрактних термінів, етичних й естетичних понять, а також політичних, соціальних й економічних теорій [219, с. 54]. У своєму дисертаційному дослідженні В. Н. Андрєєв пропонує розуміти роздум як комплексну одиницю тексту (сукупність актів мислення й мовлення), яка може бути компонентом тексту, або виступати в якості самостійного твору [4, с. 31]. До таких творів-роздумів мовознавець зокрема відносить роман В. Вулф „To the Lighthouse”.

На унікальну природу роздуму та його відмінність від інших композиційно-мовленнєвих форм вказує А. І. Горшков і визначає його як словесне роз’яснення або підтвердження будь-якої думки, що відрізняється від розповідних й описових типів тексту а) на лексичному рівні за рахунок більшої кількості слів, які позначають абстрактні поняття, тоді як в описах і розповідях переважають іменники, які номінують конкретні поняття, дії та стани; б) на синтаксичному рівні, оскільки в роздумах частіше трапляються складні речення з підрядним зв’язком порівняно з іншими композиційно-мовленнєвими формами [50, с. 132].

За структурою композиційно-мовленнєва форма „роздум” суттєво відрізняється від розповіді й опису. Насамперед, кількість композиційно-мовленнєвих форм цього типу без ознак контамінації й інтерференції складає 31%, цей показник значно переважає число однорідних розповідних й описових фрагментів (18% і 5% відповідно). Більш того, роздум, як композиційна мікроформа, активно інтегрується у макроформи інших типів (38% розповідних і 31% описових макроформ містять у своєму складі контамінації цього типу). По-

друге, розповідь й опис утворюють план авторського слова, тоді як роздум може втілювати як авторську точку зору, так і належати персонажу, оскільки саме ця композиційно-мовленнєва форма здатна найглибше розкрити психологічну сутність дійових осіб.

На відміну від інших композиційно-мовленнєвих форм, роздум характеризує відносна однорідність, 4% його макроформ належать до контаміновано-інтерферованого типу, тобто поєднують у собі як описові або розповідні мікроформи, так і елементи мовлення персонажів (див. Таблицю 3.3).

Таблиця 3.3

Кількісне співвідношення композиційно-мовленнєвих форм „роздум” різних структурно-змістових типів у романах В. Вулф

РОЗДУМ 1102 (100%)	неоднорідний									
	однорідний	контамінований 209 (19%)			інтерферований 507 (46%)				контаміновано- інтерферований 45 (4%)	
		роздум + розповідь	роздум + опис	роздум + розповідь + опис	роздум + пряме мовлення	роздум + непряме мовлення	роздум + непряме / невластне-пряме мовлення	роздум + пряме + невластне-пряме мовлення	роздум + розповідь + пряме / непряме / невластне-пряме мовлення	роздум + опис + пряме / непряме / невластне-пряме мовлення
	342 31%	51 5%	137 12%	21 2%	139 13%	22 2%	242 22%	104 9%	12 1%	33 3%

Лінгвістична сутність композиційно-мовленнєвої форми „роздум” втілюється у широкому спектрі лексико-семантичних й синтаксичних засобів. У романах В. Вулф роздуми представлені досить розлогими фрагментами тексту, головні риси яких ілюструє уривок з роману „Orlando: A Biography” (див. Приклад № 5, Додаток Д, с. 235). Він належить до однорідного структурно-змістового типу роздуму, представленого авторським словом, а відсутність

контамінацій у вигляді описових або розповідних композиційних мікроформ й інтерференцій за допомогою мовлення персонажів забезпечують його структурно-змістову цілісність.

Фрагмент роздуму ілюструє особливості використання більшості засобів мови й мовлення, характерних для нього, як функціонально-змістового типу мовлення. На лексичному рівні цій композиційно-мовленнєвій формі притаманне використання:

- абстрактної лексики (*thought, imagination, idea, importance, emotion, excitement, life*),
- модальних прислівників (*perhaps, maybe*) і дієслів (*may, might, could*) зі значенням ймовірності або припущення.

З точки зору його синтаксичної будови, у роздумі, порівняно з іншими композиційно-мовленнєвими формами, переважно використовують складні речення з метою вираження причинно-наслідкових зв'язків між поняттями й ідеями, які є предметом міркування. Наприклад, запропонований уривок складається з 16 речень, 13 з яких є складними, а 3 – простими. Найбільш поширеним типом складного речення у структурі роздуму є складнопідрядне умовне речення (*Or if a butterfly had fluttered through the window and settled on her chair, one could write about that*). Також трапляються допустові й наслідкові складнопідрядні обставинні речення.

Ще однією важливою особливістю синтаксичної будови композиційно-мовленнєвої форми „роздум” є використання питальних конструкцій. У художніх текстах вони виконують переважно експресивну функцію й акцентують увагу на інформації, якій передують. У досліджених текстах питання можуть бути адресовані читачеві у випадку, якщо фіктивний оповідач не належить до зображеної ним художньої дійсності (*But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us?*). Крім того, питання у роздумах часто спрямовані до власного „Я” мовця, який може бути як абстрактним оповідачем, так і персонажем твору. У поодиноких випадках зустрічаємо

запитання-звернення до інших персонажів твору, цей тип простежується лише у роздумах, що належать героям фіктивної реальності романів.

Використання парентез різних функціонально-семантичних типів також є типовим для роздумів. Вони можуть виконувати роль коментаря й містити додаткову інформацію, необхідну для більш глибокого усвідомлення суті роздуму читачем (*Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking.*), виконувати функцію уточнення або роз'яснення (*...when we know that what causes it – thought and imagination – are of no importance whatsoever?*) або емотивну функцію й передавати ставлення оповідача до предмету роздуму (*If only subjects, we might complain (for our patience is wearing thin), had more consideration for their biographers!*).

Контаміновані макроформи роздуму складають 19%, з яких 13% припадає на роздуми з елементами опису, а 6% – з розповідними мікроформами. Попри те, що розповідь, як на рівні макроформи, так і мікроформи, є найбільш поширеною композиційно-мовленнєвою формою у творах В. Вулф, у структурі роздуму її роль послаблюється. Це підтверджують отримані дані дослідження, за якими контаміновані макроформи типу „роздум + розповідь” складають 6% від загальної кількості, а контаміновано-інтерферовані форми, які містять елементи авторської розповіді й слова персонажів, виражені прямим, непрямим або невласне-прямим мовленням, становлять лише 1%. Це пов'язано, насамперед, з прагматикою роздуму, як функціонально-змістового типу мовлення, оскільки метою роздуму є встановлення певної істини за допомогою логічних операцій і з використанням деяких вихідних даних, його змістова структура передбачає радше контамінації описових елементів, які слугують у якості прикладів, що посилюють аргументи.

Елементи опису доволі часто ускладнюють структуру міркування, як у фрагменті з роману „Mrs Dalloway”, який належить до структурно-змістового типу „роздум + опис”:

She would have been, in the first place, dark like Lady Bexborough, with a skin of crumpled leather and beautiful eyes. She would have been, like Lady Bexborough, slow and stately; rather large; interested in politics like a man; with a country house; very dignified, very sincere. Instead of which she had a narrow pea-stick figure; a ridiculous little face, beaked like a bird's. That she held herself well was true; and had nice hands and feet; and dressed well, considering that she spent little. But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway [304, c. 8].

Поміж гетерогенних структурно-змістових типів переважають інтерферовані роздуми (46%), структура яких ускладнена мовленням персонажів, вираженим у 30% випадків невласне-прямим мовленням, у 14% проаналізованих композиційних макроформах – за допомогою прямого мовлення, і лише у 2% форм спостерігаємо інтерференції непрямим мовленням. Невласне-пряме мовлення має властивість послаблювати межі між словами автора-оповідача й персонажа за рахунок відсутності пунктуаційних знаків, характерних для прямого мовлення, прономінальної транспозиції, узгодження форм дієслів тощо. Це є запорукою її активного використання у роздумах, оскільки вони, у багатьох випадках, заглиблюють читача у внутрішній світ персонажа, який розкривається у поєднанні його мовлення й авторського слова. Натомість пряме мовлення використовується у тих композиційно-мовленнєвих формах, де авторка має на меті підкреслити відмінності між судженням фіктивного оповідача і персонажа, а непряме мовлення, яке редукує мовлення до його основного змісту, позбавляючи його емоційних відтінків, стає деперсоналізованим і не виконує функцію розкриття особистості героя.

Наступний фрагмент тексту роману „To the Lighthouse” є міркування Лілі Бріско щодо її розмови з паном Бенксом. Необхідність поєднати діалогічне спілкування й роздум визначають структурно-змістовий тип цієї композиційно-

мовленнєвої форми – розповідь неоднорідного контаміновано-інтерферованого типу (роздум + невласне-пряме мовлення):

Yes, Mr. Bankes said, watching him go. It was a thousand pities. (Lily had said something about his frightening her – he changed from one mood to another so suddenly.) Yes, said Mr. Bankes, it was a thousand pities that Ramsay could not behave a little more like other people. (For he liked Lily Briscoe; he could discuss Ramsay with her quite openly.) It was for that reason, he said, that the young don't read Carlyle. A crusty old grumbler who lost his temper if the porridge was cold, why should he preach to us? was what Mr. Bankes understood that young people said nowadays. It was a thousand pities if you thought, as he did, that Carlyle was one of the great teachers of mankind. Lily was ashamed to say that she had not read Carlyle since she was at school. But in her opinion one liked Mr. Ramsay all the better for thinking that if his little finger ached the whole world must come to an end. It was not THAT she minded. For who could be deceived by him? He asked you quite openly to flatter him, to admire him, his little dodges deceived nobody. What she disliked was his narrowness, his blindness, she said, looking after him [308, с. 28].

Інтерференція у композиційній макроформі здійснюється за рахунок використання невласне-прямого мовлення (*It was for that reason, he said, that the young don't read Carlyle*). Цей прийом дозволяє поєднати роздуми двох персонажів у межах однієї композиційно-мовленнєвої форми. Домінантну роль відіграє роздум Лілі Бріско, її стан і емоції вербалізовано за допомогою дієслів із семантикою почуттів (*she disliked; Lily was ashamed; she minded; his frightening her*), емотивної лексики (*a crusty old grumbler*), а також використання гіперболізованих метафор (*if his little finger ached the whole world must come to an end*). Комунікативна структура її міркування відповідає моделі „теза – доказ – висновок”, де вихідною думкою є її ставлення до Ремзі (*But in her opinion one liked Mr. Ramsay all the better...*), аргумент, посилений риторичним питанням (*For who could be deceived by him? He asked you quite openly to flatter him...*) призводить до логічного висновку (*What she disliked was his narrowness, his blindness...*).

Натомість партія пана Бенкса, навпаки, обмежена, статичність його роздуму підкреслює використання повтору (*Yes, ...It was a thousand pities*).

Слід зауважити, що проаналізованій композиційно-мовленнєвій формі притаманні також й інші лінгвістичні особливості міркування, серед яких використання умовних речень (*It was a thousand pities if you thought...*), парентез, які виконують функцію авторського коментування і пояснення (*For he liked Lily Briscoe; he could discuss Ramsay with her quite openly.*), а також питальних конструкцій.

Отже, аналіз структурно-змістових типів композиційно-мовленнєвих форм у романах В. Вулф показав, що найбільш репрезентативними є розповіді контаміновано-інтерферованого типу, а також контаміновані розповіді й інтерферовані роздуми (див. Рисунок 3.1). Найменш представленими є однорідні й контаміновано-інтерферовані описи, а також контаміновано-інтерферовані роздуми.

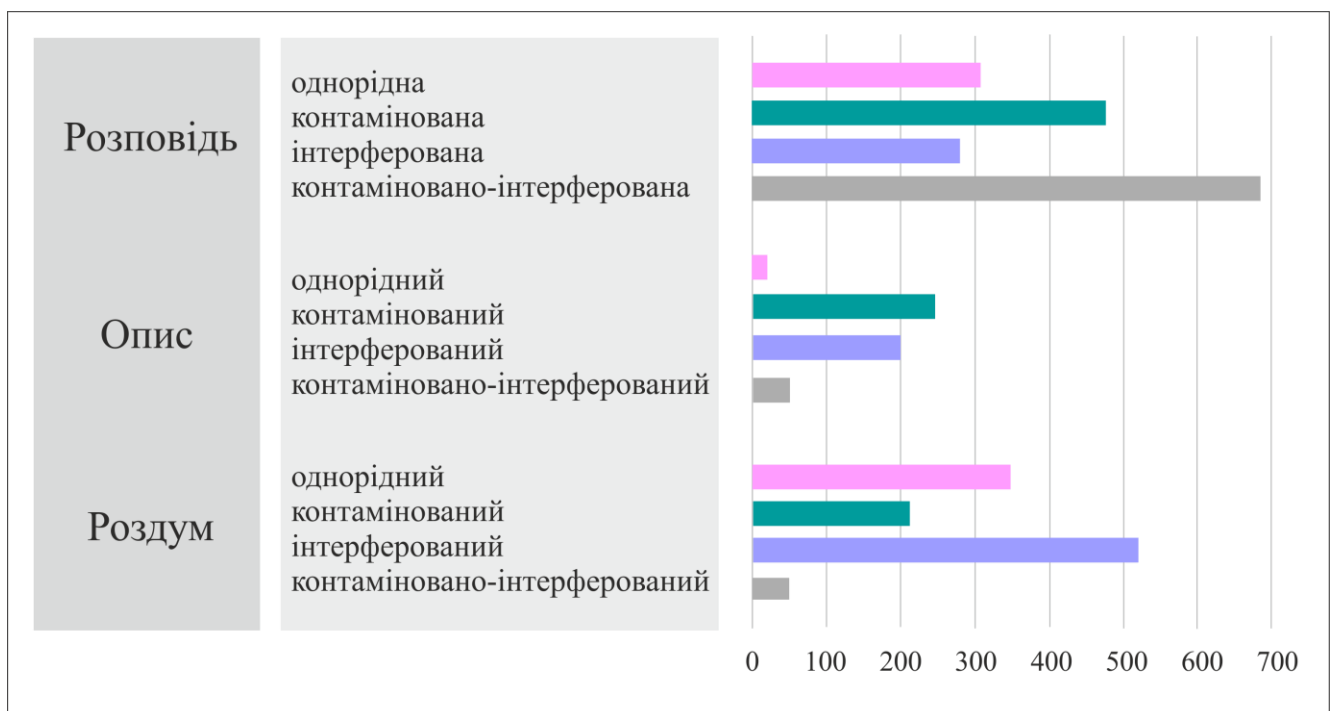


Рис 3.1. Кількісне співвідношення структурно-змістових типів композиційно-мовленнєвих форм у текстах романів В. Вулф

3.2. Архітектоніко-мовленнєві форми як моделі репрезентації персонажного мовлення

Формами реалізації комунікативного акту в художньому тексті називають архітектоніко-мовленнєві форми, до яких належать монолог, діалог і полілог. Вони реалізуються у формі чужого мовлення, тобто мовлення, яке належить персонажам твору, що входить до структури авторської оповіді [202, с. 94].

У досліджених текстах В. Вулф виокремлено 1898 архітектоніко-мовленнєвих форм, які корелюють із формами мовлення персонажів (див. Рисунок 3.2). З-поміж них кількісно переважає монологічне мовлення – 1069 випадків використання (56%), рідше спостерігаємо використання діалогічної форми персонажного мовлення – 731 випадок (38,5%). Слід зауважити, що діалогічне спілкування у проаналізованих романах представлене власне діалогами, де комунікація відбувається між двома героями твору (618 архітектоніко-мовленнєвих форм – 32,5%), а також полілогами, учасниками яких є три або більше комуніканта (113 архітектоніко-мовленнєвих форм – 6%). Найменш репрезентативним є діалогічно-монологічна архітектоніко-мовленнєва форма, яка інкорпорує риси діалогу й монологу. Її частка становить лише 5% від усіх проаналізованих архітектоніко-мовленнєвих форм (98 уривків).

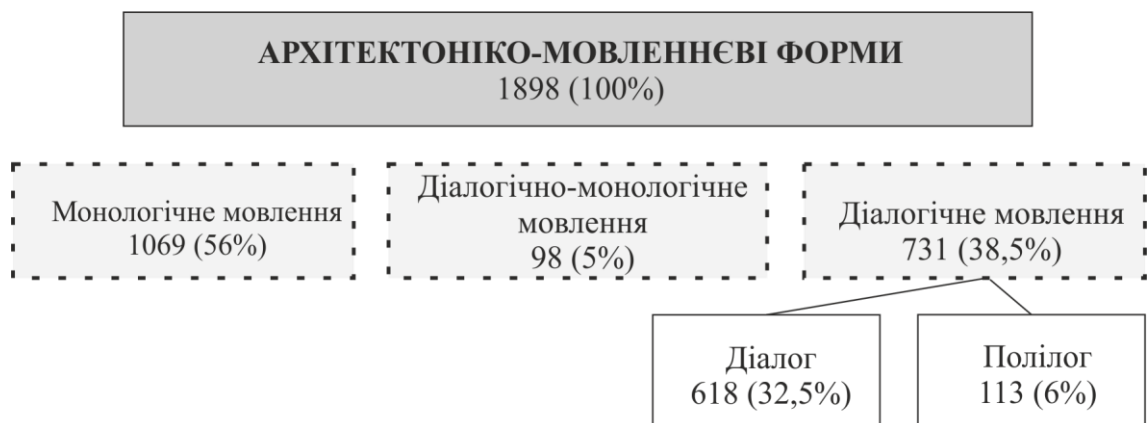


Рис. 3.2. Кількісне співвідношення різних типів архітектоніко-мовленнєвих форм романів В. Вулф

Архітектоніко-мовленнєві форми відрізняються різним ступенем самостійності у межах формально-змістової будови тексту. Вони можуть входити до складу інтерферованих й контаміновано-інтерферованих композиційних макроформ і створювати неоднорідність структури оповіді за рахунок зміни особи мовця від автора-оповідача до персонажа. Деякі фрагменти персонажного мовлення виступають окремими самостійними елементами тексту, до них належать діалоги й полілоги, виражені засобами прямого мовлення. Більш того, монологічні форми внутрішнього мовлення можуть збігатися за змістовими й структурними ознаками з композиційно-мовленнєвими формами, наприклад, у досліджених літературних працях В. Вулф роздум, як композиційно-мовленнєва форма, у численних випадках має форму внутрішнього монологу персонажа твору.

3.2.1. Лінгвістичні характеристики мовлення персонажів у структурі тексту. План персонажного мовлення є ваговою складовою семантичного простору художнього твору. У поєднанні з авторським словом, вираженим за допомогою композиційно-мовленнєвих форм, мовлення персонажів є складовою змістової структури художнього тексту. До головних засобів презентації мовлення героїв твору належать пряме, непряме та невласне-пряме мовлення.

Пряме мовлення використовується для зображення побутових ситуацій спілкування у художніх творах В. Вулф. Однією з його головних стильових функцій у художньому тексті є створення враження безпосереднього спілкування персонажів без авторської „літературної коректури”. Досягнення цього ефекту потребує використання широкого спектру засобів мови й мовлення, до яких належать а) на лексичному рівні – вживання емоційно-оцінної, розмовної лексики, просторіч, сленгу, діалектизмів, які підкреслюють особливості стосунків між мовцями, їхній вік, соціальний статус тощо, вигуків; б) на синтаксичному рівні усі засоби, що так чи інакше підкреслюють спонтанність мовлення – прості й короткі за обсягом речення, питальні й окличні конструкції, а також еліптичні

речення. Функціонування цих особливостей яскраво представлене у наступному діалозі між полковником Парджитером і його дітьми з роману „The Years”:

‘Mama all right?’ he said, letting himself down in one solid mass into the big armchair. He detested tea; but he always sipped a little from the huge old cup that had been his father’s. He raised it and sipped perfunctorily.

‘And what have you all been up to?’ he asked.

He looked round him with the smoky but shrewd gaze that could be genial, but was surly now.

‘Delia had her music lesson, and I went to Whiteley’s’ – Milly began, rather as if she were a child reciting a lesson.

‘Spending money, eh?’ said her father sharply, but not unkindly.

‘No, Papa; I told you. They sent the wrong sheets –’

‘And you, Martin?’ Colonel Pargiter asked, cutting short his daughter’s statement. ‘Bottom of the class as usual?’

‘Top!’ shouted Martin, bolting the word out as if he had restrained it with difficulty until this moment [310, с.13-14].

Пряме мовлення персонажів твору не підлягає лексико-граматичній модифікації; це забезпечує збереження не лише змісту сказаного, а й індивідуальні особливості мовного портрету того чи іншого персонажа. До головних лексичних особливостей діалогу з прямим мовленням належать, насамперед, вживання розмовної лексики (*Mama, Papa, to be up to*), а також вигуків (*eh*). Синтаксична структура реплік діалогу може варіювати: це можуть бути як короткі двоскладові речення (*I told you. They sent the wrong sheets*), так і еліптичні конструкції (*Mama all right? Bottom of the class as usual? Top!*). Завдяки цим лексико-синтаксичним характеристикам створюється ефект живого невимушеного спілкування.

З іншого боку, така компактна будова реплік не забезпечує достатньої інформації про позамовну ситуацію спілкування. Докладніше про особливості мовлення персонажів і їхній емоційний стан повідомляється словами автора в інтродуктивних фразах і окремих реченнях. У наведеному прикладі авторська

оцінка мовлення персонажів передана за рахунок використання прислівників (*said sharply, but not unkindly*), конструкцій з Participle I (*cutting short his daughter's statement, letting himself down in one solid mass*) й підрядних умовних речень, які вводяться сполучником *as if* (*as if she were a child reciting a lesson, bolting the word out as if he had restrained it with difficulty*).

З погляду граматичної структури, репліки діалогу складаються із авторської ремарки (так званої *verba dicendi* або *speech tag*), що виражає мовлення автора, й речення або сукупності речень, графічно виділених за допомогою лапок, які передають висловлювання персонажа. Ввідна частина може відображати інформацію про учасників комунікації, манеру та мету їхнього спілкування, часо-просторові координати, в яких воно відбувається, а також суб'єктивну авторську оцінку висловлювання. Розташування авторських ремарок у реченнях з прямим мовленням визначається особливостями їхніх функцій, оскільки вони забезпечують структурне оформлення реплік діалогу і сприяють досягненню змістової єдності тексту, а також надають додаткову інформацію про події, під час яких відбувається акт говоріння. Інтродуктивна фраза може передувати прямому мовленню або знаходитися одразу після нього. У цьому випадку вона виконує функцію розкриття додаткової інформації про обставини, в яких здійснювався акт комунікації, та його учасників. Наприклад:

They failed; and Mrs. Swithin, laying hold desperately of a fraction of her meaning, said: 'What a small part I've had to play! But you've made me feel I could have played... Cleopatra!'

Крім того, авторська ремарка може знаходитися в середині речення з прямим мовленням, за рахунок чого відбувається переривання цілісного потоку мовлення. Наприклад:

'If it's fine,' Mrs. Swithin continued, 'they'll act on the terrace...'

Авторську ремарку утворює предикативний комплекс, який складається з підмета, вираженого іменником або займенником, що вказує на особу мовця, і присудка, вираженого дієсловом, що характеризує процес мовлення, наприклад:

'What happened then?' she asked.

Однак з метою деперсоналізації мовця замість особового займенника або іменника, який позначає конкретну особу, автор вживає предикативні конструкції, де підметом виступають абстрактні іменники, такі, як *voice, laughter, cry* тощо. Наприклад: *'Good morning, sir', a hollow voice boomed at him from a beak of paper.*

Важливим змістовим компонентом авторської ремарки є дієслово, яке позначає процес мовлення (*to say, tell, whisper*). За семантичними ознаками поділяємо їх на наступні групи:

1) дієслова на позначення власне процесу говоріння – *say, tell, ask, quote, report, mention, repeat, echo, remark, correct*:

'And let me know when Mama wants to see me', he remarked.

У межах цієї групи доцільно виділити підгрупи дієслів, які позначають:

а) процес говоріння із різним ступенем гучності (*shout, whisper, vociferate*):

'Hush', she whispered. 'Somebody's listening'.

б) процес говоріння із різним ступенем чіткості (*mutter, murmur, mumble, hum*):

'Drabs . . . hussies', she muttered.

2) дієслова, які позначають звуки, асоціативно пов'язані з манерою говоріння (*bawl, groan, grumble, gurgle, snort, snap, warble, pipe*).

'Lord, how gloomy it is!' her husband groaned. 'Poor creatures!'

3) дієслова, що позначають когнітивні процеси (*reflect, remember, remind, recollect, bethink, think, conclude, observe, ponder, muse, reason, wonder*):

'And Mr. Batty told you they had false teeth in the time of the Pharaohs?' Mrs. Swithin pondered.

4) дієслова на позначення різних типів мовленнєвих актів (*apologize, hail, implore, urge, prompt, protest, soothe, expostulate, command, object*):

'Don't go, Eleanor; not yet', she implored her.

5) дієслова, які характеризують психофізіологічний стан особи під час процесу мовлення (*sigh, cry, laugh, chuckle, blush, pant*):

'If only Mr Robinson doesn't build!' sighed Celia

6) дієслова, що вказують на початок, продовження або припинення мовлення (*to start, pause, hesitate, interrupt, stop, cease, stumble, continue*, тощо).

*'No', said Patrick. 'And it's my belief', he **continued**...*

Особливий ефект досягається при використанні дієслів, які несуть експресивний компонент у своєму значенні, наприклад, дієслова, що походять від звуконаслідування (*groan, hiss*) або емотивних дієслів (*scoff, babble*).

З метою більш детальної характеристики особливостей мовлення персонажа предикативні комплекси авторського мовлення можуть бути ускладнені прислівниками, які характеризують 1) психоемоційний стан мовця під час реалізації комунікативного акту (*absent-mindedly, dully, surlily, grimly, enthusiastically, guiltily, decidedly, good-humouredly, sternly, restlessly, gruffly, impatiently, doubtfully, irritably* тощо) або 2) позамовні особливості говоріння (*hastily, rashly, abruptly, briefly, loudly, quietly, silently*, тощо). Вживання інтродуктивних фраз, ускладнених прислівниками, спостерігаємо у наступних реченнях:

*'What are you laughing at?' said Maggie **absent-mindedly**.*

Крім того, особливості мовлення персонажа можливо передати за допомогою ускладнення предикативного комплексу прийменниковими фразами на кшталт *to say in a whisper / with a curious whimper in her voice / in a low voice / in her queer nasal voice / in urbane yet awful tones / with a little snort / in her rich fluty voice* тощо. Наприклад: *'The Mistress, sir, taken worse, I think, sir', she said **with a curious whimper in her voice**.*

З метою забезпечення детальнішої характеристики психоемоційного стану персонажа у момент здійснення комунікативного акту, а також подій, під час яких він відбувається, авторська ремарка уточнюється за допомогою використання конструкцій з Participle I й Participle II, що позначають дію, яка відбувається одночасно з процесом мовлення. Для прикладу розглянемо наступне речення: *'Why not finish your dinner?' the Colonel said gruffly, coming to a halt and standing upright before them.*

Тут авторська ремарка *the Colonel said* поширюється за допомогою прислівника *gruffly*, що вказує на емоційний стан мовця, а також за рахунок використання конструкції з Participle I – *coming to a halt and standing upright before*

them, яка характеризує дії мовця у момент говоріння: *'Who was that?' he asked, feeling awkward; but he had no flowers to give her.*

У наведеному нижче реченні авторська ремарка поширена за допомогою конструкції з Participle II, яка виконує функцію деталізації обставин, за яких відбувається процес комунікації: *'Will it be fine?' asked Mrs. Swithin, her knife suspended.*

Окрім того, для уточнення предикативного комплексу слів автора використовують порівняльні конструкції зі сполучником *as if*, наприклад: *'We've been having a bonfire for Maggie's birthday', she said as if excusing herself.*

Авторська ремарка може бути представлена у формі складносурядного або складнопідрядного речення, наприклад: *'Yes', said Digby, but there was a hint of criticism in his voice. 'Quite a pretty one'.*

Отже, пряме мовлення є одним із важливих факторів створення образу персонажа художнього твору в поєднанні з детальним описом його манери спілкування за допомогою слів автора. Конструкції з прямим мовленням широко використовуються у творах В. Вулф з метою репрезентації як діалогів, так і монологів.

Персональне мовлення у художньому тексті можливо передати за допомогою **непрямого мовлення** у випадках, коли важливо зберегти зміст висловлювання, а не його форму. Якщо пряме мовлення передбачає повне збереження змісту й структури висловлювання, то у непрямому спостерігаємо суттєві трансформації вихідного повідомлення. Непряме мовлення поєднується з авторським контекстом, оскільки зміст висловлювання передається за допомогою підрядної частини складнопідрядного речення або другорядних членів речення. Слова персонажа, представлені за допомогою непрямого мовлення, зазнають лексико-граматичних змін – відбувається транспозиція особових й часових форм дієслів, прийменників і займенників.

До головних лексико-граматичних й структурно-синтаксичних перетворень, які відбуваються із персонажним мовленням, належать:

- редуція лапок, які графічно виділяють висловлювання у прямому мовленні;

- висловлювання персонажа набуває форми підрядного речення, а його залежність від основного маркується за допомогою сполучника *that*;
- відбувається транспозиція займенників першої та другої особи однини й множини на займенники третьої особи;
- часові форми дієслів зазнають перетворення шляхом узгодження відносно дієслова, що виступає присудком у головному реченні (*tense backshift*);
- лексичні заміни дейктичних слів (наприклад, *here* на *there*), прислівників (*tomorrow* на *the following day*) та деяких дієслів (*come* на *go*).

Для прикладу розглянемо наступний уривок тексту, в якому за допомогою непрямой мови передано ситуацію спілкування між героями роману „Orlando: A Biography”: *Then the Archduke would bethink him how he had shot an elk in Sweden, and Orlando would ask, was it a very big elk, and the Archduke would say that it was not as big as the reindeer which he shot in Norway; and Orlando would ask, had he ever shot a tiger, and the Archduke would say he had shot an albatross, and Orlando would say (half hiding her yawn) was an albatross as big as an elephant, and the Archduke would say – something very sensible, no doubt, but Orlando heard it not, for she was looking at her writing-table, out of the window, at the door* [306, с. 88-89].

Насамперед слід відзначити, що розмова між дійовими особами представлена у формі складносурядного речення, прості речення у складі якого поєднані сполучниками *and* і *but* або за допомогою безсполучникового зв'язку. Інтродуктивні фрази діалогу мають неускладнену будову (складаються лише з підмета і присудка) й однакову граматичну форму (*would* + Present Infinitive Active). Така лаконічна структура допомагає зосередитись лише на змісті слів, сказаних персонажами. Граматична єдність архітектоніко-мовленнєвої форми досягається також за рахунок узгодження займенників і часових форм дієслів. Слід зауважити, однак, що порядок слів у питальних репліках є непрямим, притаманним радше прямому мовленню. Одноманітність розмови підкреслено через використання прийомів паралелізму й лексичного повтору (наприклад, *...he had shot an elk..., ...he had shot an albatross..., ...as big as the reindeer..., ...as big as an elephant...*).

У художніх творах непряме мовлення виконує низку важливих функцій. З його допомогою оформлюють короткі репліки персонажів, а також досить розлогі діалоги й монологи, але в узагальненій формі. Його використовують з метою повідомлення змісту листів або документів. Попри те, що непряме мовлення наділене лінгвістичним потенціалом передавати інформативну суть мовлення персонажа, вона позбавлена суб'єктивної експресії. Однак не всі архітектоніко-мовленнєві форми, в яких використано конструкції з непрямым мовленням, позбавлені експресивності. В уривку з роману „Between the Acts” мовлення персонажа представлено шляхом поєднання засобів прямого і непрямого мовлення: *‘I remember’, the old man interrupted, ‘my mother...’ Of his mother he remembered that she was very stout; kept her tea-caddy locked; yet had given him in that very room a copy of Byron. It was over sixty years ago, he told them, that his mother had given him the works of Byron in that very room. He paused* [293, с.308].

Нейтральність непрямого мовлення у цьому монолозі компенсується використанням засобів виразного синтаксису, зокрема, повторів (*‘my mother...’ Of his mother...; ...had given him in that very room a copy of Byron... / ...his mother had given him the works of Byron in that very room*) й еліптичних конструкцій (*...kept her tea-caddy locked...*), а також лексичних засобів, наприклад, застосуванням прислівника *very* в емпатичній функції (*in that very room*).

Особливою формою репрезентації персонажного мовлення є **невласне-пряме мовлення**, яке на ідейно-сюжетному рівні розмиває межу між авторською оповіддю та персонажним планом мовлення. Цей ефект досягається шляхом поєднання лінгвістичних характеристик прямого та непрямого мовлення. Виконавши аналіз архітектоніко-мовленнєвих форм з невластне-прямим мовленням, ми визначили головні ознаки, які характеризують його у текстах В. Вулф.

На морфологічному рівні невластне-пряме мовлення маніфестується за допомогою:

- прономінальної транспозиції, тобто заміни займенників першої та другої особи на займенники третьої особи. У наведеному нижче прикладі за допомогою

невласне-прямого мовлення передається запитання Клариси Деллоуей, адресоване її приятелю Пітеру Уолшу. Мовлення ведеться від першої особи, однак займенники, що її маркують мають форму третьої особи (*her, she, the*). За граматичними правилами, при звертанні до особи вживається займенник другої особи *you (do you mind)*, однак у синтаксичній структурі невласне-прямого мовлення його змінено на займенник третьої особи однини *he*.

And she opened her scissors, and said, did he mind her just finishing what she was doing to her dress, for they had a party that night?

