

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЕЩЕНКО ГАННА ВЕНІАМІНІВНА

УДК 811.111'42

ДИСЕРТАЦІЯ
КАТЕГОРІЯ НАПРУЖЕНОСТІ
В АНГЛОМОВНОМУ ГОСТРОСЮЖЕТНОМУ ОПОВІДАННІ:
ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ
спеціальність 10.02.04 – германські мови

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

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

Науковий консультант: Жаботинська Світлана Анатоліївна,
доктор філологічних наук, професор

ХАРКІВ-2018

АНОТАЦІЯ

Лещенко Г. В. Категорія напруженості в англomовному гостросюжетному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 «Германські мови». – Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького МОН України; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна МОН України; Харків, 2018.

Дисертацію присвячено вивченню лінгвокогнітивних чинників наративної напруженості в англomовному гостросюжетному оповіданні. Наративна напруженість, потрактована як семіотична категорія художнього тексту, наділена змістовим і формальним планами. Змістово, напруженість є способом побудови оповіді, розрахованим на виникнення, утримання та інтенсифікацію у читача інтересу до наративного тексту. Тим самим зміст аналізованої семіотичної категорії є фактуально-дискурсивним: він конституюється інформацією, пов'язаною і з предметом оповіді, і з її адресатом. У роботі висунуто гіпотезу, за якою наративна напруженість є компонентом загальної програми інтерпретації художнього тексту, вписаної в його наративну структуру. Матеріалом дослідження слугували 145 оповідань відомої англійської письменниці Агати Крісті, які відносяться до різних гостросюжетних жанрів масової літератури.

Методологічною основою дослідження є теоретичні положення робіт, присвячених аналізу категорій тексту (Гальперин 1981; Кухаренко 1988; Воробьева 1993; Селиванова 2002) і дискурсу (Шевченко, Морозова 2003; Tobin 2008), наративної структури тексту (Пропп 1928; Labov & Waletzky 1967; Greimas 1983; Todorov 1969, 1971; Bamberg & Marchman 1991; Tan 1996) та його когнітивно-емотивної обробки (Kintsch 1980, 2004; Knepekens & Zwaan 1994), а також положення праць представників психологічно-рецептивного (Gerrig 1996; Vorderer 1996; Zillman 1996; Hoeken & van Vliet 2000) та текстологічного напрямів вивчення наративної напруженості (Brewer & Lichtenstein 1982; Kuijpers 2014; Baroni 2016).

Механізми формування і способи об'єктивації категорії наративної напруженості в художньому тексті досліджено із застосуванням комплексного методологічного апарату, спрямованого на розв'язання конкретних завдань. Побудова системи текстових семіотичних категорій, до якої входить і категорія напруженості, спирається на положення про полісистемність тексту-макрознаку, що включає декілька інформаційних підсистем, а також на принцип «віддзеркалення», за яким текст, окрім підсистеми фактуальної інформації, містить також «віддзеркалену» в ньому дискурсивну інформацію про адресата цього тексту, його адресанта та контекст їхньої комунікативної взаємодії. Розмежування понять «напруженість / напруження» та їхнє поєднання в цілісному визначенні, яке уточнює природу досліджуваного явища, здійснено на підставі критичного аналізу існуючих теоретичних робіт. Розгляд наративної напруженості як компонента загальної програми інтерпретації художнього тексту відбувається на підставі авторської методики лінгвокогнітивного аналізу його наративної структури, що включає: а) виокремлення когнітивних протоструктур наративу (КПСН) із застосуванням понять «послідовних наративних фаз» (W. Labov) та їхнього змістового розгортання в термінах аргументних слотів, узгоджуваних із Семантикою лінгвальних мереж (С. А. Жаботинська) та із «ситуаційною ментальною моделлю тексту» (W. Kintsch); б) використання КПСН для побудови когнітивних моделей наративної структури із вписаною в неї програмою наративної напруженості; в) репрезентацію цих моделей за допомогою концептуальної графіки; г) визначення типів текстових дескрипцій, які слугують тригерами та інтенсифікаторами наративної напруженості. Дослідження гостросюжетних оповідань А. Крісті на підставі зазначеної авторської методики лінгвокогнітивного аналізу їхньої наративної структури включає також жанрову стратифікацію цих оповідань та застосування кількісних

підрахунків з метою виявлення закономірностей прояву наративної напруженості в різних жанрах гостросюжетних текстів.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку бібліографії та трьох додатків.

У першому розділі «Напруженість у системі категорій тексту» надаються лінгвістичні потрактування тексту і дискурсу та визначається спосіб їхньої взаємодії, завдяки якій в межах тексту виокремлюються підсистеми фактуальної та дискурсивної інформації. Ці підсистеми є основою для ідентифікації взаємопов'язаних семіотичних категорій тексту – фактуальних, дискурсивних та фактуально-дискурсивних. До останніх віднесено і категорію наративної напруженості. У розділі з'ясовується зміст поняття «наративна напруженість», виокремлюються її основні компоненти, визначаються фактори виникнення і підтримування наративної напруженості, розрізняються читацький і текстовий плани її вивчення.

У другому розділі «Методологія лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості» висвітлюються основні напрями когнітивних досліджень наративу, окреслюється система необхідних для аналізу базових понять, розробляється методика побудови когнітивних моделей наративної структури художнього тексту, зокрема гостросюжетного, визначаються складники наративної напруженості як програми інтерпретації, вбудованої у цю структуру та представленої в її сюжетному, жанровому та дескриптивному планах. Тут також надається опис процедури лінгвокогнітивного дослідження наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті.

У третьому розділі «Програма напруженості в наративній структурі гостросюжетних оповідань Агати Крісті» здійснено жанрову диференціацію оповідань письменниці, визначено типи когнітивних моделей їхньої наративної структури, яка містить програму інтерпретації напруженості, а також встановлено спільні та відмінні ознаки наративної напруженості для

аналізованих жанрів. Виокремлені типи когнітивних моделей наративної структури оповідань представлені за допомогою концептуальної графіки та проілюстровані прикладами із корпусу даних.

У четвертому розділі «Тригери та інтенсифікатори наративної напруженості у гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті» аналізуються текстові дескрипції, які виконують роль тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості. Виокремлення їхніх типів супроводжується значним за обсягом ілюстративним матеріалом. Наданий у цьому розділі аналіз протоколів, які фіксують тригери та інтенсифікатори, застосовані в кожному оповіданні, дозволяє з'ясувати особливості їхнього вживання залежно від жанру.

Результати дослідження можуть бути узагальнені у таких висновках.

Текст як складник дискурсу включає два інформаційні простори – фактуальний (що містить інформацію про предмет повідомлення) і дискурсивний (що містить «віддзеркалену» інформацію про учасників і контекст комунікації). Об'єктивовані за допомогою різноманітних мовних засобів, ці види інформації характеризуються певними ознаками, сукупність яких представлена системою фактуальних, дискурсивних і фактуально-дискурсивних (тобто присутніх в обох інформаційних просторах) семіотичних метакатегорій (СМК) і категорій (СК) тексту. З-поміж фактуально-дискурсивних категорій ми вирізняємо категорію напруженості, яка є складником поняття «тексто-мотивований / наративний інтерес».

Читацький інтерес – постійний (особистісний) та епізодичний (ситуативний) – обумовлений певною темою (тематичний інтерес), представленою в тексті (тексто-мотивований інтерес); інтерес читача до певного роду текстової інформації може мати інтелективний, або пізнавальний, та / або емоційний складники (інтелективний інтерес і емоційний інтерес); інтелективний інтерес передбачає установку на

отримання інформації, емоційний інтерес – установку на отримання емоційного задоволення від читання; інтелективний інтерес стосується ненаративних текстів (ненаративний інтерес), інтелективний та емоційний інтерес у поєднанні є ознакою наративних текстів (наративний інтерес). Наративні тексти, що містять «історію» про взаємозв'язані події, учасниками яких є реальні або фікціональні персонажі, зазвичай асоціюються з художніми текстами. Наративний інтерес адресата, прогнозований автором наративного тексту, є складним рецептивно-текстуальним поняттям, одним із аспектів якого є наративна напруженість, найбільшою мірою явлена в гостросюжетному художньому тексті.

Наративна напруженість є властивістю тексту, особливим способом його побудови і розгортання сюжету, що має на меті запланований автором читацький афект – інтелективно-емоційну реакцію на текст, супроводжувану інтенсивним збудженням, вираженим в афективних станах тривожного очікування (саспенсу), зацікавленості і збентеженості. Наративна напруженість як складник програми інтерпретації художнього тексту вбудована у його наративну структуру.

Когнітивна модель наративної структури художнього тексту має у своєму складі одну або більше когнітивних протоструктур наративу (КПСН) – комплексних поняттєвих схем, які демонструють синтагматику наративних фаз, їхнє тематичне (змістове) розгортання в термінах взаємопов'язаних аргументних слотів та читацьку реакцію на наративний час оповіді, яка консолідує КПСН як дискретне ціле. Відмінності у спрямуванні цієї реакції дозволяють вирізнити проспекційну (реакція **ЩО СТАНЕТЬСЯ?**), ретроспекційну (реакція **ЩО СТАЛОСЯ?**) і рекогніційну (реакція **ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?**) КПСН, які формують когнітивні моделі наративної структури конкретних текстів. Такі когнітивні моделі поділяються на дві групи: моделі-симплекси та моделі-комплекси. Когнітивні симплекси конституюються лише однією з трьох КПСН.

Когнітивні комплекси, утворювані шляхом об'єднання декількох КПСН, за способом комбінаторики (додавання та / або включення) є адитивними, інклюзивними та адитивно-інклюзивними моделями.

Програма інтерпретації наративної напруженості, інкорпорована в наративну структуру художнього тексту, присутня як мінімум у трьох її планах: сюжетному, жанровому і дескриптивному. У сюжетному та жанровому планах наративна напруженість існує за рахунок рецептивної ентропійності тематичних (змістових) структур, представлених у послідовних наративних фазах моделі. У дескриптивному плані наративна напруженість реалізується за допомогою тригерів та інтенсифікаторів – дескрипцій, присутніх у вербальній тканині наративу. Серед тригерів наративної напруженості є когнітивні та емотивні. Когнітивні тригери активують інтелективну реакцію читача (у формі узгоджених із наративним часом запитань, припущень та інференцій стосовно сюжетного розвитку подій), супроводжувану певною емоційною реакцією. Емотивні тригери активують емоційну реакцію читача (зацікавленість, саспенс та збентеженість), супроводжувану певною інтелективною реакцією.

Когнітивні тригери напруженості призначені для активації у читача первісного стану ментальної невизначеності, обумовленої *недостатністю інформації* (дескрипції фрагментарності, відсутності інформації), *її неоднозначністю* (дескрипції амбівалентності та альтернативності), *нелогічністю* (дескрипції парадоксальності, суперечливості, неординарності, неконгруентності) та *ймовірнісністю* (дескрипції гіпотетичності, узагальненості, обскурентності, негативності та суттєвої деталі).

Емотивні тригери напруженості, призначені для активації у читача первісних емоційних реакцій саспенсу, зацікавленості і збентеженості, представлені дескрипціями трьох типів: це емотивні сигнали, емотивні ситуації та емотивні топіки. *Емотивні сигнали* є дескрипціями емоцій

персонажів, спрямованими на активацію відповідної емоційної реакції у читача. *Емотивні ситуації*, що викликають у читача зацікавленість, саспенс і збентеженість, є дескрипціями емоціогенних ситуацій чужого знання, чужого незнання, очікування, критичних ситуацій, ситуацій небезпеки, ірраціональних ситуацій, ситуацій інсайту, викриття злочинця, сцен злочину та ін. *Емотивні топіки* є дескрипціями подій, інгерентно супроводжуваних сильними емоціями. У досліджуваному матеріалі до таких подій належать «Смерть», «Кров», «Небезпека», «Душевна хвороба», «Злочин», «Зло».

Напруженість наративного тексту, створювана тригерами, посилюється її інтенсифікаторами, в якості яких виступають повтори різних типів. Тригери та інтенсифікатори наративної напруженості є системою стандартних наративних засобів.

