

Алла В. Корольова (Київ)

## Інтимізуючі засоби вираження авторської оцінки в англomовному художньому дискурсі

### ✦ Ключні речі:

Авторська оцінка, художнє мовлення, ситуації інтимізації, епістемічна модальність, аксіологічна модальність, раціональна та емоційна оцінки.

У раду се разматрају начини изражавања ауторске оцене у англосаксонском белетристичком дискурсу, откривају језичке одлике које су условљене ситуацијама інтимізації у приповедачком казивању и типом оцене (раціоналним и емоционалним).

Оцінка як філософське поняття реалізує судження, в якому характеризується певний об'єкт у його якісній репрезентації, зокрема через дискретні категорії схвалення/несхвалення.

В англomовній художній оповіді оцінка виражається за допомогою широкого діапазону одиниць, які часом нелегко поєднати в одному контексті. А тому у вираженні оцінних значень, як правило, простежується авторська індивідуальність.

Модальний макрокомпонент оцінки включає а) суб'єкт оцінки, б) об'єкт або предмет оцінки, в) шкалу й аспект оцінки з її стереотипами *good/bad*, аксіологічними предикатами *worse/better* й інтенсифікаторами *worst/best* – (що ста-

новлять план змісту оцінки), г) підставу оцінки – (тобто план вираження), д) зміст оцінної дії (процедури), е) наслідки оцінки, способи вербалізації яких у художніх текстах є дуже своєрідними (див. про це докладніше: Космеда 2000, Приходько 2001, Бессонова 2003).

Суттєвою ознакою оцінки є також наявність суб'єктивного чинника, який корелює з об'єктивним: ***“I am not altogether sympathetic to the new President. He is, certainly, a strange fellow (only forty-eight inches high at the shoulder)”*** (Bartelme 1993: 59). Оцінне висловлення позначає ціннісні відношення між суб'єктом й об'єктом (див. вище курсив жирн.). У цьому оцінному судженні наявний суб'єкт судження

Система 2006

– гомодієгетичний наратор – *I am*, тобто та особа, від якої виходить оцінка, а також об'єкт, який підлягає оцінці: *President*.

У плані змісту оцінку диференціюють на *негативну* й *позитивну*, в плані вираження – на *імпліцитну* й *експліцитну*. Особливістю оцінки в природній мові є асиметрія між позитивними та негативними знаками *добре/погане*. Оцінка *good* може означати як відповідність нормі, так і перевищення її, тоді як оцінка *bad* завжди означає відхилення від норми. План експліцитного смислу тексту співвідноситься з мовними засобами його вираження, елементами якого є взаємодіючі мовленнєві реалізації лексичних, морфологічних і синтаксичних значень. Імпліцитний смисл ґрунтується на підтекстовій інформації. Обидва плани формують авторську оцінку.

Основне призначення *авторської оцінки* в художній оповіді/розповіді – надати оцінку героям, подіям, концептуальним поглядам, відображеним у творі, виразити своє ставлення до зображуваного або ж нав'язати свій погляд. Така оцінка здебільшого має відвертий характер авторської дидактичності. Для зниження *категоричності оцінки слугують ситуації інтимізації* – введення до авторського мовлення тих художніх способів і прийомів, що зменшують дистанцію між співрозмовниками і спонукають читача до того, аби він розділив спільно з автором елементи його творчої праці.

В інтимізованій авторській оповіді/розповіді оцінка може бути *раціональною* й *емоційною*.

*Раціональна оцінка*, як правило, в ситуаціях інтимізації є проміжною формою між об'єктивною й суб'єктивною модальністю, адже вона свідчить про наявність/відсутність певних об'єктів, ознак, зв'язків між ними, тобто маркує категорію

*істинності*. Зрідка раціональна оцінка виражає ставлення суб'єкта до власної дії. Такий тип модальності співвідноситься з диктумом, а в художньому мовленні, де роль автора виконує певний тип наратора, висловлюючи *згоду/незгоду*, ці відношення набувають характеру *деонтичної* або *нормативної модальності* (див. про це: Яворська 2000: 60), в межах якої формуються поняття дозволі, заперечення та обов'язок і розглядаються правила гри та граматики, технічні норми, звичаї, моральні принципи, ідеали тощо.