Проте встановлено випадки, у яких транспозиція не відбувається. До таких винятків належать сталі вирази, до структури яких входять займенники. Наприклад, у наступному уривку мовлення героїні місіс Деллоуей передається за допомогою прямого мовлення, яке потім переходить у невласне-пряме, при цьому форма-кліше виразу вдячності *thank you* не змінюється із цим переходом:

'But, thank you, Lucy, oh, thank you', said Mrs. Dalloway, and thank you, thank you, she went on saying (sitting down on the sofa with her dress over her knees, her scissors, her silks), thank you, thank you, she went on saying in gratitude to her servants generally for helping her to be like this, to be what she wanted, gentle, generous-hearted.

- узгодження часових форм дієслів у невласне-прямим мовленням з формою дієслова в авторській ремарці:

For Heaven's sake, leave your knife alone! she cried to herself in irrepressible irritation; it was his silly unconventionality, his weakness; his lack of the ghost of a notion what any one else was feeling that annoyed her, had always annoyed her; and now at his age, how silly!

На лексико-семантичному рівні:

- вживання сталих ідіоматичних виразів, просторіч, діалектизмів: *'In love!' she said. That he at his age should be sucked under in his little bow-tie by that monster! And there's no flesh on his neck; his hands are red; and he's six months older than I am!*

- використання прямого звертання до співрозмовника: *There they are! he thought. Do what you like with them, Clarissa! There they are! And second by second it seemed to him that the wife of the Major in the Indian Army (his Daisy) and her two small children became more and more lovely as Clarissa looked at them...*
- вживання вигуків: *'Yes' said Peter. 'Yes, yes, yes', he said, as if she drew up to the surface something which positively hurt him as it rose. Stop! Stop! he wanted to cry.*
- модальні слова і вирази, які вказують на емоційне ставлення мовця до сказаного: *... now the wife of a Major in the Indian Army – thank Heaven she had refused to marry him! Still, he was in love; her old friend, her dear Peter, he was in love.*

На рівні синтаксису:

- відсутність зв'язки *that* між словами автора і невласне-прямим мовленням. Слова автора поєднуються з персонажним мовленням шляхом безсполучникового зв'язку: *Exactly the same, thought Clarissa; the same queer look; the same check suit; a little out of the straight his face is, a little thinner, dryer, perhaps, but he looks awfully well, and just the same.*
- використання наказового способу: *Take me with you, Clarissa thought impulsively, as if he were starting directly upon some great voyage...*
- еліпсис: *She could remember scene after scene at Bourton – Peter furious; Hugh not, of course, his match in any way, but still not a positive imbecile as Peter made out; not a mere barber's block.*
- окличні речення: *She flattered him; she fooled him, thought Clarissa; shaping the woman, the wife of the Major in the Indian Army, with three strokes of a knife. What a waste! What a folly!*
- питальні речення: *For why go back like this to the past? he thought. Why make him think of it again? Why make him suffer, when she had tortured him so infernally? Why?*

Отже, синтаксичні конструкції з невласне-прямим мовленням широко використовуються в усіх проаналізованих творах В. Вулф задля розкриття

внутрішнього психологічного стану героїв, забезпечення поліфонічності романів, урізноманітнення авторської оповідної техніки.

3.2.2. Структурно-змістові типи архітектоніко-мовленнєвих форм.

3.2.2.1. Монологічні форми мовлення. Монолог є однією з провідних форм мовлення у художніх творах В. Вулф, оскільки саме в цій архітектоніко-мовленнєвій формі втілюються розлогі роздуми, характерні для її творчості, які розкривають внутрішній світ дійових осіб, а в деяких випадках виконують сюжетнотворчу роль, репрезентуючи події крізь призму бачення героя.

У досліджених текстах романів В. Вулф монологічне мовлення виражається засобами а) прямого, б) непрямого та в) невласне-прямого мовлення. Тип синтаксичної будови визначається ступенем поєднання планів мовлення автора й персонажа, якщо у монологіях з прямим мовленням слова героя пунктуаційно відокремлені від слів автора-оповідача і зберігають усі персональні лексичні, синтаксичні й інтонаційні особливості, то монологи з непрямым мовленням представляють радше інформаційний каркас висловлювання, позбавлений індивідуальних лінгвістичних особливостей.

Використання засобів прямого мовлення демонструє наступний уривок з роману „Orlando: A Biography”: *'Lord,' she thought, when she had recovered from her start, stretching herself out at length under her awning, 'this is a pleasant, lazy way of life, to be sure. But,' she thought, giving her legs a kick, 'these skirts are plaguey things to have about one's heels. Yet the stuff (flowered paduasoy) is the loveliest in the world. Never have I seen my own skin (here she laid her hand on her knee) look to such advantage as now. Could I, however, leap overboard and swim in clothes like these? No! Therefore, I should have to trust to the protection of a blue-jacket. Do I object to that? Now do I?' she wondered, here encountering the first knot in the smooth skein of her argument* [306, с. 71].

За допомогою прямої мови авторка передає внутрішній монолог-міркування героїні. Структура мовлення містить план автора, репрезентований авторськими ремарками, що вказують на інтровертність мовлення (*she thought, she wondered*), а

також парентезами-коментарями, які надають роз'яснення та додаткову інформацію про ситуацію мовлення – (*flowered paduasoy*), (*here she laid her hand on her knee*). Мовлення персонажа характеризує підвищена експресія з огляду на використання вигуків (*Lord, No!*), питальних риторичних конструкцій (*Do I object to that? Now do I?*), а також інверсії (*Never have I seen my own skin*).

У незначній кількості монологів використовується непряме мовлення з огляду на її емоційну нейтральність порівняно з іншими способами вираження персонажного дискурсу. Для прикладу наведемо фрагмент твору „Orlando: A Biography”: *In short, they acted the parts of man and woman for ten minutes with great vigour and then fell into natural discourse. The Archduchess (but she must in future be known as the Archduke) told his story – **that** he was a man and always had been one; **that** he had seen a portrait of Orlando and fallen hopelessly in love with him; **that** to compass his ends, he had dressed as a woman and lodged at the Baker's shop; **that** he was desolated when he fled to Turkey; **that** he had heard of her change and hastened to offer his services (here he teed and heed intolerably). For to him, said the Archduke Harry, she was and would ever be the Pink, the Pearl, the Perfection of her sex [306, с. 88].*

Мовлення персонажа вводиться за допомогою авторських ремарок (*The Archduchess (but she must in future be known as the Archduke) told his story...; ...said the Archduke Harry*). У представленому уривку експресивно нейтральне непряме мовлення скомпенсовано за допомогою засобів виразного синтаксису – полісиндетону, який проявляється у повторенні сполучника *that* на початку підрядних речень. Крім того, варто відзначити особливий парцельований зв'язок між зазначеними реченнями, який також увиразнює синтаксичну структуру.

Конструювання монологічного мовлення персонажів у романах В. Вулф пов'язане із використанням невласне-прямого мовлення, яке, за влучним визначенням Х. Гуо, використовується як механізм зміни планів мовлення персонажа й оповідача [246, с. 44] та поєднує слова автора та персонажа в єдину оповідь. Наступний уривок з романі „Jacob's Room” демонструє особливості функціонування невласне-прямого мовлення у створенні внутрішнього монологу:

They are real, thought Fanny Elmer, setting her feet on the mantelpiece. Some people are. Nick perhaps, only he was so stupid. And women never – except Miss Sargent, but she went off at lunch-time and gave herself airs. There they sat quietly of a night reading, she thought. Not going to music-halls; not looking in at shop windows; not wearing each other's clothes, like Robertson who had worn her shawl, and she had worn his waistcoat, which Jacob could only do very awkwardly; for he liked Tom Jones [303, c. 93].

У представленому монологі мовлення Фанні Елмер вводиться за допомогою конкретизуючих авторських ремарок, які вказують не лише на його інтровертну форму (*she thought*), але й дії, які супроводжують його (*thought Fanny Elmer, setting her feet on the mantelpiece*). Типовим для невласне-прямого мовлення є поєднання формальних маркерів прямого і непрямого мовлення. Наприклад, використання парцеляції як елементу експресивного синтаксису (*Not going to music-halls; not looking in at shop windows...*) притаманне прямому мовленню, тоді як узгодження форми займенників (*like Robertson who had worn her shawl, and she had worn his waistcoat*) характеризує конструкції з непрямым мовленням.

Зауважимо, що монологічні форми мовлення у проаналізованих текстах відрізняються відносною одноманітністю граматико-синтаксичної будови, а також за формою вираження у художній реальності (див. Таблицю А.1, Додаток А, с. 221). За лінгвістичними особливостями репрезентації монологів у проаналізованих текстах переважає комбінована форма, в межах якої поєднуються пряме й невласне-пряме мовлення – 596 архітектоніко-мовленнєвих форм (56%). Менш поширеним є використання невласне-прямого (298 – 28%) та прямого (153 – 14%) мовлення, і лише 2% випадків (23 архітектоніко-мовленнєві форми) представлені засобами непрямого мовлення. Причину такого розподілу лінгвістичних засобів репрезентації ми вбачаємо у навмисному поєднанні плану мовлення персонажа й автора-оповідача, межі між якими часто є розмитими. Таке інтегрування створює ефект занурення у думки й свідомість героя, плин яких не завжди чітко структурований та інколи вимагає втручання з боку оповідача з метою уточнення деталей, необхідних для сюжетного розвитку.

За формою вираження у художній реальності монологи пропонуємо поділяти на а) екстравертні й б) інтровертні. До формальних показників розмежування цих форм мовлення належать предикативні комплекси авторського мовлення, що виконують функцію введення персонажного мовлення. Маркерами зовнішнього мовлення є дієслова на позначення мовної діяльності й дієслова, що набувають її ознак у заданому контексті (наприклад, *to say, tell, ask, insist, order, whisper* тощо). Лексико-семантичною ознакою внутрішнього мовлення є вживання дієслів, значення яких пов'язане з процесом мислення (наприклад, *to ponder, wonder, think, reflect* тощо), або конструкцій, утворених шляхом поєднання дієслів мовлення й займенника *oneself* у відповідній особовій формі (наприклад, *she asked herself*). Прикладом екстравертного монологу є наступний фрагмент роману „Orlando: A Biography”: *'St Paul's,' said Captain Bartolus, who stood by her side. 'The Tower of London,' he continued. 'Greenwich Hospital, erected in memory of Queen Mary by her husband, his late majesty, William the Third. Westminster Abbey. The Houses of Parliament.'* *As he spoke, each of these famous buildings rose to view* [306, с. 87].

Монолог втілено засобами прямого мовлення, пунктуаційно маркованого за допомогою лапок. На виражену форму мовлення вказує послідовність авторських ремарок (*said Captain Bartolus, who stood by her side..., ...he continued*), а також авторський коментар (*As he spoke, each of these famous buildings rose to view*), який підкреслює взаємодію персонажа з простором, який він описує.

Інтровертне монологічне мовлення відрізняється від екстравертного не лише лінгвістичними засобами вираження, але й загальним обсягом. Якщо екстравертне монологічне мовлення є коротким за обсягом, то внутрішнім монологам притаманна протяжність і поєднання з планом мовлення автора, яке проявляє себе в архітектонічній інтерференції: *... but suddenly it would come over her, If he were with me now what would he say? – some days, some sights bringing him back to her calmly, without the old bitterness; which perhaps was the reward of having cared for people; they came back in the middle of St. James's Park on a fine morning – indeed they did. But Peter – however beautiful the day might be, and the trees and the grass, and the little girl in pink – Peter never saw a thing of all that. He would put on his*

spectacles, if she told him to; he would look. It was the state of the world that interested him; Wagner, Pope's poetry, people's characters eternally, and the defects of her own soul. How he scolded her! How they argued! She would marry a Prime Minister and stand at the top of a staircase; the perfect hostess he called her (she had cried over it in her bedroom), she had the makings of the perfect hostess, he said [304, с. 101].

За формою вираження монологічне мовлення в абсолютній більшості випадків представлено в інтровертній формі – 1039 (97%), тоді як лише 31 монолог (3%) носить ознаки екстравертного мовлення. Отже, результати кількісного аналізу дають підстави стверджувати, що інтровертна форма вираження є домінантним типом монологів художніх текстів В. Вулф.

Окрім суто монологічної форми репрезентації мовлення персонажів вважаємо доцільним вирізняти окремий змішаний тип діалогічно-монологічного мовлення з огляду на лінгвістичну специфіку проаналізованого матеріалу. В нашому дослідженні під діалогічно-монологічної архітектоніко-мовленнєвою формою розуміємо ситуативно зумовлене поєднання діалогу між персонажами твору з монологічним внутрішнім мовленням. Ця архітектоніко-мовленнєва форма є перехідною фазою між монологом і діалогом.

Головними ознаками діалогічно-монологічних форм мовлення є: ситуативно-тематична єдність діалогічної та монологічної складових у межах однієї архітектоніко-мовленнєвої форми, тобто вони інформативно доповнюють одна одну, а зміст кожної наступної репліки ситуативно зумовлений сенсом попередньої; чергування планів зовнішнього і внутрішнього мовлення кожного персонажа-співрозмовника; зміна синтаксичних форм, виражених засобами прямого, непрямого або невласне-прямого мовлення, які репрезентують монологічне й діалогічне мовлення.

Ці ознаки яскраво демонструє наступний уривок із роману „Mrs Dalloway”, в якому партії персонажів репрезентовано поєднанням прямого та невласне-прямого мовлення, яке досить активно використовувалось В. Вулф з метою підкреслити контраст між сказаним і словами, які не були промовлені вголос:

'And how are you?' said Peter Walsh, positively trembling; taking both her hands; kissing both her hands. She's grown older, he thought, sitting down. I shan't tell her anything about it, he thought, for she's grown older. She's looking at me, he thought, a sudden embarrassment coming over him, though he had kissed her hands. Putting his hand into his pocket, he took out a large pocket-knife and half opened the blade.

Exactly the same, thought Clarissa; the same queer look; the same check suit; a little out of the straight his face is, a little thinner, dryer, perhaps, but he looks awfully well, and just the same.

'How heavenly it is to see you again!' she exclaimed. He had his knife out. That's so like him, she thought [304, с. 41].

Як видно з прикладу, маркерами переходу від внутрішнього до зовнішнього мовлення слугують, по-перше, авторські ремарки, які вказують на форму реалізації комунікативного акту мовлення (*said Peter Walsh / he thought; thought Clarissa / she exclaimed*), по-друге – чергування граматико-синтаксичного оформлення реплік персонажів. Таким чином, екстравертну діалогічну складову репрезентовано засобами прямого мовлення (*'How heavenly it is to see you again!' she exclaimed*), а інтровертний монологічний компонент представлений за допомогою невласне-прямого мовлення (*She's grown older, he thought, sitting down. I shan't tell her anything about it, he thought*).

Через особливу природу діалогічно-монологічного мовлення, яке інкорпорує інтровертну й екстраверту фази в межах однієї архітектоніко-мовленнєвої форми, у переважній більшості досліджених зразків (87 архітектоніко-мовленнєвих форм – 89%) спостерігаємо поєднання прямого і невласне-прямого мовлення (див. Таблицю А.1, Додаток А, с. 221). В окремих випадках (11%) діалогічно-монологічні фрагменти мовлення персонажів репрезентовано лише за допомогою невласне-прямого мовлення.

3.2.2.2. Діалогічні форми мовлення. Діалогічні форми персонажного дискурсу охоплюють діалоги й полілоги. В рамках дослідження архітектоніко-мовленнєву форму „діалог” визначаємо як поєднання двох або більше висловлювань, що взаємозумовлені за структурою й темою. Полілог відрізняється від діалогу лише більшою кількістю учасників комунікативної ситуації, яка загалом не впливає на його лінгвістичні особливості. З цієї причини ми пропонуємо розглядати діалог і полілог сукупно як діалогічну форму мовлення персонажів. Діалоги широко репрезентовані у літературній творчості В. Вулф у різних семантичних і граматичних варіаціях.

За синтаксичними особливостями розрізняємо діалоги, виражені засобами а) прямого, б) непрямого та в) невластне-прямого мовлення, а також їхні змішані типи, репрезентовані поєднанням прямого мовлення з непрямим або невластне-прямим. До окремої форми відображення діалогічного мовлення персонажів належать розповідні речення, що повідомляють про реалізацію певного комунікативного акту (*the narrative report of speech act*). Науковці Дж. Ліч і М. Шорт зазначають, що ця форма фіксації діалогічного мовлення має на меті стисло передати основну інформацію у тих випадках, коли деталі є несуттєвими або очевидними з контексту [265, с. 259-260].

Головною лексико-семантичною характеристикою розповідних речень, що виражають мовлення персонажів, є використання дієслів і дієслівних словосполучень на позначення комунікативної діяльності. У наступному фрагменті тексту видно, що процес спілкування в узагальненій формі передано за допомогою дієслів *to lament, ask, deliver* й *answer*: *She lamented her lack of scientific training, and her deficiency in the processes of logic, but she set her mind to work at once to make the prospects of the cause appear as alluring and important as she could. She delivered herself of an harangue in which she asked a great many rhetorical questions and answered them with a little bang of one fist upon another* [305, с. 263].

Зокрема сюди належать дієслова та дієслівні словосполучення, які вживаються з метою реалізації формул соціального етикету: вітання (*to greet, salute, welcome, hail*), подяки (*to thank, bow down, express gratitude/appreciation*),

вибачення (*to apologize, atone, admit guilt, cop a plea, bow to, beg pardon, ask for pardon*), привітання (*to congratulate, felicitate, laud, applaud, praise, salute*), компліменту (*to compliment, applaud, cajole, commend, extol*), прощання (*to bid / say farewell / adieu*) тощо. Оскільки формули етикету мають стали форму-кліше, авторка нерідко замінює їх на відповідні дієслова, що передають зміст вислову, наприклад: *She was **thanking** him presumably for some piece of servility.*

*She advanced, light, tall, very upright, **to be greeted** at once by button-faced Miss Рум...*

*...dear old Lord Lexham stood there **apologising** for his wife who had caught cold at the Buckingham Palace garden party.*

Слід зауважити, що у творах В. Вулф розповідні речення використовуються у поєднанні з іншими лінгвістичними формами відображення діалогічного мовлення. Особливо активно залучені моделі з поєднанням непрямого розповідного мовлення з конструкціями, вираженими засобами прямого або невласне-прямого мовлення: *She apologised, and at the same time asked him to enlighten her: what were those shiny brass stands for, half glass on the top? She had been wondering, and could not guess. When he had done explaining, she cried enthusiastically: “I do think that to be a sailor must be the finest thing in the world!”* [309, с. 32]

Запропонований уривок з роману „The Voyage Out” містить розповідні елементи (*She apologised, and at the same time asked him to enlighten her...; When he had done explaining...*), які чергуються із фрагментами прямого (... *she cried enthusiastically: ‘I do think that to be a sailor must be the finest thing in the world!’*) та невласне-прямого мовлення (... *what were those shiny brass stands for, half glass on the top?*).

Фіксування чужого діалогічного мовлення може втілюватися за рахунок поєднання речень із непрямою мовою та розповідних речень. У наступному фрагменті роману „Orlando: A Biography” повідомляється про особливості протоколу спілкування між послами з Лондона й Константинополя:

Profound bows and curtseys were exchanged. In the first room, it was permissible only to mention the weather. Having said that it was fine or wet, hot or cold, the

Ambassador then passed on to the next chamber, where again, two figures rose to greet him. Here it was only permissible to compare Constantinople as a place of residence with London; and the Ambassador naturally said that he preferred Constantinople, and his hosts naturally said, though they had not seen it, that they preferred London. In the next chamber, King Charles's and the Sultan's healths had to be discussed at some length. In the next were discussed the Ambassador's health and that of his host's wife, but more briefly. In the next the Ambassador complimented his host upon his furniture, and the host complimented the Ambassador upon his dress. In the next, sweet meats were offered, the host deploring their badness, the Ambassador extolling their goodness [306, c. 39].

З метою зобразити процес спілкування між дійовими особами автор використовує як складнопідрядні речення із непрямою мовою (*...the Ambassador naturally said that he preferred Constantinople...*), так і прості або складносурядні речення, в яких у синтаксичній функції присудка виступають дієслова мовлення – *to exchange (curtseys), to mention (the weather), to greet, to compare (Constantinople with London), to discuss (King Charles's and the Sultan's healths), to complimented (the Ambassador upon his dress), to deplore (their badness), to extoll (their goodness)*. Така форма зображення діалогу сприяє компресії інформації, оскільки передає лише суть сказаного і не фіксує індивідуальні особливості мовлення учасників комунікації.

За формою вираження у художній реальності діалоги, як і монологи, поділяються на екстравертні й інтровертні. Екстравертний діалог передбачає фактичне спілкування між його учасниками в усній формі за умови їхньої безпосередньої присутності й може бути вираженим у тексті за допомогою прямого, непрямого та невласне-прямого мовлення або їхнього поєднання.

Інтровертний діалог є формою невисловленого мовлення, яке реалізує полеміку героя із власним „Я” або внутрішні реакції щодо сказаного іншим персонажем. У досліджених текстах інтровертні діалоги виражені за допомогою засобів невласне-прямого мовлення. Уривок з роману „The Years”, представлений нижче, демонструє ситуацію внутрішнього мовлення героїні, якому притаманна діалогічна форма: *Am I pretty? she asked herself, putting down her comb and looking*

in the glass. Her cheek-bones were too prominent; her eyes were set too far apart. She was not pretty; no, her size was against her. What did Mrs Fripp think of me, she wondered? [310, с. 45-46] Текстовий фрагмент містить лінгвістичні ознаки невласне-прямого мовлення: слова персонажа графічно не виділені за допомогою лапок, порядок слів у питальному реченні непрямий, а також використовується заперечна частка *no*. Автор вживає два способи маркування внутрішнього мовлення: простий (*she wondered*) й аналітичний (*she asked herself*).

За відношенням між учасниками комунікативної ситуації діалоги можуть бути а) прямі й б) опосередковані. Найбільш поширеним типом діалогічного мовлення у художніх творах В. Вулф є екстравертний прямий діалог, у якому всі мовці безпосередньо беруть участь у процесі спілкуванні і кожна їхня репліка є ситуативно зумовленою попередньою. У тексті репліки діалогу можуть бути розташовані компактно або дистантно. При компактному розташуванні репліки слідуєть безпосередньо одна за одною і не перериваються іншими мовленнєвими формами, що забезпечує структурно-синтаксичну однорідність діалогу:

'He looks blooming,' said Mrs. Swithin.

'It's astonishing how they pick up,' said Isa.

'He ate his breakfast?' Mrs. Swithin asked.

'Every scrap,' said Isa.

'And baby? No sign of measles?'

Isa shook her head. 'Touch wood,' she added, tapping the table [301, с. 317].

Представлений діалог між героями твору „Between the Acts” має побутовий характер і виражений за допомогою засобів прямого мовлення. Невимушеність ситуації спілкування підкреслено на рівні синтаксичної будови за допомогою таких прийомів виразного синтаксису, як використання порядку слів розповідного речення у питанні (*He ate his breakfast?*) й еліпсису (*Every scrap / No sign of measles?*).

Дистантному діалогу притаманна неоднорідна архітектонічна будова, оскільки репліки в ньому чергуються із іншими формами мовлення, зокрема монологічними розповідями, описами або роздумами оповідача. Слід зауважити,

що репліки діалогу цього типу, як правило, передають зовнішнє мовлення персонажів і чергуються із фрагментами їхнього внутрішнього мовлення. Цей прийом використовується з метою протиставлення розвитку зовнішнього сюжету твору з внутрішньою інтелектуальною та психоемоційною діяльністю персонажів:

'Yes, of course, if it's fine tomorrow', said Mrs. Ramsay. 'But you'll have to be up with the lark', she added.

(1) To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled, the expedition was bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night's darkness and a day's sail, within touch ... (2)

'But', said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine'.

(3) Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it (4) [308, с. 3].

Для прикладу представлено діалог, з якого розпочинається роман „To the Lighthouse” й відкриває читачеві на перший погляд ідилічну картину спілкування між членами родини Ремзі щодо поїздки на острів. Невимушена побутова ситуація спілкування, репрезентована короткими реченнями без ознак підвищеної експресивності, створює зовнішнє обрамлення сюжетної лінії. Однак про справжню суть недосконалих родинних стосунків ми дізнаємося із внутрішніх монологів (1)-(2) й (3)-(4), втілених засобами невласне-прямого мовлення й розташованих між короткими репліками діалогу. Уривки монологічного мовлення є значно більші за обсягом й зображують емоційний стан персонажів завдяки конвергенції лінгвостилістичних засобів на лексичному й синтаксичному рівнях.

Окремим типом прямої діалогічної форми є діалог, у якому мовці представлені групою осіб. Цей прийом використовується для відображення чутки або розмови у деперсоналізованому натовпі у випадку, коли особа мовця не відіграє жодного значення у сюжетному розвитку. Цей тип мовлення належить до екстравертного типу й реалізується за допомогою засобів прямого мовлення:

'Mrs. Flanders' – 'Poor Betty Flanders' – 'Dear Betty' – 'She's very attractive still' – 'Odd she don't marry again!' 'There's Captain Barfoot to be sure – calls every Wednesday as regular as clockwork, and never brings his wife'.

'But that's Ellen Barfoot's fault', the ladies of Scarborough said. 'She don't put herself out for no one'.

'A man likes to have a son – that we know'.

'Some tumours have to be cut; but the sort my mother had you bear with for years and years, and never even have a cup of tea brought up to you in bed' [303, с. 21].

Діалогічний фрагмент з роману „Jacob's Room” побудований за допомогою використання засобів прямого мовлення. Серед типів коротких речень зустрічаємо прості двоскладові непоширені (*'She's very attractive still'*), номінативні (*'Poor Betty Flanders'*), окличні (*'Odd she don't marry again!'*). Репліки містять яскраво виражене емоційно-оцінне забарвлення, яке розкривається за допомогою оцінних прикметників (*attractive, poor, dear, odd*), а також фраз із модальним значенням впевненості (*'A man likes to have a son – that we know' / 'There's Captain Barfoot to be sure...'*). Деперсоналізація учасників діалогічного спілкування відбувається шляхом використання прямого мовлення без авторської ремарки, яка вказує на особу мовця (*'Mrs. Flanders' – 'Poor Betty Flanders'*), а також синтаксичної конструкції з прямим мовленням, де групу мовців позначає іменник у формі множини (*But that's Ellen Barfoot's fault', the ladies of Scarborough said.*)

Менш деперсоналізованим є наступний діалогічний фрагмент із роману „To the Lighthouse”, у якому мовлення персонажів передається за допомогою синтаксичних конструкцій із непрямого і невластиве-прямого мовлення:

But it was not that they minded, the children said. It was not his face; it was not his manners. It was him – his point of view. When they talked about something interesting, people, music, history, anything, even said it was a fine evening so why not sit out of doors, then what they complained of about Charles Tansley was that until he had turned the whole thing round and made it somehow reflect himself and disparage them – he was not satisfied. And he would go to picture galleries they said, and he would ask one, did one like his tie? God knows, said Rose, one did not.

У цьому уривку мовлення групи осіб (дітей подружжя Ремзі) передають засоби непрямого мовлення, яке містить авторську ремарку (*But it was not that they minded, the children said*), тоді як слова конкретних персонажів (Роуз Ремзі й Чарлза Тенслі) представлено за допомогою невластне-прямого мовлення (*and he would ask one, did one like his tie? God knows, said Rose, one did not*).

Непрямий діалог виникає при опосередкованій комунікації тоді, коли її учасники спілкуються, наприклад, через листування. В діалогах цього типу репліки лише одного з мовців є ситуативно зумовленими і виникають як реакція на вже сказане або написане іншим учасником. Синтаксична структура таких діалогів є неоднорідною і поєднує елементи прямого та невластне-прямого мовлення:

She read again: 'I found myself alone in the middle of the jungle...'

But what were you doing? she asked.

She saw her brother; his red hair; his round face; and the rather pugnacious expression which always made her afraid that he would get himself into trouble one of these days. And so he had, apparently.

'I had lost my way; and the sun was sinking,' she read.

'The sun was sinking...' Eleanor repeated, glancing ahead of her down Oxford Street. The sun shone on dresses in a window. A jungle was a very thick wood, she supposed; made of stunted little trees; dark green in colour. Martin was in the jungle alone, and the sun was sinking. What happened next? 'I thought it better to stay where I was'. So he stood in the midst of little trees alone, in the jungle; and the sun was sinking. The street before her lost its detail. It must have been cold, she thought, when the sun sank. She read again. He had to make a fire. 'I looked in my pocket and found that I had only two matches... The first match went out' [310, с. 76].

Наведений уривок із твору „The Years” особливо яскраво демонструє діалогічну природу епістолярної комунікації. Він побудований як низка реплік, які належать героїні Елеонор і її брату Мартіну. Партія Мартіна є зафіксованою у формі листа, подробиці якого розкриваються у процесі його прочитування героїнею. Щоб це підкреслити, автор використовує речення у прямому мовленні й коротку інтродуктивну фразу *She read*, протиставляючи її авторським ремаркам,

які вводять мовлення самої Елеонор (*she asked..., Eleanor repeated..., she thought, she supposed*). Процес читання у творі передбачає відображення внутрішніх рефлексій героїні щодо прочитаного. Лаконічні речення листа характеризуються використанням дієслів у формах минулого часу Past Simple і Past Perfect для позначення послідовності зображених подій, простою синтаксичною структурою, яка створює ефект тексту, написаного нашвидкуруч і фіксованою точкою зору оповіді про події від першої особи, яка реалізується за допомогою займенника *I*.

Короткі речення листа перериваються фрагментами, які позначають внутрішнє мовлення героїні. У наведеному прикладі автор передає її роздуми у формі прямого, непрямого та невластивого прямого мовлення. Ефект плинного роздуму досягається завдяки використанню риторичних запитань (*What happened next?*), повторів (*I had lost my way; and **the sun was sinking**... – Martin was in the jungle alone, and **the sun was sinking**. – It must have been cold, she thought, when **the sun sank***). Також автор вживає протиставлення, задля підкреслення контрасту між обставинами написання листа й ситуацією, в якій його читали (наприклад, *The sun was sinking...* й *The sun shone on dresses in a window*).

Діалогічність процесу читання визначається взаємодією певного тексту, включеного до структури художнього твору, та його читача, який є персонажем цього твору. Переважна більшість таких текстових включень належить до функціонально-змістового типу „лист” – особистий або юридичний, також у проаналізованих творах трапляються короткі інформативні написи, фрагменти літературних творів і періодичних видань.

Характер діалогізації читання визначається учасниками комунікативної ситуації – автора текстового включення, який повідомляє про певні факти, події або власні переживання у письмовій формі, й реципієнта, який цей текст сприймає. Відносно моменту розгортання подій твору позиція автора тексту є статичною, а його читача динамічною, оскільки прочитане викликає у нього множинність емоційних рефлексій та інтелектуальних інтерпретацій отриманої інформації. Партія автора тексту, як правило, носить розповідний характер, тоді як репліки читача представлені у формі роздуму.

Іншим прикладом діалогізації прочитаного тексту є фрагмент роману „Orlando: A Biography”, де головна героїня зачитує документ, який засвідчує її особу, Мармад’юку Бонтропу Шелмердіну й одночасно коментує його:

'The lawsuits are settled,' she read out...'some in my favour, as for example...others not. Turkish marriage annulled (I was ambassador in Constantinople, Shel,' she explained) 'Children pronounced illegitimate, (they said I had three sons by Pepita, a Spanish dancer). So they don't inherit, which is all to the good...Sex? Ah! what about sex? My sex', she read out with some solemnity, 'is pronounced indisputably, and beyond the shadow of a doubt (what I was telling you a moment ago, Shel?), female. The estates which are now desequestrated in perpetuity descend and are tailed and entailed upon the heirs male of my body, or in default of marriage' – but here she grew impatient with this legal verbiage, and said, 'but there won't be any default of marriage, nor of heirs either, so the rest can be taken as read' [306, с. 143].

Авторка вдається до прийому протиставлення офіційного стилю документу й вільного розмовного стилю героїні. Текст документу наповнений юридичними кліше й канцеляризмами (наприклад, *lawsuits are settled, children pronounced illegitimate, the heirs male of my body, or in default of marriage* тощо), тоді як коментування здійснюється у розмовно-побутовій формі із використанням вигуків, номінативних речень (*Sex? Ah! what about sex?*) й риторичних запитань (*what I was telling you a moment ago, Shel?*). Коментування представлено у вигляді парентетичних внесень, які відокремлено від основного тексту за допомогою дужок. Вони виконують важливу композиційну функцію, а саме забезпечують ретроспективний зв'язок між подіями, що за сюжетом відбувалися у різні періоди часу (наприклад, *I was ambassador in Constantinople*). Крім того, за допомогою парентетичних внесень автор залучає до діалогу ще одного учасника комунікації – Шелмердіна, оскільки саме до нього героїня звертається у своїх ремарках, однак його роль у цій ситуації спілкування є пасивною, оскільки репліки-відповіді відсутні.

Отже, за типом відношення між учасниками комунікативної ситуації істотно переважають прямі діалоги (716 архітектоніко-мовленнєвих форм – 98%) (див. Таблицю А.1, Додаток А, с. 221). У поодиноких випадках (15 архітектоніко-

мовленнєвих форм – 2%) діалогічне спілкування між героями творів відбувається в опосередкованій формі. За формою вираження переважає екстравертне діалогічне мовлення (712 архітектоніко-мовленнєвих форм – 97%), тоді як на інтровертне діалогічне мовлення припадає лише 3% проаналізованих уривків тексту (19 архітектоніко-мовленнєвих форм).