Запропонована в нашому дослідженні методика лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості, що включає два етапи – побудову когнітивної моделі наративної структури художнього тексту із вписаною в неї програмою напруженості та аналіз текстових дескрипцій, – була застосована у дослідженні гостросюжетних оповідань Агати Крісті, жанровий аналіз яких свідчить про їхню приналежність до детективів, таємничих історій, містичних історій, трилерів, історій-квестів, пригодницьких історій, історій протистояння та драм / мелодрам. Для кожного оповідання була побудована когнітивна модель наративної структури із вписаною в неї програмою напруженості. Виявлені когнітивні моделі були схарактеризовані за типами та за їхньою кількісною представленістю у вирізнених жанрах. Побудова когнітивної моделі кожного оповідання супроводжувалась складанням протоколу аналізу текстових дескрипцій, які є тригерами та інтенсифікаторами наративної напруженості. Узагальнення наведених у протоколах даних виявило

взаємозв'язок між типами тригерів наративної напруженості та жанром аналізованих оповідань.

Результати здійсненого дослідження підтвердили нашу гіпотезу про те, що в інформаційному плані наративна напруженість є фактуально-дискурсивною категорією художнього тексту. Вона пов'язана зі способом подання фактуальної інформації у тексті, спрямованим на активацію та утримання інтересу читача. Як семіотична категорія, наративна напруженість має план змісту (особливий спосіб побудови оповіді, що викликає прогнозований автором читацький афект) і план вираження, представлений комплексом стандартних вербальних засобів – текстових дескрипцій, які об'єктивують наративну структуру. Будучи частиною загальної програми інтерпретації художнього тексту, наративна напруженість вбудована в його наративну структуру і реалізується як на локальному рівні текстових дескрипцій, так і на глобальному рівні власне наративної структури.

У роботі *вперше* розроблено теоретичні засади системного підходу до лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості як семіотичної категорії художнього тексту. З *оновлених* когнітивно-дискурсивних позицій розглянуто співвідношення понять «текст» і «дискурс», визначено принцип їхньої взаємодії, розроблено критерії виокремлення і систематизації текстових категорій на підставі концептуальної моделі інформаційного простору тексту, встановлено місце категорії наративної напруженості в цій системі. У роботі здійснюється розбудова *нового* – структурного – напрямку в когнітивній наратології, орієнтованого на встановлення зв'язку наративу як вербального макрознаку з певними ментальними (когнітивними) структурами у свідомості творця й адресата тексту. *Новою* є авторська методика лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості, розроблена на основі ключових положень семіотики, наратології, концептуальної семантики. У дисертації отримані *нові* дані щодо особливостей наративної

напруженості в оповіданнях Агати Крісті – англomовних художніх текстах малої форми, які належать до гостросюжетної літератури.

Здійснена нами розвідка окреслює перспективи для подальших студій у сфері когнітивної теорії наративу, серед яких – залучення апарату лінгвостатистики до визначення коефіцієнту наративної напруженості конкретних художніх текстів; адаптація запропонованої методики до аналізу художніх наративів крупніших форм; застосування положень нашої теоретичної концепції до аналізу наративів різних жанрів, типів і форм репрезентації, у тому числі й невербальних.

Ключові слова: гостросюжетний художній текст, когнітивна модель наративної структури, наративна напруженість, семіотична категорія, тригери та інтенсифікатори наративної напруженості.

ABSTRACT

Leshchenko, H. V. Category of tension in the English plot-oriented short story: a cognitive linguistic perspective. – Dissertation. Manuscript.

Dissertation for a Doctoral Degree in Philology: Speciality 10.02.04 “Germanic languages”. – Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy, Ministry of Education and Science of Ukraine; V. N. Kazarin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine; Kharkiv, 2018.

This dissertation discusses cognitive linguistic foundations of narrative tension in plot-oriented English short stories. Narrative tension, interpreted as a semiotic category of the literary text, has its conceptual and formal planes. Conceptually, narrative tension is the author’s strategy of text building aimed to arouse, maintain, and intensify the reader’s interest to the text. Therefore, the analyzed semiotic category has factual-discursive content constituted by information concerned with both the story’s plot, and the story’s reader. It is argued that narrative tension belongs to the general addressee-targeted program possessed by the literary text, and incorporates into its narrative

structure. The analyzed data are represented by 145 authentic short stories by Agatha Christie, which belong to various plot-oriented genres.

Methodologically, this research is grounded on the findings of works focused on the categories of text (Гальперин 1981; Кухаренко 1988; Воробьева 1993; Селиванова 2002) and discourse ((Шевченко, Морозова 2003; Tobin 2008), the narrative structure of a text (Пропп 1928; Labov & Waletzky 1967; Greimas 1983; Todorov 1969, 1971; Bamberg & Marchman 1991; Tan 1996) and its cognitive-emotional processing (Kintsch 1980, 2004; Knepekens & Zwaan 1994), as well as the findings of reader-oriented (Gerrig 1996; Vorderer 1996; Zillman 1996; Hoeken & van Vliet 2000) and text-oriented studies of narrative tension (Brewer & Lichtenstein 1982; Kuijpers 2014; Baroni 2016).

In this dissertation, the analysis of narrative tension employs an integrated multi-faceted methodological apparatus intended for fulfillment of particular tasks. The proposed system of text semiotic categories benefits from the idea about a polysystemic nature of the text interpreted as a macro-sign. This system also relies on the “mirror” principle, according to which the text, along with the sub-system of factual information, has the ‘mirrored’ system of discursive information about the speaker, the addressee, and the context of their interaction. Exposure of intrinsic constituents of narrative tension, and their integration within a coherent definition specifying the nature of the studied phenomenon result from critical analysis of the available theoretical works. Investigation of narrative tension as a part of the general interpretation program possessed by the literary text uses an authentic methodology for cognitive linguistic analysis of its narrative structure. This methodology includes: a) distinguishing Cognitive Proto-Structures of the Narrative (CPSN) which demonstrate ‘sequential narrative phases’ (W. Labov), and their thematic representation provided in terms of Semantics of Lingual Networks (S. A. Zhabotynska), and compatible with ‘the situational mental model of a text’ (W. Kintsch); b) applying CPSN for building cognitive models of the narrative structure which incorporates the program of narrative tension;

c) representing these models by means of conceptual graphics; d) establishing the types of textual descriptions which serve as triggers and intensifiers of narrative tension. Application of the above methodology to the study of Agatha Christie's plot-oriented stories also included genre stratification of these stories, and quantitative analysis of different data aimed to expose regularities demonstrated by narrative tension in different genres.

The structural parts of this dissertation are: Introduction, four chapters, General Conclusions, References, and Appendixes.

The first chapter "Tension in the system of text categories" discusses linguistic definitions of the text and discourse, and considers their interaction relevant for defining the basic properties of a text, or its categories. This interaction creates two sub-systems of information within the text – factual and discursive, which become foundational for identifying interrelated semiotic categories of the text. Such categories are factual, discursive, and factual-discursive, with the latter including the category of narrative tension. Further, 'narrative tension' concept is specified with reference to multiple reader-oriented and text-oriented inquiries. This chapter pinpoints the basic constituents of narrative tension, accounts for its emergence and sustentation, and differentiates between the reader's tension, and the text's tension, with the latter defined as the target of this dissertation.

The second chapter "Methodology of cognitive linguistic analysis of narrative tension" is concerned with the study of text tension from a cognitive linguistic perspective requiring a new methodology. Its description first highlights the new cognitive vistas in narrative studies, then outlines the system of basic concepts relevant for analyzing narrative tension, and finally specifies the methods employed in building cognitive models of a narrative structure which incorporates the program of interpreting narrative tension. This program is presumed to have the plot plane, the genre plane, and the description plane. The

developed theoretical framework is charted for the analysis of Agatha Christie's short stories.

The third chapter "Tension program in the narrative structure of Agatha Christie's plot-oriented short stories" considers the plot and genre planes of narrative tension. The chapter starts with genre differentiation of Agatha Christie's short stories. Then, all of them obtain cognitive models of their narrative structure which includes the program of interpreting narrative tension, with the definition of these models' types. The types of cognitive models are considered with regard to the stories' genres. All types of the exposed cognitive models are portrayed with conceptual graphics and illustrated with the examples from the bulk of empirical data.

The fourth chapter "Triggers and intensifiers of narrative tension in Agatha Christie's plot-oriented short stories" focuses on the description plane of narrative tension. It is argued that this plane is represented by the system of cognitive and emotive triggers – text descriptions that create tension locally (at the level of narrative episodes), and thus contribute to global tension nested in the plot and genre planes exhibited by the cognitive model of a narrative structure. Along with triggers, this chapter discusses intensifiers of narrative tension. The discussion of triggers and intensifiers is supported by numerous illustrative data. This chapter also analyses the protocols of triggers and intensifiers developed for all considered stories. The data of these protocols demonstrate particulars in application of tension triggers in different genres.

The results of this research can be summarized in the following conclusions.

The text, as a discourse constituent, has two information spaces – the space of factual information about the subject-matter of a text, and the space of discursive information about the speaker, the addressee, and the context of their interaction. Manifested with various linguistic media, these two types of information are associated with particular text properties represented by the

system of factual, discursive, and factual-discursive semiotic meta-categories (SMC) and categories (SC). Factual-discursive categories are conceptually extended through both information spaces. Among them, there exists the category of tension integrated into the broader notion of text-based / narrative interest.

A person's interest – constant (personal) and episodic (situational) – may be motivated by a particular theme (thematic interest) addressed by the text (text-based interest). The reader's interest to information in the text may have intellectual and / or emotional components (intellectual interest and emotional interest). Intellectual interest links to the reader's information-acquisition stance, while emotional interest links to the reader's enjoyment / pleasure-acquisition stance. Intellectual interest tends to be evoked by non-narrative texts (non-narrative interest); intellectual and emotional interests in their interplay tend to be evoked by narrative texts (narrative interest). Narrative texts, which comprise 'a story' about related events inhabited by real or fictional characters, are typically associated with literary texts. The reader's narrative interest, anticipated by the author of a text, influences its narrative structure. This narrative interest underpins the category of narrative tension.

Narrative tension, being a text property, is defined as a particular way of story arrangement aimed at getting the reader's intellectual-emotional feedback, accompanied by intense excitement exposed through the emotional states of fearful apprehension (suspense), curiosity and surprise. Narrative tension, as a part of the general interpretation program possessed by a literary text, is incorporated into its narrative structure.

A cognitive model of the narrative structure arranging a literary text includes one or more Cognitive Proto-Structures of the Narrative (CPSN), i.e. complex conceptual schemas which demonstrate the sequence of narrative phases, their thematic (conceptual) representation in terms of interrelated argument slots, and the story's reader's response to the narrative time. This response consolidates a CPSN as a discrete coherent whole. With vectors of the

narrative time in view, the CPSN are identified as *prospection* (the response WHAT WILL HAPPEN?), *retrospection* (the response WHAT HAPPENED?), and *recognition* (the response WHAT IS HAPPENING?). These CPSN build up cognitive models of the narrative structure inherent in particular texts. Such models are divided into simplexes and complexes. Cognitive simplexes are constituted by one of the three CPSN. Cognitive complexes, including two and more CPSN, demonstrate different ways of their combining (addition and inclusion), and are accordingly split into additive, inclusive, and additive-inclusive.

The program of interpreting narrative tension being incorporated into the narrative structure, is exhibited in at least the three planes of this structure – the plot plane, the genre plane, and the description plane. In the plot and genre planes narrative tension is created due to receptive entropy (indeterminacy) of thematic structures that arrange information within the sequential narrative phases. In the description plane, narrative tension is realized through triggers and intensifiers – particular descriptions interwoven into the verbal texture of a narrative. Triggers of narrative tension may be cognitive and emotive. Cognitive triggers evoke the reader's intellectual response (in the form of questions, suggestions and inferences compatible with the narrative time and the progress of a story), accompanied by an emotional response. Emotive triggers evoke the reader's emotional response (curiosity, suspense, and surprise) accompanied by a cognitive response.

Cognitive triggers of narrative tension intend to induce the reader's primary mental state of uncertainty, caused by *insufficiency of information* (descriptions of fragmentariness and absence of information), its *ambiguity* (descriptions of ambivalence and alternation), its *irrationality* (descriptions of paradox, controversy, oddity, and incongruity) and its *probability* (descriptions of presumption, generality, obscurity, negativity and essential detail).

Emotive triggers of narrative tension, which intend to induce the reader's primary emotional states of curiosity, suspense, and surprise, are represented by text descriptions of three kinds: they are emotive signals, emotive situations, and emotive topics. *Emotive signals* are descriptions of the character's emotions which trigger a respective response of the reader. *Emotive situations*, which evoke the reader's curiosity, suspense and surprise, are emotionally-charged descriptions of somebody's knowledge (with others' ignorance), somebody's ignorance, pending events, critical settings, threatening settings, irrational settings, insights, exposure of a criminal, crime sites among others. *Emotive topics* are descriptions of events which are inherently accompanied by strong emotions. In the analyzed data, among such events are 'death', 'blood', 'danger', 'insanity', 'crime', and 'evil'.