Існують загальні деонтичні норми, поширені в рамках цілого твору, та індивідуальні норми, що стосуються обов'язків та правил поведінки окремих героїв (Булыгина, Шмелёв 1997: 216). У такому разі деонтичну модальність пов'язують з *аксіологічною модальністю*. Остання розглядає судження “суб'єкта пізнання про предмет, об'єкт, явище, яке впливає при їх зіставленні між собою відповідно до існуючих у соціумі цінностей та норм або ж їх зіставлення за певним зразком” (Вольф 2002: 25).

Аксіологічна модальність, яку становлять поняття *меліорації/нейорації* та *нейтральності*, дає можливість визначити авторську оцінку зображуваних у тексті подій. Утім, з одного боку, оцінка є соціально зумовленою і залежить від правил, прийнятих у певному суспільстві або його осередках, а з іншого, – вона “віддзеркалює суб'єктивні погляди та уподобання особистості, відповідає її думкам та почуттям, бажанням та потребам, обов'язку та цілеспрямованій волі” (Аругюнова 1988: 6). А тому стає необхідним врахування ще й так званої *алетичної модальності*, “пов'язаної з об'єктивним станом, характеристиками реального світу” (Яворська 2000: 60), виявленням якої є осмислення понять *необхідно, можливо/*

неможливо, випадково тощо, за допомогою яких можна встановити правила істинності в межах художнього дискурсу. Ці правила зумовлюють взаємозв'язок текстових подій з параметрами хронологічного континууму (просторово-часових характеристик) і пов'язуються з епістемічною модальністю.

Розглянемо спочатку на прикладах епістемічну модальність, яка корелює з категорією істинності, становлячи **опозицію стверджувальних і заперечних речень** з проміжною сферою речень зі значенням сумніву, невпевненості, апроксимації.

Стверджувальні речення виконують функцію експліцитного покажчика згоди. Слова-речення *Yes (Ok)* структурно і семантично засновані на ствердженні. Епістемічна й деонтична оцінки при цьому збігаються, оскільки автор виражає згоду зі своїм мовленням. Найчастіше ці речення вживаються в трансформованих діалогах, де мовлення героя є цілком керованим авторською позицією, і функціонують як непрямі звертання до читача (можлива смислова трансформація висловлення у “читач не помилився, це так”), набуваючи у зв'язку з цим інтимізованого характеру: “OK. I'll say it that way. Thanks. I love mine more than you love yours” (Bartelme 1993: 291).

*Yes (Ok)* можуть уживатися в складі редукованого діалогу – характерного стильового прийому й одного з основних принципів побудови постмодерністських творів: Їх функція – інтимізувати діалог – ускладнюється функцією актуалізації:

“And do you, Thomas, promise to explore all differences thoroughly with patience and inner honesty ignoring no fruitful avenues of discussion and seeking at all times to achieve rapprochement while eschewing advantage in conflict situations?”

“Yes,” I said.

“Well, now we are married,” said Mrs. Davis, “I think I will retain my present name if you don't mind, I have always been Mrs. Davis and your name is a shade graceless, no offense, dear.”

“OK,” I said.

Слова-речення *Yes (Ok)* є сильними засобами інтимізації. Як правило, їх естетичне призначення полягає в актуалізації розповіді; до того ж вони мають додаткове конотативне значення, що виникає під впливом контексту: *Do we sleep together? Yes.*

Другий член опозиційної пари, що виражає згоду/незгоду, експлікований заперечними реченнями *No (Not)*. В інтимізованій оповіді/розповіді вони виконують ті ж функції, що й в усій мовній системі. Так, заперечуватися може:

- предикація: “**Not the regular garbage can.** I got her a special garbage can” (Bartelme 1993: 286);

- суб'єкт: “Tom,” she said, “you are **not Ralph**, but you are all that is around at the moment...” (Bartelme 1993: 276);

- пропозитивний зміст цілого висловлення (загальне фразове заперечення): “**We don't want to hear your howls and screams**” (Bartelme 1993: 255).