Дослідження показало, що діалогічним архітектоніко-мовленнєвим формам притаманна широка варіативність лінгвістичних засобів репрезентації у тексті, які можуть функціонувати індивідуально або у поєднанні один з одним. Більш ніж половина діалогічних архітектоніко-мовленнєвих форм (381 – 52%) представлені засобами прямого мовлення; понад чверть діалогів репрезентує комбінація засобів прямого та невласне-прямого мовлення (193 – 26,5%). Рідше цей тип архітектоніко-мовленнєвих форм втілюють у тексті за допомогою невласне-прямого мовлення (72 – 10%) та поєднання прямого й непрямого мовлення в межах однієї мовленнєвої форми (52 – 7%). Поодинокими є випадки застосування непрямого мовлення (33 – 4,5%).

Висновки до розділу 3

1. Третій розділ дисертаційного дослідження присвячений аналізу структурних і семантичних особливостей архітектоніко-мовленнєвих і композиційно-мовленнєвих форм, поєднання яких забезпечує архітектоніко-композиційну взаємодію у структурі художнього модерністського тексту, яка актуалізується у впорядкованій сукупності його елементів, що репрезентують авторське мовлення у формі розповіді, опису й роздуму та мовлення персонажів у діалогічній або монологічній формах.

2. Авторське мовлення у художніх творах репрезентовано композиційно-мовленнєвими формами розповідь, опис та роздум. Розповідь представлена найширше у художніх творах, оскільки вона є основою розвитку сюжету. До її основних лінгвістичних характеристик на лексичному рівні належать використання дієслів, які позначають процеси руху, дії, перехід з одного стану в

інший, а також таких, що наділені перцептивною семантикою, іменників з конкретним предметним значенням, прислівників із темпоральним та локативним значенням, які утворюють часо-просторову систему координат, у якій відбуваються зображені події. На рівні синтаксису розповідь характеризують відносно короткі за обсягом речення – прості й складносурядні з безсполучниковими зв'язком, рідше трапляються складнопідрядні речення з підрядними обставинами часу й місця. Крім того, синтаксичній будові розповідних композиційно-мовленнєвих форм притаманний паралелізм конструкцій, а також вставні елементи.

3. Серед структурно-семантичних типів композиційних форм „розповідь” у досліджених текстах переважають неоднорідні контаміновано-інтерферовані форми, в яких розповідна композиційна макроформа модифікується за допомогою мікроформ опису або роздуму, а також ускладнюється через використання елементів мовлення персонажів, вираженим засобами прямого, непрямого або невластивого мовлення. Суто контаміновані та інтерферовані макроформи цього семантичного типу також широко репрезентовані у досліджених творах. Найрідше трапляються розповіді однорідного структурно-семантичного типу.

4. Найменше у творах В. Вулф представлені описи. До їхніх головних лінгвістичних особливостей на лексичному рівні належить використання іменників з конкретним предметним значенням, що позначають частини тіла, предмети одягу й аксесуари, компоненти біосфери, явища природи, предмети побуту, меблі та інші складові інтер'єру, а також архітектурні елементи будівель. Важливу роль у створенні опису відіграють оцінні прикметники, а також ті, що позначають якісні характеристики предмета. З точки зору синтаксичної будови, описам притаманне використання речень зі складеним іменним присудком з дієсловами-зв'язками, іменникових атрибутивних словосполучень та складнопідрядних речень з підрядною порівняльною або з'ясувальною частиною, а також переліку предметів або характеристик.

За структурою у проаналізованих текстах переважають описові композиційні мікроформи, інтегровані у макроформи розповіді й роздуму.

Абсолютна більшість описових макрорформ є неоднорідною, найбільш розповсюдженими є контаміновані описи, дещо рідше трапляються інтерферовані зразки. У більшості випадків контамінація відбувається за рахунок включення мікроформи розповідного типу, а інтерференція – за допомогою засобів прямого мовлення. Мало представленими у творах є однорідні та контаміновано-інтерферовані макрорформи, сукупна кількість яких становить близько десятої частини усіх описів.

5. Важливим змістовим компонентом будь-якого роману В. Вулф є роздум, оскільки за допомогою саме цієї композиційно-мовленнєвої форми авторка розкриває глибинний сенс подій, які відбуваються у художній реальності, а також розкриває психологічну сутність героїв. Роздуми широко представлені у досліджених творах, але за своєю кількістю поступаються розповіді.

До лексичних особливостей, характерних для роздуму, належить абстрактна лексика, а також модальні прислівники із семантикою ймовірності або припущення. З-поміж синтаксичних рис, притаманних цій композиційно-мовленнєвій формі, варто виділити широке застосування складнопідрядних умовних та допустових речень, питальних конструкцій, а також вставних елементів, які виконують функцію додаткового коментування.

На відміну від інших композиційних макрорформ роздум у третині випадків є однорідним, цей показник суттєво вищий, ніж у розповіді й опису. Проте найбільш розповсюдженими є неоднорідні інтерферовані роздуми, в яких слова персонажа виражені засобами невластивого прямого мовлення. Серед контамінованих роздумів переважають ті, що містять елементи опису. Випадків функціонування в опрацьованих літературних текстах контаміновано-інтерферованих форм не виявлено.

6. Архітектоніко-мовленнєві форми, як способи реалізації комунікативно-мовленнєвого акту персонажів у розповідному тексті, репрезентовані у романах В. Вулф за допомогою засобів прямого, непрямого та невластивого прямого мовлення. Під прямим мовленням розуміємо спосіб відтворення висловлювання персонажа без зміни внутрішньої граматичної будови, лексичних і стилістичних

особливостей та зі збереженням його змістової цілісності. Індивідуальні особливості мовлення персонажів виявляють себе на лексичному та синтаксичному рівнях, за рахунок використання вигуків, емоційно-оцінної, розмовної лексики, просторіч, сленгу, діалектизмів, які підкреслюють особливості стосунків між мовцями, їхній вік та соціальний статус, окличні та питальні синтаксичні конструкції, еліптичні й номінативні речення. Додаткову інформацію про комунікативну ситуацію забезпечує авторська ремарка, яка входить до структури прямого мовлення, однак семантично не пов'язана з нею, оскільки репрезентує мовлення оповідача-автора.

За допомогою непрямого мовлення авторка передає зміст мовлення персонажа без збереження його емоційно-експресивних й синтаксичних характеристик. Невласне-пряме мовлення, як особлива форма репрезентації чужого висловлювання, демонструє ознаки прямого та непрямого мовлення. З одного боку, вона передає лексичні, синтаксичні, емоційно-оцінні особливості мовлення особи, з іншого – їй притаманні займенникова транспозиція, а також у деяких випадках узгодження часових форм дієслів. Завдяки невластне-прямому мовленню передають різні інтонаційні типи мовлення, зокрема питальні й окличні конструкції, вигуки та звертання, притаманні природній розмовній мові.

7. За кількістю учасників комунікативної ситуації архітектоніко-мовленнєві форми поділяють на монологи й діалоги. У художніх творах В. Вулф монологи персонажів переважно передають засобами невластне-прямого мовлення, рідше – за допомогою прямого мовлення. Також трапляються випадки поєднання прямого та невластне-прямого мовлення у монологічних архітектоніко-мовленнєвих формах. За формою вираження у художній реальності переважають інтровертні монологи, тобто мовлення, звернене до власного „Я” персонажа. За семантичними особливостями вони переважно є розлогими міркуваннями або емоційно-філософськими рефлексіями. Варто зазначити, що кількісно у досліджених романах переважають монологи, проте діалоги є більш варіативними з точки зору структурно-семантичних характеристик.

Отже, діалоги у більшості проаналізованих зразків виражені засобами прямого мовлення, однак невласне-пряме мовлення також функціонує у цих архітектоніко-мовленнєвих формах, особливо широко її використання представлене у діалогах у романах „Mrs Dalloway” та „To the Lighthouse”. Засоби непрямого мовлення найменше репрезентують як монологи, так і діалоги персонажів, оскільки воно передбачає експресивно-стильову нейтралізацію, а також структурну компресію. За формою реалізації у художній дійсності та відношеннями між учасниками комунікативної ситуації переважають екстравертні прямі діалоги.

Окремою формою мовлення персонажів у романах В. Вулф є діалогічно-монологічний тип, який передбачає зрощення тематично поєднаних екстравертного діалогу й інтровертного монологу в межах однієї комунікативної ситуації. У досліджених зразках діалогічна партія представлена у тексті засобами прямого мовлення, тоді як внутрішнє мовлення втілено за допомогою невласне-прямого мовлення.

Основні положення розділу висвітлено в одноосібних публікаціях автора [119; 125].

РОЗДІЛ 4

ЛІНГВОСТИЛЬОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОМПОЗИЦІЙНО- МОВЛЕННЄВИХ ФОРМ МОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ

4.1. Образотворчий та емотивний потенціал лексико-стильових засобів

4.1.1. Епітет і порівняння як засоби створення художньої характеристики. Використання епітетів у художній літературі є надзвичайно поширеним і різноманітним. У сучасній лінгвостилістиці під епітетом розуміють виразний засіб, який ґрунтується на виокремленні якості або ознаки описаного явища й представлений у мовленні за допомогою атрибутивних слів або словосполучень, що характеризують це явище з точки зору індивідуального сприйняття [243, с. 138]; йому притаманні емотивна й експресивна конотації, завдяки яким виражається ставлення автора до предмета, який той чи інший епітет характеризує [10, с. 130]; художнє, образне означення, що підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії [129, с. 338]. Такі науковці, як І. Р. Гальперін [243], Х. І. Куйбіда [104] та Т. Н. Онопрієнко [145] стверджують, що за змістовим критерієм епітети поділяються на дві групи. До першої належать пояснювальні епітети, які вказують на певну важливу рису, яка описує предмет, наприклад, *symmetrical straight avenues, white-washed rocks*. Другу групу представляють метафоричні епітети, семантичні зв'язки яких не узгоджені з предметом, які передбачають семантичну неузгодженість означення і означуваного. Транспозиція семантичного значення лексичних одиниць, які виконують функцію епітета, відбувається внаслідок наділення предмета невласливою йому якістю, наприклад, *fierce lights, woollen grey sky*. Метафоричні епітети, слідом за І. В. Арнольд [10, с. 69], О. М. Веселовським [34, с. 76], Х. І. Куйбідою [104, с. 88] та ін., поділяємо на анімістичні й антропоморфні. Анімістичні метафоричні епітети наділяють неживі предмети властивостями істот, наприклад, антропоморфні епітети надають предметам або тваринам людські ознаки.

Епітети різних структурних типів часто використовуються у поєднанні з іншими тропами, найчастіше – з порівняннями або метафорами. Комбінування декількох експресивно маркованих лексичних одиниць навколо головного слова, що позначає предмет опису, створює особливі багатшарові образи, які є невід’ємними складовими авторського ідіостилю. Наступний уривок є прикладом використання епітету у поєднанні з порівнянням:

...a goose-faced woman with eyes protruding as if they saw something to gobble in the gutter [301, с. 307].

Експресивне навантаження епітету *goose-faced* посилюється за допомогою використання порівняльного звороту, що вводиться за допомогою сполучника *as if*. При цьому розвиток опису спрямований від загального до конкретного, оскільки епітет дає загальну портретну характеристику, а порівняння – конкретизує особливості погляду.

За своїм розташуванням відносно означуваного слова розрізняємо:

- епітет у препозиції: *tree-sprinkled, grass-grown space*;
- епітет у постпозиції: *saucerpans and china already furred, tarnished, cracked*.

У творах В. Вулф епітети виконують низку важливих функцій, серед яких: створення цілісного фізичного й психологічного образу персонажів твору, уточнення вигляду локацій, де відбуваються події, а також вираження авторської оцінки.

Особливу роль епітети відіграють у створенні образів персонажів. В. Вулф зрідка використовує цілісні розлогі описи героїв, натомість автор „знайомить” читача з ними за допомогою використання коротких характеристик, які позначають найбільш суттєві риси. Наприклад, за першої згадки про персонажа Лілі Бріско, автор описує за допомогою епітетів лише дві особливості її зовнішності: *With her little Chinese eyes and her puckered-up face, she would never marry; one could not take her painting very seriously; she was an independent little creature ...* [308, с. 16]

Аналіз лексико-семантичного складу композиційно-мовленнєвих форм романів показав, що епітети особливо варіативно представлені в портретних описах і характеризують:

- зовнішні риси людини (*yellow hawk's eyes; silver-washed dark eyes; beautiful gold-glancing hair; rubicund, drowsy, entirely contented figure of Mr. Carmichael; narrow pea-stick figure; long-breasted, white-haired women*);

- особливості характеру й психологічного стану (*a peevish, ill-tempered, dried-up old maid; a foolish, flattering lady; fair, florid, and a trifle phlegmatic; sweet-mannered gentle lady; discreet old dowagers; a reasonable lady; the ravaged, the silent, the romantic gentleman farmer*).

Важливим аспектом творчості В. Вулф є зображення місцевості, де відбуваються події життя героїв. Найчастіше автор звертається до таких локацій, як міста, місцевість біля моря або оселі персонажів. Епітети, використані в описах пейзажів або інтер'єрів, виконують конкретизуючу функцію, підкреслюють важливі деталі, створюють завершений образ тла, на якому розвивається сюжет, а також передають загальну атмосферу в певний момент художньої дійсності. Варто зауважити, що найбільш варіативно у романах В. Вулф епітети функціонують в урбаністичних описах міста, його вулиць та будівель, наприклад: *glittering, many-pointed and many-domed London, frail pink-and-white card houses of the southern village, empty blue shrouded streets; long lamp-starred street; tortuous Elizabethan highways*.

Якщо описи екстер'єру зазвичай протиставляються внутрішньому стану героїв, або метафорично дублюють його, то зображення інтер'єру „розповідає” історію свого мешканця. В. Вулф ретельно добирає епітети, які передають атмосферу в оселі персонажів: *a cushioned and fire-lit cave; a curtain of green damask; the greenish unstained window-glass*.

Своєрідними яскравими акцентами в локативних описах часто виступають квіти. Їхній опис характеризується поєднанням метафоричних і пояснювальних епітетів, розташованих у передпозиції та постпозиції відносно головного слова. Наприклад: *I will fill the vases with lavish, with luxurious, with extravagant flowers nodding in great bunches* [307, с. 12].

Окрім того, важливим компонентом семантичного простору романів В. Вулф є природні стихії, які характеризують та уточнюють епітети, створюючи

тим самим складні візуальні образи: *the rain-darkened earth, the wine-blue purple-dark hill, steel blue and diamond-tipped water, furious coal-black stream.*

Епітет є засобом експресивної оцінки предмету або явища, однак не всім цим тропам притаманна образність. За допомогою епітетів, що використовуються для підкреслення важливих якостей предмету, опис набуває більшої деталізації та виразності.

Епітет характеризує найвища частота використання, порівняно з іншими лексико-стильовими засобами, з метою створення художнього образу (див. Рисунок В.1, Додаток В, с. 224). Оскільки його основною функцією є якісна характеристика предмета зображення, найбільш варіативним є його застосування в описах різних структурно-семантичних типів. Епітет виступає одним із головних засобів створення образності у 95% зразків описових однорідних, 90% контамінованих, 87% інтерферованих й 96% контаміновано-інтерферованих композиційно-мовленнєвих макроформ. З числових даних видно, що частота його використання в описах не залежить від типу неоднорідності.

Крім того, епітети широко використовуються в інших композиційно-мовленнєвих макроформах – 51% однорідних роздумів й 43% однорідних розповідей містять цей лексико-стилістичний засіб. Зауважимо, що в контамінованих макроформах кількість випадків використання епітетів вища за рахунок урізноманітнення способів зображення дійсності й, відповідно збільшення варіативності лексичних засобів, необхідних для цього. Як наслідок, 73% контамінованих макроформ роздуму й 68% контамінованих розповідей містять епітети. При цьому, тенденція вживання останніх падає у випадку інтерференції макроформ засобами прямого, непрямого або невласне-прямого мовлення – 39% інтерферованих роздумів й 22% розповідей відзначаються використанням епітетів. Однак у змішаних контаміновано-інтерферованих макроформах їхнє поширення лише трохи менше, ніж у контамінованих зразках – 67% роздумів й 59% розповідей.

Важливим засобом створення художнього образу є **порівняння** – троп, побудований на відношеннях подібності, категоріальною ознакою якого є

наявність експліцитно виражених суб'єкта та об'єкта уподібнення [312, с. 136]; він має потенціал характеризувати предмет із різних перспектив і тим самим створювати неповторний образ. Цей троп увиразнює зображуване, робить його більш наочним, виявляє ставлення до нього, надає особливої виразності й асоціативності [166, с. 475]. Функційно-стильова роль порівняння у тексті реалізується шляхом взаємодії його синтаксичної структури й лексичного наповнення [46, с. 6]. Розширення порівняльних конструкцій, за словами Л. В. Голоюх, урізноманітнює ритмічну організацію фрази та сприяє підвищенню динамічності [46, с. 9]. За словами українського філолога І. В. Смуцинської, зіставлення, що лежить в основі порівняння, відбувається за чотирима семантичними моделями: живе – живе, неживе – неживе, живе – неживе, абстрактне – конкретне [173, с. 306]. У романах В. Вулф спостерігаємо випадки використання порівнянь, які належать до всіх представлених моделей.

Семантичні схеми порівняння „живе – живе” та „живе – неживе” широко функціонують у процесі створення художніх образів персонажів романів. Наприклад, у романі „Mrs Dalloway” героїня порівнює себе з черницею: *she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions* [304, с. 25]. Порівняння людини з предметом неживої природи спостерігаємо у наступному реченні: *She was like iron, like flint, rigid up the backbone* [304, с. 59]. Твердість і непорушність, як ознаки характеру пані Деллоуей, є основою художнього образу, актуалізованого за допомогою порівнянь, що містять лексичні одиниць, які позначають тверді матеріали *iron* (залізо) й *flint* (кремінь).

Зіставлення неживих предметів за спільними асоціативними ознаками втілюється у наступному компаративному звороті з роману „Mrs Dalloway” *how fresh like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays the roses looked* [296, с. 10]. У цьому прикладі спостерігається посилення експресивності за рахунок конвергенції стильових засобів – лексичного порівняння та синтаксичної інверсії.

Порівняння з роману „Flush: A Biography” *a cowed and hooded figure, had passed, like a burglar* [302, с. 60] вибудовуються за моделлю „абстрактне –

конкретне”, де абстрактним поняттям виступає дія, виражена дієсловом *to pass* у відповідній часовій формі, а компонентом із конкретною семантикою виступає іменник *burglar*, який позначає особу.

Проаналізовані художні тексти відзначені використанням як об’єктивно-логічних, традиційних порівнянь, так і індивідуально-авторських образних. Об’єктивно-логічні порівняння виконують функцію уточнення, надають додаткову інформацію про предмет. Образні порівняння засновані на асоціативних зв’язках за подібністю ознак предмету опису і тих об’єктів або явищ, з якими його порівнюють. Цей вид порівняння вживається у метафоричному переносному значенні. Структурно порівняння складається з трьох компонентів – 1) лексичної одиниці, що позначає зображуване, 2) сполучника-зв’язки (*as, as if, like*) й 3) порівняльного звороту, який характеризує зображуване.

Науковець Т. П. Павлюк характеризує порівняльний зворот (компаративему) як мовну одиницю, „яка є частиною простого речення, містить порівняльний сполучник, повнозначне слово і виражає значення порівняння” [146, с. 7]. У досліджених композиційно-мовленневих формах романів В. Вулф порівнянням притаманна структурна й семантична варіативність. За кількістю компаративних структур у межах речення розрізняємо а) одиничні й б) множинні порівняння.

За лексико-синтаксичною структурою зіставного компонента порівняння поділяємо на а) однокомпонентні, б) поширені та в) ускладнені.

Поширені порівняння складаються з номінативної одиниці, модифікованої за допомогою прикметників, кількість яких може варіювати у досліджених контекстах: *My nerves are taut as fiddle strings* [308, с. 27].

Ускладнені порівняння містять у своїй структурі порівняльний зворот, модифікований підрядним реченням, яке виконує функцію уточнення та вносить додаткову інформацію, на основі якої здійснюється зіставлення. Цей структурно-змістовий тип порівняння наділений особливим експресивним потенціалом, оскільки компаративний зворот, в основі якого лежить метафора, роз’яснюється у підрядному реченні за допомогою додаткових метафоричних асоціативних образів. Для прикладу розглянемо уривок з роману „Orlando: A Biography”: *The*

doubt underlying the tremendous force of his feelings was like a quicksand beneath a monument which shifts suddenly and makes the whole pile shake [306, с. 35].

Вплив сумніву на відчуття персонажа образно порівняно зі впливом сипучих пісків на монумент, під яким вони знаходяться. Образність порівняння посилено підрядним реченням, яке його уточнює за допомогою аналогії (*...shifts suddenly and makes the whole pile shake*).

Порівняння також може бути ускладненим за допомогою конструкцій з Participle I: *In sleep he looked like a coat **hanging at the end of a bed**; there were all the wrinkles, and the sleeves and trousers kept their shape though no longer filled out by legs and arms. You can then best judge the age and state of the coat* [309, с. 73].

Представлений вище уривок з роману „Voyage Out” демонструє використання ускладненого порівняння у поєднанні з розгорнутою метафорою. Авторка порівнює зовнішність людини зі старим пальто і розвиває цю асоціацію за допомогою використання багатозначного слова *wrinkles*, яке, залежно від контексту, позначає зморшки на обличчі або складки на одязі. Створений образ розширюється шляхом використання лексико-семантичних пар *legs – trousers* й *arms – sleeves*, які втілюють змістову опозицію „частина тіла – предмет одягу”.

Конструкції з Participle II також використовуються з метою ускладнення порівняння: *Absorbed in her letters she did not notice that she had left the Euphrosyne, and felt no sadness when the ship lifted up her voice and bellowed thrice like a cow separated from its calf* [309, с. 59].

Порівняння здійснюється за семантичною моделлю „абстрактне поняття – конкретний предмет”. Абстрактною складовою є дія, виражена дієсловом *to bellow*, яка зіставляється з конкретним предметом – *a cow*. Розширення компаративної структури відбувається за рахунок додавання означення, вираженого конструкцією з Participle II – *separated from its calf*, яке уточнює значення і посилює образність предмету зіставлення.

Порівняння-повтор є однією зі структурних форм тропу, яка передбачає використання синтаксично паралельних конструкцій з метою створення компаративної характеристики зображеного предмету, наприклад:

She was like a fox, or an olive tree; like the waves of the sea when you look down upon them from a height; like an emerald; like the sun on a green hill which is yet clouded – like nothing he had seen or known in England [306, с. 37].

Запропонований фрагмент роману „Orlando: A Biography” демонструє суб’єктивне сприйняття головним героєм образу його коханої дівчини Саші. В основі опису лежить послідовність порівнянь, які приєднуються до головного речення (*She was like a fox, or an olive tree*). Варто зауважити, що образність й експресивність цього уривка посилюється завдяки конвергенції стильових засобів. Повтор сполучника *like* вказує на рівнозначність описових характеристик у кожному порівнянні й створює ефект багатогранності зображеного. Крім того, порівняльні звороти є парцельованими конструкціями, пунктуаційно виділеними за допомогою крапки з комою. Також заслуговує уваги лексико-семантична варіативність порівняльних зворотів. Персонаж порівнюється з предметами живої та неживої природи – твариною (*like a fox*), деревом (*like ... an olive tree*), коштовним камінням (*like an emerald*), а також з предметами, які уособлюють первинні стихії води (*like the waves of the sea*) та вогню (*like the sun on a green hill...*).

У романах В. Вулф порівняння найчастіше використовується в описових фрагментах і забезпечує створення експресивних портретних і пейзажних образів. Створення художнього образу літературного героя вимагає поєднання зображення його фізичних зовнішніх й внутрішніх психологічних характеристик. У досліджених текстах за допомогою порівняння автор описує наступні особливості персонажів:

– фізичні (зовнішність, а також манера рухатися і спілкуватися):

Her middle-aged face was crinkled like an old glove that has been creased into a multitude of fine lines by the gestures of a hand [306, с. 22]. *His eyes, globed and clouded like some green stone of curious texture, were fixed* [305, с. 41].

Наведені приклади яскраво демонструють характерну особливість ідіостилю В. Вулф, яка полягає у віднайденні неочікуваних семантико-асоціативних пар, які поєднують предмети або поняття. При цьому компаративні звороти засновані на лексико-семантичних парах, які традиційно використовуються у протиставленнях.

Наприклад, очі, як особливо чутливий людський орган, що реагує на будь-які зміни у навколишньому середовищі і внутрішньому світі людини,

– внутрішні (характер, психоемоційний стан):

'Oh', she sighed, pegged down on a chair arm, like a captive balloon, by a myriad of hair-thin ties into domesticity [301, с. 19]. I stream like a plant in the river, flowing this way, flowing that way, but rooted, so that he may come to me [307, с. 61].

Порівняння мають широкий спектр використання у проаналізованих художніх творах В. Вулф. Подібно до інших лексико-стильових засобів вони є важливою складовою художніх образів, створених автором. Дослідженням фрагментам текстів, що містять цей троп, притаманна конвергенція лексико-стильових засобів, тобто порівняння може поєднуватися з іншими тропами, наприклад, метафорами або епітетами, з метою створення складних художніх образів.

За частотою вживання порівняння поступаються лише епітетам. Найчастіше порівняння трапляються у різних структурно-семантичних типах описових композиційно-мовленнєвих макроформах, а саме 52% однорідних, 67% контамінованих, 31% інтерферованих й 63% контаміновано-інтерферованих описів мають у своєму складі цей троп. Дещо рідше порівняння використовуються у композиційно-мовленнєвих макроформах „роздум” – у 38% однорідних, 49% контамінованих, 20% інтерферованих й 45% контаміновано-інтерферованих зразках. У розповідних макроформах цей лексико-стильовий засіб віднаходимо найрідше, а частотність його вживання становлять 21% однорідних, 29% контамінованих, 12% інтерферованих й 22% контаміновано-інтерферованих макроформ (див Рисунок В.2, Додаток В, с. 225). Як видно з числових даних, кількість випадків використання порівнянь зростає за наявності контамінації, тоді як в суто інтерферованих макроформах їхнє число є меншим.

4.1.2. Втілення образно-художнього потенціалу вторинної номінації метафори й метонімії. В основі метафори лежить принцип вторинної номінації, заснований на очевидній або прихованій подібності об'єкта номінації з тим об'єктом, назва якого переноситься на нього [132, с. 171]. Завдяки такому механізму утворення метафору визначають як приховане порівняння, що

здійснюється шляхом застосування назви одного предмету до іншого [10, с. 124]. Через свій яскраво виражений експресивний і оцінний потенціал метафора є одним із найбільш поширених тропів у творах В. Вулф.

За лексикограматичною природою розрізняють а) номінативні, б) дієслівні й в) прикметникові метафори залежно від частини мови, до якої належить слово, яке зазнає метафоричної транспозиції значення. Реалізацію усіх лексикограматичних типів метафор демонструє наступний уривок із роману „Orlando: A Biography”: *Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither* [306, с. 114].

Таке поєднання метафор створює складний художній образ, заснований на персоніфікації. Ядро образу становить номінативна метафора *seamstress* (англ. швачка), з якою порівнюється пам'ять. Образ ускладнюється за допомогою використання прикметникової антропоморфної метафори *capricious* й складної дієслівної метафори *runs her needle*.

За структурою образні метафори поділяються на прості, поширені, розгорнуті й ускладнені. Проста метафора містить у своїй структурі одну лексичну одиницю, яка здійснює вторинну номінацію об'єкту: *The sound of Big Ben flooded Clarissa's drawing-room, where she sat, ever so annoyed, at her writing-table; worried; annoyed.* [304, с. 35]

Поширені метафори складаються зі словосполучення, компоненти якого виконують спільну синтаксичну функцію у реченні. За своєю синтаксичною структурою така метафора може бути співвіднесена з поширеним членом речення, усі компоненти якого метафоризовані, наприклад: *Bees embedded themselves on the golden shields of sunflowers* [307, с. 101].

Структура розгорнутої метафори є ієрархічною, вона поєднує головну метафору, зміст якої підтримується додатковими лексичними одиницями з метафоричним значенням: *The words made two rings, perfect rings, that floated them, herself and Haines, like two swans down stream. But his snow-white breast was circled with a tangle of dirty duckweed; and she too, in her webbed feet was entangled, by her husband, the stockbroker* [301, с. 308]. У наведеному уривку домінантною є

метафора *to float like two swans down the stream*. Її посилює низка залежних метафор, які розвивають орнітологічну асоціацію героїв твору з лебедями. По-перше, це метафоричні описи героїв в образах птахів (*snow-white breast, webbed feet*), крім того, автор використовує метафори на позначення поневолення й обмеження свободи (*to be circled with a tangle of duckweed, to be entangled by ...*). Остання метафора (*her webbed feet was entangled, by her husband, the stockbroker*) маркує перехід від уявного світу до реального. Це зумовлює її семантичну неоднорідність, яка проявляється у поєднанні образно-асоціативного елемента (*webbed feet*) з елементом об'єктивної дійсності (*her husband, the stockbroker*).

До ускладнених належать прості або поширені метафори, які вживаються у поєднанні з іншими тропами. У наступному прикладі поширена номінативна метафора *a deep varnish* ускладнена за допомогою порівняння з метою посилення експресивності пейзажу: *A deep varnish was laid like a lacquer over the fields* [307, с. 104].

Наведений нижче уривок демонструє ускладнення поширеної дієслівної метафори *to attack the dawn* за допомогою порівняння у поєднанні з повтором лексеми *to attack* та використання синтаксичного паралелізму граматичних форм цих дієслів: *She had been waked by the birds. How they sang! attacking the dawn like so many choir boys attacking an iced cake* [301, с. 309].

Одним із семантичних типів метафори, який особливо часто використовується у проаналізованих творах (входить до складу 64% композиційно-мовленнєвих форм), є *синестезія* або синестезійна метафора – перенесення якостей однієї сенсорної системи на іншу. Появу цього типу метафори науковець Т. В. Єщенко пов'язує з природньою схильністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох органів чуття [65, с. 226]. Утворення синестезії, як складного метафоричного комплексу, передбачає комбінування зорових, смакових, слухових образів, а також асоціацій, пов'язаних із відчуттями запаху й дотику.

У досліджених текстах виявлено наступні форми поєднання образів різних сенсорних систем:

- „тактильна + слухова”: *And there would fall between them sometimes long rigid silences...* [304, с. 98];

- „тактильна + зорова”: *Indeed they had something of the same sturdy look; the same **piercing eyes**; and they were both very plain* [310, с. 14];

- „смакова + слухова”: *... those twangings and tinglings which had been so captious and so interrogative modulated into **the sweetest melodies** ...* [305, с. 37];

- „смакова + нюхова”: *He followed the swooning **sweetness of incense** into the violet intricacies of dark cathedrals...* [302, с. 113];

- „зорова + нюхова”: *He devoured whole bunches of ripe grapes largely because of **their purple smell** ...* [302, с. 114].

Зв'язок людини й природи об'єктивується у творчості В. Вулф за допомогою *антропометафор* – особливого семантичного типу метафори, в основі механізму формування якої лежить антропоморфізм. Цей термін визначається як семіотичний принцип метафоризації, згідно з яким найменування людини, частин її тіла, ознак і дій за аналогією використовується на позначення інших предметних сфер, зокрема явищ природи, штучно створеного світу, тварин, рослин тощо [166, с. 33]. Найчастотнішими у проаналізованих текстах є антропометафори, що асоціюються з процесами і діяльністю, характерними для людини. З морфологічної точки зору цей тип належить до дієслівних метафор, оскільки опорним словом у них слугують саме дієслова, які семантично взаємодіють з назвами об'єктів та явищ неживого світу. До таких дієслів можуть належати лексичні одиниці, які позначають рух людини (*jasmanna was climbing the wall, the sun beat on the crowded pinnacles*), перехід між стадіями її життя (*the new day was born, the sound died*), психосоматичний стан (*the wind was crying, the white country houses cheered up*) тощо.

Особливості функціонування атропоморфічної дієслівної метафори демонструють наступні приклади:

When I read, a purple rim runs round the black edge of the textbook [307, с.57].

The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked [305, с.61].

We are become part of that unfeeling universe that sleeps when we are at our quickest and burns red when we lie asleep [307, с. 62].

Найпростішим є процес метафоризації лексики, яка позначає неживі предмети об'єктивної дійсності, оскільки асоціативний образ, на основі якого сформувався метафоричний перехід, має візуальне підґрунтя (*a purple rim runs...*). У другому реченні антропоморфізму набуває акустичний образ (*the sound of the trumpets died*). Найвищий рівень абстракції має метафоричний контекст третього речення, де антропоморфізується таке глобальне поняття як всесвіт (*universe that sleeps*).

Попри те, що дієслівні антропоморфічні метафори наділені високим експресивним потенціалом, з метою створення складного персоніфікованого образу автор використовує розгорнуті метафори з антропоморфними компонентами: *The sun beat on the crowded pinnacles of southern hills ... The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves* [307, с. 137].

Менш уживаною є прикметникова антропометафора, яка містить лексеми-конкретизатори, що позначають якість або властивість, притаманну людині. У процесі семантичної взаємодії з лексикою, яка позначає абстрактні поняття або неживі предмети, прикметники метафоризуються і створюють експресивно маркований метафоричний комплекс, наприклад: *Some blind instinct, for he was past reasoning, must have driven him to take the river bank in the direction of the sea* [297, с. 79].