The reader's cognitive and emotional responses to the narrative text are enhanced by intensifiers of narrative tension, which are represented by iteration of various kinds of descriptions. Triggers and intensifiers of narrative tension form a system of standard narrative devices.

The suggested framework of cognitive linguistic study of narrative tension, which comprises two stages – cognitive modeling of a narrative structure with the incorporated program of narrative tension, and analysis of its text descriptions, – was applied to the texts of 145 short stories by Agatha Christie. Stratification of these stories according to their genres shows that they belong to detective stories, mysteries, supernatural stories, thrillers, quests, adventure stories, encounter stories, and dramas / melodramas. Each story obtained a cognitive model of its narrative structure with the incorporated program of narrative tension interpretation. Such models were classified according to their types and quantitative representation in different plot-oriented genres. Building a cognitive model for each story was accompanied by compiling a protocol that surveys text descriptions employed as triggers and intensifiers of narrative tension, and shows

the ratio of cognitive and emotive triggers. The data provided by these protocols demonstrate relation between the story's genres and the types of tension triggers.

The obtained results favor our hypothesis, according to which narrative tension is a semiotic category of the plot-oriented literary text. This category is grounded on factual-discursive information: it concerns arrangement of the text's factual information in the way which causes arousing and holding the reader's interest to this text. As a semiotic category, narrative tension has the conceptual plane (the way of story building intended to activate the reader's affect prognosticated by the writer), and the formal plane (a set of standard linguistic media – text descriptions that externalize the narrative structure). As a part of the general interpretation program possessed by the text, narrative tension is built into its narrative structure, and is realized locally (through text descriptions), and globally (through the narrative structure).

This study is *pioneering* a systemic approach to cognitive linguistic analysis of narrative tension as a semiotic category of the literary text. The study suggests a *new* cognitive-discursive look at the 'text' and 'discourse' concepts, their structure, and their interplay. The proposed conceptual model which structures information space of a text is a *new* tool for identification and systematization of text categories, with the category of narrative tension among them. This study contributes to further exploring the field of cognitive narratology which is *new* to Ukraine. The innovative structural branch of cognitive narratology proposed in this dissertation aims to relate the narrative as a linguistic macro-sign with particular mental (cognitive) structures in the speakers' minds. The *new* methodology developed here for cognitive linguistic analysis of narrative tension benefits from the findings of semiotics, narrative studies, and conceptual semantics. This study provides *new data* as to particular properties of narrative tension in English plot-oriented texts, specifically, in A. Christie's short stories.

This dissertation opens perspectives for the further inquiries in the domain of cognitive narratology. Such perspectives include: application of linguistic statistics for defining coefficients of narrative tension exhibited by individual literary texts; adaptation of the proposed methodology to investigation of larger literary narratives; application of the developed theoretical framework to the narratives of different genres, types and formats, including non-verbal ones.

Key words: cognitive model of the narrative structure, narrative tension, plot-oriented literary text, semiotic category, triggers and intensifiers of narrative tension.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Монографія

1. Лещенко А. В. Нарративная напряженность художественного текста: монография. Черкассы: ЧП Гордиенко Е. И., 2017. 336 с.

Рецензія на монографію:

(Волкова С. В. Нова праця про категорії англomовного художнього тексту в лінгвокогнітивному, нарративному, структурно-функціональному та семіотичному вимірах (на матеріалі детективних оповідань Агати Крісті) // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. 2017. Том 20. № 2. С. 156–157.)

Статті у наукових фахових виданнях України:

2. Лещенко А. В. Текстовые категории: критерии классификации // Функциональная лингвистика: сб. науч. работ / Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования; науч. ред. А. Н. Рудяков. 2013. № 5. С. 216–219.

3. Лещенко А. В. Текстовые категории целостности и связности: интегративная модель // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2013. № 1052. Випуск 74. С. 155–162.
4. Лещенко Г. В. Дискурсивний компонент у структурі тексту // Науковий вісник Чернівецького нац. університету. 2014. Вип. 690-691. С. 316–320.
5. Жаботинская С. А., Лещенко А. В. Концептуальная модель дискурса // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2014. № 1124. С. 6–15.
6. Лещенко А. В. Лингвистические трактовки дискурса: интеракционный аспект // Одеський лінгвістичний вісник. 2014. Вип. 4. С. 154–158.
7. Лещенко А. В. Систематизация текстовых категорий: проблемы и перспективы // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2014. Вип. 10. т. 2. С. 54–56.
8. Лещенко А. В. Типология читательского интереса // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2014. Вип. 13. С. 174–177.
9. Лещенко А. В. Текст как полисистемный семиотический объект // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2015. Вип. 17. С. 151–156.
10. Лещенко А. В. Категория напряженности: содержание понятия // Науковий вісник Дрогобицького державного пед. ун-ту. Серія: філологічні науки (мовознавство). 2016. № 5. С. 6–9.
11. Лещенко А. В. Актуализация эмотивных триггеров напряженности в криминальных рассказах А. Кристи // «Південний архів (філологічні науки)». 2017. № 69. С. 103–106.
12. Лещенко А. В. Аффективные структуры нарратива: лингвокогнитивный аспект // «Південний архів (філологічні науки)». 2017. № 68. С. 166–169.

13. Лещенко А. В. Лингвокогнитивная интерпретация феномена нарративной напряженности // Научный вестник Международного гуманитарного университета. Серия: Филология: сб. науч. пр. 2017. Вып. 27. т.1. С. 104–107. (видання входить до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus).
14. Лещенко Г. В. Принципи когнітивно-емоційної обробки художнього нарративу // Научный вестник Дрогобицького державного пед. ун-ту. Серия: філологічні науки (мовознавство). 2017. № 7. С. 107–110. (видання входить до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus).
15. Лещенко Г. В. Сучасна когнітивна наратологія: напрями і пріоритети досліджень // Наукові записки Бердянського держ. пед. університету. Філологічні науки». 2017. № 12. С. 47–52.
16. Лещенко Г. В. Тематична структура нарративу: когнітивний вимір // Актуальні питання іноземної філології: наук. журн. / гол. ред. І. П. Біскуб та ін. / Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2017. № 6. С. 85–90.

Особистим внеском Лещенко Г. В. в опубліковану у співавторстві статтю № 5 є системний аналіз визначень поняття «дискурс» та його компонентів.

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

17. Лещенко А. В. Соотношение понятий «дискурс» и «текст» // Science and Education. A New Dimension: Philology. 2013. I(2). Issue: 11. P. 164–167.
18. Лещенко А. В. Понятие саспенса в современных научных исследованиях // Science and Education. A New Dimension: Philology. 2014. II(6). Issue: 29. P. 55–57.

19. Leshchenko H.V. Genre variety of A. Christie`s short stories // European Applied Sciences. 2017. № 4. P. 49–52.

***Статті у виданнях, що входять до міжнародної
наукометричної бази Index Copernicus:***

20. Лещенко А. В. Теоретические аспекты описания нарративного интереса // Молодий вчений. 2015. № 25 (10). С. 154–157.
21. Лещенко А. В. Анализ нарративной напряженности: читательский и текстовый планы // Science Rise. Харків: НВП ПП «Технологічний центр», 2016. № 12/1 (29). С. 42–45.
22. Лещенко А.В. Анализ интеллективных триггеров напряженности (на материале криминальных рассказов А. Кристи) // Молодий вчений. 2017. № 7(47). ч. II. С. 211–216.

***Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на
наукових конференціях) за темою дисертації:***

23. Лещенко А. В. Текст и /или дискурс? // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів: матеріали IV Міжнародної наукової конференції / ХНУ ім. В. Н. Каразіна, Харків, 22 березня 2014 р. Харків: ХНУ, 2014. С. 48–51.
24. Лещенко А. В. Дискурсивная личность как многоаспектный феномен // Мова – література – мистецтво: когнітивно-семіотичний інтерфейс: матеріали Міжнародної наукової конференції / КНЛУ, Київ, 25-27 вересня 2014 р.: [відп. ред. О. П. Воробйова]. К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. С.74.
25. Лещенко А. В. Сучасні тенденції вивчення категорій тексту // Сучасна філологія: теорія та практика: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / МГУ, Одеса, 7-8 листопада 2014 р. / відп. ред. І. В. Ступак. Одеса: МГУ, 2014. С. 143–145.

26. Лещенко А. В. Жанр речи и / или жанр текста? // Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії: Міжнародна науково-практична конференція / Одеса, 14-15 листопада 2014 р. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. С. 103–105.
27. Лещенко А. В. К определению понятия «нарративный интерес» // Актуальні проблеми філологічної науки та педагогічної практики: Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції / ДНУ ім. О. Гончара, Дніпропетровськ, 4-5 грудня 2014 р. Дніпропетровськ: «Літограф», 2014. С. 67–69.
28. Лещенко А. В. К вопросу о терминологическом содержании понятия «стиль» // Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція / Одеса, 27-28 лютого 2015 р. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 78–80.
29. Лещенко А. В. Интерес как фактор мотивации читательской деятельности // I Таврійські філологічні читання: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Херсон, 27-28 лютого 2015 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 64–66.
30. Лещенко А. В. Структура нарративного интереса // VI Международная конференция «Развитие науки в XXI веке» / Харьков, 28 сентября 2015. Х.: Научно-информационный центр «Знание», 2015. С. 10–12.
31. Лещенко А. В. Нарратив как метакатегория современной науки // Міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» / Львів, 9-10 жовтня 2015 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 39–41.
32. Лещенко Г. В. Внутрішня організація тексту: принцип полісистемності // Міжнародна наукова конференція «Когнітивна лінгвістика у міждисциплінарному контексті: теорія і практика» /

- ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси, 8-10 жовтня 2016 р. Черкаси: Видавець ФОП Гордієнко Є. І., 2016. С. 51.
33. Лещенко Г. В. Фактор інтенсивності нарративного інтересу в аспекті читацької діяльності // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» / Львів, 15-16 липня 2016 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 19–22.
34. Лещенко Г. В. Полісистемність як принцип диференціації категорій тексту // VII Міжнародний форум «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» / Харків, 23 листопада 2016 р. Харків: ХНУ, 2016. С. 102–104.
35. Лещенко Г. В. Теоретичні засади вивчення художнього нарративу: когнітивно-дискурсивний контекст // Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» / Люблін, Республіка Польща, 28-29 квітня 2017 р. С. 178–181.
36. Лещенко Г. В. Когнітивна наратологія: напрями і перспективи // Міжнародна науково-практична конференція «III Таврійські філологічні читання» / Херсон, 19-20 травня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 13–15.

***Наукові праці, які додатково відображають наукові
результати дисертації:***

37. Лещенко А. В. Трансформація поняття «языковая личность» в современных научных исследованиях // Исследования в контексте профессиональной коммуникации: коллект. монография / отв. ред. О. А. Дронова. Тамбов: ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2014. С. 234–238.