Крім того, часткове заперечення може реалізовуватися в ситуаціях оцінного порівняння одного суб'єкта з іншими: ...*I thought – not like the other Presidents we've had. Not like Garfield. Not like Taft. Not like Harding, Hoover, either of the Roosevelts, or Woodrow Wilson...* (Bartelme 1993: 59–60).

В ситуаціях інтимізації заперечення належать до модусу, тобто до почуттів і знань автора, що й спричиняє використання заперечних речень в їх вторинних функціях (вживані в мовленні персонажів, вони часом виражають авторську

точку зору на позицію героя, див. жирн. курсив):

*“Not so boring that you don’t go out for drinks with her.”*

*“I am not interested in Stephanie.”*

Хоча навіть у первинній функції заперечне речення у структурі авторського мовлення часто видозмінює своє призначення – воно не лише виражає загальне фразове заперечення, тобто пропози- тивний зміст цілого висловлення, а за рахунок текстової модальності набуває додаткових відтінків значення: *“The death of fathers: When a father dies, his fatherhood is returned to the All-Father, who is the sum of all dead fathers taken together. (This is not a definition of the Dead Father, only an aspect of his being)”* (Bartelme 1993: 270). *“Do not attend the annual reunions. Do not drink beer or sing songs at the reunions”* (Bartelme 1993: 271). У цих випадках заперечні речення є засобом актуалізації, оскільки функціонують як уточнення для читача в парантезі в першому прикладі.

Експліцитний показчик заперечення (частка *not*) є інтимізованим засобом текстової стилістичної маркованості, коли виражає основну імпліцитну оцінку думку автора, яка в подальшому аргументується ним також з використанням засобів інтимізації (інтимізуючих звертань до читача типу *you know, you see*) та дієслівного заперечення:

*We are in France but she is not French. She has a book and a pencil. She’s extremely self-conscious. She opens the book and begins miming close attention, you know, making marks with the pencil at various points. Meanwhile I am carefully looking out of the window, regarding the terrain. I’m trying to avoid looking at her legs. The skirt has raised itself a bit, you see, ... I’m also trying to avoid looking at her breasts* (Bartelme 1993: 160).

В англомовному авторському художньому дискурсі потенційного наміру автора інтимізувати розповідь зазнає заперечне речення у своїй первинній функції, коли воно стає художньо значимим прийомом у фінальній частині якогось фрагменту оповіді. У таких випадках саме заперечна форма (з незначного арсеналу емоційно-експресивних засобів англійської мови) дозволяє автору досягти запланованого перлокутивного ефекту, пов’язаного з фінальною функцією: *I AM NOT WELL. I do not know our target. They do not tell us for which city the bird is targeted. I do not know That is planning. That is not my responsibility. ...I am not well. I do not know our target. They do not tell us for which city the bird is targeted. I do not know That is planning. That is not my responsibility.[...]. I am not well* (Bartelme 1993: 67).

Заперечення може виконувати функцію основного стилістичного прийому: *Edgar tried to think of a way to badmouth this immense son leaning over him like a large blaring building. BUT he couldn’t think of anything. Thinking of anything was beyond him. I sympathize. I myself have these problems. Endings are elusive, middles are nowhere to be found, but worst of all is to begin, to begin, to begin, ...* (Bartelme 1993: 96), наслідком якого є відверта авторська оцінка: *I sympathize* співчуття герою. В останньому реченні заперечення є складовим елементом прийому контрасту, що дає змогу авторові зосередити увагу читача на умовності художнього зображення загалом і повчальному характері зокрема. Засобами інтимізації тут є, по-перше, загальнозаперечні речення, в яких заперечні частки посилюють протиставлення, змінюючи модальний план й утворюючи в такий спосіб опозицію: *tried to / but he couldn’t, middles*

*are nowhere to be found / but worst of all is to begin*, а по-друге, стилістичні повтори *to begin, to begin, to begin*. Останні є сильними засобами інтимізації (і досить частотними – у кожному проаналізованому оповіданні вони виконують певну функцію) в англomовному постмодерністському художньому дискурсі.