У поодиноких випадках автор використовує номінативні антропометафори, в основі яких лежать іменники, які утворилися в результаті субстантивації дієслів. Зразок метафори такого типу містить наступний уривок з роману „*Orlando: A Biography*”: *I am nature's bride,' she whispered, giving herself in rapture to the cold embraces of the grass as she lay folded in her cloak in the hollow by the pool* [306, с. 116].

Використання метафори у романах В. Вулф відрізняється порівняно високою частотністю через її підкреслену образність й емоційно-оцінне забарвлення. Варіативність структурних й семантичних типів метафори забезпечує посилення експресивності окремих фрагментів тексту, а також мають значний потенціал виразності.

Внаслідок семантичної багатогранності й високого виразного потенціалу метафори зачасту є основою складних образів, змістова структура яких доповнюється за допомогою використання інших лексико-стильових засобів, таких як епітети й порівняння. У досліджених художніх творах В. Вулф метафору містять 19% описів, 21% роздумів й 10% розповідей однорідного типу (див. Рисунок В.3, Додаток В, с. 226). Зауважимо, що частотність використання цього тропу підвищується у контамінованих макроформах – 28% описів, 32% роздумів й 15% розповідей з ознаками контамінації мають у своєму складі метафори різних типів. Однак тенденція вживання цієї лексико-стильової фігури знижується внаслідок інтерференції макроформ засобами прямого, непрямого або невластивого прямого мовлення й функціонує лише у 10% описів, 13% роздумів й 8% розповідей. При цьому, використання метафори у композиційно-мовленнєвих макроформах контаміновано-інтерферованого типу складає 17% описів, 21% роздумів й 15% розповідей, тобто загалом перевищує показники інтерферованих макроформ, але є суттєво нижчими, ніж у контамінованих зразках.

Метонімія, як засіб вторинної номінації, на відміну від метафори ґрунтується на асоціації за суміжністю [10, с. 127]. Утворення цього тропу засноване на транспозиції значення слова з певного явища або предмета на інші за просторовою, часовою, каузальною або атрибутивною суміжністю, індивідуалізоване позначення цілого явища його характерною ознакою [313; с. 38; 37, с. 325]. Одним із поширених видів метонімії є перенесення назви одягу або аксесуару на особу, яка носить цей предмет. Наприклад, у романі „Orlando: A Biography” метонімія використана для позначення групи військових, які носять уніформу: *But the Admiral ordered the bugles to be sounded; a hundred bluejackets stood instantly at attention...* [306, с. 69].

Окрім того, цей тип метонімічного переносу часто використовується Вулф задля динамічного зображення натовпу. Фрагментарний опис людей з використанням метонімії створює ефект побіжного швидкоплинного сприйняття: *In London, however, the stricture and pressure of the season were already felt, especially in the West End, where flags flew; canes tapped; dresses flowed...* [310,

с. 37]. *I will not submit to this aimless passing of billycock hats and Homburg hats and all the plumed and variegated head-dresses of women.* [307, с. 75].

У меншій кількості випадків метонімічна транспозиція лексичного значення слова відображає зв'язок між групою людей і приміщенням, де вони перебувають: *The whole Opera House leapt into life again with its faces and its diamonds and its men and women... The whole house seemed to be fluttering with white squares of paper* [310, с. 83]. Автор використовує метонімії, в основі яких лежить зв'язок між людиною і частинами її тіла або фізичними атрибутами: *The voice came nearer and nearer. Then two thousand hearts in the semi-darkness remembered, anticipated, travelled dark labyrinths* [303, с. 37].

Метонімія може ґрунтуватися на зв'язках між предметом і матеріалом, з якого він виготовлений. У наступному прикладі реалізовано зв'язок між предметом одягу і тканиною, з якої він пошитий: *...and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs for a run;* [304, с. 53]; *...she was dressed in velvet and pearls* [305, с. 61].

Транспозиція значення також відбувається на основі зв'язку між предметом одягу і людиною, яка його носить: *All the pink, grey, sea-coloured dresses lengthened themselves, and for a moment the tall women standing by the table looked like the famous Gainsborough hanging on the wall* [310, с. 97].

Особливий вид метонімії заснований на суміжності між предметом одягу і його забарвленням: *Among the lustrous green, pink, pearl-grey women stand upright the bodies of men. They are black and white ...* [307, с. 74].

Окремим типом метонімічного переносу є транспозиції імені або прізвища людини на предмет неживої природи. У творчості В. Вулф він використовується нечасто і у більшості випадків пов'язаний із літературним світом або творами мистецтва. Розуміння книг як уособлення ідей і, як наслідок, людей, які були їхніми носіями, пов'язане з особливостями номінації літературних робіт в уривку з тексту „Jacob's Room”. Наступний приклад демонструє транспозицію імені/прізвища автора й літературної праці, створеної ним: *Closely stood together in a ring round the dome were Plato, Aristotle, Sophocles, and Shakespeare...*

[303, с. 101]. *For example, there is Mr. Masefield, there is Mr. Bennett. Stuff them into the flame of Marlowe and burn them to cinders* [303, с. 59]. У першому прикладі антропоморфізація образу посилюється за допомогою використання дієслівної метафори *stood together in a ring*, а у другому – за рахунок використання форми звертання *Mr.*

В інших випадках ім'я відомої людини може бути пов'язаним із країною, в якій він жив. Наступний уривок містить метонімічне словосполучення *Virgil's bees*, яке, з одного боку, засноване на транспозиції імені римського поета Вергілія і країни, на території якої він жив, а з іншого – слугує літературною алюзією на його дидактичну поему „Георгіки”, в четвертій книзі якої він описав особливості бджільництва: *Virgil's bees had gone about the plains of Lombardy* [303, с. 123]. Використанням аналогічного типу метонімії характеризується наступне речення, де ім'я Вікторії, королеви Англії, перенесено на назву транспортного засобу – екіпажу. У цьому контексті метонімія виконує функцію історичної алюзії: *Black victorias drive in between pompous pillars with plaster shields stuck to them* [303, с. 125].

Різновидом метонімії є *синекдоха*, яка виникає внаслідок перенесення назви частини, деталі на предмет як ціле за умов ситуативної номінації. О. О. Селіванова характеризує її як не лише тип метонімії, а й виразний троп, стилістичну фігуру, яка є засобом позначення цілого найменуванням частини найбільш значимої і суттєвої [166, с. 538]. Важливу текстотворчу роль у романах В. Вулф відіграє синекдоха, заснована на партитивному відношенні костюму та його частини. Цей стилістичний прийом автор часто використовує для представлення як головних, так і другорядних персонажів (*the old men in black gowns billowing; the young women in pink and blue dresses flowing; the gentlemen so spruce in their dinner jackets*).

Окрім суто описової функції цей тип синекдохи є у певних випадках соціально маркованим, оскільки та чи інша деталь костюму може вказувати на положення особи у суспільстві. Наприклад, за допомогою цього прийому люди робітничого класу (*coarse-looking women in aprons, guard at Buckingham Palace,*

dressed in silk stockings and knee-breeches) протиставляються аристократам та іншим представникам вищого прошарку суспільства (*a French lady descending from her carriage, in chinchilla, robes, pearls; women with pearl pagodas hanging from their ears*).

У поодиноких випадках синекдоха у поєднанні з іншими лінгвістичними засобами залучається до створення хронотопу тексту, оскільки предмети одягу вказують на пору року або період доби, в який розвиваються події твору: *There were more cars; more women in pale summer dresses; more men in tail-coats and grey top-hats* [310, с. 60].

Природа утворення метонімії базується на логічних зв'язках між поняттями, заснованих на їхній суміжності. Експресивний потенціал цієї лексико-стильової фігури полягає у підкресленні певної особливості предмета зображення, на основі якої будується його подальша характеристика. При цьому, вживання метонімії сприяє компактній репрезентації предмета, оскільки вона акцентує увагу лише на найбільш суттєвих деталях. Поєднання експресивного потенціалу й компактність структури робить метонімію досить широко вживаним тропом у літературній творчості В. Вулф.

Якщо композиційно-мовленнєвим макроформам, що містять метафори, загалом притаманна конвергенція лексико-стильових засобів, які ускладнюють образ, то метонімія, як правило, використовується ізольовано і лише в окремих випадках супроводжується іншими тропами. Це є запорукою створення ефекту динамічності в описових й розповідних фрагментах художніх творів.

Кількісно використання метонімії різниться у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм (див. Рисунок В.4, Додаток В, с. 227). Найбільш широким є використання метонімії у композиційно-мовленнєвих макроформах „розповідь” різних структурно-семантичних типів: 10% однорідних, 21% контамінованих, 18% інтерферованих й 15% контаміновано-інтерферованих макроформ цього виду містять цей троп. Крім того, метонімія функціонує в описах, а саме у 12% однорідних, 17% контамінованих, 14% інтерферованих й 10% контаміновано-інтерферованих структурно-семантичних

типів. Також метонімія знаходить застосування у композиційно-мовленнєвих макроформах „роздум” – у 3% однорідних, 11% контамінованих, 7% інтерферованих й 9% контаміновано-інтерферованих зразках. Як показують дані дослідження, дистрибуція метонімії суттєво не залежить від способу досягнення неоднорідності композиційно-мовленнєвої макроформи, адже різниця між кількістю випадків її використання у контамінованих й інтреферованих зразках не перевищує 4%.

4.2. Варіативність та функційні особливості виразних засобів синтаксису

4.2.1. Виразні засоби експресивного синтаксису, засновані на експансії початкової моделі речення. Одним із найбільш широко вживаних засобів виразного синтаксису, заснованого на експансії початкової моделі речення, є повтор – стилістичний прийом, який полягає у дворазовому або кількаразовому використанні в межах контексту у певній послідовності тотожних або подібних (як у формальному, так і в семантичному аспектах) елементів – звуків, слів або їхніх частин, синтаксичних конструкцій, ужитих компактно або дистантно, для досягнення відповідного виражального або виражально-зображального ефекту [312, с. 496]. У проаналізованих романах В. Вулф активно функціонують різні структурні типи повторів, серед яких контактні, дистантні, кільцеві, розширені, суміжні.

Контактний повтор реалізується завдяки багаторазовому використанню лексичної одиниці або словосполучення, поєднаних за допомогою сполучника *and*, у межах одного речення. Наступний уривок демонструє втілення експресивної функції цього засобу виразного синтаксису: *'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps* [307, с. 5].

У фрагменті монологу одного з головних героїв роману „The Waves” Луїса згадується акустичний образ, який переслідує його протягом усього його життя, зображеного у творі. Нав'язливість гучного гуркоту автор передає за допомогою

використання трикомпонентного контактного повтору (*stamps, and stamps, and stamps*), який у поєднанні з лексемою *stamping* з першого речення утворюють частковий кільцевий повтор і здійснює обрамлення частини монологу.

Цей образ зустрічається загалом шість разів у романі і завжди пов'язаний зі сприйняттям шуму моря Луїсом, вказуючи на його тривожність й невпевненість: *'The beast stamps; the elephant with its foot chained; the great brute on the beach stamps,' said Louis. // ...but I hear always the sullen thud of the waves; and the chained beast stamps on the beach. It stamps and stamps.' // But the chained beast stamps and stamps on the shore.' // I find relics of myself in the sand that women made thousands of years ago, when I heard songs by the Nile and the chained beast stamping* [307].

Впізнаваність акустичного образу досягається за допомогою взаємодії трьох компонентів, які повторюються у тексті роману й створюють складну анімалістичну метафору. Шум, створений хвилями, порівнюється зі звуками, які створює прикута тварина (*the elephant with its foot chained; the great brute; the chained beast*). Головною складовою, що актуалізує образ, є дієслово *to stamp*, яке повторюється найчастіше і передає ритм і особливості сприйняття цього звуку персонажем. Отже, номінативний компонент складної метафори – це синонімічні лексеми *beast / brute / elephant*, ад'єктивна складова – означення, виражене за допомогою Participle II *chained*, і, нарешті, дієслівний компонент представляє дієслово *to stamp*. Останній випадок використання цього повтору знаходимо у п'ятій інтерлюдії роману (*The sun had risen to its full height...*): *The waves fell; withdrew and fell again, like the thud of a great beast stamping* [307, с. 83].

Оскільки кожна інтерлюдія, в якій зображено певний період дня, корелює з віком героїв, образ сонця в зеніті співвідноситься з їхньою зрілістю. Тому саме в цей період химерна асоціація шуму моря зі звуками, що їх створює прикутий звір, покидає Луїса. Варто зауважити, що завдяки майже тотожному повторенню лексичних одиниць, навіть вельми дистантне розташування метафор у тексті не завадило створенню єдиного образу.

У романах В. Вулф спостерігаємо використання *дистантного повтору* в межах коротших текстових відрізків – окремих абзаців або композиційно-

мовленнєвих форм, при цьому повторюватися можуть як слова, так і словосполучення і речення. У досліджених творах однією з важливих функцій дистантного повтору є створення центрального образу, навколо якого розгортаються події. Приклад реалізації цієї функції показано в уривку з роману „Jacob’s Room”:

The post for which she was waiting (strolling up Dods Hill while the random church bells swung a hymn tune about her head, the clock striking four straight through the circling notes; the glass purpling under a storm-cloud; and the two dozen houses of the village cowering, infinitely humble, in company under a leaf of shadow), the post, with all its variety of messages, envelopes addressed in bold hands, in slanting hands, stamped now with English stamps, again with Colonial stamps, or sometimes hastily dabbed with a yellow bar, the post was about to scatter a myriad messages over the world [303, с. 74].

Повторюваною у цьому абзаці є лексична одиниця *the post*, яка організовує навколо себе оповідь. Слід також зауважити, що при кожному згадуванні пошти у цьому абзаці вагомість її ролі зазнає змін – від допоміжної до головної. Хоча на структурному рівні лексична одиниця не зазнає змін, однак, на функціонально-семантичному ми можемо спостерігати деякі трансформації. За першої згадки лексема *the post* є стилістично нейтральною, оскільки вона перебуває в опозиції до синтаксично експресивної парентези, виділеної графічно за допомогою дужок. Парентетично відокремленою є послідовність словосполучень, які створюють хронотоп оповіді й надають характеристики часу (*while the random church bells swung a hymn tune...; the clock striking four...*) та місця (*up Dods Hill; the two dozen houses of the village cowering, infinitely humble...*). При цьому відбувається посилення виражального потенціалу парентези за рахунок вживання метафор – дієслівної (*the glass purpling under a storm-cloud*) й номінативної (*under a leaf of shadow*).

Використана вдруге, лексична одиниця *the post* починає функціонувати як компонент повтору й набуває експресивного забарвлення. Домінантна роль лексеми у цій частині абзацу підкреслена використанням численних означень, які модифікують її (*with all its variety of messages, envelopes addressed in bold hands...*). При цьому, до структури означень також входять стилістично марковані

елементи, наприклад, фрагмент *...in bold hands, in slanting hands...* поєднує одночасно повтор (*hands*), синтаксичний паралелізм, який підтримується використанням сполучника *in*, й протиставлення манери письма (*bold / slanting*).

У третьому випадку слово *the post* перебуває в особливо сильній позиції, оскільки функціонує як третій компонент повтору, що супроводжується семантичною градацією (від допоміжного до головного). Його статус, насамперед, підкреслюється тим, що лексема утворює предикативний зв'язок і функціонує як головний член речення (*the post was about to scatter a myriad messages over the world*). Експресивність посилено за допомогою використання гіперболи у додатку (*a myriad messages*).

Зауважимо, що дистантними повторами у тексті можуть бути не лише слова й словосполучення, а й речення. У цьому випадку вони покликані транслювати певну ідею або лейтмотив, що пов'язує всі елементи композиційно-мовленнєвої форми у єдине змістове ціле. Наведений нижче уривок з роману „*To the Lighthouse*” демонструє використання лейтмотиву „*She was dead*” по відношенню до однієї з головних дійових осіб місіс Ремзі:

She was dead. Here was Lily, at forty-four, wasting her time, unable to do a thing, standing there, playing at painting, playing at the one thing one did not play at, and it was all Mrs. Ramsay's fault. She was dead. The step where she used to sit was empty. She was dead. [308, с. 125]

Роздуми Лілі Бріско, передаються за допомогою невластиво-прямого мовлення, перериваються повторюваним твердженням „*She was dead*” щоразу як вона згадує місіс Ремзі. Виразність цієї композиційно-мовленнєвої форми підтримує використання повторів (*playing at painting, playing at the one thing one did not play at*) й часткового синтаксичного паралелізму (*Here was Lily, ...wasting her time, ...standing there, playing at painting...*).

Розташування повторюваних слів, словосполучень або речень на початку й в кінці уривку тексту носить назву *кільцевий повтор*. У наступному уривку в якості повторюваної одиниці виступає речення „*She was one of the unlucky ones*”, який обрамлює розповідь:

She was one of the unlucky ones. She had been thinking it was a safe job, sure to last the summer out anyhow. The lady was dead; the gentleman too. She had got the job through her son the policeman. The house with its basement would never let this side of Christmas – so they told her. She had only to show parties round who came with orders to view from the agent. And she always mentioned the basement – how damp it was. ‘Look at that stain on the ceiling’. There it was, sure enough. All the same, the party from China took a fancy to it. It suited him, he said. He had business in the city. She was one of the unlucky ones – after three months to turn out and lodge with her son in Pimlico [310, c. 193].

Особливість функціювання цього повтору полягає у тому, що перший його компонент виступає як теза, обґрунтуванням якої є розповідь, розташована між повторюваними реченнями. При цьому, другий компонент виконує роль висновка.

Важливим компонентом синтаксично-стильової структури текстів є розширений повтор – структурний тип повтору, який передбачає кількаразове використання слова або групи слів у поєднанні з іншими лексичними одиницями, що модифікують, ускладнюють їхнє значення, надають нових змістових відтінків. Актуалізацію цього засобу експресивного синтаксису прослідковуємо у наступному фрагменті роману „Orlando: A Biography”, який містить опис руки королеви Єлизавети I. За сюжетом головний герой однойменного твору схиляється перед монархом, щоб засвідчити свою повагу, і бачить лише її руку. З цієї причини перед автором постає завдання описати королеву саме з точки зору ліричного героя. Оскільки той, схилившись, може бачити лише простягнуту до нього руку, автор наділяє її усіма характеристиками, притаманними монаршій особі:

“Such was his shyness that he saw no more of her than her ringed hands in water; but it was enough. It was a memorable hand; a thin hand with long fingers always curling as if round orb or sceptre; a nervous, crabbed, sickly hand; a commanding hand too; a hand that had only to raise itself for a head to fall; a hand, he guessed, attached to an old body that smelt like a cupboard in which furs are kept in camphor; which body was yet caparisoned in all sorts of brocades and gems; <...> And in truth, his mind was such a welter of opposites — of the night and the blazing candles,

of the shabby poet and the great Queen, of silent fields and the clatter of serving men — that he could see nothing; or only a hand” [306, с. 31].

Лексема *hand*, як уособлення королеви Єлизавети I, модифікується за допомогою епітетів й описових зворотів, які допомагають уявити її цілісний образ, втілений у зовнішності (*a memorable hand; a thin hand with long fingers*), характері (*a nervous, crabbed, sickly hand; a commanding hand too*), статусі (*ringed hands; a thin hand with long fingers always curling as if round orb or sceptre; a hand that had only to raise itself for a head to fall*), а також віку (*a hand, he guessed, attached to an old body...*).

Повторювані лексичні одиниці розташовані у реченнях або абзацах віддалено одна від одної, однак в окремих випадках складові повтору можуть не бути розділеними. Цей синтаксично-експресивний засіб носить назву *суміжний повтор*, при якому відбувається повторення останнього слова одного висловлювання на початку наступного [132, с. 144]. Функціонування суміжного повтору реалізується у наступному уривку: *Rhoda had inherited her father's cold grey eyes. Cold grey eyes George Plumer had, but in them was an abstract light* [307, с. 16]. Важливо зауважити, що повторюване словосполучення *cold grey eyes* набуває додаткових властивостей у другому реченні шляхом уточнення їхньої особливості (*in them was an abstract light*).

У своїх працях В. Вулф вдається до використання полісиндетону, тобто повтору однакових сполучників перед однорідними членами простого речення, або предикативними комплексами у складному з метою підкреслити рівноцінність значення перелічуваного. Цей засіб нерідко використовується з метою динамічного зображення пейзажів, які герой спостерігає під час руху: *Now she saw heavy carts coming along the roads, laden with tree trunks, which they were taking, she knew, to be sawn for firewood; and then appeared the roofs and belfries and towers and courtyards of her own home* [305, с. 74].

Використання багатосполучниковості у цьому випадку створює враження руху і запобігає статичності зображеного. Через використання полісиндетону в поєднанні з елементами невластиве-прямого мовлення в оповіді досягається ефект „репортажного повідомлення” – персонаж одночасно спостерігає за навколишнім світом і повідомляє про це читачеві.

Повтор є одним із найбільш продуктивних засобів експресивного синтаксису з точки зору забезпечення структурно-змістової єдності як в межах композиційно-мовленнєвої макроформи, так і на рівні цілого тексту. У контекстах цей засіб тяжіє до поєднання з лексико-семантичними засобами виразності, такими як епітети, порівняння, рідше – метафора й метонімія. Така лексико-синтаксична конвергенція засобів виразності забезпечує підвищену експресивність текстових фрагментів.

Повтори активно функціонують в усіх видах і структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих макроформ (див. Рисунок В.5, Додаток В, с. 228). У композиційно-мовленнєвих макроформах „розповідь” він входить до складу 62% однорідних, 61% контамінованих, 68% інтерферованих й 73% контаміновано-інтерферованих досліджених зразків текстів. Серед описових макроформ 55% однорідних, 60% контамінованих, 58% інтерферованих й 63% контаміновано-інтерферованих фрагментів, а з-поміж форм роздуму – 50% однорідних, 58% контамінованих, 60% інтерферованих й 65% контаміновано-інтерферованих. Така порівняно рівномірна розповсюдженість пояснюється, насамперед, функцією повтору, яка полягає у забезпеченні структурно-змістової цілісності тексту, а також внаслідок його сполучуваності з іншими лексико-стильовими фігурами.

Вкрай важливим засобом експресивного синтаксису, в основі якого лежить розширення початкової моделі речення, є **парентеза**. Традиційно у лінгвістичних студіях її визначають, як приєднання до основного речення конструкцій (слів, словосполучень або речень), які пов’язані з ним не на граматичному, а на змістово-асоціативному рівні [196, с. 157]. Цей засіб експресивного синтаксису був системно досліджений й описаний у роботах О. В. Александрової (Долгової) [2; 61] й охарактеризований нею як порушення синтаксичної будови речення, що проявляється у порушенні його лінійної будови в результаті додавання до його структури певних слів або синтаксичних конструкцій, які науковець називає „парентетичними внесеннями” [2, с. 30]. С. Ерліх характеризує парентезу як засіб створення ефекту поліфонії або багатоголосся у тексті [235, с. 71]. О. А. Бунь

зауважує, що парентеза наділена прагматичною здатністю впливу на гіпотетичного читача через текст [30, с. 6].

Проаналізовані твори характеризує широке використання парентез різних структурних і функційних типів. З точки зору *структури* розрізняємо:

- однослівні парентетичні внесення, наприклад, *apparently, moreover, however, nevertheless, sadly* тощо: *Moreover, some were troubled with dyspepsia;*

- внесення-словосполучення: *Now the Abbey windows were lit up and burnt like a heavenly, many-coloured shield (in Orlando's fancy)* [306, с. 25];

- парентези-речення, які входять до структури складного речення: *And halting at length, out of breath, she said, panting slightly, that he was like a million-candled Christmas tree (such as they have in Russia) hung with yellow globes...* [306, с. 25];

- парентези-самостійні речення: *... in despair of keeping pace with her vagaries, Orlando should have struck his pen in earnest against his paper. (For we can, if we have the resolution, turn the hussy, Memory, and all her ragtag and bobtail out of the house)* [306, с. 38];

- парентетичні абзаци: *[Lily Briscoe had her bag carried up to the house late one evening in September. Mr. Carmichael came by the same train.]* [308, с. 105]

Парентези у творах В. Вулф є графічно маркованими. До головних способів виділення цих вставних конструкцій належать використання наступних розділових знаків:

- кома: *...and then Jacob began to unbutton his clothes and sat naked, save for his shirt, intending, apparently, to bathe* [303, с. 46].

- тире: *Fanny dropped on to the floor, clasped her hands round her knees, and looked at him, her beautiful eyes – yes, beauty, flying through the room, shone there for a second* [303, с. 115].

- круглі дужки: *Suppose the house were sold (she stood arms akimbo in front of the looking-glass) it would want seeing to – it would* [308, с. 100].

- квадратні дужки: *Then again silence fell; and then, night after night, and sometimes in plain mid-day when the roses were bright and light turned on the wall its*

shape clearly there seemed to drop into this silence, this indifference, this integrity, the thud of something falling.

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] [308, с. 99]

Локативно парентеза переважно розташована в середині речення і таким чином перериває плавність мовлення. У наступному уривку відображено використання двох структурно-функціональних типів парентези, що займають серединну позицію: *Timmy wrote up some scientific observations; and – what was the question that broke the silence – the exact time or the day of the month? anyhow, it was spoken without the least awkwardness [303, с. 13].*

Розташування парентези на початку речення зумовлене її функціональною специфікою. Наприклад, однослівні парентези й парентези-словосполучення виконують функцію структурного оформлення повідомлення. Вони використовуються у якості лексичних одиниць-зв'язок, які маркують причинно-наслідкові й часо-просторові зв'язки між фрагментами тексту, наприклад: *Meanwhile, poor Betty Flanders's letter, having caught the second post, lay on the hall table... [303, с. 24].* В окремих випадках парентетичні внесення зустрічаються в кінці речення: *Well, Betty Flanders, to begin with [303, с. 25].*

Спектр функціонування парентез у досліджених романах є надзвичайно широким. До найбільш важливих належить функція коментування. Частотність використання авторського коментаря у формі парентези варіює у різних художніх творах. Найбільше функціональне різноманіття цього прийому спостерігаємо у романі „Orlando: A Biography”, де він забезпечує пояснення деталей, не очевидних із загального контексту: *He now commissioned Mr Isham of Norfolk to deliver to Mr Nicholas Greene of Clifford's Inn a document which set forth Orlando's admiration for his works (for Nick Greene was a very famous writer at that time) and his desire to make his acquaintance... [306, с. 40]*

У цьому уривку парентетичне речення, відокремлене дужками від основного тексту, використане з метою підкреслення причинно-наслідкових

зв'язків між подіями твору – захопленням Орландо творчістю Ніколаса Гріна і бажанням познайомитися з ним.

Активне використання коментарів-парентез у цьому романі визначається його жанровою природою. Оскільки він є імітацією біографії, автор використовує парентетичні засоби, які створюють ефект історичності, серед яких:

- парентези, що містять згадки про історичні дати й події: *On the seventh day of his trance (Thursday, May the 10th) the first shot was fired of that terrible and bloody insurrection of which Lieutenant Brigge had detected the first symptoms* [306, с. 65].

- парентези-зауваження автора щодо роботи над текстом біографії: *'We had a word for them. Ah! I have it...'* (***But we must omit that word; it was disrespectful in the extreme and passing strange on a lady's lips.***) *'Lord! Lord! she cried again at the conclusion of her thoughts...* [306, с. 76]

Окрім того, авторський коментар у формі парентези може виконувати модальну функцію шляхом характеристики ставлення автора до висловлювання. Цьому функційному типу парентези властивий широкий спектр модальної лексики, наприклад, прислівники, які виражають ступінь достовірності інформації (*apparently, indeed, certainly, perhaps* тощо): *Indeed, drums and trumpets is no phrase. Indeed, Piccadilly and Holborn, and the empty sitting-room and the sitting-room with fifty people in it are liable at any moment to blow music into the air* [303, с. 111].

Парентетичні внесення у формі авторського коментаря також функціують як маркери оцінки інформації за допомогою емоційно-оцінної лексики, яка входить до їхньої структури. Ця функція маніфестується у наступному уривку, де завдяки використанню парентези, з одного боку, надається додаткова інформація, а з іншого – демонструється емоційне ставлення автора за рахунок вживання лексичних одиниць із загально негативною семантикою (*unfortunately, notoriously loses its flavour*): *But at length the ice grew cold beneath them, which she disliked, so pulling him to his feet again, she talked so enchantingly, so wittily, so wisely (but unfortunately always in French, which notoriously loses its flavour in translation) that*

he forgot the frozen waters or night coming or the old woman or whatever it was... [303, с. 21].

Й. Куї зазначає, що парентеза може виконувати різні стилістичні функції залежно від контексту, в якому вона використовується [233, с. 178]. У романах В. Вулф парентеза виконує функцію маркера зміни нарративних точок зору. До головних типів перетворення належать:

- транспозиція форм внутрішнього і зовнішнього мовлення:

(I'm twenty-two. It's nearly the end of October. Life is thoroughly pleasant, although unfortunately there are a great number of fools about. One must apply oneself to something or other – God knows what. Everything is really very jolly – except getting up in the morning and wearing a tail coat.)

'I say, Bonamy, what about Beethoven?'

(Bonamy is an amazing fellow. He knows practically everything – not more about English literature than I do – but then he's read all those Frenchmen.) [303, с. 71]

Як зауважила Дж. Б. Рочча, парентеза у романах В. Вулф допомагає розмежовувати план об'єктивного та суб'єктивного у свідомості мовця [278, с. 100]. Наведений приклад демонструє використання парентези як формального маркера внутрішнього мовлення персонажа, яке чергується з немаркованими репліками його зовнішнього мовлення.

- транспозиція фразеологічної точки зору:

*Was that figure of fun at the end of the table with her hair rigged up like a Maupole (**comme une grande perche mal fagotee**) really the Queen?* [306, с. 19]

Фразеологічна точка зору (термін Б. Успенського) полягає у специфічному словесному оформленні висловлювання, яке характеризує соціальний прошарок, до якого належить персонаж, його вік, сферу діяльності тощо. Створення словесного портрету персонажа здійснюється завдяки використанню стилістично забарвленої лексики (наприклад, сленгізмів, професіоналізмів, архаїчної лексики тощо). Прийом зміни фразеологічної точки зору В. Вулф використовує задля підкреслення іноземного походження героїні твору за допомогою використання іншомовних

парентетичних внесень. У наведеному прикладі цей засіб експресивного синтаксису використано з метою імітації спілкування героїв французькою мовою.

– транспозиція особи оповідача:

Terribly severe he looked, set, and defiant. (What people go through in half an hour! But nothing could save him. These events are features of our landscape. A foreigner coming to London could scarcely miss seeing St. Paul's.) He judged life [303, с. 96].

Поліфонічність романів В. Вулф передбачає зміни ракурсу оповіді, оскільки автор одночасно передає події твору ззовні і крізь призму сприйняття персонажа. У цьому випадку парентеза пов'язує художню реальність твору, яку перцептивно сприймають герої і фіктивний оповідач, й внутрішній світ персонажа, реалізований як сукупність емоційних й інтелектуальних рефлексій, пов'язаних з тією реальністю, в якій він існує. Наведений приклад із роману „Jacob's Room” розкриває прийом поєднання авторського плану опису зовнішніх ознак й поведінки персонажа і плану персонажа, реалізованого у формі внутрішніх розмірковувань й виділеного за допомогою парентези в тексті.

До функцій парентези також належить *ретроспекція*, маніфестація якої полягає у забезпеченні інформативної когерентності твору. У запропонованому нижче уривку з роману „Orlando: A Biography” парентеза такого типу функціонує як посилання на інформацію, яка була попередньо згадана у тексті:

He kept looking at the grass and at the sky and trying to bethink him what a true poet, who has his verses published in London, would say about them. Memory meanwhile (whose habits have already been described) kept steady before his eyes the face of Nicholas Greene... [306, с. 49].

Мовними маркерами ретроспективності у запропонованому уривку виступають прислівники з темпоральною семантикою (*already, before, recently, so far, previously* тощо), а також використання дієслів у часових формах Present Perfect й Past Simple.

Парентеза є одним із прийомів виразного синтаксису, який створює неповторну синтаксичну структуру романів В. Вулф і широко представлений у

композиційно-мовленнєвих формах різних структурно-семантичних типів (див. Рисунок В.6, Додаток В, с. 229). Цей експресивний засіб функціонує у 15% однорідних, 24% контамінованих, 31% інтерферованих й 35% контаміновано-інтерферованих розповідних композиційних макроформах. Крім того, парентезі притаманне широке застосування у формах роздуму – 10% однорідних, 16% контамінованих, 29% інтерферованих й 23% контаміновано-інтерферованих макроформ. В описах цей прийом виразного синтаксису зустрічається рідше – у 8% однорідних, 10% контамінованих, 25% інтерферованих й 21% контаміновано-інтерферованих досліджених зразках текстів. Як показують числові дані, частотність використання парентези більша в інтерферованих типах макроформ, неоднорідна структура яких створюється внаслідок внесення елементів мовлення персонажів, вираженого засобами прямого, непрямого або невласне-прямого мовлення. Саме в цих структурно-семантичних типах макроформ парентеза виконує свої важливі текстотвірчі функції – маркування переходу від екстравертного до інтровертного мовлення персонажів, а також авторського коментування.

4.2.2. Виразні засоби експресивного синтаксису, засновані на редукції та зміні порядку слів початкової моделі речення. Під терміном „еліпсис” розуміють вилучення одного або обох головних членів речення, значення яких можливо встановити за контекстом; цьому засобу виразного синтаксису притаманні компактна будова й перерозподіл семантико-стилістичного навантаження, яке припадатиме лише на ті лексичні одиниці, які виражені експліцитно [132, с. 139-140]. Переважно він використовується у художній прозі з метою імітації невимушеного спілкування, а також підкреслює емоційний стан мовця, оскільки природньому мовленню властиві спонтанність і лаконічність. У монологічних архітектоніко-мовленнєвих формах еліпсис використано з метою імітації спонтанного мовлення, наприклад: *‘Go on, Rose’, said Maggie, helping the pudding. ‘Go on telling us about the Pargiters’. ‘About the Pargiters?’ said Rose. She saw herself running along the broad avenue in the lamplight* [310, с. 31].