ЗМІСТ

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	27
ВСТУП	28
РОЗДІЛ 1. НАПРУЖЕНІСТЬ У СИСТЕМІ КАТЕГОРІЙ	
ТЕКСТУ	44
1.1. Текст як лінгвістичний об'єкт.....	45
1.1.1. Лінгвістичні потрактування тексту.....	46
1.1.2. Текст і дискурс: співвідношення	
понять.....	52
1.2. Система категорій тексту	58
1.2.1. Підходи до вивчення категорій тексту.....	58
1.2.2. Полісистемність тексту як критерій	
класифікації текстових категорій.....	70
1.3. Категорія напруженості в мові та мовленні.....	77
1.4. Наративна напруженість.....	82
1.4.1. Текст-мотивований інтерес	83
1.4.2. Наративний інтерес.....	92
1.4.3. Напруження як психологічний феномен.....	99
1.4.4. Напруження і напруженість: читацький і	
текстовий плани наративу.....	108
Висновки до розділу 1.....	122
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЯ ЛІНГВОКОГНІТИВНОГО АНАЛІЗУ	
НАРАТИВНОЇ НАПРУЖЕНОСТІ ХУДОЖНЬОГО	
ТЕКСТУ	126
2.1. Основні напрями когнітивних досліджень	
наративу.....	127
2.2. Система базових понять лінгвокогнітивної	

інтерпретації наративної напруженості.....	131
2.2.1. Наративна структура.....	132
2.2.2. Чинник адресата у структурі наративу.....	145
2.2.3. Когнітивно-емотивні стратегії обробки тексту адресатом.....	151
2.3. Методика побудови когнітивних моделей наративу.....	159
2.3.1. Членування наративного тексту.....	160
2.3.2. Когнітивні протоструктури наративу: проспекція, ретроспекція, рекогніція.....	163
2.4. Програма напруженості в структурі наративу.....	169
2.5. Процедура лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті.....	179
Висновки до розділу 2.....	185
РОЗДІЛ 3. ПРОГРАМА НАПРУЖЕНОСТІ В НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ГОСТРОСЮЖЕТНИХ ОПОВІДАНЬ АГАТИ КРІСТІ.....	189
3.1. Жанрова диференціація гостросюжетних оповідань Агати Крісті.....	191
3.2. Типи когнітивних моделей в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті.....	202
3.2.1. Когнітивні симплекси.....	203
3.2.2. Когнітивні комплекси.....	231
3.3. Жанрова варіативність когнітивних моделей в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті	311
Висновки до розділу 3.....	315
РОЗДІЛ 4. ТРИГЕРИ ТА ІНТЕНСИФІКАТОРИ НАРАТИВНОЇ НАПРУЖЕНОСТІ В ГОСТРОСЮЖЕТНИХ ОПОВІДАННЯХ АГАТИ КРІСТІ.....	317

4.1. Когнітивні тригери наративної напруженості.....	317
4.1.1. Тригери недостатності інформації.....	317
4.1.2. Тригери неоднозначності інформації.....	320
4.1.3. Тригери нелогічності інформації.....	323
4.1.4. Тригери ймовірності інформації.....	329
4.2. Емотивні тригери наративної напруженості.....	337
4.2.1. Емотивні сигнали.....	337
4.2.2. Емотивні ситуації.....	344
4.2.3. Емотивні топіки.....	351
4.3. Інтенсифікатори наративної напруженості.....	358
4.4. Жанрова варіативність тригерів наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті.....	361
Висновки до розділу 4.....	369
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	372
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	379
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	419
ДОДАТКИ.....	425

СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

КТ – категорія тексту

СМК – семіотична метакатегорія

СК – семіотична категорія

КПСН – когнітивна протоструктура наративу

АС – аргументний слот

НЕ – наративний епізод

СЕ – сигнал емотивності

ЕС – емотивна ситуація

ЕТ – емотивний топік

ВСТУП

Дисертацію присвячено вивченню лінгвокогнітивних чинників наративної напруженості художнього тексту, пов'язаної зі способом його побудови, спрямованим на активацію в читача передбачуваного автором стану психологічного напруження, що підтримує інтерес читача до цього тексту. Наративний текст, художній у тому числі, представляє історію, яку автор розповідає адресатові. Наратив розуміють як процес і результат, як об'єкт і техніку, як структуру і процес структурування [335, с. 58]. Наративна напруженість насамперед притаманна гостросюжетним художнім творам – таким, що ґрунтуються на авантюрно-пригодницькій або кримінальній інтризі-колізії, навколо якої динамічно і непередбачувано, в межах короткого проміжку часу, розвиваються основні події [119]. У дисертації наративна напруженість, асоційована зі структурою власне наративу й гостросюжетного наративу зокрема, розглядається як семіотична текстова категорія, що має змістовий і формальний плани.

Категорії тексту (КТ), його основні конститутивні ознаки, є темою, яка у теорії тексту належить до числа найбільш дискусійних. Незважаючи на значну кількість робіт, де розглядаються відмінності КТ від інших мовних і мовленнєвих категорій (І. Р. Гальперін [33], О. П. Воробйова [25; 26], Т. В. Матвєєва [123], Н. А. Ніколіна [135], В. Є. Чернявська [173] та ін.), надається перелік КТ і здійснюються спроби їхньої систематизації (З. Я. Тураєва [159], В. А. Кухаренко [78], Л. М. Мурзін, А. С. Штерн [132], Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарін [7], О. В. Левченко [80], Н. С. Болотнова [18], І. О. Щирова, Є. О. Гончарова [180] та ін.), встановлюється взаємозв'язок цих категорій з дискурсом (А. Ф. Папіна [138], О. О. Селіванова [147], О. М. Копитов [69] та ін.), проблема систематизації КТ поки що не отримала однозначного вирішення.

Серед текстових категорій однією з маловивчених є категорія напруженості, що потрактовується по-різному: як характеристика мовних структур (В. Г. Адмоні [1; 2], М. М. Єльцова [46]), як властивість комунікативних одиниць мови (Н. Л. Мишкіна [133]), як змістова категорія тексту, маніфестована за допомогою різнорівневих мовних одиниць (Т. В. Юдіна [183]), як феномен мови, літератури та мистецтва (А. Філл [243; 244]). На відміну від східноєвропейських студій, у західній лінгвістиці поняття напруженості пов'язують переважно з рецептивно-текстологічним феноменом читацького інтересу до тексту / наративу (М. Стернберг [361; 362], Дж. Фелан [333], Л. Херман і Б. Фервек [276], М.-Л. Райан [345], М. Кьюперс [297]). При цьому наративна напруженість розглядається з двох позицій: як психологічна реакція читача на розвиток фікціональних / фактуальних подій (Н. Керол [214], Р. Герріг [259], Е. Тан і Дж. Дайтвек [368], Х. Вулфф [398], Д. Цильман [402]) та як результат організації наративу, спроможного викликати таку реакцію (У. Брюер і Е. Ліхтенштайн [204], Дж. Дав [236], Д. Лодж [308], П. Олер і Г. Нідінг [328]; Р. Бароні [197]).

Вивчення наративної напруженості як *категорії тексту* (його інгерентної ознаки) потребує з'ясування місця цієї категорії в системі КТ. Проте наразі їхнє упорядкування, в якому численні текстові категорії, виокремлені в наявних дослідженнях, співвіднесені одна з одною в межах структурованого цілого, є відсутнім. Дослідження наративної напруженості як *семіотичної категорії тексту* передбачає встановлення особливостей її змістового та формального планів. Якщо у *плані змісту* наративна напруженість є способом побудови наративного тексту, що викликає в читача передбачуваний автором психологічний стан напруження, то запитання «Який це спосіб?» і «У чому суть читацького стану напруження?» потребують відповіді. Активне обговорення дотичних тем в зарубіжних лінгвістичних студіях не надає однозначних визначень, що зумовлює необхідність систематизації та узагальнення доробку численних

сучасних праць. Наративна напруженість повинна мати *формальні засоби вираження* текстового рівня, що відповідають сутності тексту як «макрознаку» (Я. Петефі, О. П. Воробйова, О. О. Селіванова). Запитання «Які це засоби?» також очікує на відповідь.

Широка проблематика, пов'язана з лінгвальним статусом категорії напруженості, свідчить про очевидну складність самого поняття, яке потребує вивчення в новому, когнітивно-дискурсивному форматі, суголосному з комплексною природою аналізованого явища. Цей формат включає визначення лінгвокогнітивних механізмів, які лежать у підґрунті процесів текстопородження і текстосприйняття, уточнення взаємовідношень понять «текст – дискурс», опис взаємодії «автор – читач», встановлення когнітивних та емотивних чинників, які впливають на процеси адресації та інтерпретації тексту. Когнітивний ракурс вивчення лінгвальних форм тексту / наративу враховує їхню кореляцію з когнітивними структурами свідомості людини, які відбивають навколишній світ у вигляді ментальних репрезентацій. Відповідно, у дисертації у фокусі уваги перебувають *лінгвокогнітивні чинники* наративної напруженості англomовного художнього гостросюжетного тексту як складника художньої дискурсії.

Нові сфери наукового знання – когнітивна поетика / стилістика (М. Фрімен [253; 254], П. Стоквел [363], Дж. Гевінс і Дж. Стін [256], Р. Цур [382], О. П. Воробйова [30; 31; 32], Л. І. Белехова [11; 16], О. М. Кагановська [58]), когнітивна риторика (П. Лівінгстон [307], М. Тернер [383; 384; 385]; К. А. Гамільтон, Р. Шнейдер [267], С. І. Потапенко [142]), когнітивна наратологія (М. Флудернік [247; 248], Д. Херман [272; 273; 274; 275], П. Хоган [280; 281; 282; 283], М.-Л. Райан [343; 344], Л. Зуншайн [403], А. Ньюїнг [326] – висвітлили провідну роль когнітивної діяльності людини у процесах породження і сприйняття художнього тексту. Для комплексного дослідження цих процесів потрібний новий методологічний

апарат, що дозволяє описати як лінгвокогнітивні засади наративу в цілому, так і механізм формування і функціонування наративної напруженості зокрема.

Різноаспектний опис категорії наративної напруженості художнього тексту потребує міждисциплінарного підходу, об'єднання доробку психології, наратології, когнітивної лінгвістики, літературознавства, рецептивної естетики та інших наук. Крім того, теоретичні засади такого підходу мають бути вписані у сучасну картину когнітивних досліджень, представлених афектологією (Р. Лейз [306]; М. Уетерел [392; 393], П. Хоган [283]), теорією інтересу (Р. Шенк [349], В. Кінч [290], Р. Абельсон [189], Г. Шро, Р. Брунінг, К. Свобода [355], С. Хайді [277]), теорією читацького сприйняття (Д. Міал, Д. Кайкен [313]), теорією конструювання і мапування (Р. Ленекер [300], С. А. Жаботинська [47; 401]). У нашому дослідженні напруженість як лінгвальний феномен аналізується саме з таких, міждисциплінарних позицій.

Актуальність вибору теми дисертації зумовлена самим досліджуванним об'єктом: явище наративної напруженості, представлене в його прототиповому варіанті в гостросюжетних художніх текстах (класичним зразком яких є англomовні твори Агати Крісті), є також важливим і для інших наративів – політичних, педагогічних, рекламних тощо. Це явище безпосередньо пов'язане із широко застосовуваним у сучасному суспільстві впливом – через текст – на свідомість адресата. Механізми такого впливу не є достатньо з'ясованими. Актуальність роботи визначається також *лінгвокогнітивним ракурсом дослідження* наративної напруженості, який потребує розбудови наразі відсутньої методики її лінгвокогнітивного аналізу, заснованого на застосуванні концептуальних структур. Лінгвокогнітивний аналіз сприяє з'ясуванню суті наративної напруженості як семіотичної (змістово-формальної) категорії наративного тексту. Крім того, робота є актуальною, зважаючи на *міждисциплінарні засади її методологічного апарату*, базованого на широкому спектрі

найсучасніших студій, виконаних у руслі когнітивної лінгвістики, когнітивної поетики, наратології, а також представлених авторитетними зарубіжними школами психологічно-рецептивного та текстологічного напрямів вивчення наративної напруженості.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано у межах комплексної теми «Теорія когнітивно-дискурсивних досліджень мови і мовлення», яка розробляється Науково-дослідною лабораторією когнітивно-дискурсивних досліджень у Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького (лабораторію створено за наказом ректора ЧНУ від 25.12.2014 р.).

Метою пропонованого дослідження є визначення лінгвокогнітивних чинників, які сприяють створенню наративної напруженості в англomовному гостросюжетному художньому тексті, представленому оповіданнями Агати Крісті. Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- схарактеризувати зміст поняття «наративна напруженість»;
- уточнити критерії систематизації текстових семіотичних категорій і визначити місце категорії напруженості в цій системі;
- здійснити критичний аналіз робіт, присвячених явищу напруженості в мові та мовленні;
- розмежувати поняття «напруження» як читацької реакції і «напруженості» як властивості тексту, визначити наше дослідження як спрямоване на з'ясування суті феномену напруженості, що є текстовою ознакою (а не на сприйняття тексту реальним читачем);
- розробити методику лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості, який включає розгляд: а) побудови когнітивної моделі наративної структури тексту із вписаною в цю структуру програмою інтерпретації наративної напруженості; б) способів об'єктивації програми наративної напруженості за допомогою текстових дескрипцій певних типів;

- застосувати розроблений методологічний апарат аналізу у дослідженні наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях А. Крісті:
 - а) здійснити жанрову диференціацію цих оповідань; б) побудувати когнітивні моделі їхньої наративної структури із вписаною в неї програмою інтерпретації наративної напруженості; в) визначити пріоритетність певних типів когнітивних моделей для різних жанрів; г) виявити класи англomовних текстових дескрипцій, які активують та інтенсифікують наративну напруженість в аналізованих оповіданнях; д) встановити жанрово зумовлені особливості таких дескрипцій.