Поширеними в авторському мовленні є заперечення з використанням метафоричних розмовних форм, особливо, коли в такий спосіб виражається ствердження: *But I could not bear to do so. On the whole, these officers were remarkably tolerant, considering the dimensions of the anomaly, this tolerance being the result of, first, secret tests conducted by night that convinced them that little or nothing could be done in the way of removing or destroying the balloon, and, secondly, a public warmth that arose (not uncolored by touches of the aforementioned hostility) toward the balloon, from ordinary citizens*. У парантезі заперечна частка і розмовна форма спільно виконують функцію ствердження. Тут оцінною є вся авторська надфразова єдність, в якій експліцитно виражається соціально-політична оцінка автора до певних подій через ієрархію суспільних відносин *the whole / ordinary citizens*. Навіть лексема *citizens* вжита теж з оцінним значенням прикметника *ordinary*.

Щодо заперечення загалом будь-якої можливості існування певного явища, ситуації, суб'єкта чи об'єкта, то в англійській мові для цього наявні заперечні квантори (Heim and Kratzer 1998) типу *Nonsense*: *"It was the fault of the driver," the second man said "He could have stopped them if he had cared to."* *"Nonsense," the clerk said, "not a chance in the world. If your father hadn't been drunk –" "He wasn't drunk," I said, "I arrived on the scene soon after it happened and I smelled no liquor"* (Bartelme 1993: 117).

Варіант повного заперечення із займенниками та прислівниками-кванторами спостерігаємо в авторському мовленні з експліцитною оцінною позицією, яка не підлягає перегляду і є остаточною: *I had had in my life nothing to do with aristocrats, did not even know in what part of the city they lived, in their great houses* (Bartelme 1993: 118); *Nothing: A Preliminary Account* (Bartelme 1993: 245); *At what point do you become yourself? Never, wholly, you are always partly him. That privileged position in your inner ear is his last "perk" and no father has ever passed it by...* (Bartelme 1993: 270). У цих прикладах заперечні квантори є самодостатніми, хоча й не позбавленими тенденції до вживання з іншими заперечними елементами для ще більшого підсилення позиції автора, який виносить це заперечення (див. останній приклад), висловлюючи в такий спосіб своє відверте ставлення до зображуваного.

Оцінна авторська позиція може посилюватися також за рахунок засобів інших мовних рівнів, які за формою і значенням належать до розмовних, зокрема, коли вони вводяться до авторського мовлення для вираження його оцінно-емоційного й експресивного тла, передусім як синтаксичні засоби інтимізації: *парцельовані конструкції* – *It is someone's father. That much is clear. He is fatherly The gray in the head. The puff in the face. The droop in the shoulders. The flab on the gut. Tears falling. Tears falling Tears falling. Tears falling. More tears. It seems that he intends to go further along this salty path The facts suggest that this is his program, weeping. He has something in mind, more weeping...*, *катехізичні єдності* – *O lud lud! But why remain? Why watch it? Why tarry? Why not fly? Why subject myself?...* та інші лексико-синтаксичні розмовні побудови – *I could be somewhere else, reading a book, watching the telly, stuff-*



ing a big ship into a little bottle, dancing the Pig (Bartelme 1993: 118).

Марковані засоби епістемічної й деонтичної модальності є сильними центральними засобами вираження впевненого/невпевненого знання, а також згоди/незгоди. Проте між цілковитою впевненістю і неупевненістю завжди знаходяться модальні слова з семантикою припущення типу **Perhaps**:

200

*We have been here one hundred thirty-three days owing to an oversight. Although now we are not sure what is oversight, what is plan. Perhaps the plan is for us to stay here permanently, or if not permanently at least for a year, for three hundred sixty-five days. Or if not for a year for some number of days known to them and not known to us, such as two hundred days. Or perhaps they are observing our behavior in some way, sensors of some kind; perhaps our behavior determines the number of days. It may be that they are pleased with us, with our behavior, not in every detail but in sum. Perhaps the whole thing is very successful, perhaps the whole thing is an experiment and the experiment is very successful. I do not know (Bartelme 1993: 64).*