Переривання мовлення, пов'язане с особливим емоційним станом мовця носить назву апосіопези або замовчування. Цей засіб експресивного синтаксису, які і еліпсис, широко використовується у відтворенні усного спонтанного мовлення. У проаналізованих романах зазначений прийом характеризує функційна варіативність, оскільки він імітує потік мовлення, який переривається внаслідок:

- надмірної емоційності, яка впливає на природу мовлення: *'What's 'I'? ... 'I...'* *She stopped. She did not know what she meant. She was talking nonsense* [310, с. 38].

- пригадування інформації: *He had turned Persian poetry into English prose, and English prose into Greek iambics; he was an authority upon coins; and – one other thing – oh yes, she thought it was vehicular traffic* [309, с. 41].

Крім того, апосіопеза вживається з метою зобразити сприйняття особою розрізненого мовлення, яке долинає з натовпу: *She stopped. So did every one. 'Tomorrow ... Sunday ... a beastly ... you tell me ... go then!'* *Crash!* [303, с. 28]

В окремих випадках замовчування застосовується з метою пом'якшення грубого вислову й виступає у якості синтаксичного аналога евфемізму. Наприклад, у наступному фрагменті потенційно непристойну лексичну одиницю нейтралізовано шляхом використання апосіопези. При цьому, загальний зміст висловлювання зберігається за рахунок парентези, яка містить авторський коментар, що пояснює зміст його прихованої частини: *'We had a word for them. Ah! I have it...'* *(But we must omit that word; it was disrespectful in the extreme and passing strange on a lady's lips)* [305, с. 64].

Іншим засобом експресивного синтаксису, заснованим на редукції початкової моделі речення, є номінативні речення – односкладові синтаксичні структури, головний член яких виражений іменником, займенником або іншою субстантивованою частиною мови (наприклад, прикметником або герундієм), яка називає особу, предмет або явище. У художніх творах В. Вулф номінативні речення мають варіативну структуру й широкий спектр функціонування. Поєднання кількох синтаксичних конструкцій цього типу використовується з метою імітації фрагментарного потоку думок, внутрішнього мовлення персонажа:

It did come, after all so naturally; so much more naturally than Clarissa. No fuss. No bother. No finicking and fidgeting. All plain sailing. And the dark, adorably pretty girl on the verandah exclaimed (he could hear her) [304, с. 51].

Посилення виразності відбувається за рахунок анафоричного повтору частки *no*. Отже, у поєднанні з іншими засобами виразного синтаксису – парентезою (*he could hear her*) й лексичним повтором (*...after all so naturally; so much more naturally...*), номінативні речення створюють ефект спонтанного неструктурованого внутрішнього мовлення.

Наступний синтаксичний засіб виразності асиндетон – це прийом експресивного синтаксису, заснований на безсполучниковому поєднанні однорідних членів простого речення, або предикативних комплексів у складному. Для прикладу розглянемо уривок з роману „*Orlando: A Biography*”, в якому наведений фрагмент внутрішнього монологу героя, розчарованого у своєму коханні: *Faithless, mutable, fickle, he called her; devil, adulteress, deceiver; and the swirling waters took his words, and tossed at his feet a broken pot and a little straw.* [306, с. 42].

Представлений текст є поєднанням інтровертного монологу дійової особи, вираженого засобами невласне-прямого мовлення, й авторської розповіді. Однорідні члени речення, поєднані безсполучниковим зв'язком, утворюють дві симетричні групи, які містять, у першому випадку три прикметника, у другому – три іменника, які характеризують особу. Контраст у цій композиційно-мовленнєвій формі здійснюється за рахунок поєднання асиндетону у невласне-прямому мовленні й полісиндетону (повтор сполучника *and*) в авторському мовленні. Відсутність сполучників між однорідними членами речення прискорює ритм прозового твору [132, с.143] й забезпечує динамічність мовлення.

Засоби виразного синтаксису, в основі яких лежить редукція початкової моделі речення, використовуються у художніх творах В. Вулф порівняно нечасто (див Рисунок В.8, Додаток В, с. 231). Функціонування еліптичних конструкцій і апосіопези у досліджених матеріалах обмежується планом мовлення персонажів, тому зустрічається в інтерферованих й контаміновано-інтерферованих

композиційно-мовленнєвих макроформах з елементами прямого або невласне-прямого мовлення. Номінативні речення також функціонують переважно у складі композиційно-мовленнєвих форм, які містять фрагменти внутрішнього монологу, вираженого засобами невласне-прямого мовлення, або екстравертного діалогу, реалізованого за допомогою прямого мовлення. У більшості проаналізованих випадків асиндетон надає виразності мовленню персонажів творів. Однак, слід зауважити, що номінативні речення й синтаксичні конструкції з безсполучниковим зв'язком траплялися у невеликій кількості у фрагментах авторського мовлення. А саме, входили до складу 1% розповідних й 1,5% описових однорідних композиційно-мовленнєвих макроформ. Загалом, засоби експресивного синтаксису цього типу репрезентовані у 5% інтерферованих композиційно-мовленнєвих й 7% контаміновано-інтерферованих макроформ.

Інверсія є одним із найбільш виразних і широко вживаних засобів експресивного синтаксису у романах В. Вулф. Більшість науковців, які досліджують це синтаксично-стильове явище, поділяють думку, що інверсія – це порушення традиційної послідовності членів речення, як наслідок складова речення, що займає нетипову позицію, набуває додаткового експресивного забарвлення [64; 103]. Оскільки англійській мові притаманний фіксований порядок слів у реченні, будь-які відхилення від їхнього нормативного розташування розглядають як стилістичну інверсію. Головною функцією цього засобу виразного синтаксису є підкреслення інформації, вираженої тією частиною речення, яка має нетипове розташування у реченні. Наслідком використання інверсії у художніх творах В. Вулф є порушення лінійності оповіді, що лежить в основі індивідуально-авторського художнього методу зображення потоку свідомості.

У проаналізованих художніх текстах визначено 6 типів речень з інвертованим порядком слів.

1. Розташування іменної частини складеного іменного присудка перед підметом. Наступне речення демонструє приклад вживання інверсії цього типу, де іменна частина присудка виражена за допомогою прикметника *book-shy*. Експресивність цього компоненту підтримується завдяки використанню

кільцевого часткового повтору *book-shy – gun-shy*, який слугує структурним обрамленням речення: *Book-shy she was, like the rest of her generation; and gun-shy too* [301, с. 29].

У поодиноких випадках у реченнях з інверсією цього типу після іменної частини складеного присудка розташоване дієслово-зв'язка, що передує підмету, наприклад: *So absorbed was she in the sight, that she forgot to think how other ages would have envied her, though it seems probable that on this occasion they would* [305, с. 31].

2. Означення знаходиться у постпозиції відносно означуваного наприкінці речення: *Such were Betty Flanders's letters to Captain Barfoot – many-paged, tear-stained.* [303, с. 26].

Крім того, стилістично маркованим є розташування відокремленого означення на початку речення: *Motionless and broad-backed the moors received the statement “It is fifteen minutes past the hour,” but made no answer, unless a bramble stirred* [303, с. 59].

3. Розміщення порівняльного звороту на початку речення: *Like the antennae of some irritable insect it positively trembled.*

4. Розташування додатка на початку речення: *With their sharp eye for eccentricity, they were inclined to think Mr. Ambrose awful; but the quickest witted cried “Bluebeard!” as he passed* [309, с. 61].

5. Обставина на початку речення: *Swinging her bag, clutching her parasol, holding Archer's hand, and telling the story of the gunpowder explosion in which poor Mr. Curnow had lost his eye, Mrs. Flanders hurried up the steep lane* [303, с. 34].

6. Розрив предикативного комплексу за допомогою другорядних членів речення, наприклад, обставини способу дії: *The cab, by trotting steadily along the same road, soon withdrew them from the West End, and plunged them into London* [309, с. 24].

Різні типи стильової інверсії широко функціонують у творах В. Вулф (див. Рисунок В.7, Додаток В, с. 230). Цей засіб експресивного синтаксису містять 18% однорідних, 26% контамінованих, 37% інтерферованих й 30% контаміновано-

інтерферованих композиційно-мовленнєвих макроформ „розповідь”. Крім того, інверсія знаходить застосування у формах описів – 9 % однорідних, 13% контамінованих, 16% інтерферованих й 15% контаміновано-інтерферованих макроформ. У композиційно-мовленнєвих макроформах „роздум” цей прийом виразного синтаксису використано у 20% однорідних, 23% контамінованих, 13% інтерферованих й 19% контаміновано-інтерферованих фрагментах.

4.3. Функційні характеристики синтаксично-стильових прийомів у структурі композиційно-мовленнєвих форм

Під стильовим прийомом О. М. Мороховський пропонує розуміти способи поєднання стилістично маркованих й нейтральних моделей речення в межах надфразової єдності, абзацу або тексту. На рівні синтаксису стильовий прийом може утворюватися внаслідок транспозиції моделі речення в певному ситуативному контексті, за якої вона набуває додаткове значення, зазвичай не притаманне їй [132 с. 138]. Паралелізм – це стилістичний прийом, заснований на тотожній будові двох або більше речень або їхніх частин [132, с. 152]. Використання в одному реченні або групі речень синтаксично однорідних структур сприяє створенню особливого синтаксичного ритму тексту. У досліджених романах В. Вулф переважають частково паралельні синтаксичні конструкції, тобто авторка застосовує цей прийом у низці випадків, серед яких:

1. Опис зовнішності або характеру людини: *She praised herself in praising the light, without vanity, for she was stern, she was searching, she was beautiful like that light* [308, с. 101].

У представленому реченні паралельні синтаксичні конструкції мають форму предикативних комплексів зі складеним іменним присудком, в якому іменна частина виражається за допомогою прикметників (*stern, beautiful*) й Participle I (*searching*) й позначає риси героїні. Синтаксичний паралелізм у цьому випадку може вказувати на рівнозначність кожної з характеристик, однак певну структурну дисгармонію у наведеному контексті створює порівняння *like that*

light, що експресивно виділяє останній синтаксично паралельний предикативний комплекс, створюючи стильову конвергенцію засобів виразності.

2. Створення ефекту множинності дій, які відбуваються одночасно: *'I burn, I shiver,' said Jinny, 'out of this sun, into this shadow* [307, с. 6].

3. Зображення навколишнього середовища, в якому розвиваються події творів: *In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June* [304, с. 2].

В одне невелике за обсягом речення автор вмістила враження головної героїні твору про червневий ранок у Лондоні, насичений звуками і рухом. Ефект міського шуму Вулф передала за допомогою використання повних і часткових звукових повторів (наприклад, *tramp – trudge – triumph – strange, uproar – motor, car – carriage, love – life – London*), а також вживання лексичних одиниць, які мають звукову семантику (наприклад, *tramp, trudge, bellow, uproar, jingle, high singing*). Складне речення утворене шляхом безсполучникового поєднання простих номінативних речень. Також спостерігаємо використання часткового синтаксичного паралелізму (*in people's eyes – in the swing, tramp, and trudge – in the triumph and the jingle*). Сукупність цих лінгвостилістичних засобів створює ефект прискороного ритму міста, що постійно змінюється в очах головної героїні Клариси Деллоуей, яка є одним із головних носіїв композиційної точки зору твору. Короткі описи лише спрямовують погляд читача на вітрини крамниць, фасади будівель і залюднені вулиці, однак не дають змогу роздивитися деталі, спинитися на довше, ніж це зробила би Клариса.

4. Підкреслення контрасту й протиставлення ідей: *Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be, all her soul rusted with that grievance sticking in it, her dismissal from school during the War--poor*

embittered unfortunate creature! [304, с. 51]. Паралельні конструкції у цьому фрагменті роману „Mrs Dalloway” створюють протиставлення за рахунок використання антонімічних лексичних одиниць (*superiority-inferiority; poor-rich*).

Одним із видів паралельних синтаксичних конструкцій є анафора – прийом виразного синтаксису, який полягає у повторенні слова або групи слів на початку речення. Наприклад, у романі „The Waves” авторка використовує його з метою створення його зовнішньої конструкції і забезпечення його художнього ритму: *'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.'* *'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.'* [299, с. 3].

Короткі монологи героїв представлені у вигляді речень, структура яких відзначається частковим синтаксичним паралелізмом: в обох випадках анафоричний предикативний комплекс *I see* доповнюється додатками (*a ring / a slab of pale white*), поширеними за допомогою означень, виражених у формі Participle I (*hanging above me / spreading away*). Крім того, синтаксично паралельними є інтродуктивні фрази (*said Bernard / said Susan*).

Епіфору визначаємо як прийом виражального синтаксису, заснований на повторі слова або групи слів наприкінці речень. Варто зауважити, що цей тип повтору трапляється у романах В. Вулф набагато рідше, ніж анафора. Частковий епіфоричний повтор спостерігаємо у наступному уривку внутрішнього монологу Септімуса Ворена Сміта („Mrs Dalloway”): *The whole world was clamouring: Kill yourself, kill yourself, for our sakes. But why should he kill himself for their sakes?* [304, с. 35]

Цей короткий фрагмент актуалізовано за допомогою конвергенції виражальних синтаксичних засобів. Опозиція двох джерел мовлення лінгвістично реалізована за допомогою використання прямого мовлення для голосу уявного натовпу й невласне-прямого мовлення для репліки Септімуса. При цьому, експресивність обох реплік посилюється за допомогою використання повного контактного повтору у першому випадку (*kill yourself, kill yourself*) і риторичного питання у другому (*...why should he kill himself..?*). Оскільки слова „натовпу”, як і

відповідь на них, є продуктом уяви героя, їхню єдність підкреслено епіфоричним повтором (*for our sakes / for their sakes*).

Стилістичні прийоми, засновані на повторенні аналогічних структурно-синтаксичних моделей, віднайдено у складі всіх видів й структурно-семантичних типів композиційно-мовленнєвих макроформ (див. Рисунок В.9, Додаток В, с. 232). Отже, вони функціонують у 10% однорідних, 14% контамінованих, 8% інтерферованих й 17% контаміновано-інтерферованих уривках, які належать до розповідного виду. При цьому паралельні синтаксичні конструкції, анафора й епіфора використані у 18% однорідних, 20% контамінованих, 15% інтерферованих й 23% контаміновано-інтерферованих макроформах роздуму. Найнижчою є частотність уживання цих стильових прийомів в описових макроформах – 6% однорідних, 10% контамінованих, 5% інтерферованих й 11% контаміновано-інтерферованих макроформах.

Семантичні зсуви у реченнях з питальною синтаксичною структурою зумовлені багатофункціональністю граматичних форм й визначаються контекстом [132, с. 156]. У результаті семантичної транспозиції питальні конструкції набувають експресивності. До стилістичних прийомів синтаксису з транспозицією значення належить риторичне питання – стверджувальне позитивне або негативне висловлювання, яке має синтаксичну структуру питання, однак не розраховане на відповідь [243, с. 244]. Отже, риторичне питання у художніх текстах використовується з метою підкреслення емоційності висловлювання. Цей синтаксичний прийом віднаходить своє застосування як у прямому мовленні персонажів, так і у випадках з невластиво-прямим мовленням. Зауважимо, що в архітектоніко-мовленнєвих формах з непрямим мовленням риторичні питання не використовуються.

Наступний уривок містить три риторичні питання, виражені засобами прямого мовлення. Слід зазначити, що у монологіях і діалогах екстравертного типу, до якого належить цей фрагмент, ця синтаксична структура слугує засобом привертання уваги: *'Why should these things happen? Why should people suffer? I honestly believe'*, she went on, lowering her voice slightly, *'that Rachel's in Heaven, but Terence. . . .'* *'What's the good of it all?'* she demanded [309, с. 52].

Окрім того, риторичні питання віднаходимо у монологічних інтровертних архітектоніко-мовленнєвих формах, виражених засобами невласне-прямого мовлення: *But what have I done with my life? thought Mrs. Ramsay, taking her place at the head of the table, and looking at all the plates making white circles on it. 'William, sit by me', she said. 'Lily', she said, wearily, 'over there'. They had that--Paul Rayley and Minta Doyle – she, only this – an infinitely long table and plates and knives. At the far end was her husband, sitting down, all in a heap, frowning. What at? She did not know. She did not mind* [308, с. 31]. У цьому випадку риторичні питання виконують функцію відтворення процесу міркування головної героїні пані Ремзі. Поєднання планів екстравертного й інтровертного мовлення здійснюється за рахунок використання різних синтаксичних структур – прямого (зовнішнє) й невласне-прямого (внутрішнє) мовлення.

Риторичне питання має обмежену сферу використання у композиційно-мовленнєвих макроформах, оскільки його функціонування пов'язане переважно з планом мовлення персонажів у формі прямого, непрямого або невласне-прямого мовлення, або авторським роздумом. З цієї причини зазначений стильовий прийом трапляється переважно в інтерферованих (5%) або контаміновано-інтерферованих (7%) макроформах-роздумах. У незначній кількості (менше 1%) вони присутні в однорідних й контамінованих макроформах цього виду.

Випадки використання прийому експресивного синтаксису **парцеляції** – особливого способу фрагментування речення на дві або більше комунікативно самостійні фрази [319, с. 310], є поширеними у досліджених романах В. Вулф. За О. О. Скоробогатовою, парцеляція – це явище, яке виражається у висловленнях, побудованих за моделями речень різних типів, розділених на декілька інтонаційно відокремлених фраз, що наділені певною комунікативною самостійністю [170, с. 8]. Науковець також зазначає, що цей прийом виразного синтаксису сприяє підвищенню інформативності висловлення, яка первинно закладена у його лексичному наповненні й синтаксичній структурі, за рахунок актуалізації його частини [171, с. 99]. Цю точку зору поділяє український мовознавець А. П. Загнітко, за словами якого парцельовані елементи набувають відносно

більшого стилістичного навантаження [74, с. 377]. Дослідниця В. Галацька стверджує, що парцеляція збільшує експресивну наголошеність кожного елемента висловлення, увиразнює напруженість авторської думки за допомогою драматичного темпоритму [42, с. 108]. Первинно парцеляція притаманна усному мовленню, однак, за словами Н. М. Чернушенко, вона стає нормою літературної мови, але зберігає при цьому розмовну специфіку [194, с. 132]. У текстах головними маркерами парцеляції виступають розділові знаки, які позначають кінець речення – крапка, три крапки, знак питання і знак оклику [169, с. 86]. Аналіз випадків використання парцеляції дозволяє стверджувати, що вона має досить неоднорідну структуру й функціональний потенціал.

За *структурою* пропонуємо класифікувати парцеляцію залежно від того, який член речення є відокремленим. У проаналізованих текстових зразках спостерігається парцеляція другорядних членів речення:

- означення: *Clara was not the one to encroach upon Wednesday. Humblest, most candid of women!* [303, с. 28];

- обставина: *... and this, and this, and this, she thought, going upstairs, laughing, but affectionately, at the sofa on the landing (her mother's); at the rocking-chair (her father's); at the map of the Hebrides* [308, с. 109].

- додаток: *A curious effect the gate has, like lace upon pale green. Even in the window you hear the plates; a hum of talk, too, from the diners; the Hall lit up, and the swing-doors opening and shutting with a soft thud. Some are late* [303, с. 37].

Слід зауважити, що в межах однієї композиційно-мовленнєвої форми парцельованими можуть бути одразу декілька членів речення. Для прикладу розглянемо речення з роману „To the Lighthouse”: *She looked down the railway carriage, the omnibus; took a line from shoulder or cheek; looked at the windows opposite; at Piccadilly, lamp-strung in the evening.* Цей уривок демонструє поєднання двох парцельованих груп присудків (*took a line from shoulder or cheek; looked at the windows opposite*) й обставини місця (*at Piccadilly, lamp-strung in the evening*).

Парцеляція також реалізує свою функцію фрагментації потоку мовлення у складних реченнях. У цьому випадку відокремленим може виступати підрядне

речення, наприклад, в уривку з роману „Mrs Dalloway”, наведеному нижче, відокремленими є підрядні речення причини (*for he wore brown boots; his hands were educated*): *To look at, he might have been a clerk, but of the better sort; for he wore brown boots; his hands were educated...* [304, с. 61]

У модерністських романах В. Вулф парцеляція наділена широким спектром функційних можливостей. Насамперед цей прийом експресивного синтаксису відіграє важливу роль у створенні художнього ритму прозового тексту. Ритмотворча функція парцеляції полягає у створенні ефекту прискороного плину художнього часу, яка реалізується за допомогою компресійної манери зображення подій, використаної у наступному фрагменті тексту роману „Orlando: A Biography”: *‘Ravishing,’ she exclaims ten times on one page, ‘wondrous... utterly beyond description... gold plate... candelabras... negroes in plush breeches... pyramids of ice... fountains of negus... jellies made to represent His Majesty’s ships... swans made to represent water lilies... birds in golden cages... gentlemen in slashed crimson velvet...* [306, с. 64-65].

Наведений текст є уривком листа Пенелопи Хартопп подрузі, в якому вона описує бал у Константинополі. Загальний емоційний тон листа підкреслено за допомогою емотивних епітетів (*ravishing, wondrous, utterly beyond description*), проте задля уникнення ефекту пафосу в описі дійства, автор використовує поєднання прийомів експресивного синтаксису – парцеляції та паралелізму. Таким чином, парцеляція забезпечує скорочення опису, залишивши лише суттєві деталі, а синтаксичний паралелізм реалізує прийом тектової іронії, який у цьому випадку актуалізується за допомогою створення парних лексико-синтаксичних конструкцій, які не пов’язані на семантичному рівні, однак мають тотожне синтаксичне оформлення (*pyramids of ice // fountains of negus; jellies made to represent His Majesty’s ships // swans made to represent water lilies; birds in golden cages // gentlemen in slashed crimson velvet*).

З іншого боку, парцеляція може, навпаки, сповільнювати сприйняття художнього часу. Цей прийом можна спостерігати в уривку з роману „Mrs Dalloway”, де автор зображує натовп, який чекає появи монаршої особи: *Listlessly, yet confidently, poor people all of them, they waited; looked at the*

Palace itself with the flag flying; at Victoria, billowing on her mound, admired her shelves of running water, her geraniums; singled out from the motor cars in the Mall first this one, then that; bestowed emotion, vainly, upon commoners out for a drive; recalled their tribute to keep it unspent while this car passed and that; and all the time let rumour accumulate in their veins and thrill the nerves in their thighs at the thought of Royalty looking at them; the Queen bowing; the Prince saluting; at the thought of the heavenly life divinely bestowed upon Kings; of the equerries and deep curtsies; of the Queen's old doll's house; of Princess Mary married to an Englishman [304, с. 39].

На рівні сюжету у зображений момент жодних подій не відбувається, однак атмосферу очікування авторка майстерно передає за допомогою парцельованих словосполучень і речень. За допомогою цього засобу виразного синтаксису авторка поєднує плани вираження реального й уявного, стираючи грань між ними, оскільки кожен образ відокремлений від іншого і сприймається індивідуально.

Не менш важливою функцією парцеляції є створення ефекту пригадування, пов'язаного з художнім методом потоку свідомості. Фрагментарність думок і образів, їхню незавершеність авторка підкреслює за допомогою цього прийому виразного синтаксису. Для прикладу розглянемо уривок з роману „Mrs Dalloway”, в якому Пітер Уолш пригадує своє життя: *And this has been going on all the time! he thought; week after week; Clarissa's life; while I – he thought; and at once everything seemed to radiate from him; journeys; rides; quarrels; adventures; bridge parties; love affairs; work; work, work!* [304, с. 65].

З тексту видно, що парцельовані слова й словосполучення позначають різні види діяльності, якими займався Уолш усі ці роки, проте вони позбавлені жодних деталей, які б надали додаткових змістових відтінків подіям життя героя. У цьому прикладі рутинність подій підкреслено за допомогою парцеляції. Разом з тим, важливість останнього відокремленого елемента відзначено поєднанням двох засобів експресивного синтаксису – парцеляцією та контактним потрійним повтором (*work; work, work!*).

З огляду на свою функційну специфіку парцеляція трапляється у проаналізованих творах порівняно часто у різних структурно-семантичних типах

композиційно-мовленнєвих форм (див. Рисунок В.10, Додаток В, с. 233). Це також пов'язано з особливостями авторського стилю й загальною естетичною концепцією В. Вулф. Отже, цей стильовий прийом синтаксису містять 12% однорідних, 8% контамінованих, 15% інтерферованих й 11% контаміновано-інтерферованих розповідних макроформ; 3% однорідних, 5% контамінованих й 2% інтерферованих описових макроформ (у контаміновано-інтерферованих описах випадків використання парцеляції не виявлено). Дещо частіше парцеляція забезпечує експресивність у композиційно-мовленнєвих макроформах „роздум” – у 14% однорідних, 6% контамінованих, 18% інтерферованих й 10% контаміновано-інтерферованих текстових фрагментах.

Висновки до розділу 4

1. У четвертому розділі дисертаційного дослідження проаналізовано особливості функціонування мовно-стильових засобів на рівні лексики й синтаксису у композиційних макроформах різних структурно-семантичних типів. Результати наукової розвідки показали, що з-поміж лексико-стильових засобів найчастіше у художніх творах В. Вулф використані епітети й порівняння, рідше – метафори й метонімії.

Аналіз текстових даних показав, що частотність вживання виражальних засобів зростає у контамінованих композиційних макроформах, оскільки їм притаманний більш варіативний спосіб зображення дійсності за рахунок поєднання кількох семантичних типів композиційно-мовленнєвих форм, наприклад розповіді й опису або роздуму й опису. Однак у композиційних макроформах, формально-змістова будова яких ускладнена завдяки інтерференціям мовлення персонажів у формі прямого, непрямого або невластивого прямого мовлення, кількість тропів найменша, оскільки у численних випадках стильові акценти у них створюються завдяки використанню засобів та прийомів виразного синтаксису. При цьому, кількість випадків використання тропів у контаміновано-інтерферованих макроформах є вищою, ніж у суто інтерферованих

уривках, проте меншою у порівнянні з контамінованими фрагментами. Така тенденція розподілу лексико-стильових засобів притаманна усім семантичним типам композиційно-мовленнєвих форм – розповідям, описам й роздумам.

Винятком з цієї закономірності є використання епітета у описових композиційних макроформах. Оскільки він є ключовим тропом у створенні художнього образу, він функціонує у переважній більшості описів усіх структурно-семантичних типів. Також не спостерігається суттєвої залежності вживання метонімії від структурно-семантичного типу композиційної макроформи.

Згідно з отриманими даними, лексико-стильовим засобам у творах В. Вулф загалом притаманна стильова конвергенція на лексичному рівні, тобто поєднання кількох тропів у межах однієї композиційної макроформи. Широко представлені поєднання різних типів епітетів із порівняннями, а також комбінація метафори з епітетами й порівняннями, які, виконуючи допоміжну роль, беруть участь у створенні складних образів, змістовим центром яких виступають метафори.

2. Серед засобів виразного синтаксису найбільш кількісно репрезентативними є засоби, що ґрунтуються на експансії вихідної моделі речення, до яких належать повтори й парентези. Різні типи повторів зустрічаються у більш ніж половині композиційних макроформ усіх структурно-семантичних типів. Відносно рівномірне поширення цього засобу пояснюється його функційною специфікою, яка полягає у забезпеченні структурно-змістової цілісності тексту, а також внаслідок його потенціалом утворювати стильову конвергенцію з тропами. Згідно з отриманими результатами дослідження, парентези переважно застосовані в інтерферованому й контаміновано-інтерферованому типах композиційних макроформ, неоднорідність яких забезпечує поєднання плану авторського мовлення зі словами персонажа, вираженими за допомогою прямого, непрямого або невласне-прямого мовлення. У цих структурно-семантичних типах композиційних макроформ вона виконує функції маркування переходу від зовнішнього до внутрішнього мовлення персонажів, а також коментарів автора. Парентеза часто функціонує в розповідях і роздумах, проте дещо рідше в описах.

Також важливим елементом ідіостилю В. Вулф є використання інверсії. Цей засіб широко представлений у розповідях і роздумах, проте в описах він трапляється рідше. На відміну від інших засобів виразного синтаксису, поширення інверсії у проаналізованих текстах не залежить від структурно-семантичного типу композиційної макроформи, оскільки кількість випадків її використання приблизно рівна в кожному з них. Це пояснюється широким функційним спектром цього засобу, який пов'язаний із підкресленням важливої інформації, вираженої компонентом речення, що має нетипове розташування у його синтаксичній структурі. Порушення лінійності оповіді, викликане використанням інверсії, лежить в основі індивідуально-авторського художнього методу зображення потоку свідомості.

3. Серед стильових прийомів синтаксису найбільш яскраво представлені синтаксичні структури, чий експресивний потенціал реалізується шляхом їхньої взаємодії у контексті. До них належать паралелізм, анафора й епіфора. Найбільше випадків застосування цієї групи стильових прийомів синтаксису зафіксовано у різних структурно-семантичних типах композиційної форми „роздум”, рідше вони увиразнюють розповіді. Найнижчий відсоток композиційних макроформ, що містять цей тип синтаксичних конструкцій, належать до семантичного типу „опис”. Загалом, паралелізм, анафора й епіфора частіше функціонують у контамінованих й контаміновано-інтерферованих макроформах у порівнянні з однорідними й суто інтерферованими.

Прийомом виразного синтаксису, в основі якого лежить транспозиція значення синтаксичної структури, є риторичне питання, якому характерне відносно обмежене використання у художніх текстах. Оскільки його функціонування полягає у підкресленні емоційності висловлювання, цей прийом переважно увиразнює план мовлення персонажа, виражений засобами прямого або невласне-прямого мовлення. Відповідно, риторичні питання притаманні переважно композиційним макроформам з ознаками інтерференції. Крім того, у досліджених текстах цей вид прийомів виразного синтаксису характеризує

композиційно-мовленнєві форми, які належать до семантичного типу „роздум”. В описах і розповідях риторичне питання містять менше 1% зразків.

4. Одним із найбільш суттєвих стильових маркерів індивідуально-авторського стилю В. Вулф є використання різних видів парцеляції, яка, подібно до інверсії, забезпечує фрагментарність і нелінійність мовлення. Частіше вона реалізує свій експресивний потенціал у розповідях і роздумах, рідше – в описах. Парцеляція, як правило, увиразнює мовлення персонажів, надає йому ефекту спонтанності, тому в більшості випадків вона функціонує у інтерферованих і контаміновано-інтерферованих композиційних макроформах.

Загалом, виразні синтаксичні засоби у романах В. Вулф зустрічаються частіше, ніж стильові прийоми синтаксису. У досліджених матеріалах засоби і прийоми виразного синтаксису порівняно нечасто використовуються індивідуально, у більшості випадків автор поєднує стилістично марковані елементи в межах фрагменту тексту з метою підкреслити певну інформацію або створити яскравий образ. Серед найбільш репрезентативних варіантів є комбінація кількох засобів виразного синтаксису, поєднання синтаксично-експресивних прийомів і засобів, а також міжрівневі сполучення тропів і засобів або прийомів виразного синтаксису.

Варто зауважити, що у досліджених текстах частотність використання деяких тропів, засобів і прийомів виразного синтаксису демонструє залежність від структурно-семантичного типу композиційної макроформи, до складу якої вони входять. До таких стилістично маркованих елементів належать на лексичному рівні порівняння та метафора, а на синтаксичному – парентеза, паралелізм, анафора, епіфора, риторичне питання та парцеляція.

Рекурентність таких лексико-стильових засобів, як метонімія та епітет, а також деяких засобів виразного синтаксису (повтор та інверсія) не залежить від структурно-семантичного типу композиційної макроформи, оскільки їхнє поширення є приблизно однаковим у всіх типах цих фрагментів тексту.

Основні положення розділу висвітлено в одноосібній публікації дисертантки [117; 119; 123; 126; 127].

ВИСНОВКИ

Роботу присвячено лінгвостильовим властивостям композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм художніх модерністських текстів Вірджинії Вулф. Теоретико-методологічне підґрунтя дослідження формують сучасні напрями в галузі функційної стилістики й лінгвістики тексту, що вписують його у коло структурно-функційної парадигми. У роботі комплексно використано різні дослідницькі методи: таксономії, типологізації, аналізу, синтезу, а також лінгвістичний, компонентний і кількісний аналіз.

У художньому модерністському тексті реалізується взаємодія впорядкованої, структурно й тематично пов'язаної сукупності компонентів, що презентують авторське мовлення у формах розповіді, опису й роздуму та мовлення персонажів у діалогічній або монологічній формах.

Під композиційно-мовленнєвою формою розуміємо фрагмент художнього тексту, якому притаманна змістово-тематична однорідність, що ґрунтується, з одного боку, на особливостях предмету зображення, а з іншого – на використанні типових лексико-семантичних і граматико-синтаксичних засобів. За семантичною ознакою розрізняють три основні композиційно-мовленнєві форми – розповідь, опис і роздум. Предметом розповіді є сукупність дій або подій, які відбуваються у художній дійсності тексту та поєднані зв'язками часової послідовності; опис передбачає зображення ознак деякого живого або неживого об'єкта художнього світу, які проявляються у певний момент часового континууму твору; предмет роздуму – це ідеї та поняття, пов'язані між собою причинно-наслідковими відношеннями. У досліджених творах В. Вулф кількісно переважають композиційно-мовленнєві форми розповідного типу, рідше трапляються роздуми, а наймеш представленими є описи.