Об'єктом дослідження є категорія наративної напруженості в гостросюжетному англomовному художньому тексті, представленому різножанровими оповіданнями А. Крісті. **Предметом** дослідження є лінгвокогнітивне підґрунтя цієї категорії та способи її вербалізації в аналізованих оповіданнях.

Матеріалом дослідження слугували 145 оповідань англійської письменниці Агати Крісті, включених до 13 збірок, загальним обсягом понад 107 авт. арк. У цих оповіданнях у якості одиниць аналізу були виокремлені 2177 наративних епізодів, опис яких включає 3652 текстові дескрипції, ужиті в ролі тригерів наративної напруженості, та 393 текстові дескрипції, що слугують інтенсифікаторами наративної напруженості. Аналізовані оповідання належать до 8 жанрів популярної літератури (детектив, таємнича історія, містична історія, трилер, історія протистояння, пригодницька історія, (мело)драма, квест).

Методологічну основу дослідження становлять теоретичні положення робіт, присвячених аналізу категорій тексту (І. Р. Гальперін [33], В. А. Кухаренко [78], О. П. Воробйова [25; 26], О. О. Селіванова [147]) і дискурсу (І. С. Шевченко, О. І. Морозова [176], В. Тобін [373]), наративної структури художнього тексту (В. Я. Пропп [144], У. Лабов, Дж. Валетські [299], А. Греймас [37; 38], Ц. Тодоров, А. Вайнштейн [375], П. Ларівейль

[301], М. Бамберг, В. Марчман [196], Е. Тан [367]) та його когнітивно-емоційної обробки (В. Кінч [291; 292], Е. Кнепкенс, Р. Зван [293]), а також положення праць представників психологічно-рецептивного (М. де Від [395], Н. Керол [214], Дж. Купчик [223], Р. Герріг [259], П. Фордерер [387], Х. Вулфф [398], Д. Цильман [402], Х. Хокен, М. ван Вліт [278]) та текстологічного напрямів вивчення наративної напруженості (У. Брюер, Е. Ліхтенштейн [204], Д. Лодж [308], М. Кьюперс [297], Р. Бароні [198]).

Механізми формування і способи об'єктивації категорії наративної напруженості в художньому тексті досліджено із застосуванням **комплексного методологічного апарату**, до якого залучено поняття та методики, призначені для розв'язання конкретних завдань. Побудова системи текстових семіотичних категорій спирається на *положення про полісистемність тексту-макрознаку* (О. П. Воробйова), який включає декілька інформаційних підсистем, а також на *принцип віддзеркалення*, за яким текст, окрім підсистеми фактуальної інформації, містить також підсистему «віддзеркаленої» в ньому дискурсивної інформації про адресата цього тексту, його адресанта та контекст їхньої комунікативної взаємодії. Розрізнення понять «напруженість / напруження» та їхнє поєднання в цілісному визначенні, яке уточнює природу досліджуваного явища, здійснено на підставі *критичного аналізу* наявних теоретичних робіт. Розгляд наративної напруженості як компонента загальної програми інтерпретації художнього тексту відбувається на підставі авторської методики *комплексного лінгвокогнітивного аналізу його наративної структури*, що включає: а) *виокремлення когнітивних протоструктур наративу (КПСН)* в яких застосовуються поняття «*послідовних наративних фаз*» (W. Labov) та їхнього змістового розгортання в термінах аргументних слотів, узгоджуваних із Семантикою лінгвальних мереж (С. А. Жаботинська) та із «*ситуаційною ментальною моделлю тексту*» (W. Kintsch); б) *використання КПСН для побудови когнітивних моделей*

нарративної структури із вписаною в неї програмою інтерпретації нарративної напруженості; в) репрезентацію цих моделей за допомогою концептуальної графіки; г) визначення типів англомовних текстових дескрипцій, які слугують тригерами та інтенсифікаторами нарративної напруженості. Дослідження гостросюжетних оповідань А. Крісті, здійснюване на підставі зазначеної авторської методики лінгвокогнітивного аналізу, передбачає також жанрову стратифікацію цих оповідань на основі положень генеристики (Т. В. Яхонтова) та застосування кількісних підрахунків задля виявлення закономірностей прояву нарративної напруженості в різних жанрах гостросюжетних текстів.

Гіпотезою дослідження є визнання нарративної напруженості семіотичною категорією художнього тексту. Її зміст має фактуально-дискурсивну природу: це надана в тексті фактуальна інформація, організована автором таким чином, щоб викликати в потенційного читача афективний стан напруження (напруженого інтересу). На рівні цілісного тексту-макрознаку цей фактуально-дискурсивний зміст реалізується нарративною структурою, яка, своєю чергою, об'єктивується спеціальними текстовими дескрипціями, котрі виконують роль тригерів (активаторів) та інтенсифікаторів (підсилювачів) нарративної напруженості оповіді.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в роботі *уперше* розроблено теоретичні засади системного підходу до лінгвокогнітивного аналізу нарративної напруженості як семіотичної категорії. З *оновлених* когнітивно-дискурсивних позицій встановлено співвідношення понять «текст» і «дискурс» і визначено принцип їхньої взаємодії, розроблено критерії виокремлення і систематизації текстових категорій, встановлено місце категорії нарративної напруженості в цій системі. У роботі здійснюється розбудова *нового* – структурного – напрямку в когнітивній наратології, спрямованого на встановлення зв'язку нарративу як вербального макрознаку з певними ментальними (когнітивними)

структурами у свідомості творця й адресата тексту. *Новою* є авторська методика лінвокогнітивного аналізу наративної напруженості, розроблена на основі ключових положень семіотики, лінгвістики наративу, когнітивної наратології, концептуальної семантики. *Уперше* обґрунтовано і введено до наукового обігу поняття «когнітивні протоструктури наративу», «когнітивні симплекси і комплекси», «когнітивні й емотивні тригери наративної напруженості». У дисертації отримані *нові* дані щодо особливостей наративної напруженості в англomовних текстах, які належать до гостросюжетної літератури – в оповіданнях А. Крісті.

Наукова новизна отриманих результатів узагальнена в **положеннях, що виносяться на захист:**

1. Текст як складник дискурсу включає два інформаційні простори – фактуальний (який містить інформацію про предмет повідомлення) і дискурсивний (який містить «віддзеркалену» в тексті інформацію про учасників і контекст комунікації). Різновиди цієї інформації, об'єктивовані за допомогою різноманітних вербальних засобів, утворюють систему фактуальних, дискурсивних та фактуально-дискурсивних (поширюваних на обидва інформаційні простори) семіотичних метакатегорій (СМК) і категорій (СК) тексту. До числа фактуально-дискурсивних СК належить і категорія наративної напруженості, яка є складником глобальнішого поняття «тексто-мотивований / наративний інтерес».

2. Читацький інтерес – постійний (особистісний) та епізодичний (ситуативний) – обумовлений певною темою (тематичний інтерес), представленою в тексті (тексто-мотивований інтерес); інтерес читача до певного роду текстової інформації може мати інтелективний, або пізнавальний, та емоційний складники (інтелективний інтерес і емоційний інтерес); інтелективний інтерес передбачає установку на отримання інформації, емоційний інтерес – установку на отримання емоційного задоволення від читання; інтелективний інтерес стосується ненаративних

текстів (ненаративний інтерес), інтелективний та емоційний інтерес сукупно пов'язані з наративними текстами (наративний інтерес). Наративний інтерес, прогнозований автором наративного тексту, є складним рецептивно-текстологічним феноменом, одним із аспектів якого є інтенсивність, або наративна напруженість.

3. Наративна напруженість є властивістю тексту, особливим способом його побудови, що має на меті запланований автором читацький афект – інтелективно-емоційну реакцію на текст, супроводжувану інтенсивним збудженням, вираженим в афективних станах тривожного очікування (саспенсу), зацікавленості і збентеженості. Наративна напруженість як складник програми інтерпретації художнього тексту вбудована в його наративну структуру.

4. Когнітивна модель наративної структури художнього тексту має у своєму складі одну або більше когнітивних протоструктур наративу (КПСН) – комплексних поняттєвих схем, які демонструють синтагматику наративних фаз, їхнє тематичне (змістове) розгортання та прогнозовану текстом читацьку реакцію на наративний час оповіді. Відмінності у часовому спрямуванні цієї реакції дозволяють вирізнити проспекційну (реакція **ЩО СТАНЕТЬСЯ?**), ретроспекційну (реакція **ЩО СТАЛОСЯ?**) і рекогніційну (реакція **ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?**) КПСН, які формують когнітивні моделі наративної структури конкретних текстів. Такі когнітивні моделі поділяються на дві групи: моделі-симплекси та моделі-комплекси. Когнітивні симплекси конституюються лише однією з трьох КПСН. Когнітивні комплекси утворюються шляхом об'єднання декількох КПСН і за способом їхньої комбінаторики (додавання та / або включення) є адитивними, інклюзивними та адитивно-інклюзивними моделями.

5. Програма інтерпретації наративної напруженості (далі – програма напруженості) наявна як мінімум у трьох планах структури наративу: сюжетному, жанровому та дескриптивному. У сюжетному та жанровому

планах наративна напруженість існує за рахунок рецептивної ентропійності тематичних (змістових) структур, представлених у наративних фазах моделі. У дескриптивному плані наративна напруженість реалізується за допомогою тригерів та інтенсифікаторів – дескрипцій, присутніх у вербальній тканині наративу. Серед тригерів наративної напруженості є когнітивні та емотивні. Когнітивні тригери напруженості активують насамперед інтелективну реакцію читача (у формі запитань, інференцій та припущень стосовно сюжетного розвитку подій), супроводжувану певною емоційною реакцією. Емотивні тригери напруженості активують насамперед емоційну реакцію читача, супроводжувану певною інтелективною реакцією. Дія когнітивно-емотивних тригерів підсилюється інтенсифікаторами наративної напруженості. Когнітивні й емотивні тригери та інтенсифікатори наративної напруженості є системою стандартних наративних засобів.

6. Оповідання А. Крісті належать до 8 жанрів гостросюжетної літератури (детективу, таємничої історії, містичної історії, історії протистояння, (мело)драми, трилеру, пригодницької історії, квесту), а наративна напруженість, вбудована у їхню наративну структуру, має в цих оповіданнях спільні та відмінні риси. Останні зумовлені жанровою специфікою тексту оповідань.

7. Наративна структура гостросюжетних оповідань А. Крісті може бути представлена когнітивними моделями – симлексами і комплексами. Домінування певного типу когнітивної моделі залежить від жанрової приналежності оповідання.

8. Застосування когнітивних і емотивних тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості того чи іншого типу зумовлене жанровою варіативністю гостросюжетних оповідань А. Крісті.

Теоретичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що отримані в ньому результати лінгвокогнітивного аналізу наративної

напруженості як семіотичної категорії художнього тексту доповнюють доробок сучасної когнітивно-дискурсивної парадигми та розширюють поле досліджень когнітивної наратології і лінгвістики наративу. Положення та висновки дисертації щодо категорії наративної напруженості як компонента когнітивно-емотивної програми інтерпретації художнього тексту є суттєвим внеском у розбудову положень теорії когнітивно-емотивної обробки тексту, структурно-афективної теорії, теорії читацького сприйняття, теорії конструювання й мапування. Розроблена в роботі докладна методологія лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості в англійськомовних гостросюжетних текстах є конструктивним внеском в германістику. Виявлена в роботі жанрова варіативність засобів об'єктивації наративної напруженості сприяє вирішенню проблемних питань сучасної жанрології.

Практичне значення отриманих результатів зумовлене можливістю застосування запропонованого в роботі методологічного апарату до аналізу вербальних наративів різної модальності (художнього, кінематографічного, наративу коміксу, аудіоп'єси тощо), а також невербальних наративів (музичного, танцювального, наративу комп'ютерної гри та ін.). Результати дослідження можуть бути використані у розробленні інструментарію, необхідного для аналізу суспільно-значущих наративів (політичного, педагогічного, рекламного та ін.), вивчення яких дозволить виявити їхні стратегічні характеристики, необхідні для успішного апелювання до адресата і впливу на нього.

Матеріал і результати роботи можуть бути імплементовані в академічні теоретичні та практичні курси. Теоретичними є курс з лінгвістики тексту (розділи «Текст як одиниця мови і мовлення», «Категорії тексту») та спецкурси з теорії наративу, когнітивної лінгвістики та лінгвосеміотики, спрямовані на дослідження англійськомовних даних. Практичним курсом є «Навчання творчому англійськомовному письму».

Теоретичні положення і висновки дисертації використовуються в науково-дослідницькій діяльності студентів та здобувачів наукових ступенів.