Функціонування цих модальних слів у наведеному фрагментові авторського мовлення майже нічим не відрізняється від тих функцій, які вони виконують загалом у граматичній системі англійської мови. Відмінність виявляється лише на тлі цілого тексту, коли над ними тяжіє текстова модальність. У цьому разі на перший план висувається така їх властивість, як здатність підсилювати неупевненість авторських оцінних характеристик, у даному разі негативних. Синтаксична їх повторюваність у межах одного речення ілюструє можливість використання модальних слів з певною художньою метою. Перш за все, оформлюючи гіпотетичну модальність, вони вносять додаткове зна-

чення до авторського пейоративно оцінного мовлення, наділяючи автора індивідуалізованими рисами живої неупевненої особистості: *We watch the console and think about shooting each other and think about the bird Shotwell's behavior with the jacks is strange. Is it strange? I do not know. Perhaps he is merely a selfish bastard, perhaps his character is flawed, perhaps his childhood was twisted. I do not know (Bartelme 1993: 64).*

Незважаючи на те, що модальні слова, які виражають упевненість/неупевненість автора у своїй оцінці, найчастіше виконують функцію вставних слів, в ситуаціях інтимізації їхня граматична кваліфікація та естетичне призначення збігаються – вони маркують авторське ставлення до зображуваного.

В авторському мовленні, як показує матеріал, вставних слів зі значенням припущення значно більше. Це пояснюється тим, що автор у постмодерністських творах нібито слідує за самим життям, вчинки героїв для нього також не завжди є зрозумілими, часом абсурдними, як і для читача: *Now, suppose that I am suddenly curious about this amazing magical power. Suppose I become curious about how my irony actually works – how it functions. I pick up a copy of Kierkegaard's The Concept of Irony (the ski instructor is also a student of Kierkegaard) and I am immediately plunged into difficulties (Bartelme 1993: 164). I have reasons for this (I believe, for example, that Kierkegaard fastens upon Schlegel's novel in its prescriptive aspect – in which it presents itself as a text telling us how to live – and neglects other aspects, its objecthood for one) but my reasons are not so interesting (Bartelme 1993: 165). I noticed that he was an Irish setter, rust-colored. He noticed that I was a Welsh sculptor, buff-colored (no, really, what did he notice? how does he think?) I reflected that he was probably a nice dog from a good home*

(bourgeois dog) but with certain unfortunate habits like jumping on people from high windows (rationalization: he is a member of the television generation and thus –)... (Bartelme 1993: 171).

Коли ж автор цілком упевнений у своїй позиції, то в такому разі переважають модальні слова зі стверджувальним значенням: *Of course I instantly made up a scenario to explain everything...* (Bartelme 1993: 170). *Of course the future may be different* (Bartelme 1993: 144).

Способи вираження раціональних оцінок в авторській оповіді/розповіді засновані на аксіологічній модальності, яка чітко демонструє власне авторську позицію. Вербальна її концептуалізація найчастіше здійснюється за допомогою оцінних лексем у функції характерологізації: *He's looking good, Peterson thought, very good, healthy, mature, fit, trustworthy. I like his suit* (Bartelme 1993: 17). *"I happen to think that guy in the White House is doing a pretty darn good job"* (Bartelme 1993: 17). *Hubert gave Charles and Irene a nice baby for Christmas ... They stood around the crib and looked at Paul, they could not get enough of him. He was a handsome child with dark hair, dark eyes* (Bartelme 1993: 44). *Charles watched Hilda growing from his window To begin with, she was just a baby, then a four-year-old, then twelve years passed and she was Paul's age, sixteen. What a pretty young girl! Charles thought to himself...* (Bartelme 1993: 45).

В останньому прикладі раціональна оцінка збігається з емоційною, про що свідчить оклична інтонація речення в його фінальній функції. Емоційна оцінка посилюється тут прийомом кільцевої композиції, коли початок авторської оцінки і кінець є ідентичними. Хоча все ж переважає емоційна оцінка,

яка вербалізується через лексичне наповнення окличної частки *What*.