За структурними характеристиками композиційно-мовленнєві форми поділяються на макроформи й мікроформи. Композиційна макроформа може складатися з абзацу або послідовності абзаців, об'єднаних спільною темою, предметом й способом зображення художньої дійсності, який визначає

семантичний тип композиційно-мовленнєвої форми (розповідь, опис або роздум), в свою чергу композиційну мікроформу утворює речення або послідовність речень, інтегрованих в основну макроформу іншого семантичного типу. Попри те, що інтегрована мікроформа завжди тематично пов'язана з домінантною макроформою, вона зберігає інший спосіб зображення художньої дійсності й лексичні та синтаксичні ознаки, притаманні її семантичному типу.

Відповідно до структурно-семантичних особливостей композиційно-мовленнєві форми поділяються на однорідні та неоднорідні. Серед неоднорідних виділяємо контамінований, інтерферований та контаміновано-інтерферований типи. У романах В. Вулф найбільшу частку всіх макроформ складають неоднорідні контаміновані макроформи, трохи менше – неоднорідні інтерферовані зразки. Контаміновано-інтерферовані композиційні макроформи функціонують порівняно рідше, тоді як однорідні типи представлені поодинокі.

Отже, особливості предмету зображення і специфіка логічних текстових зв'язків визначають лінгвістичні характеристики композиційно-мовленнєвих форм. Композиційно-мовленнєвій формі „розповідь” притаманне використання значної кількості дієслів, які позначають процес руху, початок, тривалість або завершення дій і дієслів з перцептивною семантикою. Крім того, у розповідях широко представлене функціонування іменників, які мають конкретне предметне значення, для позначення осіб, предметів й елементів простору, яких пов'язують події розповіді; іменників із метонімічним перенесенням значення; прислівників із темпоральною і локативною семантикою. До характерних синтаксичних якостей розповіді належать застосуванням простих і складносурядних речень з безсполучниковими зв'язком, рідше зустрічаються складнопідрядні речення з підрядними обставинними часу й місця; функціонування синтаксичних паралельних конструкцій, а також парентези у формі авторського коментаря. Серед типових лексичних ознак опису – використання іменників з конкретним предметним значенням, які позначають частини тіла, предмети одягу й аксесуари у портретних описах, іменників із предметною семантикою на позначення компонентів біосфери, а також явищ природи в описах-пейзажах, іменників, які

позначають складові інтер'єру, а також архітектурні елементи будівель, прикметників, які відображають якісні характеристики предмету – кольору, текстури, форми, розміру, віку тощо, прикметників, які містять сему оцінності у структурі свого значення, дієслів-зв'язок, а також дієслів із перцептивною семантикою. До синтаксичних характеристик опису належить використання речень зі складеним іменним присудком, іменникових атрибутивних словосполучень, складнопідрядних речення з підрядним порівняльним або з'ясувальним, у пейзажах також поширенні підрядні речення із підрядною частиною місця.

До лексико-семантичних ознак композиційно-мовленнєвої форми „роздум” належить використання абстрактної лексики, модальних прислівників і дієслів зі значенням ймовірності або припущення. На рівні синтаксичної будови роздум характеризує широке функціонування складних речень, питальних конструкцій та парентез.

Встановлено, що архітектоніко-мовленнєві форми реалізують план мовлення персонажів у монологічній та діалогічній формах. Відповідно до особливостей їхньої граматико-синтаксичної будови монологічні форми мовлення, поділяємо на такі, що виражені засобами а) прямого, б) непрямого і в) невластне-прямого мовлення. За формою вираження у художній реальності розрізняємо а) інтровертні, тобто такі, що належать до внутрішнього мовлення персонажа і не промовляються вголос, й б) екстравертні – фрагменти мовлення персонажів, які виголошують перед іншими дійовими особами, але за своєю змістовою структурою не потребують реакції-відповіді.

Доведено, що діалогічні форми мовлення характеризує більша лінгвістична варіативність порівняно з монологіями. За їхньою граматико-синтаксичною будовою діалоги виражені засобами прямого, непрямого і невластне-прямого мовлення, а в окремих випадках – за допомогою поєднання цих засобів у межах однієї архітектоніко-мовленнєвої форми.

У досліджених романах В. Вулф монологи переважно представлені засобами невластне-прямого мовлення, рідше – за допомогою прямого мовлення. У

поодиноких випадках їх реалізує поєднання прямого та невласне-прямого або непрямого мовлення. За формою вираження у художній дійсності переважають інтровертні монологи. У проаналізованих творах кількісно переважають монологи, проте діалоги є більш варіативними з точки зору лінгвістичних особливостей. Діалоги у переважній більшості проаналізованих зразків виражені засобами прямого мовлення. Рідше спостерігаються випадки використання невласне-прямого мовлення у діалогічних архітектоніко-мовленнєвих формах. Засоби непрямого мовлення найменше репрезентують як монологічне, так і діалогічне мовлення персонажів. За особливостями реалізації у художній дійсності та відношеннями між учасниками ситуації спілкування у романах В. Вулф переважають екстравертні прямі діалоги.

У результаті проведеного дослідження визначено, що домінантними лексико-стильовими засобами у композиційно-мовленнєвих формах усіх семантичних типів є епітет та порівняння, тоді як частотність уживання метафори й метонімії порівняно нижча. Синтаксично-стильові засоби, які функціонують у композиційних макроформах різних семантичних типів, також широко репрезентовані у літературних творах письменниці. З-поміж засобів виразного синтаксису найбільш часто зустрічають стилістично марковані синтаксичні конструкції, засновані на експансії вихідної моделі речення (повтор та парентеза), рідше функціонують конструкції зі зміненим порядком слів (інверсія), найменш репрезентативними є синтаксично-стильові засоби, в основі яких лежить редукція початкової структури речення (еліпсис, апосіопеза, номінативні речення й асиндетон). Синтаксичні стильові прийоми менш представлені у досліджених творах у порівнянні з синтаксично-стильовими засобами. Випадки увиразнення текстів за допомогою стильових прийомів, що ґрунтуються на взаємодії синтаксичних структур у контексті (паралелізм, анафора, епіфора), й заснованих на транспозиції способів зв'язку (парцеляція) приблизно рівні, тоді як випадки використання стильових прийомів, пов'язаних із транспозицією значення синтаксичної структури у контексті (риторичне питання), є поодинокими.

Доведено, що особливості використання переважної більшості лексико-стильових і синтаксично-стильових засобів і прийомів пов'язано зі структурно-семантичними особливостями композиційних макроформ. Таким чином, частотність використання метафори і порівняння зростає у контамінованих і контаміновано-інтерферованих макроформах, а функціонування синтаксично-стильових засобів, що засновані на експансії та редукції вихідної моделі речення, частіше спостерігається у інтерферованих композиційних макроформах. Репрезентативність стильових прийомів, що ґрунтуються на взаємодії синтаксичних структур у контексті, більш широка за умови наявності композиційної контамінації, тоді як частотність випадків використання прийомів, пов'язаних із транспозицією значення синтаксичної конструкції і способів зв'язку, підвищується за умови інтерференції.

Поширення таких лексико-стильових засобів, як метонімія та епітет, та деяких засобів виразного синтаксису (порівняння та інверсія) не залежить від структурно-семантичного типу композиційної макроформи, а їхнє поширення є приблизно однаковим у всіх структурно-семантичних типах композиційних макроформ.

Дослідження теми дисертації у перспективі передбачає проведення компаративного аналізу композиційно-мовленнєвих й архітектоніко-мовленнєвих форм текстів різних жанрів і стилів, встановлення особливостей впливу архітектонічної інтерференції та композиційної контамінації на структуру модерністських і постмодерністських текстів, а також укладання типології архітектоніко-композиційної структури художніх модерністських текстів
В. Вулф.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Грамматика и текст // Вопросы языкознания. 1985. Вып. 1. С. 63–69.
2. Александрова О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. Москва, 1984. 211 с.
3. Алефиренко Н. Ф. Текст–дискурс–язык // Русская филология. 2007. Вып. 2–3. С. 3–7.
4. Андреев В. Н. Композиционно-речевая форма „рассуждение” в структуре художественного текста: на материале современной англоязычной прозы: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Тула, 2003. 133 с.
5. Андреева К. А. Грамматика и поэтика нарратива в русском и английском языках: дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.20. Тюмень, 1998. 242 с.
6. Антонова М. Ю. Перелічення як засіб репрезентації картини світу (на матеріалі коротких оповідань) // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2015. Вип. 1(48). С. 52–54.
7. Арязмова О. В. Способы репрезентации композиционно–речевых структур новейшей русской прозы // Материалы международной конференции „Научное наследие В. А. Богородицкого и современный вектор исследований Казанской лингвистической школы”. 2016. С. 12–17.
8. Арязмова О. В. Композиционно-речевые структуры русского новейшего художественного дискурса: основные типы трансформаций // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в вузе и школе. 2017. Вып. 27. С. 46–51.
9. Аристотель. Поэтика. Риторика. Москва, 2000. 224 с.
10. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Москва, 1990. 300 с.
11. Аствацатуров А. Литературная игра в романе В. Вулф „Орландо”. СПб., 2000. С. 29–302.

- 12.Бабелюк О. А. Поетика постмодерністського художнього дискурсу: принципи текстотворення (на матеріалі сучасної американської прози малої форми) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04. Київ, 2010. 33 с.
- 13.Бабелюк О. А. Стилiстичні засоби і прийоми крізь призму лiнгвосинергетики // Вісник Київського національного лiнгвістичного університету. Серія: Філологія. 2011. Вип. 14. С. 7–17.
- 14.Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Москва, 2005. 496 с.
- 15.Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Москва, 2000. С. 196–238.
- 16.Батюк Г. О. Імпресіонізм в романі В. Вулф „Місіс Деловей” // Вісник ЛНУ ім. І. Франка. 2007. Вип. 44 (2). С. 200–209.
- 17.Батюк Г. О. Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. Тернопіль, 2009. 22 с.
- 18.Батюк Г. О. Інтермедіальність у творчості Вірджинії Вулф: роман „До маяка” // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. *Studia methodologica*. 2008. Вип. 25. С. 7–11.
- 19.Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1986. 445 с.
- 20.Бахтин М. М. Проблемы творчества и поэтики Достоевского. Киев, 1994. 511 с.
- 21.Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лiнгвістики. Київ, 2004. 344 с.
- 22.Белянин В. П. Психолiнгвистические аспекты художественного текста. Москва, 1988. 120 с.
- 23.Бехта І. А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук : спец. 10.02.04. Київ, 2010. 38 с.

- 24.Бехта І. А. Персональний дискурс у наративній структурі художнього тексту // „Мова і культура”. Серія „Філологія”. 2002. Вип. 5. С. 22–29.
- 25.Блох М. Я., Сергеева Ю. М. Внутренняя речь в структуре художественного текста: Монография. Москва, 2011.180 с.
- 26.Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Москва, 2007. 520 с.
- 27.Борисов А. А. Модели стилистического осмысления описания природы: композиционно-речевая форма „статическое описание” и композиционно-речевая форма „динамическое описание” // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. Вып. 3 (33). С. 48–52.
- 28.Богатырева Н. А. Стилистика современного немецкого языка. Москва, 2005. 336 с.
- 29.Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. Москва, 2004. 416 с.
- 30.Бунь О. А. Лінгво-когнітивний аспект функціонування текстових внесень у сучасній англійській художній прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Київ, 1997. 18с.
- 31.Бурлак Т. Ф., Крохалева Л. С., Кунцевич С. Е. Практикум по стилистике английского языка. Минск, 2005. 106 с.
- 32.Валгина Н. С. Теория текста. Москва, 2003. 280 с.
- 33.Васильева А.А. Компаративные единицы, характеризующие языковой портрет персонажа (на примере произведения А. Иванова „Географ глобус пропил”) // Вестник РУДН. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. Вып. 4. С. 101–107.
- 34.Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва, 1989. 648 с.
- 35.Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. Москва, 1980. 360 с.
- 36.Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963. 253 с.
- 37.Волков А. Р. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001. 636 с.

38. Воробйова О. П. Мімезис примарного в художньому дискурсі Вірджинії Вулф // Записки з романо-германської філології. 2015. Вип. 1 (34). С. 25–30.
39. Воробйова О. П. Равлик і метелик у вирі буття: когнітивні аспекти художнього символізму // Вісник КНЛУ Серія Філологія. 2011. Вип. 1, Т. 14. С. 25–34.
40. Воробйова О. П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології) // Мова, культура й освіта в сучасному світі. 2008. С. 126–135.
41. Воробьева О. П. Вирджиния Вулф и поэтика инсайта // Горизонты современной лингвистики: традиции и новаторство. 2009. С. 764–776.
42. Галацька В. парцеляція як допоміжна комунікативна стратегія в сучасній театральній журналістиці незалежної України // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. 2013. Вип. 37. С. 104–110.
43. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва, 1981. 140 с.
44. Гимпельсон Е. Г. Системные характеристики композиции риторического произведения : дисс. ... кандидата филол. наук : 10.02.15. Волгоград, 1998. 205 с.
45. Глінка Н. В. Комунікативна природа породження художнього тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2014. Вип. 44. С. 69–71.
46. Голоюх Л. В. Порівняння як структурно–стилістичний компонент художнього тексту (на матеріалі сучасної української історичної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.02.03. Київ, 1996. 22 с.
47. Голоюх Л. В. Складні безсполучникові речення у стилістиці художніх текстів В. Шевчука // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2013. Вип. 22. С. 24–28.

48. Гончарова Е. А. Лингвостилистические средства создания образа персонажа в художественном тексте // Лингвистические исследования художественного текста. Ленинград, 1983. С. 85–98.
49. Гончарова Е. А., Шишкина И. В. Интерпретация текста. Москва, 2005. 368 с.
50. Горшков А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. Москва, 2006. 367 с.
51. Греймас А.–Ж. Структурная семантика: поиск метода. Москва, 2004. 368 с.
52. Гришина О. Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале англо-американской прозы XX века) : дисс. ... кандидата филол. наук : 10.02.04. Москва, 1983. 177 с.
53. Грищенко Я. С. Дискурсивність віршованих творів: когнітивно-прагматичний вимір (на матеріалі англійської та американської поезії XVII – XX століть) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2013. 198 с.
54. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. СПб., 2000. 447 с.
55. Давыдова Т. Т., Пронин В. А. Теория литературы. Москва, 2003. 232 с.
56. Дегтярьова І. Стилiстичний синтаксис української постмодернiстської прози // Українська мова. 2009. Вип. 3. С. 27–38.
57. Денисова Г. В. Интертекстуальность и семиотика перевода: возможности и способы передачи интекста // Текст. Интертекст. Культура. Москва, 2001. С. 112–128.
58. Денисова Т. Н. Роман і проблеми його композиції. Київ, 1968. 220 с.
59. Джавакян В. А. Корреляции композиционно–речевых форм в художественном тексте : автореф. дисс. на соискание науч. степени кандидата филол. наук : спец. 10.02.19. Краснодар, 2011. 24 с.
60. Дмитриева Д. С. Пространство и время как основополагающие концепты в творчестве В. Вулф (на примере романов „Миссис Дэллоуэй” и „На маяк”) // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2016. Вып. 3. С. 38–44.
61. Долгова О. В. Семиотика неплавной речи. Москва, 1978. 264 с.

62. Домашнев А. И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. Москва, 1989. 208 с.
63. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.). Москва, 2006. 296 с.
64. Єфімов Л. П., Ясінецька О. А. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз. Вінниця, 2004. 240 с.
65. Єщенко Т. А. Семантико–стилістичні типи метафор: теоретичний аспект // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. 2010. Т. 28. С. 224–239.
66. Жантїева Д. Г. Англійський роман XX века. Москва, 1965. 350 с.
67. Женетт Ж. Фигуры. Москва, 1998. 944 с.
68. Жерноклетова Т. Е. К вопросу о контаминации и последовательном сочетании констатирующих типов речи // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. Вып. 1. С. 21–25.
69. Жерноклетова Т. Е. Контаминация и последовательное сочетание констатирующих типов речи в художественных текстах // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2014. Вып. 3 (29). С. 196–199.
70. Жерноклетова Т. Е. Разновидности функционально–смысловых текстов (на материале художественной литературы) // Вестник иркутского государственного лингвистического университета. 2014. Вып. 2. С. 143–148.
71. Жерноклетова Т. Е. Явление контаминации функционально–смысловых типов речи как результат закономерного процесса восприятия действительности // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. Вып. 10(4). С. 78–83.
72. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977. 413 с.
73. Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови: Синтаксис: Монографія. Донецьк, 2001. 662 с.
74. Загнітко А. П. Теорія сучасного синтаксису. Донецьк, 2007. 294 с.

- 75.Золотова Г. А. Композиция и грамматика // Язык как творчество. Сборник научных трудов к 70–летию В. П. Григорьева. Москва, 1996. С. 284–296.
- 76.Зубрицька М. Антологія світової літературно–критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. 633 с.
- 77.Игина Е. В. Необычный дискурс Вирджинии Вулф // Записки з романо–германської філології. 2013. Вип. 1 (30). С. 96–105.
- 78.Ищенко Н. Г. Текст – цілісна смислова і мовленнєва структура // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2016. Вип. 62. С. 129–131.
- 79.Кайда Л. Г. Композиционный анализ художественного текста. Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. Москва, 2011. 408 с.
- 80.Кайда Л. Г. Композиционная поэтика текста. Москва, 2000. 152 с.
- 81.Калинина Ю. М. Композиция художественного текста как средство выражения его антропоцентричности : дисс. ... кандидата филол. наук : 10.02.01. Липецк, 2009. 217 с.
- 82.Калинюк Е. А. Частотные структурно-позиционные характеристики композиционно-речевых фрагментов описания пространства // Записки з романо–германської філології. 2002. Вип. 2(31). С. 78–84.
- 83.Калинюк Е. А. Жанрово–детерминированные особенности функционирования пространственных описательных фрагментов в научно–фантастическом тексте (на материале романа Г. Уэллса „The War of Worlds”) // Записки з романо–германської філології. 2013. Вип. 2(31). С. 36–44.
- 84.Калінюк О. О. Композиційно–мовленнєва форма „опис” в науково–фантастичному тексті (на матеріалі науково–фантастичних творів англійських та американських авторів ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук : спец. 10.02.04. Одеса, 1999. 16 с.
- 85.Каменская О. П. Текст и коммуникация. Москва, 1990. 152 с.
- 86.Каримова Р. А. Семантико-структурная организация текста (на материале устных спонтанных и письменных текстов). Уфа, 1991. 140 с.

87. Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка. Київ, 2008. 376 с.
88. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи. Киев, 1989. 143 с.
89. Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедіальний аспект : дисс. ... кандидата філол. наук : 10.01.03. Санкт Петербург, 2016. 219 с.
90. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе 19-20 вв. Москва, 1994. 380 с.
91. Кожин А. Н., Крылова О. А., Одинцов В. В. Функциональные типы русской речи. Москва, 1982. 223 с.
92. Колегаєва І. М., Розанова О. А., Калінюк О. О. Композиційно-мовленнева структура англomовного тексту і дієслово // Вісник Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова. 1999. Вып. 4. С. 16–20.
93. Колотов А. А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф) // Культура и текст. 1997. Вып. 1. № 2. С. 122–124.
94. Колотов А. А. Художественная структура романов В. Вулф 1920-х– начала 1930-х годов : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. філол. наук : спец. 10.01.05. Москва, 2000. 13 с.
95. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка. Москва, 2005. 176 с.
96. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. Москва, 1972. 110 с.
97. Корольова А. В. Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації в художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.0, 10.02.02. Київ, 2003. 25 с.
98. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ, 2008. 423 с.
99. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. Київ, 2006. 464 с.
100. Кратасюк Л. М. Функціонально-змістові типи мовлення як виразник текстової категорії інформативності // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2012. Вип. 66. С. 215–218.

101. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль, 2005. 416 с.
102. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. Москва, 2001. С. 72–81.
103. Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М. Стилистика английского языка. Ленинград, 1960. 175 с.
104. Куйбіда Х. І. Художні означення в епосі Гомера (на матеріалі похідних прикметників) // Studia Linguistica. 2014. Вип. 8. С. 87–92.
105. Кусько Е. Я. Проблемы языка современной художественной литературы: Несобственно–прямая речь в литературе ГДР. Львов, 1980. 208 с.
106. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. Вінниця, 2004. 272 с
107. Ландсберг Г. С. Оптика. Москва, 2003. 848с.
108. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. 512 с.
109. Левченко М. Н. Темпорально-локальная архитектура художественный текстов различных жанров : дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.19. Москва, 2003. 449 с.
110. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. 478 с.
111. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб., 1998. 285 с.
112. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва, 1999. 192 с.
113. Любарець Н.О. Живопис і література в художній прозі Вірджинії Вулф // Літературознавчі студії. 2013. Вип. 39(2). С. 124–131.
114. Любарець Н. О. Митець і мистецтво в художній прозі Вірджинії Вулф // Літературознавчі студії. 2017. Вип. 1(2). С. 60–68.
115. Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.04. Київ, 2008. 23 с.
116. Любарець Н. О. Шекспір у творчій рецепції Вірджинії Вулф (на прикладі роману „Орландо”) // Ренесансні студії. 2011. Вип. 16-17. С. 172–180.
117. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні особливості композиційно-

- мовленнєвих форм художнього тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2013. Вип. 39. С. 178–181.
118. Матковська Г. О. Динамізація конструктивної організації тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2014. Вип. 46. С. 118–120.
119. Матковська Г. О. Композиційно-мовленнєві форми фіксації внутрішнього мовлення в художніх творах В. Вульф // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2014. Вип. 19. С. 328–333.
120. Матковська Г. О. Античні джерела композиційної структури художнього тексту // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 429–432.
121. Матковська Г. О. Багатовимірність тексту як об’єкта лінгвістичних досліджень // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2015. Вип. 53. С. 154–156.
122. Матковська Г. О. Поетика композиції художнього тексту // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2015. Вип. 21. С. 280–284.
123. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні засоби актуалізації композиційного ритму художніх творів // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2016. Вип. 62. С. 213–215.
124. Матковська Г.О. Співвідношення архітектонічного й композиційного аспектів структури художнього твору // Наукові записки Вінницького державного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2016. Вип. 23. С. 227–231.
125. Матковська Г.О. Композиційно-мовленнєва форма „опис-пейзаж”. Лінгвостилістичний аспект // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки.

- Мовознавство. 2017. Вип. 3. С. 247–251.
126. Матковська Г.О. Структурно-синтаксичні й функціональні особливості парентези у романах Вірджинії Вулф // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики. 2018. Вип. 1 (15). С. 221–225.
127. Матковська Г. О. Синтаксично-стильові особливості композиційних макроформ у романах Вірджинії Вулф // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2018. Вип. 2 (70). С. 134–138.
128. Матковська Г. О. Структурні особливості композиції художнього тексту // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2013. Київ. С. 41–45.
129. Мацько Л. І. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту // Культура слова. 2011. Вип. 75. С. 56–66.
130. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови. Київ, 2003. 462 с.
131. Михальская Н. П. Романы Вирджинии Вульф: (к вопросу о кризисе модернистского романа в Англии) // Ученые записки МГПИ. 1964. Т. 218. С. 323–346.
132. Мороховский А. Н., Воробьева О. П., Лихошерст Н. И. Стилїстика английского языка. Киев, 1984. 236 с.
133. Москальская О. И. Грамматика текста. Москва, 1981. 183 с.
134. Мудрак Е. И. „Волны” В. Вулф: современные версии прочтения // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія „Філологічні науки”. 2013. Вип. 1 (5). С. 48–54.
135. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва, 1994. 602 с.
136. Назарова И. В. Типология компаративных единиц в когнитивном аспекте : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19. Воронеж, 2000. 20 с.

137. Непийвода Н. Ф. Мова української науково–технічної літератури (функціонально-стилістичний аспект). Київ, 1997. 303 с.
138. Нефедова Л. А. Восприятие текста как активный когнитивный процесс // Слово, высказывание, текст в коммуникативном, прагматическом и культурологическом аспектах. 2008. Вып. 4. С. 172–176.
139. Нечаева О. А. Функционально–смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ, 1974. 262 с.
140. Николина Н. А. Филологический анализ текста. Москва, 2003. 256 с.
141. Нире Л. О значении композиции повествования // Семиотика и художественное творчество. Москва, 1977. С. 125–151.
142. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. Москва, 2003. 304 с.
143. Одинцов В.В. Стилистика текста. Москва, 2010. 264 с.
144. Олімська А. К. Синтаксичний простір англомовної поетичної драми ХХ століття: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.02.04. Херсон, 2016. 23 с.
145. Оноприенко Т. Н. Эпитет: семантика и структура (на материале английской тропики). Житомир, 1997. 48 с.
146. Павлюк Т. П. Порівняльні звороти в сучасному українському поетичному тексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.02.03. Запоріжжя, 2011. 21 с.
147. Панченко Н. В., Качесова И. Ю., Комиссарова Л. М. Теория текста. Москва, 2010. 132 с.
148. Панченко Н. В. Композиция как традиционный объект филологических исследований: форма и/или содержание // Известия алтайского государственного университета. 2011. Вып. 2-1(70). С. 140–147.
149. Пелевина Н. Н. Рассуждение в композиционно-речевой структуре научного и художественного текстов // Известия Российского госуд. пед. ун–та им. А. И. Герцена. 2006. Вып. 21. С. 71–78.

150. Піхтовнікова Л. С. Еволюція німецької віршованої байки (XIII–XX ст.): жанрово–стилістичні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04, 10.01.04. Київ, 2000. 40 с.
151. Піхтовнікова Л. С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка XIII–XX ст. Харків, 1999. 220 с.
152. Платон. Государство. Москва, 2015. 398 с.
153. Полетаев А. А. Характеристика типов текстов в рамках функционально–смыслового типа речи „рассуждение” // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. Вып. 1. С. 93–96.
154. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. Москва, 1986. 480 с.
155. Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф. Введение в литературоведение. Москва, 1988. 528 с.
156. Пропп В. В. Морфология волшебной сказки. Москва, 2006. 128 с.
157. Пфютце М. Грамматика и лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике, ред. Н. Т. Беляева. Москва, 1978. Вып. 8. С. 218–243.
158. Радзієвська Т. В. Нариси з концептуального аналізу та лінгвістики тексту: Текст – соціум – культура – мовна особистість. Київ, 2010. 491 с.
159. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації. Київ, 1993. 194 с.
160. Ревзина О. Г. Методы анализа художественного текста // Структура и семантика художественного текста. Москва, 1998. С. 301–316.
161. Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. Ленинград, 1983. 215 с.
162. Розанова О. А. Композиційно-мовленнєві форми в англomовній художній і публіцистичній прозі (порівняльне дослідження на матеріалі творів XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Одеса, 1996. 18 с.
163. Руднев В. П. Винни Пух и философия обыденного языка. Москва, 2000. 320 с.

164. Садченко В. Т. Текст как объект лингвистической семиотики // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2009. Вып. 29. С. 104–111.
165. Себина Е. Н. Пейзаж // Л. В. Чернец. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Москва. С. 153–160.
166. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава, 2008. 712 с.
167. Селіванова О. О. Методи дослідження тексту в сучасній лінгвістиці // Світ свідомості в мові. 2012. С. 327–346.
168. Сидоров Е. В. Общая теория речевой коммуникации. Москва, 2010. 244 с.
169. Сковородников А. П. О функциях парцелляции в современном русском литературном языке // Русский язык в школе. 1980. Вып. 5. С. 86–91.
170. Скоробогатова Е.А. Парцелляция полипредикативного высказывания в современном русском языке : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.02. Харьков, 1990. 23 с.
171. Скоробагатова Е. А. Анализ межуровневой переходности на материале полипредикативных высказываний с парцелляцией // Филологический анализ (теория, методика, практика). 1995. Вып. 7. С. 98–99.
172. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка. Москва, 2003. 221 с.
173. Смущинська І. В. Порівняння як стилістична фігура з погляду інтерпретації та перекладу // Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 2. С. 302–308.
174. Солганик Г.Я. Стилистика текста. Москва, 1997. 256 с.
175. Соснин А. В., Ситникова Е. А. По лондонским маршрутам Вирджинии Вулф // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 91–104
176. Сухова А. В. Англомовна новела (XIX–XX ст.): лінгвостилістичний та прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2017. 264 с.

177. Тмарченко Н. Д. Теория литературы. Москва, 2004. 368 с.
178. Татару Л. В. Точка зрения и ритм композиции нарративного текста (на материале произведений Дж. Джойса и В. Вулф) : дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.19. Саратов, 2009. 419 с.
179. Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е. Методы анализа текста и дискурса. Харьков, 2009. 356 с.
180. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 1999. 334 с.
181. Торчинська Н. М. Місце непрямої мови у поетичному дискурсі (на матеріалі роману Л. Костенко “Маруся Чурай”) // Наукові праці Кам’янець–Подільського національного університету ім. І. Огієнка. Філологічні науки. 2010. Вип. 23. С. 257–260.
182. Труфанова И. В. Прагматика несобственно-прямой речи. Москва, 2000. 569 с.
183. Тураева З. Я. Лингвистика текста (текст: структура и семантика). Москва, 1986. 127 с.
184. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. 574 с.
185. Урусиков Д.С. Грамматология. Нарратология. Липецк, 2009. 224 с.
186. Федотов О. И. Основы теории литературы. Литературное творчество и литературное произведение. Москва, 2003. 272 с.
187. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно–изобразительных произведениях. Москва, 1993. 324 с.
188. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва, 2002. 438 с.
189. Цицерон М. Т. Об ораторе // Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 75–252.
190. Чарыкова О. Н. Текст в аспекте новой научной парадигмы // Текст – дискурс – картина мира. 2015. Вып. 1. С. 8–13.
191. Чередниченко В. П. Прагмастилістичні характеристики німецькомовної новели: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2016. 271 с.

192. Черемисина Н. В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и композиции текста // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. Русский язык. Москва, 1987. С. 13–26.
193. Чернец Л. В., Хализев В. Е., Эсалнек А. Я Введение в литературоведение. Москва, 2004. 680 с.
194. Чернушенко Н.М. Парцеляція як засіб експресивного синтаксису української художньої літератури другої половини ХХ століття // Лінгвістичні дослідження : Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. 2013. Вип. 35. С. 128–135.
195. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Москва, 2009. 248 с.
196. Чупцова А. В. Функции парентезы в оригинале и переводе (на материале произведений У. Фолкнера и их переводов на русский язык) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. Вып. 5. С. 157–161.
197. Шабат-Савка С. Т. Парцельовані комунікати як маркери вербалізації інтенцій мовця та експресивності художнього тексту // Записки з українського мовознавства. 2017. Вип. 24(1). С. 254–263.
198. Шалыгина О. В. Проблема композиции поэтической прозы (А. П. Чехов, А. Белый, Б. Л. Пастернак). Москва, 2008. 243 с.
199. Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. Москва, 1990. 415 с.
200. Шацкая М. Ф. Диктема – единица текста или дискурса? // Мова. Науково–теоретичний часопис з мовознавств. 2012. Вип. 17. С. 179–182.
201. Шевченко В. Е. Композиція та архітектоніка друкованого видання // Вісник Київського національного університету. Серія “Журналістика”. 2000. Вип. 8. С. 70–75.
202. Шипова И. А. Метасемиотика художественного текста (на материале немецкого языка) : дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.04. Барнаул, 2017. 364 с.

203. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. СПб, 2007. 472 с.
204. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва, 1995. 360 с.
205. Ярмоленко Г. Г. Типы изложения как единицы композиции художественного текста // Культура народов Причерноморья. 2006. Вып. 82. С. 252–254.
206. Ярхо Б. И. Предисловие к „Сатирикону” Петрония // Петроний. Сатирикон. Москва, 1990. С. 12–38.
207. Allen W. The English novel. London: Penguin Books, 1958. 376 p.
208. Alm-Arvius Ch. Figures of speech. Lund, 2003. 218 p.
209. Aumüller M. Text Types // Handbook of Narratology / ed. D. Herman. Berlin/Boston, 2014. P. 854–867.
210. Bain A. English Composition and Rhetoric. Oxford, 1967. 198 p.
211. Bal M. Narratology. Introduction to the theory of narrative. Toronto, 2009. 267 p.
212. Bal M. Narrative theory. Critical concepts in literary and cultural studies. London, 2004. 448 p.
213. Balossi G. A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization (Virginia Woolf’s The Waves). Amsterdam, 2014. 277 p.
214. Banfield A. Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech // Foundation of Language. 1973. Vol. 10(1). P. 1–39.
215. Beaugrande R. A., Dressler W. Introduction to text linguistics. London, 1996. 270 p.
216. Bell Q. Virginia Woolf: a Biography. London, 1996. 576 p.
217. Bezircilioğlu S. The rhythm in the corridors of Virginia Woolf’s mind // Procedia – Social and Behavioral Sciences. 2009. Vol. 1. P. 771–775.
218. Bimberg Ch. The Poetics of Conversation in Virginia Woolf’s A Room of One’s Own: Constructed Arbitrariness and Thoughtful Impressionism // Connotations. 2002. Vol. 11. P. 1–28.