Апробація роботи відбулася на 20 конференціях, у тому числі 17 міжнародних: Міжнародна наукова конференція “Philology of the 3rd Millenium” (Будапешт, Угорщина, 2013), V Міжнародний Кримський лінгвістичний конгрес «Мова і світ» (Ялта, 2013), VIII Міжнародна конференція «Актуальні проблеми термінознавства, романо-германської філології та перекладу» (Чернівці, 2014), Третя Міжнародна наукова Інтернет-конференція «Язык, культура и профессиональная коммуникация в современном обществе» (Тамбов, Росія, 2014), Міжнародна наукова конференція УАКЛІП «Мова – література – мистецтво: когнітивно-семіотичний інтерфейс» (Київ, 2014), Міжнародна наукова конференція “Actual Problems of Philology and Linguistics – 2014” (Будапешт, Угорщина, 2014), Міжнародна науково-практична конференція «Сучасна філологія: теорія та практика» (Одеса, 2014), Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії» (Одеса, 2014), Міжнародна науково-практична конференція «Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук» (Одеса, 2015), Міжнародна науково-практична конференція «I Таврійські філологічні читання» (Херсон, 2015), VI Міжнародна конференція «Розвиток науки у ХХІ ст.» (Харків, 2015), Міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» (Львів, 2015), Міжнародна наукова конференція «Когнітивна лінгвістика у міждисциплінарному контексті: теорія і практика» (Черкаси, 2016), VII Міжнародний форум «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» (Харків, 2016), Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 2016), Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» (Люблін, Республіка Польща, 2017),

Міжнародна науково-практична конференція «ІІІ Таврійські філологічні читання» (Херсон, 2017); 3 *всеукраїнських*: ІІІ Всеукраїнська наукова практична конференція «Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів» (Харків, 2014), V Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічної науки та педагогічної практики» (Дніпропетровськ, 2014), V заочна наукова конференція «Наукові підсумки 2016 р.» (Харків, 2016).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у 37 наукових публікаціях, серед яких одноосібна монографія, 15 статей у наукових фахових виданнях України, 3 статті у наукових періодичних виданнях інших держав, 3 статті у виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз, 14 тез у збірниках матеріалів наукових конференцій та один розділ у зарубіжній колективній монографії. Загальний обсяг публікацій становить 31,3 авт. арк. Монографія та 21 стаття написані автором одноосібно. Одна стаття написана у співавторстві. У ній особистим внеском дисертанта є системний аналіз визначень поняття «дискурс» та його компонентів.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списків використаних джерел і джерел ілюстративного матеріалу та додатків.

У **вступі** обґрунтовано актуальність обраної проблематики, визначено мету і завдання роботи, її об'єкт і предмет, схарактеризовано фактичний матеріал і методи дослідження, сформульовано робочу гіпотезу та положення, що виносяться на захист, розкрито наукову новизну і практичне значення дисертації.

У **першому** розділі «Напруженість у системі категорій тексту» надаються лінгвістичні потрактування тексту і дискурсу та визначається спосіб їхньої взаємодії, завдяки якій в межах тексту виокремлюються підсистеми фактуальної та дискурсивної інформації. Ці підсистеми є

основою для ідентифікації взаємопов'язаних семіотичних категорій тексту – фактуальних, дискурсивних та фактуально-дискурсивних. До останніх віднесено і категорію (наративної) напруженості. У розділі визначається зміст поняття «наративна напруженість», виокремлюються її основні компоненти, вирізняються фактори виникнення і підтримування наративної напруженості, виокремлюються читацький і текстовий плани її вивчення.

У **другому** розділі «Методологія лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості» висвітлюються основні напрями когнітивних досліджень наративу, окреслюється система необхідних для аналізу базових понять, розробляється методика побудови когнітивних моделей наративної структури художнього тексту, зокрема гостросюжетного, визначаються складники наративної напруженості як програми інтерпретації художнього тексту, вбудованої у його наративну структуру та представленої в її сюжетному, жанровому та дескриптивному планах.

У **третьому** розділі «Програма напруженості в наративній структурі гостросюжетних оповідань Агати Крісті» здійснено жанрову диференціацію 145 оповідань письменниці, визначено типи когнітивних моделей їхньої наративної структури із вписаною в неї програмою напруженості, а також встановлено спільні та відмінні ознаки наративної напруженості для аналізованих жанрів. Виокремлені типи когнітивних моделей наративної структури оповідань представлені за допомогою концептуальної графіки та проілюстровані прикладами із корпусу даних.

У **четвертому** розділі «Тригери та інтенсифікатори наративної напруженості у гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті» аналізуються текстові дескрипції, які виконують роль тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості. Виокремлення їхніх типів супроводжується значним за обсягом ілюстративним матеріалом. Наданий у цьому розділі аналіз протоколів, які фіксують тригери та інтенсифікатори, застосовані в

кожному оповіданні, дозволяє з'ясувати особливості їхнього вживання залежно від жанру.

У **загальних висновках** підбито підсумки дослідження та окреслено перспективні напрями подальших наукових розвідок.

Бібліографія включає 403 позиції (із них 217 – іноземною мовою). Список джерел ілюстративного матеріалу налічує 145 позицій. Додатки містять систематизовані дані, отримані в результаті аналізу фактичного матеріалу: розподіл оповідань А. Крісті за їхньою жанровою приналежністю та приклади протоколів аналізу текстових дескрипцій, які є тригерами та інтенсифікаторами наративної напруженості в цих оповіданнях. Загальний обсяг роботи – 456 сторінок / 19 авт. арк. (обсяг основного тексту дисертації – 356 сторінок / 14,8 авт. арк). Робота містить 30 рисунків і 7 таблиць.

Розділ 1

НАПРУЖЕНІСТЬ У СИСТЕМІ КАТЕГОРІЙ ТЕКСТУ

Одним із найважливіших напрямів лінгвістичного аналізу тексту є вивчення та опис його основних конститутивних ознак, які визначаються у східноєвропейській лінгвістиці терміном «категорії тексту» (далі – КТ). Незважаючи на наявність численних досліджень, присвячених опису КТ, ця тема залишається дискусійною: відсутня єдина точка зору стосовно поняття «категорії тексту» (див. докладно у [26, с. 24–27; 25, с. 30–34; 18, с. 158–162]), залишаються розмитими й різнорідними критерії їхнього вирізнення, що спричиняє постійне розростання списку КТ [180, с. 102]. Крім того, із введенням до наукового обігу поняття «дискурсу» увага дослідників переключилася з аналізу власне тексту на аналіз процесів текстопородження і текстосприйняття, що спричинило невідворотні зміни в якісному і кількісному наборі КТ. Тим самим визначення місця і ролі текстової категорії напруженості у загальній системі КТ потребує, насамперед, створення такої системи, яка, з одного боку, демонструє принципи взаємозв'язку численних КТ, згадуваних у різних працях, а з іншого – виявляє відмінності наративної напруженості як семіотичної текстової категорії від інших категорій. У розділі розглядається зміст лінгвістичної категорії напруженості, аналізується поняття текстомотивованого / наративного інтересу як мотиваційного чинника читацької діяльності, здійснюється розмежування понять «напруженість» і «напруження», визначається інтелективно-емотивна природа аналізованого феномена.

1.1. Текст як лінгвістичний об'єкт

У сучасній дослідницькій парадигмі текст визнають одним із ключових понять ХХ століття, «засобом вираження і закріплення наукового знання, яке становить основу цивілізації» [173, с. 15]. Залишаючись об'єктом окремої наукової дисципліни – лінгвістики тексту [228; 237; 201; 33; 53; 131; 330; 331; 159; 331; 78; 66; 67; 23; 25; 26; 116; 147; 135; 36; 18 та ін.], текст опиняється також у фокусі уваги інших – як гуманітарних, так і природничих – наук, завдяки чому теорія тексту набуває міждисциплінарного статусу. Інтегральний підхід до тексту визнається нині об'єктивною необхідністю і пояснюється неможливістю описати текст за одним критерієм [180, с. 33]. Цей вихід за межі єдиної предметності відповідає загальним стратегіям наукового розвитку, тому що знання, розділені по дисциплінарних сферах, виявляються неадекватними для вирішення складних проблем. Як наслідок, дисципліни об'єднуються, дисциплінарні межі розмиваються, а когнітивні схеми переносяться з однієї сфери до іншої [там само]. У лінгвістиці нова, когнітивно-дискурсивна парадигма, яка демонструє «особливу інтеграцію двох ключових парадигм сучасності – когнітивної і комунікативної, їхній раціональний синтез» [168, с. 154], зумовила зсув дослідницького інтересу в бік вивчення когнітивних, дискурсивних та інтерпретаційних аспектів тексту. Обов'язковим принципом когнітивно-дискурсивного підходу є аналіз кожного мовного явища, кожної мовної форми щодо її участі у виконанні мовою двох її найважливіших функцій – когнітивної та комунікативної [74, с. 519], що потребує переосмислення накопиченого наукового досвіду і «перереформатування» стратегій вивчення вербальних утворень. У цьому підрозділі розглядаються лінгвістичні потрактування тексту і дискурсу, визначаються принципи співвідношення цих понять, визначаються критерії класифікації КТ.

1.1.1. Лінгвістичні потрактування тексту і дискурсу. Становлення лінгвістики тексту в статусі самостійної дисципліни почалося ще в кінці 60-х років ХХ ст., проте, на думку самих текстологів, загальноприйнятого визначення тексту не існує й дотепер, а більшість досліджень у цій сфері «розпочинаються з роздумів, що саме є текстом і які ознаки або властивості характеризують те, що позначається цим терміном» [76, с. 510]. Коментуючи наявну ситуацію, коли низка наук, які вивчають тексти (герменевтика, літературознавство, лінгвістика, психологія тощо), не мають загальноприйнятого визначення свого головного об'єкта, а задовольняються власними визначеннями, відомий російський когнітолог О. С. Кубрякова зазначає: «Майже кожний автор, який безпосередньо працює в лінгвістиці тексту, вважає за потрібне розпочати своє дослідження або з лаконічнішого, або з більш розгорнутого визначення тексту, щоб потім зупинитися на перерахуванні низки його властивостей, які, проте, врешті-решт не повторюються у різних типах текстів» [там само, с. 508]. Посилаючись на авторитетні зарубіжні та вітчизняні джерела, В. С. Чернявська вказує на існування понад 300 дефініцій тексту, що пояснюється «різноманіттям підходів до визначення тексту (граматичного, семантичного, прагматично й комунікативно орієнтованого, а останнім часом і когнітивного), які по черзі змінювали один одного» [173, с. 12].

Зміщення акцентів з опису організації поверхневих структур («граматики тексту») на вивчення його семантики, визнання тексту «вищою реалією мови» (Г. А. Золотова), перехід у 80-90-і роки ХХ ст. до функціонального опису текстів у руслі комунікативно-прагматичного підходу, висунення на провідні позиції в науці антропоцентризму з подальшим аналізом процесів породження і сприйняття тексту в когнітивно-орієнтованому ракурсі – все це зумовило розширення меж дослідницького поля, взаємоперетинання теоретичних концепцій і появу додаткового методологічного інструментарію.

Іншим чинником, який пояснює існування численних визначень тексту, що висвітлюють ті чи інші аспекти його природи, є багат шаровість самого поняття «текст». Залежно від наукових спрямувань лінгвістів та фокусу їхніх досліджень текст розглядається [156, с. 21–23]:

- як знак (складний знак або знакова послідовність) відповідно до його конститутивних аспектів: структурного (парадигматичного і синтагматичного), змістового, функціонального (комунікативного, прагматичного); як система, тип і феномен; структурно-семантичне і комунікативне утворення; системно-структурна й інформаційно-функціональна сутність;
- як комунікативна або когнітивна модель; динамічна одиниця у плані текстопородження, текстотворення і тексторозуміння; текстова діяльність; предмет типологічних побудов; компонент культури, засіб міжкультурної комунікації; психо- і соціолінгвістичний феномен, явище культури;
- як об'єкт вивчення стилістики та риторики; предмет теорії інтерпретації; комплексний, міждисциплінарний об'єкт.

Різномаспектність потрактувань поняття «текст», що зумовила різноманітність підходів до опису його основних властивостей та ознак, свідчить про складність об'єкта визначення і пояснює ту плюралістичність теоретичних позицій та пропонованих моделей тексту, яка є характерною рисою лінгвістики тексту упродовж її розвитку з 60-х років ХХ ст. й дотепер.