Така оцінка може бути надана і за допомогою слів категорії стану. Це трапляється тоді, коли авторська оцінка йде паралельно з описами картин природи, у структурі пейзажу та іншими описами, важливими для виявлення подальшої позиції автора:

*The upper surface was so structured that a "landscape" was presented, small valleys as well as slight knolls, or mounds, once atop the balloon, a stroll was possible, or even a I trip, from one place to another. There was pleasure in being able to run down an incline, then up the opposing slope, both gently graded, or in making a leap from one side to the other* (Bartelme 1993: 54). Тут, як і в попередньому фрагменті, раціональна оцінка збігається з емоційною оцінкою внутрішнього стану людини: (див жирн. курсив). У цьому разі *There was pleasure...* (Було дуже приємно...) виражається задоволення автора від описуваних картин та почуттів персонажів.

Слід відзначити, що аксіологічна модальність в авторському мовленні може реалізовуватись як зі знаком мінус, так і з переконаннями читача до позитивного сприйняття зображуваної картини, як у прикладі: *As a single balloon must stand for a lifetime of thinking about balloons, so each citizen expressed, in the attitude he chose, a complex of attitudes. One man might consider that the balloon had to do with the notion sullied, as in the sentence. The big balloon sullied the otherwise clear and radiant Manhattan sky. That is, the balloon was, in this man's view, an imposture, something inferior to the sky that had formerly been there, something interposed between the people and their "sky". But in fact it was January, the sky was dark and ugly, it was not a sky you could look up*

*into, lying on your back in the street, with pleasure, unless pleasure, for you, proceeded from having been threatened, from having been misused. And the underside of the balloon was a pleasure to look up into, we had seen to that, muted grays and browns for the most part, contrasted with walnut and soft, forgotten yellows. And so, while this man was thinking sullied, still there was an admixture of pleasurable cognition in his thinking, struggling with the original perception* (Bartelme 1993: 55–56).

Отже, раціональна оцінка в авторському мовленні виражається такими засобами авторської модальності, як слова-речення *Yes (Ok) / No (Not)*, різноманітними формами заперечення, модальними й вставними словами впевненого/непевненого знання (епістемічна модальність), а також характерологічними прикметниками та словами категорії стану, які характеризують героїв, ситуації, явища, предмети й актуалізують саме авторську точку зору.

Емоційна оцінка, яка за своїм характером є абсолютною і поділяється на: 1) порівняльну, що виражається через опозиції *good/bad, worse/better, worst/best*, та 2) індивергентну типу *careless*. Мотивацією оцінки є ті підстави, які схиляють суб'єкт до схвалення, засудження чи виявлення байдужості до зображуваного.

З-поміж емоційних реакцій оцінного характеру виділяється такий їх вид, як співпереживання, особливість якого полягає у співчутті героям. Причому схвильованість автора передається через оповідача з урахуванням образу читача як системно-структурного елемента авторської оповіді: *“The written part is where I fall down,” Edgar said morosely, to everyone in the room. “The oral part is where I do best” He looked at the back of his wife which was pointed at him. “If I don’t kick it in the head*

*this time I don’t know what we’re going to do,” he repeated. “Barb?” But she failed to respond to this implied question. She felt it was a false hope; taking this examination, which he had already failed miserably twice, and which always got him very worked up, black with fear, before he took it. Now she didn’t wish to witness the spectacle any more so she gave him her back* (Bartelme 1993: 91–92).

Співпереживання в цій надфразовій єдності виражене експліцитно, спрямоване передусім на передачу авторських емоцій читачеві, залучення його до оповіді і пов’язане з головним героєм твору Едгаром, а також його дружиною Барбарою. Автор прагне донести до читача свою емоційну оцінку невдалого складання іспиту головним персонажем, застосовуючи різні засоби. Передусім таку функцію виконують полісемантичні оцінні прикметники типу *false hope* та усталені розмовні оцінні вислови, які вже набули значення фразеологічних одиниць (див. вище фрагмент, виділений жирн. курсив). Лексико-семантичне наповнення цих висловів фокусується в характеристиці Едгара з емоційно-експресивним відтінком.