219. Bonheim H. Theory of narrative modes // *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*. 1975. Vol. 14(4). P. 329–344.
220. Bray J. Speech and thought presentation in stylistics // *The Routledge Handbook of Stylistics* / ed. M. Burke. New York, 2014. P. 222–236.
221. Briggs J. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh, 2006. 236 p.
222. Brinker K. *Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin, 2005. 179 S.
223. Brinton L. Represented perception: a study in narrative style // *Poetics*. 1980. Vol. 9. P. 363–381.
224. Brister J. G. *The mainstream of consciousness: James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner and mass modernism*. Lawrence, 2010. 244 p.
225. Brooke J. Hammond A., Hirst G. Using models of lexical style to quantify free indirect discourse in modernist fiction // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2017. Vol. 32(2). P. 234–250.
226. Brooks C., Warren R. P. *Modern Rhetoric*. New York, 1972. 968 p.
227. Chatman S. *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, 1990. 245 p.
228. Chatman S. *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, 1978. 277 p.
229. Chun M. Between sensation and sign: the secret language of *The Waves* // *Journal of Modern Literature*. 2012. Vol. 36(1). P. 53–70.
230. Cohn D. Narrated monologue: definition of a fictional style // *Comparative Literature*. 1966. Vol. 14 (2). P. 97–112.
231. Cohn D. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, 1984. 344 p.
232. Coulmas F. Direct and indirect speech: some general issues // *Direct and indirect speech* / ed. F. Coulmas. Berlin–New York–Amsterdam, 1986. P. 1–22.
233. Cui Y. Parentheticals and the presentation of multipersonal consciousness: a stylistic analysis of *Mrs Dalloway* // *Language and Literature*. 2014. Vol. 23(2). P. 175–187.

234. Dolezel L. Narrative modes in Czech literature. Toronto, 1973. 161 p.
235. Ehrlich S. The function of syntactic deviance in Virginia Woolf's prose // Toronto working papers in linguistics. 1981. Vol. 2. P. 64–97.
236. Ehrlich S. Linguistic Analysis of Literary Style. London, 1990. 280 p.
237. Feigel L., Harris A. Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside. 2011. 282 p.
238. Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig, 1987. 327 S.
239. Fludernik M. The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness. London, 1993. 556 p.
240. Fludernik M. Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization // Style. 2010. Vol. 34 (2). P. 274–292.
241. Fludernik M. Speech representation // Routledge encyclopedia of narrative theory / eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. New York, 2005. P. 720–725.
242. Freytag's Technique of the Drama: an exposition of dramatic composition and art / ed. E. J. MacEwan. Chicago, 2016. 409 p.
243. Galperin I. R. Stylistics. Moscow, 1977. 332 p.
244. Gliserman M. Virginia Woolf's To the Lighthouse: syntax and the female center // American Imago. 1983. Vol. 40(1). P. 51–101.
245. Groot S. H. Free indirect discourse in Mrs. Dalloway: an analysis of the translation strategies and interpretive possibilities in three Dutch translations. Utrecht, 2014. 85 p.
246. Guo H. Free Indirect Thought in Stream-of-Consciousness Fiction: a Textural Cohesive Perspective // International Journal of English Linguistics. 2017. Vol. 7(6). P. 38–46.
247. Halliday M. A. K., Hasan R. Cohesion in English. London, 2013. 373 p.
248. Halliwell S. Diegesis. Mimesis // The living handbook of narratology / ed. D. Herman. Hamburg. URL: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Diegesis – Mimesis&oldid=1868](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Diegesis%20%E2%80%93%20Mimesis&oldid=1868) (дата звернення: 22.11.2017)

249. Hammond A. Problematizing literature with digital methods: he do the police in different voices and the Brown Stocking. URL: http://brownstocking.org/pdf/hammond_problematizing_hastac2013_paper.pdf (дата звернення: 22.11.2017)
250. Hammond A., Brook J., Hirst G. A tale of two cultures: bringing literary analysis and computational linguistics together // Proceedings of the Second Workshop on Computational Linguistics for Literature. 2013. P. 1–8.
251. Hammond A., Brook J., Hirst G. Modeling modernist dialogism: close reading with Big // Reading modernism with machines / eds. Sh. Ross, D. O’Sullivan. London, 2016. P. 49–79.
252. Harweg R. Textologische Analyse einer Zeitungsnachricht // Replik. 1968. Vol. 1/2. S. 8–12.
253. Heinemann W. Textlinguistik heute. Entwicklungen, Probleme, Aufgaben // Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx Universität. 1982. S. 210–221.
254. Hoff M. Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway: invisible presences. Clemson, 2009. 286 p.
255. Hussein K. Sh., Abdul-Ameer A. H. A Corpus-driven approach to stylistic analysis of a lexical richness curve. Munich, 2017. 90 p.
256. Hussey M. How Should One Read a Screen? // Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction / ed. P. Caughie. New York, 2001. P. 249–265.
257. Hussey M. Digital Woolf // A Companion to Virginia Woolf / ed. J. Berman. Hoboken, 2016. P. 263–275.
258. Ikeo R. Connectives „but” and „for” in viewpoint shifting in Woolf’s „To the Lighthouse” // Language and Literature. 2014. Vol. 23(4). P. 331–346.
259. Ikeo R. Speech and thought presentation with a case study of Woolf’s „To the Lighthouse” // The Bloomsbury Companion to Stylistics / ed. V. Sotirova. London, 2016. P. 356–379.
260. Jones G. Free indirect style in Mrs. Dalloway // Postscript. – 1997. Vol. 14. P. 69–80.

261. Kane J. Varieties of mystical experience in the writings of Virginia Woolf // *Twentieth Century Literature*. 1995. Vol. 41. P. 328–349.
262. Kinneavy J. L. *A theory of discourse: The aims of discourse*. Englewood Cliffs, 1971. 500 p.
263. Labov W., Waletzky, J. Narrative analysis: oral versions of personal experience // *Journal of Narrative and Life History*. 1997. Vol. 7(1–4). P. 3–38.
264. Lee H. Discourse type and the three levels of meaning revisited // *Foreign Language Education Research*. 2003. Vol. 6. P. 87–97.
265. Leech G. N. *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. Harlow, 2007. 404 p.
266. Leskiv A. The literary phenomenon of free indirect speech // *Studia Anglica Resoviensia*. 2009. Vol. 6. P. 51–58.
267. Littleton J. Mrs Dalloway: portrait of the artist as a middle-aged woman // *Twentieth Century Literature*. 1995. Vol. 41(1). P. 36–53.
268. Maslova T. B. Challenges of discourse modes categorization // *Вісник Національного технічного університету України „Київський політехнічний інститут”*. Серія: Філологія. Педагогіка. 2015. Вип. 6. С. 69–73.
269. Matkovska H. O. Linguistic devices of developing text formal integrity // *Advanced Education*. 2015. Vol. 3. P. 70–76.
270. McHale B. Free indirect discourse: a survey of recent accounts // *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1978. Vol. 3. P. 249–287.
271. Modernist Archives Publishing Project // A digital archive. URL : <https://www.modernistarchives.com/>
272. Nykänen E. Introduction: approaches to fictional dialogue // *Literary linguistics*. 2016. Vol. 5(2). P. 1–14. URL : <http://www.ijll.uni-mainz.de/index.php/ijll/article/viewFile/56/19> (дата звернення: 10.05.2018)
273. Oltean S. Textual functions of free indirect discourse in the novel *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf // *Revue roumaine de linguistique*. 1981. Vol. 26 (6). P. 533–547.
274. Onega S., Landa J. A. G. *Narratology: an introduction*. London, 1996. 336 p.

275. Pillière L. Structuralism and stylistics // *The Bloomsbury Companion to Stylistics* / ed. V. Sotirova. London, 2016. P. P. 21–36.
276. Riesel E., Schendels E. *Deutsche Stilistik*. Moskau, 1975. 315 S.
277. Rimmon-Kennan Sh. *Narrative fiction. Contemporary poetics*. London, 2002. 196 p.
278. Roccia G. B. Between parentheses: the poetic of irrelevance in Virginia Woolf's experimental fiction // *European Journal of Language and Literary Studies*. 2017. Vol. 1. P. 97–106.
279. Sang Y. An analysis of stream-of-consciousness technique in „To the Lighthouse” // *Asian Social Sciences*. 2010. Vol. 6(9). P. 173–179.
280. Scalicka V. Text, context, subtext // *Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Slavica Pragensia*. 1961. Vol. 3. P. 73–78.
281. Semino E. Blending and characters' mental functioning in Virginia Woolf's *Lappin and Lapinova* // *Language and Literature*. 2006. Vol. 15(1). P. 55–72.
282. Semino E. Representing characters' speech and thought in narrative fiction: a study of *England, England* by Julian Barnes // *Style*. 2004. Vol. 38 (4). P. 428–451.
283. Simpson P. *Stylistics*. London-New York, 2004. 247 p.
284. Smith C. S. Discourse modes: aspectual entities and tense interpretation // *Cahiers de Grammaire, Sémantique et Discours*. 2001. Vol. 26. P. 183–206.
285. Smith C. S. *Modes of discourse. The local structure of texts*. Cambridge, 2003. 334 p.
286. Sotirova V. Woolf's experiments with consciousness in fiction // *Contemporary Stylistics* / eds. P. Stockwell, M. Lambrou. London, 2007. P. 97–196.
287. Sotirova V. Dismantling narrative modes: authorial revision in the opening of *Mrs. Dalloway* // *Linguistics and Literary History* / eds. : A. Auer, V. Gonzalez-Diaz et al. Amsterdam, 2016. P. 171–194.
288. Stanzel F.K. *Theorie des Erzählens*. Gottingen, 1991. 339 S.
289. Sternberg M. Point of view and the indirections of direct speech // *Language and Style*. 1982. Vol. 15. P. 67–117.

290. The Diary of Virginia Woolf : 4 vols. / ed. A. Bell. San Diego, 1979-1985. Vols. 1-4.
291. The Letters of Virginia Woolf : 5 vols. / eds. N. Nicolson, J. Trautmann. San Diego, 1975-1982. Vols. 1-5.
292. Togebe O. A model of text types and genres // Reflections upon genre. encounters between literature, knowledge, and emerging communicative conventions. Tübingen, 2014. P. 147-176.
293. Toolan M. Narrative: a critical linguistic introduction. London, 2001. 272 p.
294. Toolan M. Narrative progression in the short story: first steps in a corpus stylistic approach // Narrative. 2008. Vol. 16(2). P. 105-120.
295. Tufte V. Artful sentences: syntax as style. Cheshire, 2006. 308 p.
296. Ullmann S. Reported speech and internal monologue in Flaubert // Style in the French Novel. Cambridge, 1957. P. 94-120.
297. Vandivere J. Waves and fragments: linguistic construction as subject formation in Virginia Woolf // Twentieth Century Literature. 1996. Vol. 42(2). P. 221-233.
298. Vorobyova O. „The mark on the wall” and literary fancy: a cognitive sketch // Cognition and Literary Interpretation in Practice / eds. H. Veivo, B. Pettersson, M. Polvinen. Helsinki, 2005. P. 201-217.
299. Woolf V. A Writer's Diary. London, 2003. 372 p.
300. Woolf Online / A digital archive. URL : <http://www.woolfonline.com/>

Джерела ілюстративного матеріалу

301. Woolf V. Between the Acts // V. Woolf. The Years and Between the Acts. Ware, 2012. P. 307-412.
302. Woolf V. Flush: A Biography. London, 1976. 204 p.
303. Woolf V. Jacob's Room. London, 1960. 184 p.
304. Woolf V. Mrs Dalloway. London, 2013. 210 p.
305. Woolf V. Night and Day. Oxford, 2009. 592 p.
306. Woolf V. Orlando: A Biography. Ware, 2003. 166 p.
307. Woolf V. The Waves. Ware, 2000. 172 p.

308. Woolf V. To the Lighthouse. Ware, 2002. 159 p.
309. Woolf V. The Voyage Out. London, 1949. 458p.
310. Woolf V. The Years // V. Woolf. The Years and Between the Acts. Ware, 2012. P. 5–304.

Лексикографічні джерела

311. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / ред. Н. С. Болотнова. Москва, 2009. 384 с.
312. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р.Т. Гром'як. Київ, 2007. 752 с.
313. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов / ред. Н. Бродский. Москва, 1925. URL : <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-3712.htm?cmd=p&istext=1>. (дата звернення: 10.05.2018).
314. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А. Н. Николюкин Москва, 2001. 799 с.
315. Полный словарь лингвистических терминов / ред. Т. В. Матвеева. Ростов н/Д, 2010. 562 с.
316. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / ред. Н. Д. Тamarченко. Москва, 2008. 358 с.
317. Українська мова: Енциклопедія / редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко. Київ, 2000. 828 с.
318. Словарь литературоведческих терминов / ред. Л. И. Тимофеев. Москва, 1974. 509 с.
319. Словарь–справочник лингвистических терминов / ред. Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. Москва, 2001. 399 с.
320. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / ред. М. Н. Кожина. Москва, 2006. 696 с.
321. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / ред. В. Н. Ярцева. Москва, 1998. 685 с.
322. The Routledge dictionary of literary terms / ed. P. Childs. London, 2006. 259 p.
323. Dictionary of narratology / ed. G. Prince. Lincoln, 1987. 126 p.
324. Dictionary of stylistics / ed. K. Wales. Harlow, 2001. 429 p.
325. Dictionary of world literature / ed. J. T. Shipley. Paterson, 1962. 633 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Таблиця А.1

**Типологія та поширення архітектоніко-мовленнєвих форм
у романах В. Вулф**

Монологічне мовлення – 1069 (100%)		
1. Форма вираження	1.1. Інтровертне	1039 (97%)
	1.2. Екстравертне	31 (3%)
2. Лінгвістичні засоби презентації	2.1. Пряме мовлення	153 (14%)
	2.2. Непряме мовлення	23 (2%)
	2.3. Невласне-пряме мовлення	298 (28%)
	2.4. Пряме + невласне-пряме мовлення	596 (56%)
Діалогічно-монологічне мовлення – 98 (100%)		
Лінгвістичні засоби презентації	Пряме + невласне-пряме мовлення	87 (89%)
	Невласне-пряме мовлення	11 (11%)
Діалогічне мовлення – 731 (100%)		
1. Тип відношення між учасниками комунікації	1.1. Пряме	716 (98%)
	1.2. Опосередковане	15 (2%)
2. Форма вираження	2.1. Інтровертне	19 (3%)
	2.2. Екстравертне	712 (97%)
3. Лінгвістичні засоби презентації	3.1. Пряме мовлення	381 (52%)
	3.2. Непряме мовлення	33 (4,5%)
	3.3. Невласне-пряме мовлення	72 (10%)
	3.4. Пряме + невласне-пряме мовлення	193 (26,5%)
	3.5. Пряме + непряме мовлення	52 (7%)

Додаток Б

Таблиця Б.1

**Кількісне співвідношення використання лексико-стильових засобів і
приймів у різних структурно-семантичних типах
композиційно-мовленнєвих форм**

Структурно-семантичні типи		Лексико-синтаксичні стильові засоби та прийоми										
		<i>Епітет</i>	<i>Порівняння</i>	<i>Метафора</i>	<i>Метонімія</i>	<i>Повтор</i>	<i>Парентеза</i>	<i>Інверсія</i>	<i>Редукція</i>	<i>Паралелізм</i>	<i>Риторичне питання</i>	<i>Парцеляція</i>
Розповіді	однорідні	135	66	32	28	172	47	56	12	31	0	135
	контаміновані	323	137	71	99	279	114	123	9	69	1	21
	інтерферовані	62	33	22	51	146	139	104	15	23	6	53
	контаміновано-інтерферовані	404	151	103	89	372	240	205	21	134	9	42
Описи	однорідні	24	14	5	3	17	2	3	4	2	0	17
	контаміновані	212	158	66	40	144	24	30	1	19	0	27
	інтерферовані	173	62	20	28	113	50	32	2	3	1	11
	контаміновано-інтерферовані	50	32	9	5	29	41	7	2	21	0	0
Роздуми	однорідні	174	130	72	10	183	34	68	30	61	59	45
	контаміновані	152	115	67	23	115	81	48	5	42	32	15
	інтерферовані	197	101	65	36	271	147	66	23	76	118	81
	контаміновано-інтерферовані	30	20	9	4	29	10	8	6	10	13	5

Додаток В

Таблиця В.1

**Відсоткове співвідношення використання лексико-стильових засобів і
прийомів у різних структурно-семантичних типах
композиційно-мовленнєвих форм**

Структурно-семантичні типи		Лексико-синтаксичні стильові засоби та прийоми										
		<i>Епітет</i>	<i>Порівняння</i>	<i>Метафора</i>	<i>Метонімія</i>	<i>Повтор</i>	<i>Парентеза</i>	<i>Інверсія</i>	<i>Редукція</i>	<i>Паралелізм</i>	<i>Риторичне питання</i>	<i>Парцеляція</i>
Розповіді	однорідні	43%	21%	10%	9%	55%	15%	18%	2%	10%	0	38%
	контаміновані	68%	29%	15%	21%	58%	24%	26%	1%	14%	< 1%	21%
	інтерферовані	22%	12%	8%	18%	52%	49%	37%	5%	8%	2%	53%
	контаміновано-інтерферовані	59%	22%	15%	13%	54%	35%	30%	3%	17%	1%	42%
Описи	однорідні	95%	52%	19%	12%	65%	8%	9%	12%	6%	0	17%
	контаміновані	90%	67%	28%	17%	61%	10%	13%	< 1%	10%	0	27%
	інтерферовані	87%	31%	10%	14%	57%	25%	16%	1%	5%	< 1%	11%
	контаміновано-інтерферовані	96%	63%	17%	10%	56%	80%	15%	3%	11%	0	0
Роздуми	однорідні	51%	38%	21%	3%	53%	10%	20%	8%	18%	17%	45%
	контаміновані	73%	49%	32%	11%	55%	16%	23%	2%	20%	15%	15%
	інтерферовані	39%	20%	13%	7%	53%	29%	13%	5%	15%	23%	81%
	контаміновано-інтерферовані	67%	45%	21%	9%	64%	23%	19%	13%	23%	29%	5%

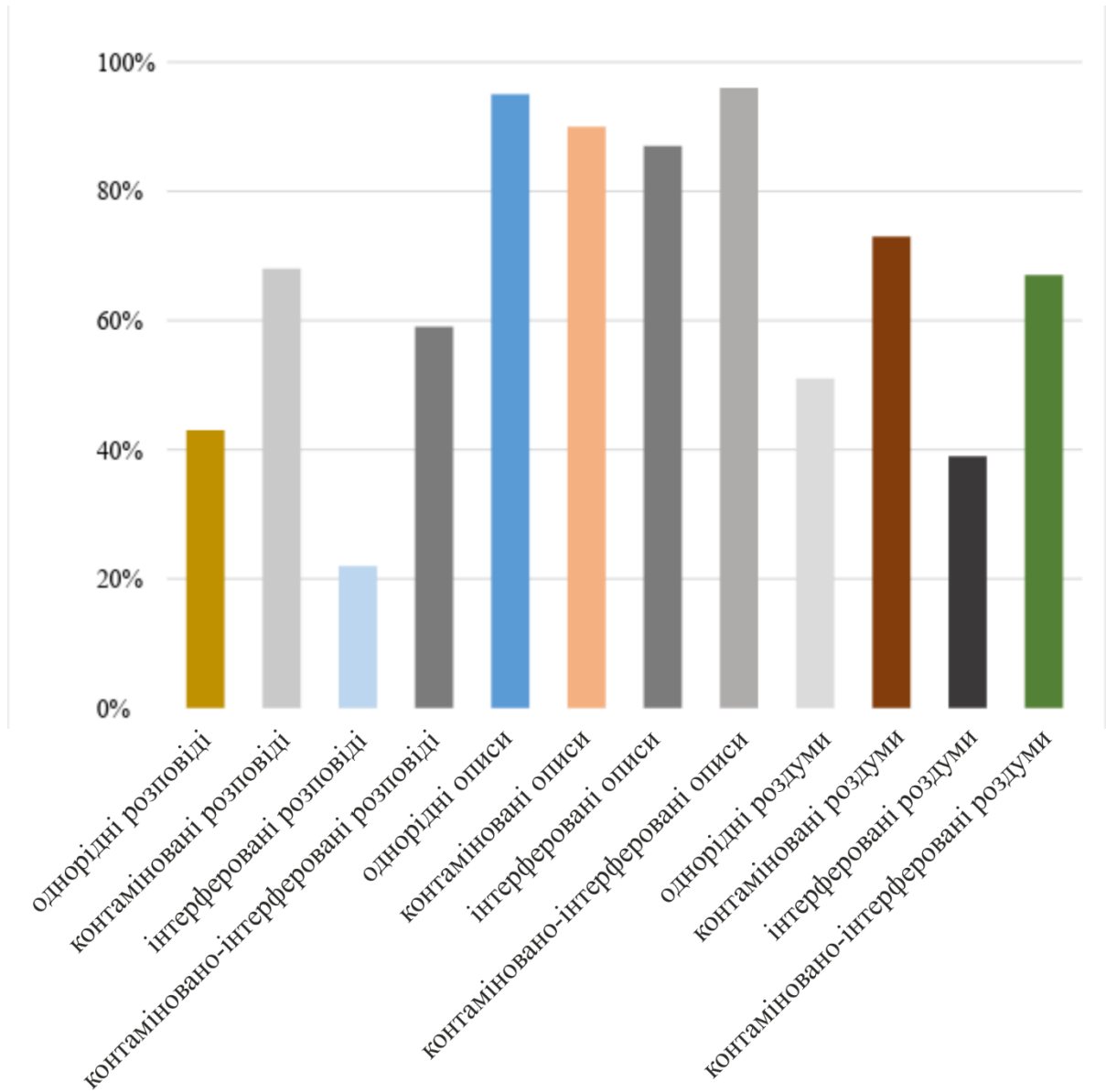


Рис. В.1 – Відсоткове співвідношення використання епітета у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

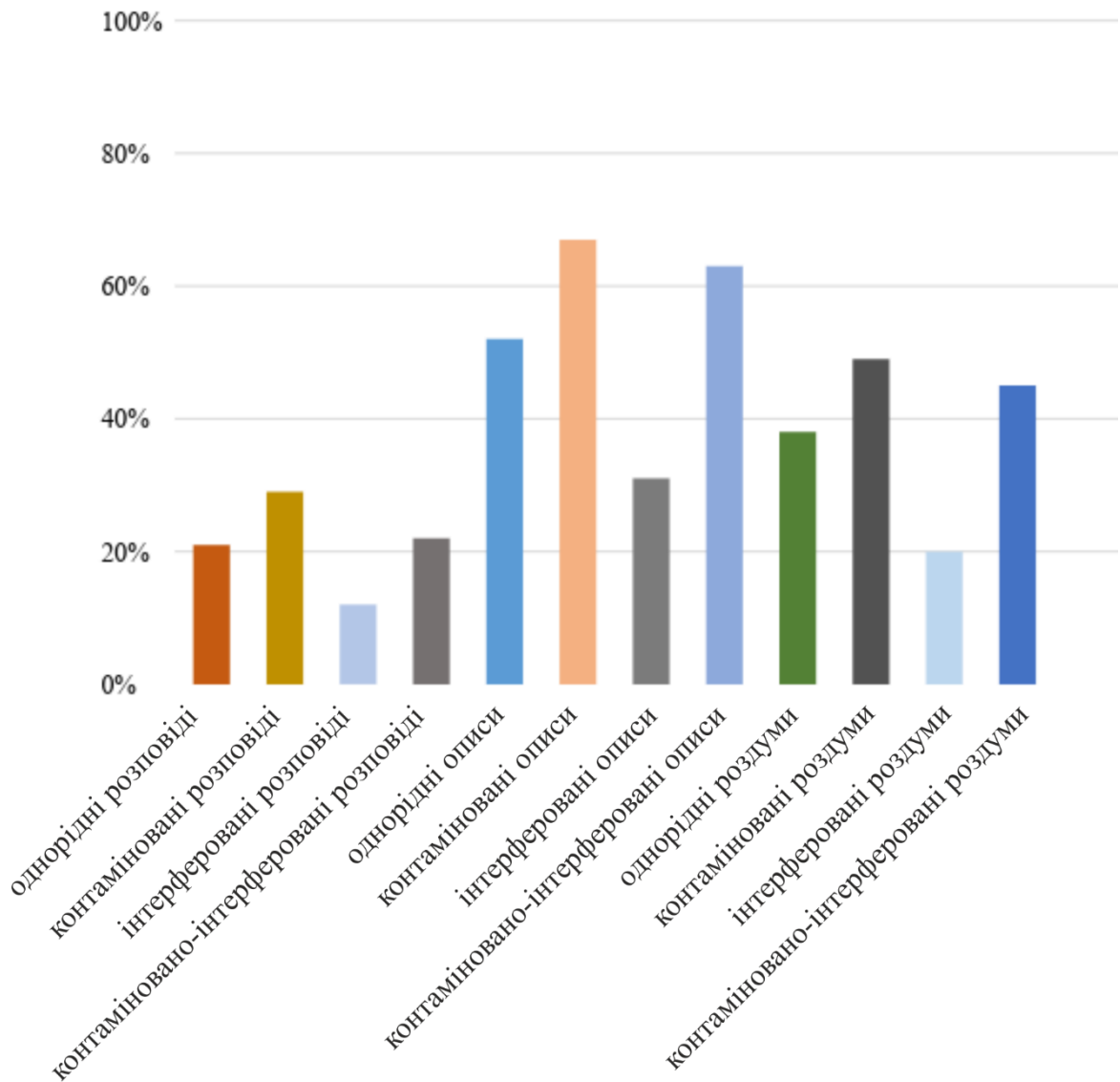


Рис. В.2 – Відсоткове співвідношення використання порівняння у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

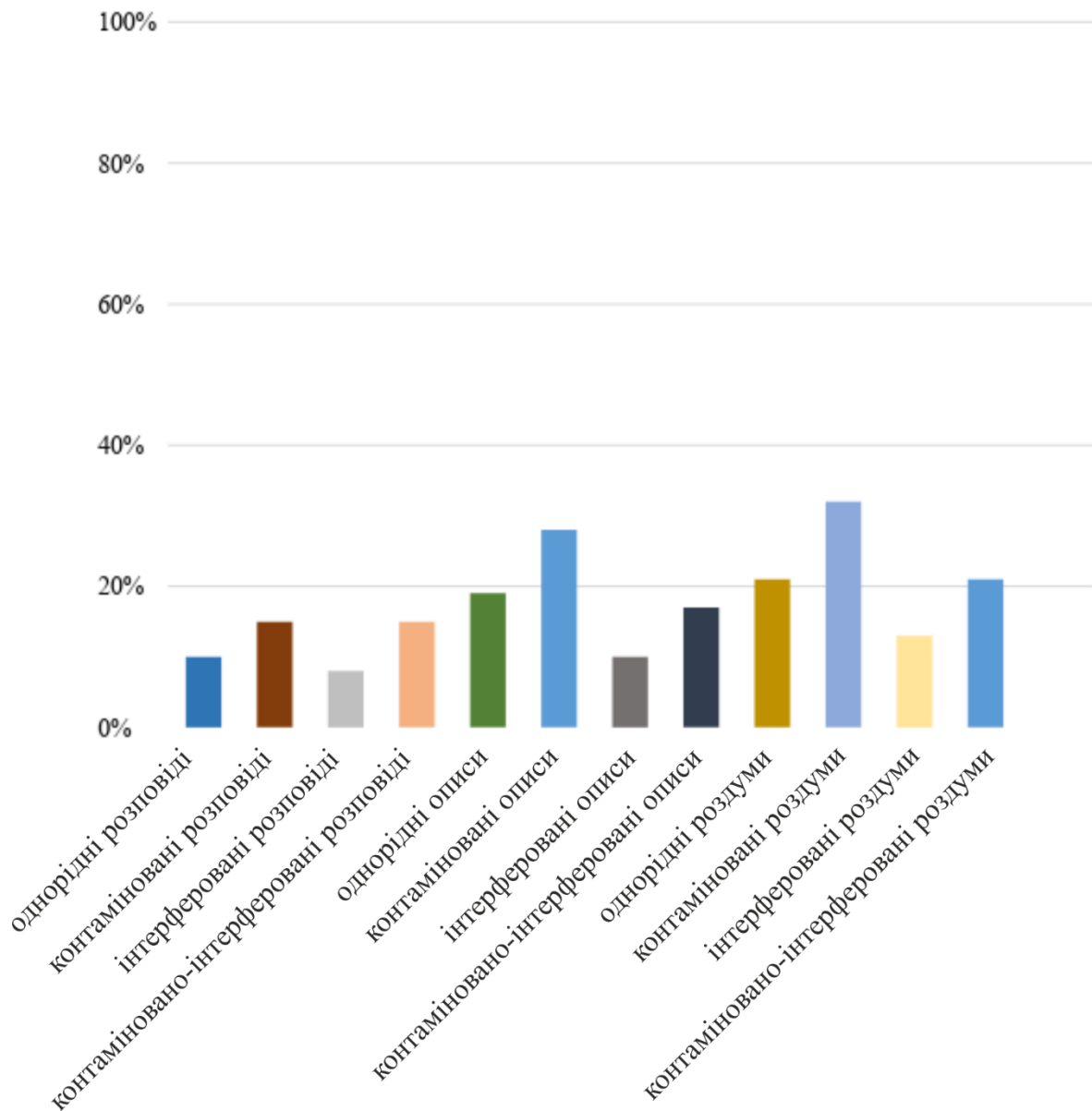


Рис. В.3 – Відсоткове співвідношення використання метафори у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

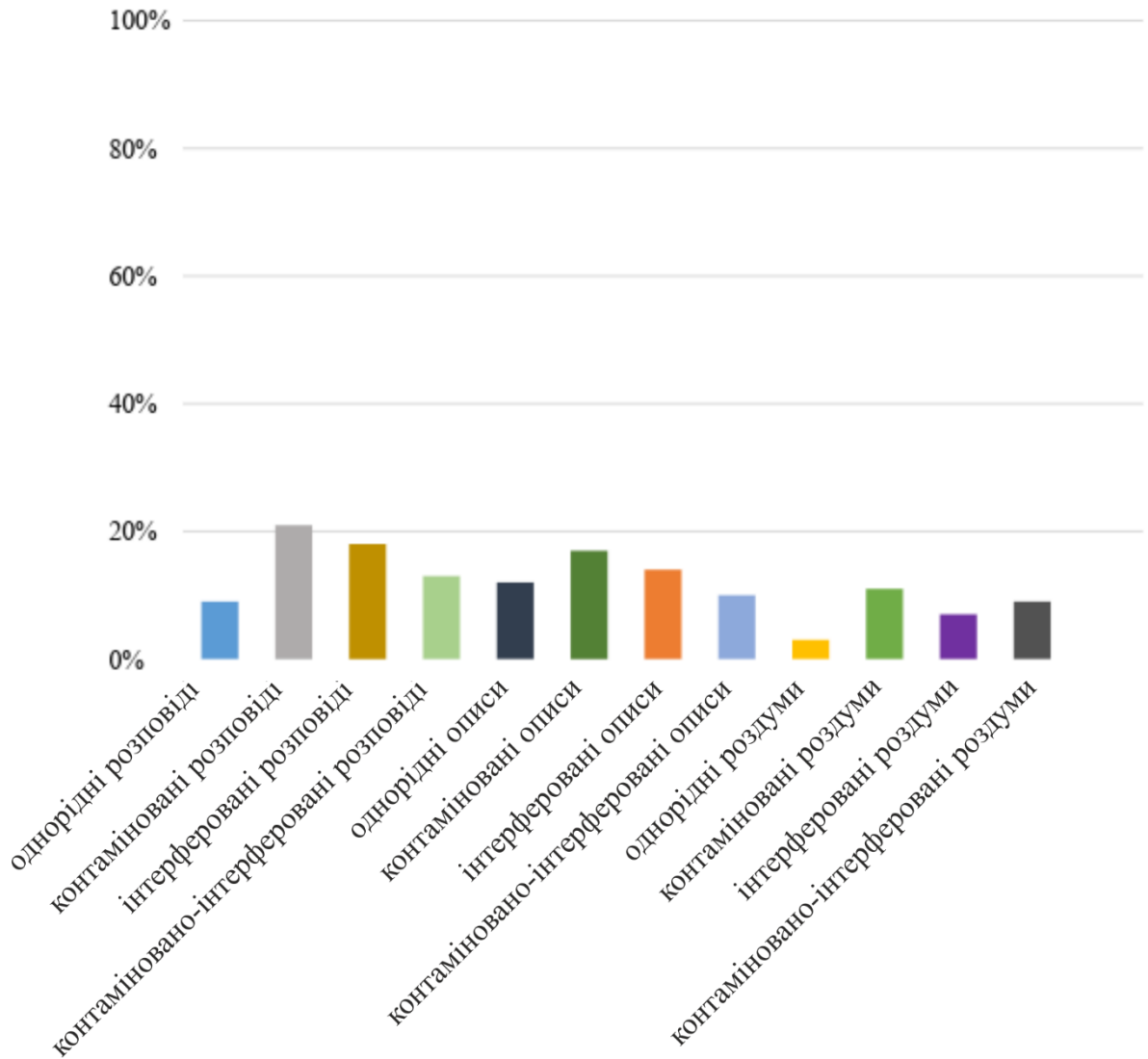


Рис. В.4 – Відсоткове співвідношення використання метонімії у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