Численні дискусії щодо пріоритетних напрямів вивчення тексту (детальний аналіз див., наприклад, у [162]) надали можливість сформулювати порівняно усталений погляд на текст як на семіотичну систему, яка є не лише структурою з ієрархічною взаємообумовленістю елементів різних мовних (і не лише мовних) рівнів, але й композиційною єдністю, комунікативно-прагматичний зміст якої, утворений у результаті

контекстуальної взаємодії окремих одиниць цілісної кодової системи, не може бути виведеним із простого підсумку значень цих одиниць [180, с. 181].

Узагальнюючи наявні визначення тексту, Є. О. Гончарова [там само, с. 181–182] вирізняє три присутні в них змістові константи, які по-різному формулюються дослідниками:

1. Текст є завершеною з точки зору його творця, але в смисловому й інтенціональному плані «відкритою» для реципієнта лінійною послідовністю переданих графічно або усно мовних знаків, семантико-сміслова взаємодія яких створює композиційну єдність тексту, підтримувану лексико-граматичними зв'язками між окремими елементами текстової структури.

2. Як автономне мовно-мовленнєве утворення текст має специфічну пропозиційно-тематичну структуру.

3. В основі тексту лежить комунікативна дія, з одного боку, його автора, який за допомогою певних мовних і контекстуальних сигналів реалізує у створюваній ним структурі необхідну комунікативно-прагматичну стратегію, або систему «когнітивних (концептуально-сміслових) настанов» (за В. Г. Адмоні), а з іншого, – його читача, який, спираючись на ці сигнали, реалізує свій намір найадекватніше «розгадати» цю стратегію (ці концептуально-сміслові настанови).

Таким чином, сьогодні під *текстом* розуміють «ієрархічну єдність вищого рангу, багатовимірне, багатоаспектне й багатофункціональне системне утворення, яке поєднує характеристики складного знака та комунікативного цілого» [там само, с. 36; див. також 45; 146]. Тим самим текст є продуктом спільної комунікативної діяльності адресанта й адресата, що надає особливої значущості питанням співвідношення тексту з комунікацією, з мовленнєвою діяльністю, з процесами породження і сприйняття мовленнєвого твору. Інтерес дослідників зосереджується на

вивченні «домовного матеріалу», перетворюваного на вербальний текст, позатекстових зв'язків і способів їхньої актуалізації у рамках тексту.

Вихід за рамки опису тексту як герметичного самодостатнього утворення і залучення до його аналізу екстралінгвальних (поза- і надмовних, стиле- і текстотвірних) чинників зумовили перенесення фокусу досліджень з опису моделі тексту на опис моделі *комунікативної ситуації*, представленої системною кореляцією певних складників, які опосередковують інформаційний обмін і комунікативні дії, а також співвідношенням певних операцій, результатом чого є транслявання інформації від джерела-адресанта через його текст до реципієнта-адресата [147, с. 120]. При цьому текст виступає як «наочно-знаковий носій обміну» [150, с. 69], сформований у результаті злиття комунікативної діяльності адресанта і адресата. Уявлення про комунікативну ситуацію, під якою розуміють «релевантні екстратекстуальні мовні й позамовні обставини» [264, с. 4], «сукупність реальних умов здійснення комунікації» [68, с. 73], у сучасній лінгвістичній традиції асоціюються з поняттям дискурсу.

Дискурс як комплексний, багатоаспектний феномен, досліджуваний низкою наук: мовознавством, літературознавством, культурологією, психологією, філософією, соціологією тощо, – є одним із ключових понять сучасного наукового знання. Незважаючи на значну кількість зарубіжних [12; 229; 230; 232; 233; 234; 209; 365; 245; 351; 352; 397; 219; 220; 241; 242; 238; 315; 235; 215; 252; 295; 391; 286; 394 та ін.], східноєвропейських [153; 77; 73; 75; 59; 60; 61; 154; 169; 170; 171; 172; 117; 118; 21; 39; 42; 184; 155; 126 та ін.] та вітчизняних досліджень [9; 148; 149; 147; 127; 128; 175; 176; 57; 121; 143; 134; 139; 140; 10; 52 и др.], присвячених проблемам вивчення дискурсу, чіткого і загальноприйнятого визначення поняття «дискурс» не існує й дотепер, що пояснюється як міждисциплінарним статусом самого поняття (див., наприклад, [141, с. 88–89]), так і відмінностями в його первинному потрактуванні національними школами

дискурсивного аналізу: англо-американською (З. Харріс, Дж. Граймс, Т. Гівон, В. Чейф), французькою (Е. Бенвеніст, М. Пеше, М. Фуко, П. Серіо), німецько-австрійською (В. Маас, Ю. Лінк, Ю. Хабермас, Р. Водак) (детальніше див. у [173, с. 136–142]). Щодо східноєвропейської лінгвістики, то тут запозичений термін «дискурс» (у власне лінгвістичному сенсі) був спроектований на вже існуючі традиції функціонально-стилістичного аналізу мовлення, унаслідок чого кальковане використання цього терміну часто відбувалося без послідовної опори на різні теорії, що стоять за ним [там само].

Поняттєва «розмитість» [40, с. 46; див. також 41] терміну «дискурс» і різноманітність його потрактувань зумовили його широке вживання у сфері лінгвістики й суміжних з нею наук, адже завдяки відсутності чіткої дефініції саме цей термін зміг задовольнити різні поняттєві потреби шляхом певної модифікації традиційних уявлень про мовлення та його конститутивні одиниці – *висловлення* (як одиницю повідомлення, наділену смисловою цілісністю і створену в ході конкретного мовленнєвого акту) і *текст* (як статичний результат мовленнєво-мисленнєвої діяльності комунікантів), а також уявлень про *комунікативну інтеракцію* (як взаємодію співрозмовників) і *мовленнєвий жанр* (як відносно сталий тематичний, композиційний і стилістичний тип тексту, пов'язаний зі способом репрезентації типової ситуації у вигляді конкретних комунікативних стратегій і тактик). Водночас, на думку І. С. Шевченко [175, с. 10], «навіть чи можна говорити про появу невідомого раніше лінгвістичного феномену або мовного / мовленнєвого рівня: у разі дискурсу швидше маємо справу з новим фокусом досліджень, новим горизонтом бачення мовленнєвої комунікації».

Різноплановість визначень дискурсу свідчить про те, що нині його розуміють як складне комунікативне явище, аналіз якого передбачає врахування лінгвістичних і екстралінгвістичних чинників, що визначають

специфіку процесів текстопородження та текстосприйняття. Спільна комунікативна діяльність адресанта і адресата, акцентована в більшості дефініцій дискурсу, пов'язана з його *інтераkційною (інтерактивною)* природою. Головним принципом інтераkційної моделі комунікації, на думку Д. Шиффрін, є «взаємодія, поміщена в соціально-культурні умови ситуації» [352, с. 398]. При цьому суб'єкти комунікації обов'язково сприймаються як рівноправні комуніканти, об'єднані взаємними очікуваннями й настановами, спільним інтересом до предмету спілкування [35, с. 202]. Така точка зору є більш ніж правомірною, адже сама комунікація в цілому і людська комунікація зокрема є процесом взаємної координації діяльності за допомогою вербальних і невербальних знакових систем, створюваних і змінюваних у самому цьому процесі. Тому комунікативний процес припускає наявність сфери спільних дій, а також консенсуальної дискурсивної (або знакової) сфери [63]. Ефект комунікативної взаємодії (інтераkції) проявляється у зближенні або віддаленні позицій комунікатора та реципієнта стосовно спільного предмету спілкування, тобто у розширенні або зближенні можливостей їхнього взаєморозуміння та співпраці, і в кінцевому рахунку – у досягненні згоди між партнерами по комунікації. Виникнення згоди забезпечує взаємопроникнення картин світу, оцінок, почуттів учасників інтераkції, що надає їм можливість розуміти, сприймати або відкидати точки зору й оцінки один одного [35, с. 202]. Інтерактивність (пор. діалогічність у потрактуванні М. М. Бахтіна) є природною властивістю дискурсу і проявляється в його адресності, спільності проблем, діалогічному характері мислення / розуміння і т. д. [176].

У термінах діалогічних відносин, встановлюваних між суб'єктами комунікації, *дискурс* розглядається як взаємодія комунікантів (адресанта і адресата) в соціально-культурних умовах ситуації за допомогою семіотичного коду. Код, за визначенням У. Еко, є «системою

комунікативних конвенцій, які парадигматично поєднують елементи, серії знаків із серіями семіотичних блоків (смислів) і встановлюють структуру обох систем: кожен із блоків визначається правилами комбінаторики, що регламентують порядок, в якому елементи (знаки) вибудовані синтагматично» [181]. У вербальному дискурсі взаємодія комунікантів здійснюється за допомогою текстів (усних і письмових), утворених за допомогою мовного коду. Ця взаємодія має два взаємопов'язані аспекти – *адресацію* як створення тексту автором для адресата та *інтерпретацію* як сприйняття і розуміння останнім того, що хотів повідомити автор. Сучасне розуміння дискурсу як взаємодії комунікантів у певних умовах спілкування акцентує необхідність з'ясування співвідношення понять «дискурс» і «текст».

1.1.2. Текст і дискурс: співвідношення понять. У сучасному мовознавстві проблема кореляції понять «дискурс – текст» належить до найбільш проблематичних, що є наслідком відсутності єдиних, загальноприйнятих визначень самих понять. У більшості лінгвістичних досліджень вони розглядаються як комплементарні, тому нерідко поняття «дискурс» визначається через поняття «текст», а в самих визначеннях згадуються ті чи інші аспекти їхньої взаємодії. Проблема такої взаємодії обговорюється в працях О. С. Кубрякової [77; 73; 74], Ф. С. Бацевича [9], Т. В. Мілевської [125], О.І. Морозової [127], І. С. Шевченко [174; 175; 176], І. О. Щирової [180], Л. М. Бондарєвої [19], Т. Л. Коваль [65], А. П. Мартинюк [121], В. Є. Чернявської [173], М. Ф. Алефіренко [155] та багатьох інших авторів, проте питання про саму природу взаємодії тексту і дискурсу й досі залишається відкритим. Систематизуючи думки дослідників щодо характеру їхнього взаємозв'язку, І. Б. Руберт [див. 19, с. 93–94] виокремлює три основні підходи до вирішення термінологічної проблеми «дискурс – текст»: 1) ототожнення обох понять; 2) їхнє повне

розмежування за параметром «статика об'єкту» (текст) – «динаміка комунікації» (дискурс); 3) включення тексту до поняття дискурсу. Л. М. Бондарєва [там само, с. 94] доповнює цей список ще однією позицією, уточнюючи критерії розмежування тексту та дискурсу: у першому випадку спостерігається повне розмежування зазначених понять як явищ різного порядку; у другому випадку їхнє вирізнення здійснюється на основі лише однієї конкретної опозиції, ґрунтованої на протиставленні статичного й динамічного аспектів.

Коментуючи відмінності між аналізом тексту і дискурс-аналізом, О. С. Кубрякова зазначає, що протиставлення *тексту* і *дискурсу*, у принципі, не має підстав, тому що «текст – це особливий результат процесу мовлення, і в цьому сенсі завершений твір, народжений у дискурсі», тобто обидва ці поняття пов'язані ще й причинно-наслідковим зв'язком: текст створюється в дискурсі та є його дітищем [74, с. 519]. Різним при цьому є лише *ракурс* їхнього осмислення: якщо аналіз *дискурсу* вимагає обов'язкового урахування всіх соціальних параметрів того, що відбувається, культурологічних і соціально-історичних даних, різних прагматичних чинників його реалізації (хто здійснював дискурсивну діяльність, для чого, з яких позицій), то *текст* можна аналізувати й абстрагуючись від багатьох чинників із зазначеного переліку, обмежуючись тим, що можна вилучити з тексту як такого. При цьому текст як носій інформації вже розрахований на розуміння, а отже – на вилучення цієї інформації [там само, с. 520].