Емоційний ефект співпереживання маніфестується в авторському художньому мовленні також через інтимізуюче непряме звертання до героїв твору: *I know you think I’m wasting my time. You’ve made that perfectly clear. But I’m conducting these very important lunar hostility studies. And it’s not you who’ll have to leave the warm safe capsule. And dip a toe into the threatening lunar surround* (Bartelme 1993: 97).

У цьому разі інтимізація імітує діалог автора з героєм, який переходить в авторський монолог. Мета цієї імітації – виразити авторський погляд щодо проведених досліджень і переконати в необхідності й доцільності їх проведення:



*My methods may seem a touch irregular. Have to do chiefly with folded paper airplanes at present. But the paper must be folded in the right way. Lots of calculations and worrying about edges.*

*Show me a man who worries about edges and I'll show you a natural-born winner. Cardinal Y. agrees. Columbus himself worried, the Admiral of the Ocean Sea. But he kept it quiet* (Bartelme 1993: 97). Засобами інтимізації тут є непрямі інтимізуючі звертання, що вводять авторські міркування, передаючи його емоційний стан і враження від того, що здійснює персонаж-дослідник.

Ефект інтимізованого спілкування реалізується ще й через займенники *you, I'm, my, it, us* тощо, включені в ситуацію, пов'язану з центральним героєм. У цьому разі займенники не лише позначають близькість автора й героя: *See the moon? It hates us*, а й ставлять за мету здобути схильність читача. Цей відтінок посилюється займенником *us*, який поєднує автора й героя як однодумців. Така спільність думок і позицій впливає на читача і змушує його теж бути прихильником такої оцінки зображуваного.

Основні емоційні оцінки можуть бути викликані авторською окличністю, репрезентованою окличними реченнями (передусім риторичними) в авторському мовленні: *Why! ... there's my father! ... sitting in the bed there! ... and he's weeping! ... as though his heart would burst! ... Father! how is this? ... who has wounded you? ... name the man! ... why I'll ... I'll ... here, Father, take this handkerchief! ... and this handkerchief! ... and this handkerchief! ... I'll run for a towel ... for a doctor ... for a priest ... for a good fairy ... is there – can you ... can I ... a cup of hot tea? bowl of steaming soup? ... shot of Calvados? ... a joint? a red jacket? ... a blue jacket? ...* (Bartelme 1993: 121).

Авторська окличність служить показником емоційно-експресивного тла художнього мовлення автора. Навіть, використовуючись суто з композиційною метою активізувати увагу читача, авторська окличність містить авторську оцінку завдяки мовній сутності окличного речення. Це один з найпоширеніших засобів інтимізації, основне призначення якого – посилити враження від висловленого автором, виразити відверту авторську позицію *Father, please! ... look at me, Father ... who has insulted you? ... are you, then, compromised? ... ruined? ... a slander is going around? ... an obloquy? ... a traducement? ... 'sdeath! ... I won't permit it! ... I won't abide it! ... I'll ... move every mountain ... climb every river ... etc* (Bartelme 1993: 121).

Крім безпосереднього вираження авторської модальності, авторська окличність допомагає розв'язанню прагматичних завдань, зокрема збуджує активність того, хто сприймає текст, змушує його “в процесі сприйняття речі пережити саму річ” (Успенский 1970: 174).

Таким чином, авторську окличність можна визначити як інформацію в спеціалізованій емоційно-експресивній формі. В ситуаціях інтимізації окличне речення, збігаючись за структурою з розповідним, має на меті не лише повідомити про щось, а й актуалізувати найважливіші моменти, суттєві в контексті твору. На перший план висувається комунікативна цінність модусу, який виражає ставлення мовця до повідомлення й у такий спосіб створює ефект спілкування автора з читачем. Варто ще раз підкреслити, що окличне речення в авторському художньому мовленні – це передусім вираження авторської емоційної оцінки. На відміну від інших засобів, це суто авторський прийом.

Окличне речення є надзвичайно сильним інтимізуючим синтаксичним засо-

бом. Висловлення, що мають таку синтаксичну форму, здатні впливати на читача в потрібному для автора напрямі, викликаючи певні емоції. Г.Акімова звертає увагу на те, що синтаксичне навантаження окличних речень визначається їх місцем розташування в структурі висловлення.