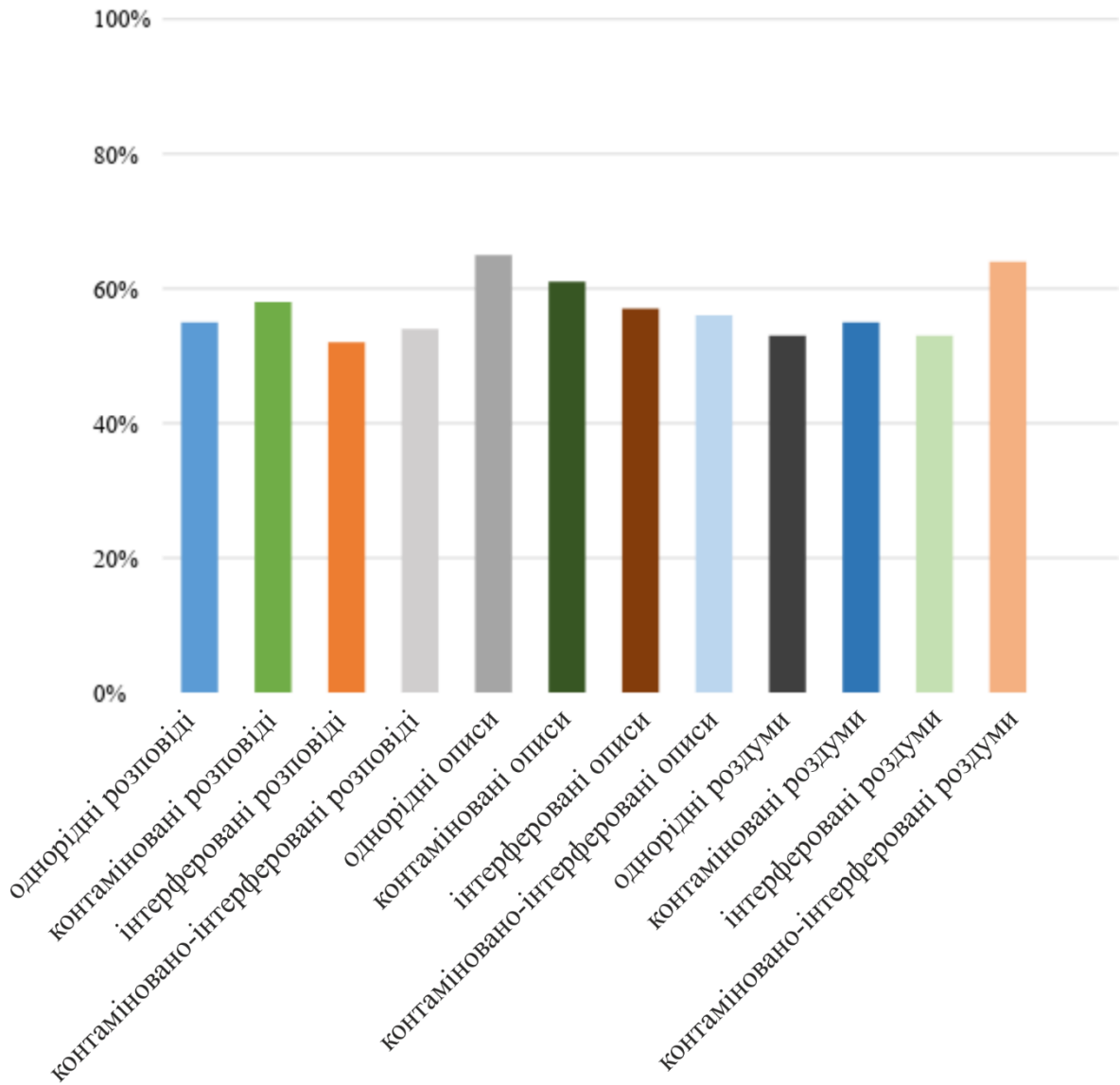


Рис. В.5 – Відсоткове співвідношення використання повтору у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

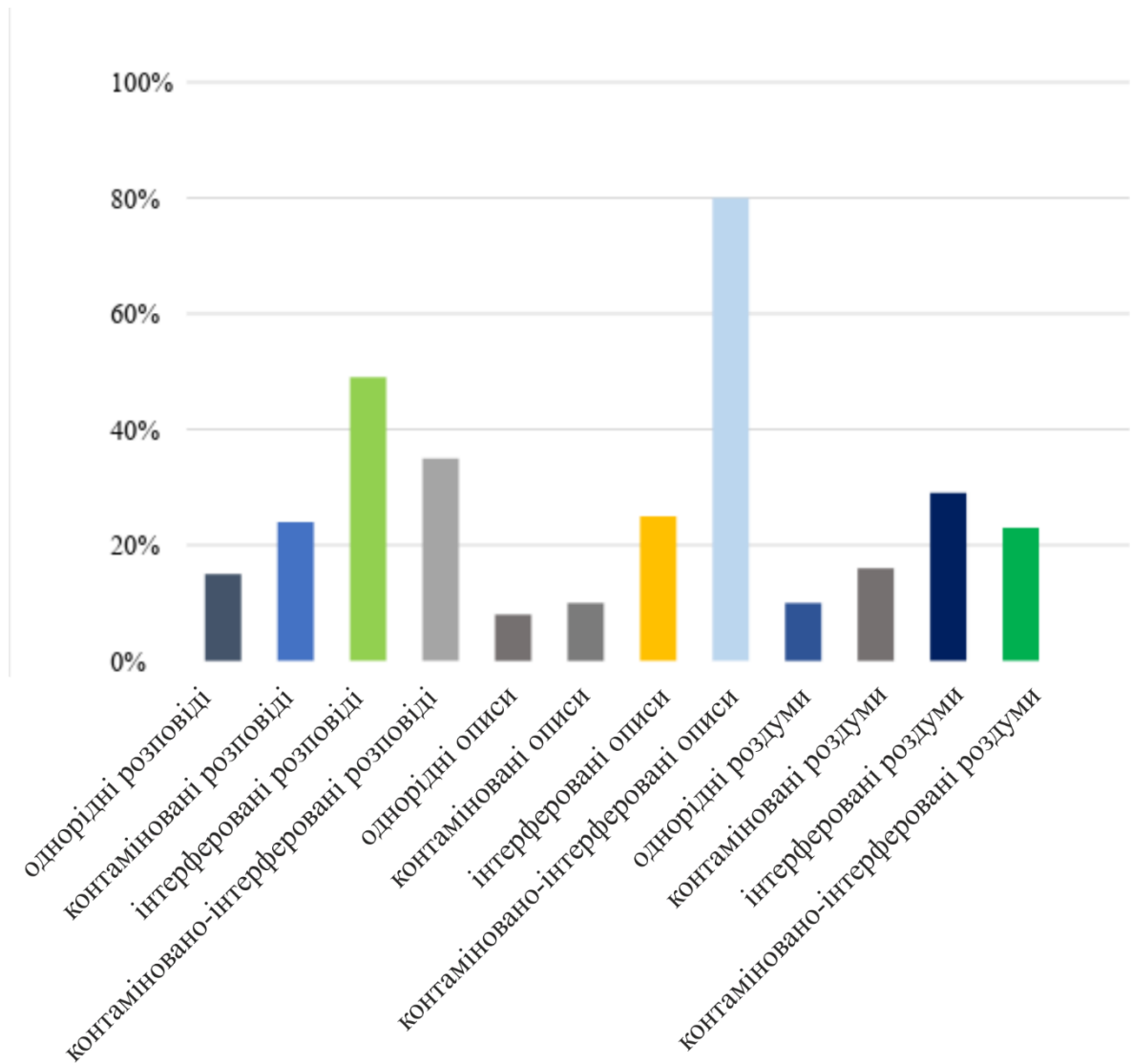


Рис. В.6 – Відсоткове співвідношення використання парентези у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

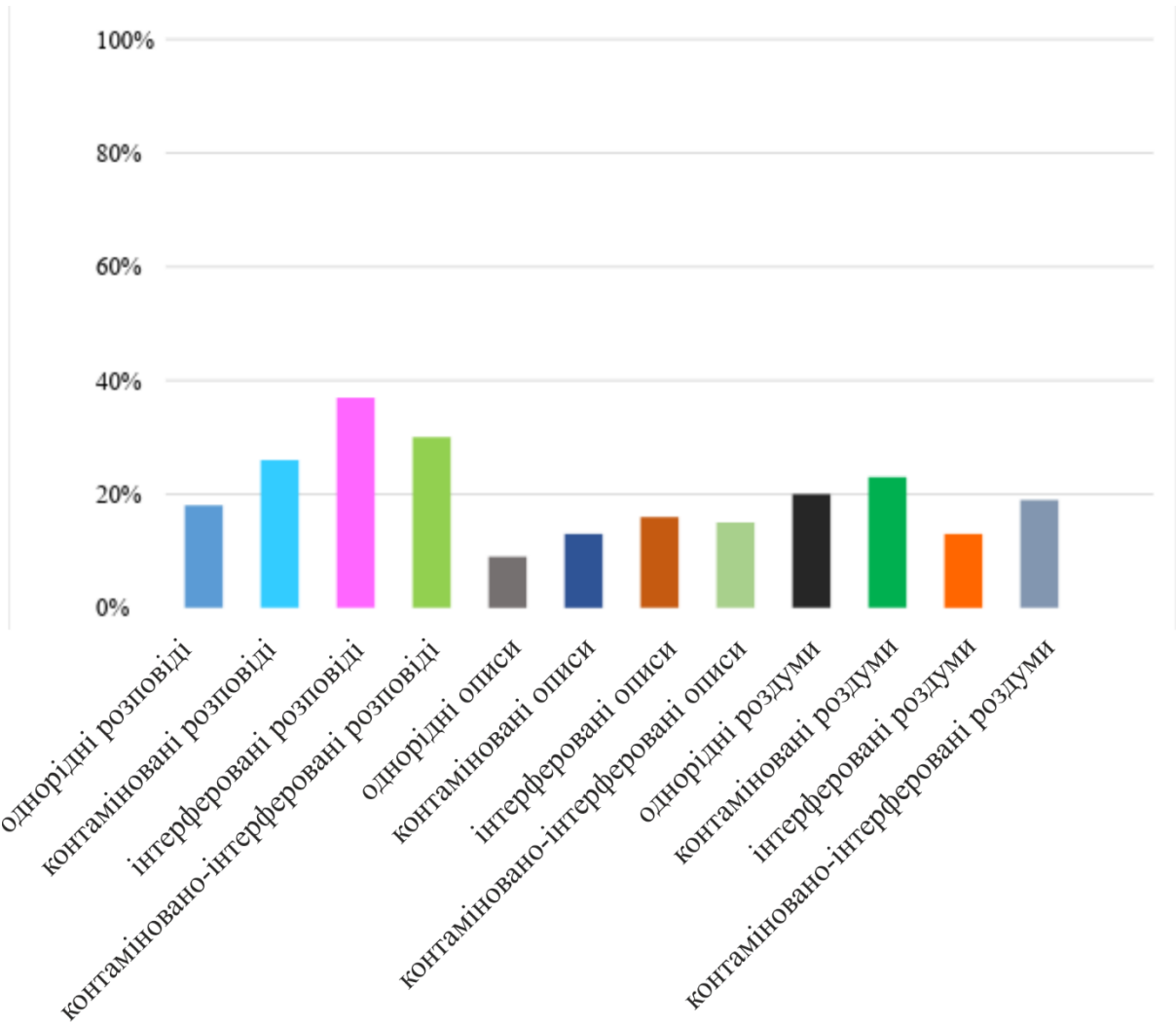


Рис. В.7 – Відсоткове співвідношення використання інверсії у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

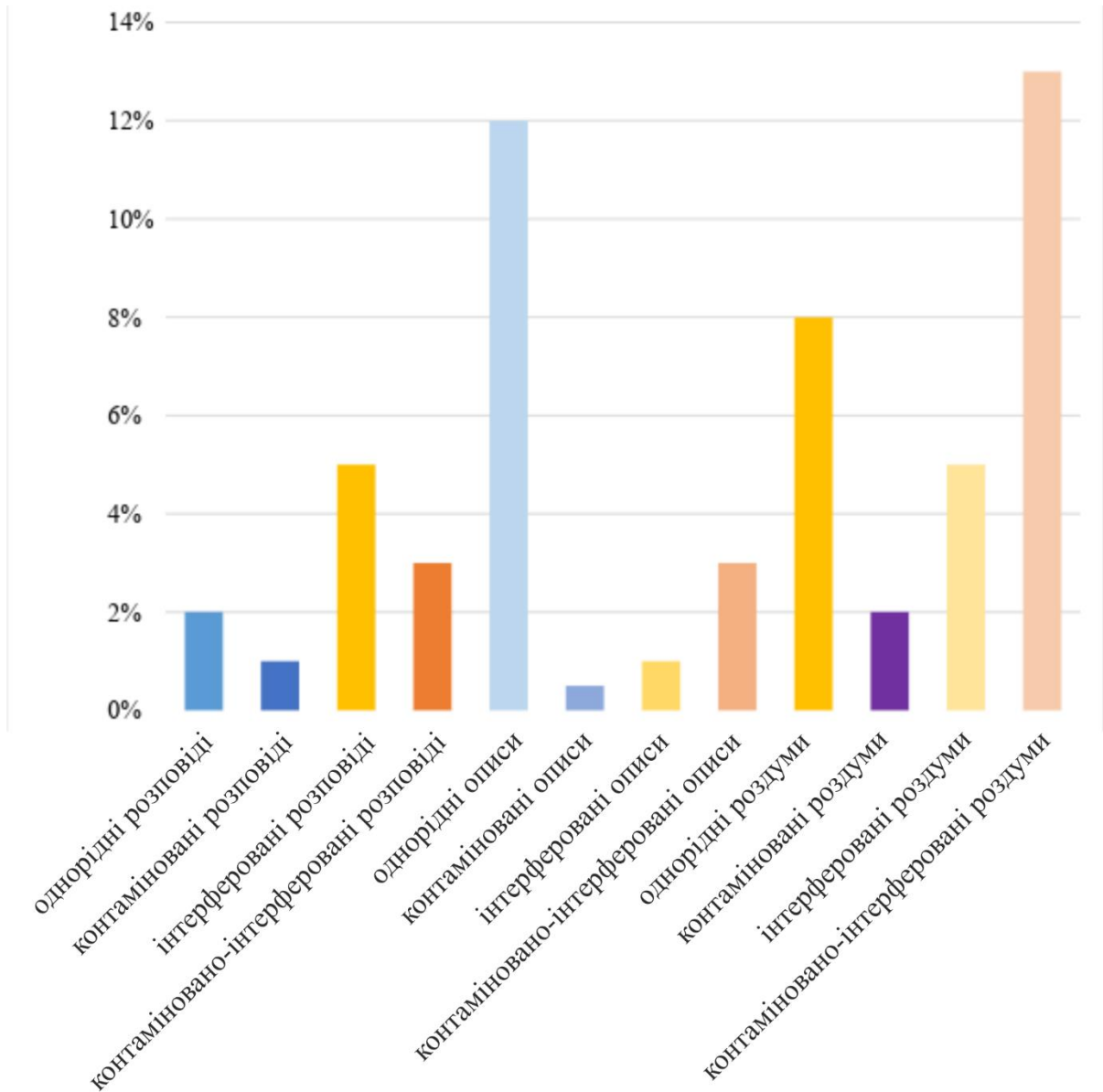


Рис. В.8 – Відсоткове співвідношення використання засобів експресивного синтаксису, заснованих на редукції вихідної моделі речення, у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

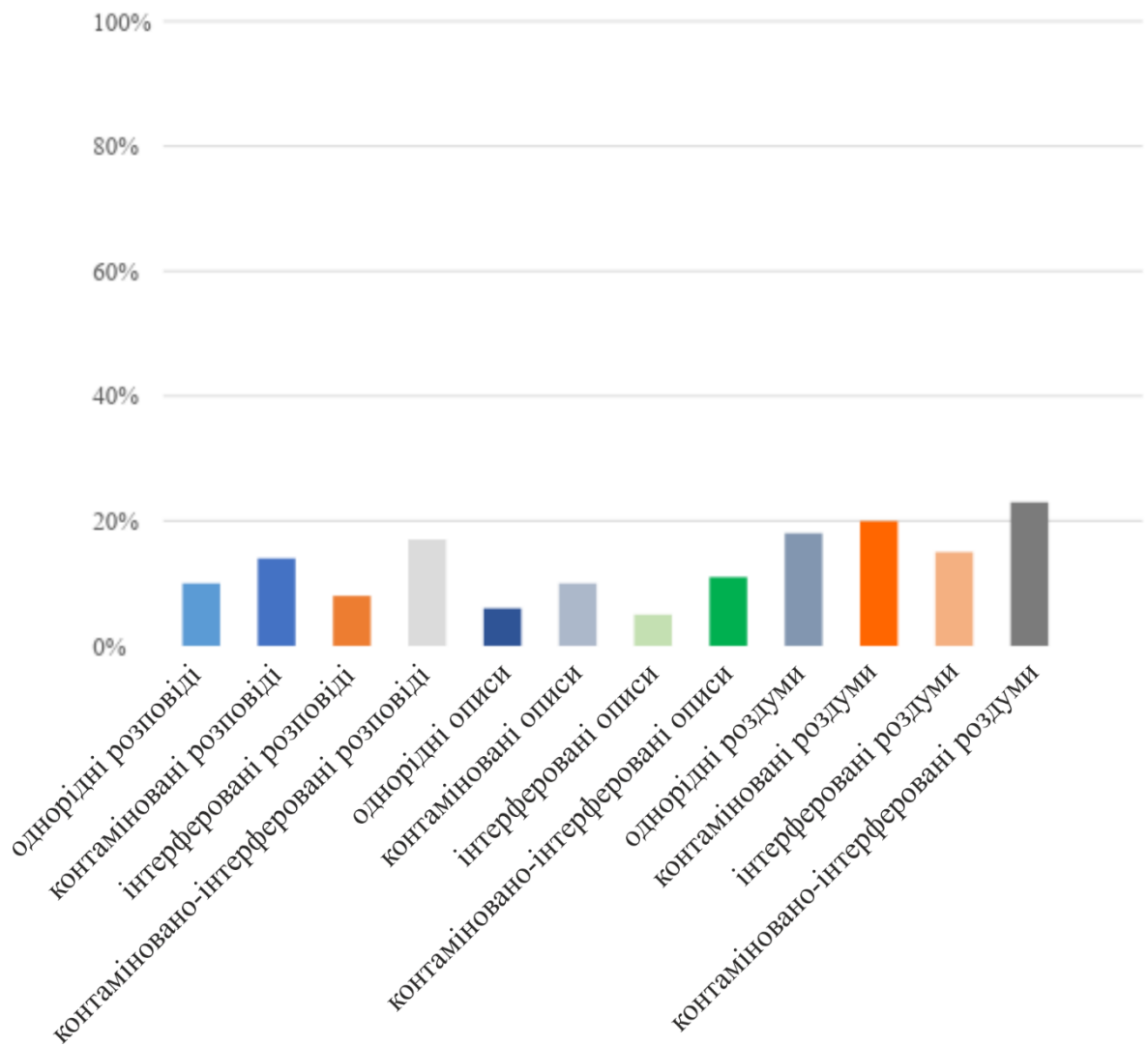


Рис. В.9 – Відсоткове співвідношення використання паралелізму в різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

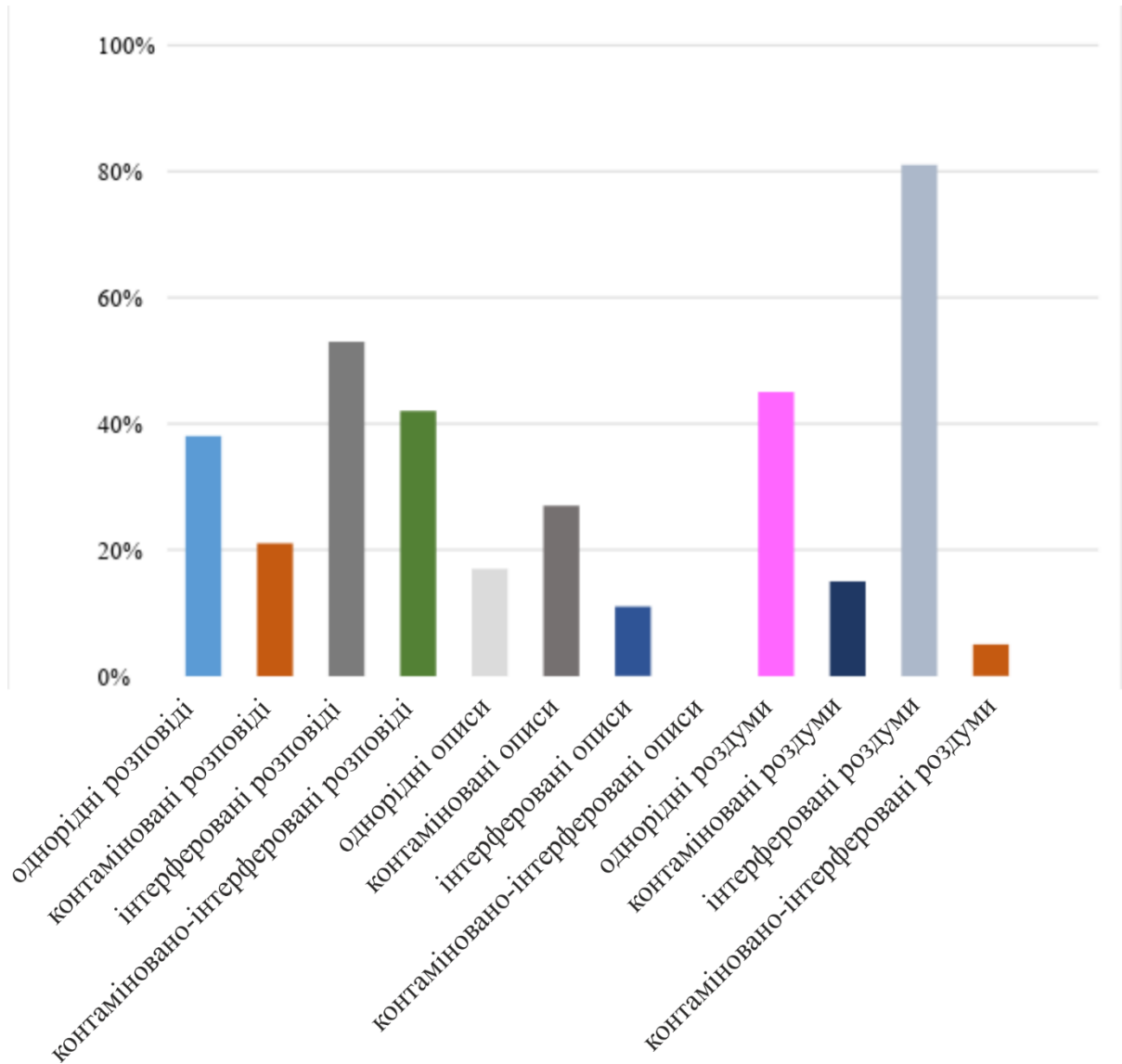


Рис. В.10 – Відсоткове співвідношення використання парцеляції у різних структурно-семантичних типах композиційно-мовленнєвих форм

Додаток Д

**Приклади композиційно-мовленнєвих форм різних
структурно-семантичних типів**

**Приклад № 1. Композиційно-мовленнєва форма „розповідь”
комбінованого інтерферованого типу (пряме мовлення + непряме мовлення)**

'Well, my dear,' she said, when she had somewhat recovered, 'I'm by no means sorry to hear it. For the plain Dunstable of the matter is' (and it was remarkable how soon, on discovering that they were of the same sex, her manner changed and she dropped her plaintive, appealing ways), *'the plain Dunstable of the matter is, that I'm not in the mood for the society of the other sex to-night. Indeed, I'm in the devil of a fix.'* Whereupon, drawing up the fire and stirring a bowl of punch, she told Orlando the whole story of her life. Since it is Orlando's life that engages us at present, we need not relate the adventures of the other lady, but it is certain that Orlando had never known the hours speed faster or more merrily, though Mistress Nell had not a particle of wit about her, and when the name of Mr Pope came up in talk *asked innocently if he were connected with the perruque maker of that name in Jermyn Street.* Yet, to Orlando, such is the charm of ease and the seduction of beauty, this poor girl's talk, larded though it was with the commonest expressions of the street corners, tasted like wine after the fine phrases she had been used to, and she was forced to the conclusion that there was something in the sneer of Mr Pope, in the condescension of Mr Addison, and in the secret of Lord Chesterfield which took away her relish for the society of wits, deeply though she must continue to respect their works [306, с. 107].

**Приклад № 2. Композиційно-мовленнєва форма „розповідь”
контрастовано-інтерферованого типу (опис + непряме мовлення)**

It was a fine evening in December when she arrived and the snow was falling and the violet shadows were slanting much as she had seen them from the hill-top at Broussa. The great house lay more like a town than a house, brown and blue, rose and purple in the snow, with all its chimneys smoking busily as if inspired with a life of their own. She could not restrain a cry as she saw it there tranquil and massive, couched upon the meadows. As the yellow coach entered the park and came bowling along the drive between the trees, the red deer raised their heads as if expectantly, and it was observed that instead of showing the timidity natural to their kind, they followed the coach and stood about the courtyard when it drew up. Some tossed their antlers, others pawed the ground as the step was let down and Orlando alighted. One, it is said, actually knelt in the snow before her. She had not time to reach her hand towards the knocker before both wings of the great door were flung open, and there, with lights and torches held above their heads, were Mrs Grimsditch, Mr Dupper, and a whole retinue of servants come to greet her. But the orderly procession was interrupted first by the impetuosity of Canute, the elk-hound, who threw himself with such ardour upon his mistress that he almost knocked her to the ground; next, by the agitation of Mrs Grimsditch, who, making as if to curtsy, was overcome with emotion and could do no

more than gasp Milord! Milady! Milady! Milord! until Orlando comforted her with a hearty kiss upon both her cheeks. After that, Mr Dupper began to read from a parchment, but the dogs barking, the huntsmen winding their horns, and the stags, who had come into the courtyard in the confusion, baying the moon, not much progress was made, and the company dispersed within after crowding about their Mistress, and testifying in every way to their great joy at her return [306, c. 82-83].

Приклад № 3. Композиційно-мовленнєва форма „опис” однорідного типу

She was some twenty-five years of age, but looked older because she earned, or intended to earn, her own living, and had already lost the look of the irresponsible spectator, and taken on that of the private in the army of workers. Her gestures seemed to have a certain purpose, the muscles round eyes and lips were set rather firmly, as though the senses had undergone some discipline, and were held ready for a call on them. She had contracted two faint lines between her eyebrows, not from anxiety but from thought, and it was quite evident that all the feminine instincts of pleasing, soothing, and charming were crossed by others in no way peculiar to her sex. For the rest she was brown-eyed, a little clumsy in movement, and suggested country birth and a descent from respectable hard-working ancestors, who had been men of faith and integrity rather than doubters or fanatics [305, c. 47].

Приклад № 4. Композиційно-мовленнєва форма „опис” контамінованого типу (опис+розповідь)

He went up a great many flights of stairs, and he noticed, as he had very seldom noticed, how the carpet became steadily shabbier, until it ceased altogether, how the walls were discolored, sometimes by cascades of damp, and sometimes by the outlines of picture-frames since removed, how the paper flapped loose at the corners, and a great flake of plaster had fallen from the ceiling. The room itself was a cheerless one to return to at this inauspicious hour. A flattened sofa would, later in the evening, become a bed; one of the tables concealed a washing apparatus; his clothes and boots were disagreeably mixed with books which bore the gilt of college arms; and, for decoration, there hung upon the wall photographs of bridges and cathedrals and large, unprepossessing groups of insufficiently clothed young men, sitting in rows one above another upon stone steps. There was a look of meanness and shabbiness in the furniture and curtains, and nowhere any sign of luxury or even of a cultivated taste, unless the cheap classics in the book-case were a sign of an effort in that direction. The only object that threw any light upon the character of the room's owner was a large perch, placed in the window to catch the air and sun, upon which a tame and, apparently, decrepit rook hopped dryly from side to side. The bird, encouraged by a scratch behind the ear, settled upon Denham's shoulder. He lit his gas-fire and settled down in gloomy patience to await his dinner [305, c. 25].

Приклад № 5. Композиційно-мовленнєва форма „роздум” однорідного типу

This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare, perhaps, and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum the Hogarth Press may think proper to charge for this book. But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking. Thought and life are as the poles asunder. Therefore – since sitting in a chair and thinking is precisely what Orlando is doing now – there is nothing for it but to recite the calendar, tell one's beads, blow one's nose, stir the fire, look out of the window, until she has done. Orlando sat so still that you could have heard a pin drop. Would, indeed, that a pin had dropped! That would have been life of a kind. Or if a butterfly had fluttered through the window and settled on her chair, one could write about that. Or suppose she had got up and killed a wasp. Then, at once, we could out with our pens and write. For there would be blood shed, if only the blood of a wasp. Where there is blood there is life. And if killing a wasp is the merest trifle compared with killing a man, still it is a fitter subject for novelist or biographer than this mere wool-gathering; this thinking; this sitting in a chair day in, day out, with a cigarette and a sheet of paper and a pen and an ink pot. If only subjects, we might complain (for our patience is wearing thin), had more consideration for their biographers! What is more irritating than to see one's subject, on whom one has lavished so much time and trouble, slipping out of one's grasp altogether and indulging--witness her sighs and gasps, her flushing, her palings, her eyes now bright as lamps, now haggard as dawns – what is more humiliating than to see all this dumb show of emotion and excitement gone through before our eyes when we know that what causes it – thought and imagination – are of no importance whatsoever? [306, c. 132]

Додаток Е

Список публікацій за темою дисертації

Основні положення та результати наукового дослідження висвітлено у 20 одноосібній публікації: 10 статей опубліковано у фахових виданнях України (5,03 друк. арк.); 2 статті – у виданнях України, які внесено до міжнародних наукометричних баз (1,13 друк. арк.); 7 тез доповідей на міжнародних та 1 теза доповіді на всеукраїнській науково-практичній конференції (0,93 друк. арк.). Загальний обсяг наукових публікацій налічує 7,38 друк. арк.

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні особливості композиційно-мовленнєвих форм художнього тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2013. Вип. 39. С. 178–181.
2. Матковська Г. О. Динамізація конструктивної організації тексту // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2014. Вип. 46. С. 118–120.
3. Матковська Г. О. Композиційно-мовленнєві форми фіксації внутрішнього мовлення в художніх творах В. Вульф // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2014. Вип. 19. С. 328–333.
4. Матковська Г. О. Античні джерела композиційної структури художнього тексту // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 429–432.
5. Матковська Г. О. Багатовимірність тексту як об’єкта лінгвістичних досліджень // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2015. Вип. 53. С. 154–156.
6. Матковська Г. О. Поетика композиції художнього тексту // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла

- Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2015. Вип. 21. С. 280–284.
7. Матковська Г. О. Лінгвостилістичні засоби актуалізації композиційного ритму художніх творів // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2016. Вип. 62. С. 213–215.
 8. Матковська Г.О. Співвідношення архітектонічного й композиційного аспектів структури художнього твору // Наукові записки Вінницького державного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). 2016. Вип. 23. С. 227–231.
 9. Матковська Г.О. Композиційно-мовленнева форма „опис-пейзаж”. Лінгвостилістичний аспект // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2017. Вип. 3. С. 247–251.
 10. Матковська Г.О. Структурно-синтаксичні й функціональні особливості парентези у романах Вірджинії Вулф // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики. 2018. Вип. 1 (15). С. 221–225.

**Наукові праці у виданнях України,
які включено до міжнародних наукометричних бази**

11. Матковська Г. О. Синтаксично-стильові особливості композиційних макроформ у романах Вірджинії Вулф // Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія: Філологічна. 2018. Вип. 2 (70). С. 134–138. (Index Copernicus ICV 2016)
12. Matkovska H. O. Linguistic devices of developing text formal integrity // Advanced Education. 2015. Vol. 3. P. 70–76. (Web of Science)

Наукові праці апробаційного характеру

13. Матковська Г. О. Структурні особливості композиції художнього тексту // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2013. Київ. С. 41–45.

- 14.Матковська Г. О. Типологія композиційно-мовленнєвих форм, які фіксують внутрішнє мовлення // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2014. Київ. С. 37–40.
- 15.Матковська Г. О. Функціонально-прагматичні особливості внутрішнього діалогу як композиційно-мовленнєвої форми // Матеріали XIV міжнародної науково-практичної конференції молодих учених і студентів „Політ. Сучасні проблеми науки”. 2014. Київ. С. 23.
- 16.Матковська Г. О. Лексико-граматичні засоби досягнення формальної інтегративності тексту // Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2015. Київ. С. 38–40.
- 17.Матковська Г. О. Формальний і змістовий параметри цілісності тексту // Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції „Інноваційні технології у контексті іншомовної підготовки фахівця” 2015. Полтава. [Електронне видання].
- 18.Матковська Г. О. Ритм як фактор створення композиційної структури художнього твору // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2016. Київ. С. 35–38.
- 19.Матковська Г. О. Композиція художнього твору як система функцій // Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць. 2017. Київ. С. 55–58.
- 20.Матковська Г. О. Поетика пейзажу у творах В. Вулф // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти”. 2017. Київ. С. 155–157.

Апробація результатів дослідження

Основні положення та висновки дисертаційного дослідження обговорено на засіданнях Вченої ради факультету лінгвістики Національного технічного університету України „Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського” (2014–2018 рр.), апробовано на 8 науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 29 березня 2013, очна форма), XIV Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених і студентів „Політ. Сучасні проблеми науки” (Київ, 2–3 квітня 2014, заочна форма), II Всеукраїнській науково-практичній конференції „Інноваційні технології у контексті іншомовної підготовки фахівця” (Полтава, 2 квітня 2015, заочна форма), II Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 28 березня 2014, очна форма), III Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 28 квітня 2015, очна форма), IV Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 22 квітня 2016, очна форма), V Міжнародній науково-практичній конференції „Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти” (Київ, 20 квітня 2017, очна форма), „Національна ідентичність в мові і культурі” (Київ, 17–18 травня 2017, заочна форма).