Використовуючись на початку авторського монологу *Why! ... there's my father ... sitting in the bed there! ... and he's weeping! ... as though his heart would burst!*, окличне речення надає всьому подальшому мовленню автора схвильованості й ліризму, решта речень також підлягають експресії.

Отже, окличні речення як засоби інтимізації актуалізують найважливіші моменти в художньому мовленні автора, одночасно виступаючи ще одним способом вираження авторської оцінки. У зв'язку з цим можемо стверджувати, що авторська емоційна оцінка на мовному рівні репрезентується за допомогою окличних речень, специфічного лексико-семантичного наповнення оцінних прикметників у структурі сталих висловів, а також займенників, які реалізують ефект співпереживання.

Підсумовуючи, зазначимо, що авторська оцінка в англomовному художньому дискурсі, як правило, реалізується через епістемічну й аксіологічну модальність. При цьому лише частина засобів епістемічної модальності належить до граматики. Це простежується в тому разі, якщо ці засоби – *вставні й модальні слова, частки, інтонація* – є експліцитними. Якщо ж епістемічна модальність виражена імпліцитно, виявити її можна тільки опосередковано або через інтерпретацію смислу всього художнього тексту, тобто через лексико-граматичний аналіз взаємодії речення, висловлення й тексту.

Специфіка, викликана ситуаціями інтимізації, пов'язана перш за все з функціональною позицією автора і з видом оцінок. Раціональні оцінки засновуються на епістемічній модальності, створюючи ефект знання/незнання автора, й аксіологічній модальності. Емоційні оцінки є своєрідним вираженням співпереживань і вражень автора (та його представників у творі) від зображуваного, однозначно позначаючи адресантність емоційних реакцій.

204

## summary

### Σ The Intimizing Ways of Verbalization of the Author's Evaluation in English – Speaking Literary Discourse

The article is dedicated to studying of the ways of verbalization of the author's evaluation in English – speaking literary discourse. Special attention is paid to that ways of its expression that are determined by the situations of intimidation of the author's literary speech. Rational as well as emotional ways of evaluation are considered.

Rational author's evaluation caused by the situations of intimidation is expressed by means of epistemic and axiological modality. Thus, only a few ways of epistemic modality is that of grammatic origin. It can be traced only if those ways – modal words, particles and the intonation are explicit. If the epistemic modality is implicitly

expressed, it can be seen only through the interpretation of the cultural sense of the whole literary text. Axiological modality demonstrates the author's personal view. As for the verbal conceptualization, it can be expressed by means of evaluation in the function of characterization.

Emotional evaluation depends on the author's functional standing and peculiar expression of their impressions of the text depicted.

### Бібліографічний список

- Арутюнова 1988: **Арутюнова Н. Д.** Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука. – 338с.
- Бессонова 2003: **Бессонова О. Л.** Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивний і гендерний аспекти: Авт. ... докт. філол. наук: 10.02.04 / Київськ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ. – 39с.
- Булыгина, Шмелев 1997: **Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.** Языковая концептуализация мира. – М.: Языки русской культуры. – 574с.
- Вольф 2002: **Вольф Е. М.** Функциональная семантика оценки. Изд. 2-е, доп. – М.: Эдиториал УРСС. – 280с.
- Космеда 2000: **Космеда Т.** Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. – Львів: лну ім. І. Франка. – 350 с.
- Приходько 2001: **Приходько Г. І.** Способи вираження оцінки в сучасній англійській мові. – Запоріжжя: зду. – 362 с.
- Успенский 1970: **Успенский Б. А.** Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М.: Искусство. – 225 с.
- Яворська 2000: **Яворська Г. М.** Про деонтичну модальність мовних норм // Вісник кнлу. – Серія Філологія. – Т.3. – № 1. – С. 58–66.
- Heim, Kratzer 1998: **Heim I. and Kratzer A.** Semantics in Generative Grammar. – Oxford: Blackwell. – 452 p.
- Bartelme 1993: **Donald Bartelme.** Sixty Stories. – New York: Penguin Books. – 460p.

205