У цілому ж, у більшості сучасних концепцій дискурс визнається комплексним феноменом, пов'язаним із мовленням як процесом використання мови, фіксованим у текстах і обумовленим екстралінгвістичними факторами. Звідси текст включається до поняття дискурсу [234; 40; 62; 77; 147; 170; 76; 175 та ін.]. Тобто під дискурсом, насамперед, мають на увазі «когнітивний процес, пов'язаний з реальним

породженням мовлення, створенням мовленнєвого твору; а текст є кінцевим результатом мовленнєвої діяльності, що виливається в певну завершену (і зафіксовану) форму» [77, с. 16]. Відповідно, як зазначає А. О. Кібрік, дискурсом називають реальну взаємодію мовленнєвої діяльності та її результату, тобто тексту: *текст* є статичним об'єктом, який виникає у процесі мовленнєвої діяльності, але *дискурс* включає в себе, крім самого тексту, також процеси його створення й розуміння, що розгортаються в часі [64, с. 4]. Із цим твердженням збігається й позиція І. С. Шевченко та О. І. Морозової: дискурс є інтегральним феноменом, мисленнєво-комунікативною діяльністю, яка є сукупністю процесу й результату та яка містить у собі екстралінгвальний та власне лінгвальний аспекти. Лінгвальний аспект дискурсу охоплює мовленнєву діяльність комунікантів (процес) і текст (результат), екстралінгвальний аспект включає когнітивну і комунікативну діяльність мовців, а також дискурсивний контекст [176, с. 38]. У рамках такого підходу *текст* і *дискурс* сприймаються не як синонімічні (але й не протилежні за змістом) поняття, а як поняття, що перебувають у відношеннях «ціле (*дискурс*) – частина (*текст*)». Разом із текстом до складу дискурсу входять учасники комунікації (адресант і адресат) та дискурсивний контекст.

За умови природного спілкування в режимі *on-line* його учасники вступають у безпосередній контакт, поділяючи умови комунікативної ситуації – час, місце, обставини спілкування тощо (рис. 1. 1).

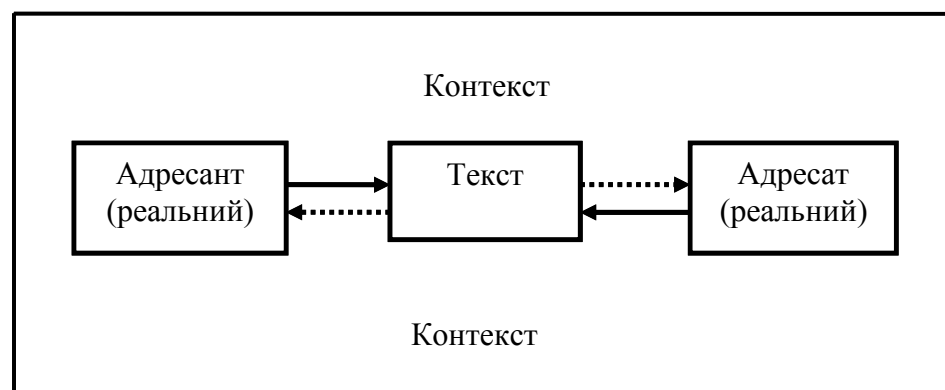


Рис. 1.1. Текст у реальному дискурсивному просторі

Тим самим у дискурсивному просторі формується зона спільної уваги (*joint attention*), що передбачає «не просто одночасну увагу до одного й того самого об'єкту», але «спільне інтенційно обумовлене ставлення до світу» [373, р. 24–25]. Відповідно до концепції американської дослідниці В. Тобін [там само, с. 25] ситуація спільної уваги характеризує подію, в якій два (і більше) суб'єкти взаємодіють один з одним за посередництва певного об'єкта. При цьому обидва учасники комунікації усвідомлюють, що ця увага є обопільною, і сприймають один одного «неначе ззовні», як рівноправних учасників події. Здатність до спільної уваги лежить в основі мовної комунікації. Уміння мислити інтерсуб'єктно, взаємодіючи з іншими людьми і поділяючи з ними уявлення про навколишню дійсність, не лише сприяє опануванню мови (включно зі встановленням референційних зв'язків із навколишнім світом), але й гарантує можливість висловлювати й розуміти ментальні ідеї та образи [там само, с. 3].

Фактор спільної уваги зумовлює наявність дискурсивного простору, який є *спільним* для адресанта та адресата (*shared discourse space*) у типових умовах усної комунікації. Проте в письмовій комунікації адресант і адресат роз'єднані у фізичному часі та / або просторі, унаслідок чого дискурс, на думку Дж. Гевінс, виявляється *розщепленим* (*split discourse space*) [див. 79, с. 96]. За умов розщепленої комунікації, здійснюваної в режимі *off-line*, суб'єкти взаємодіють один з одним, поділяючи «за замовчуванням» умови й обставини комунікації, комунікативні інтенції, способи їхньої реалізації тощо, тобто дискурсивний контекст спілкування. Розщеплення дискурсу сприяє формуванню авторської та читацької «перспектив», за яких один із учасників комунікації залишається реальним («емпіричним» [3, с. 63]), а інший виявляється віртуальним («ідеальним» [182, с. 13]). У розщепленому дискурсі, взятому в авторській перспективі, представлені реальний автор (адресант) і віртуальний читач (адресат) – рис. 1.2(а). Розщеплений дискурс, взятий у читацькій перспективі,

припускає наявність реального читача, який інтерпретує текст, і його віртуального автора – рис. 1.2(б).

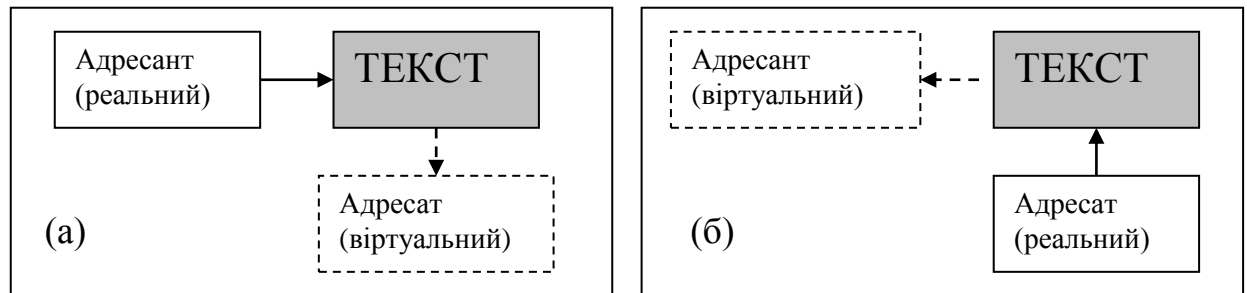


Рис. 1.2. Текст у розщепленому дискурсивному просторі

Оскільки об'єктом нашого дослідження є створюваний автором художній текст, його подальший аналіз буде здійснюватися з урахуванням авторської перспективи, представлені в розщепленому дискурсі. Спираючись на сформульовану раніше думку О. П. Воробйової [26, с. 44], відповідно до якої текст є не просто результатом мовленнєвої діяльності, а відбитком складного комунікативного акту, здійснюваного з певними цілями і наслідками, ми вважаємо, що ключовим принципом, який характеризує взаємовідношення між дискурсом і текстом як його складником, є принцип віддзеркалення. Саме він зумовлює природу текстового інформаційного простору, який інтегрує фактуальний і дискурсивний плани.

Під *віддзеркаленням*, у найширшому сенсі, розуміють певний аспект взаємодії двох або декількох об'єктів (систем), за якої «з усього змісту взаємодії виокремлюється лише те, що в одній системі з'являється в результаті впливу іншої системи і відповідає (тотожно, ізо- або гомоморфно) цій останній» [161]. Поняття віддзеркалення використовується як у природничих і технічних науках (математиці, фізиці, фізіології, інформатиці, кібернетиці тощо), так і у цілій низці гуманітарних дисциплін (філософії, соціології, психології, педагогіці та ін.), де віддзеркалення і комунікацію безпосередньо пов'язують з поняттям

інформації, що відкриває нові можливості в дослідженні інформаційних процесів як віддзеркалювальних, а віддзеркалювальних процесів – як інформаційних. Категорія віддзеркалення лежить в основі не лише поняття комунікації, але й поняття віртуальної реальності, оскільки віддзеркалення породжує своєрідне «подвоєння» реальності. Тим самим *система, що віддзеркалює, крім інформації про свій внутрішній зміст (структуру), у результаті віддзеркалення містить інформацію і про систему, що віддзеркалюється* [там само] (курсив наш – Г. Л.).

Екстраполяція принципу віддзеркалення на співвідношення понять «дискурс – текст» дозволяє стверджувати, що їхня взаємозумовленість має віддзеркалювальний характер, тобто текст, будучи складовою частиною дискурсу, одночасно включає і його «віддзеркалення», що є аналогом конотативної інформації, представлені у значенні слова і пов'язаної не з власне іменованим об'єктом, а з мовцем та ситуацією мовлення – формальною чи неформальною [84, с. 318]. У тексті міститься не лише інформація про предмет повідомлення, але й «увесь набір суб'єктивних, соціокультурних, у тому числі стереотипних, прецедентних та інших смислів» [166, с. 61], наявних у комунікативній ситуації. Мовець (адресант) створює свій мовленнєвий твір, спираючись на спільну з адресатом референтну ситуацію і з огляду на свої інтенції, емоції, оцінки; зв'язує висловлення відповідно до текстових законів смислової та структурної цілісності, завершеності, когезії та когерентності, оформлюючи таким чином «певний результат – текст, тобто “упаковуючи” дискурс у текст» [там само]. Іншими словами, дискурсивний простір (комунікативна ситуація / ситуація спілкування), що є необхідним середовищем для створення тексту, «віддзеркалюється» в семантичному просторі останнього, формуючи в тексті особливу підсистему вербалізованої *дискурсивної інформації* – про учасників і контекст комунікації. У тексті вона нашаровується на вербалізовану *фактуальну інформацію* – про предмет

повідомлення (про принципи розподілу інформації в текстовому просторі див. [111, с. 37–40]). Кожна з цих підсистем наділена власною системністю, що уможлиблює розгляд тексту як полісистемного семіотичного цілого, тобто «складного системного утворення, яке інтегрує низку взаємодіючих підсистем» [26, с. 14].

Ідея щодо полісистемності тексту і можливості вирізнення в його межах декількох підсистем, яка активно підтримується в сучасних розвідках з теорії тексту [26; 179; 173 та ін.], у нашому дослідженні є ключовою. Ми розглядаємо *текст* як полісистемне семіотичне ціле, де головним критерієм виокремлення тієї чи іншої текстової підсистеми стає зміст наявної в ній інформації (фактуальної і «віддзеркаленої» дискурсивної), а також спосіб їхньої вербальної репрезентації.

Кожен із семіотичних просторів (підсистем) тексту-макрознаку має певні сутнісні ознаки (властивості), представлені в системі категорій тексту.

1.2. Система категорій тексту

У цьому підрозділі розглянуто проблему ідентифікації текстових категорій, проаналізовано принципи їхньої класифікації, розроблено критерії диференціації основних КТ і здійснено їхню систематизацію, окреслено підходи до вивчення категорії напруженості у східноєвропейській лінгвістиці.

1.2.1. Підходи до вивчення категорій тексту. Як об'єкт дослідження, текст виступає у двох іпостасях: він є найвищою одиницею однієї з підсистем загальної системи мови (рис. 1.3), а також самостійною ієрархічною системою, що об'єднує одиниці нижчих рівнів (рис. 1.4).

Текст як одиниця в системі мови (рис. 1.3) має свої особливості, що відрізняють його від не-тексту та від інших одиниць мовної системи. У

зарубіжній лінгвістичній традиції ці особливості визначаються як «текстуальність» (*textuality*) – сукупність певних системних ознак (властивостей, параметрів), притаманних тексту. Самі ж ці системні ознаки називають «критеріями текстуальності». Найповніше вони були розглянуті Р.-А. де Бограндом і В. Дреслером у їхній фундаментальній праці «Вступ до лінгвістики тексту» [201]. На думку авторів, критеріями текстуальності є сім базових ознак: когезія, когерентність, інтенціональність, зрозумілість, інформативність, ситуативність та інтертекстуальність. Усі сім критеріїв є обов’язковими і сукупно утворюють інтегративну єдність, свого роду модель текстуальності: за умов невиконання одного з цих критеріїв вербальне утворення не вважається текстом.

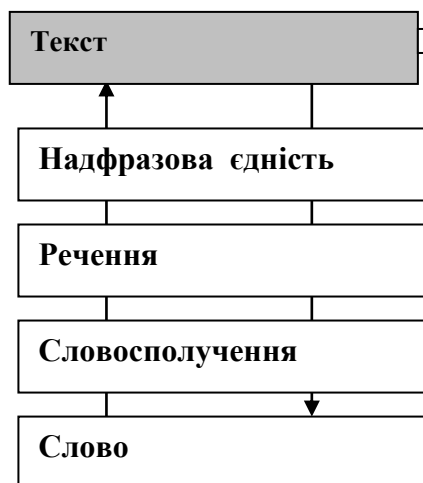


Рис. 1.3. Текст як одиниця мовної системи

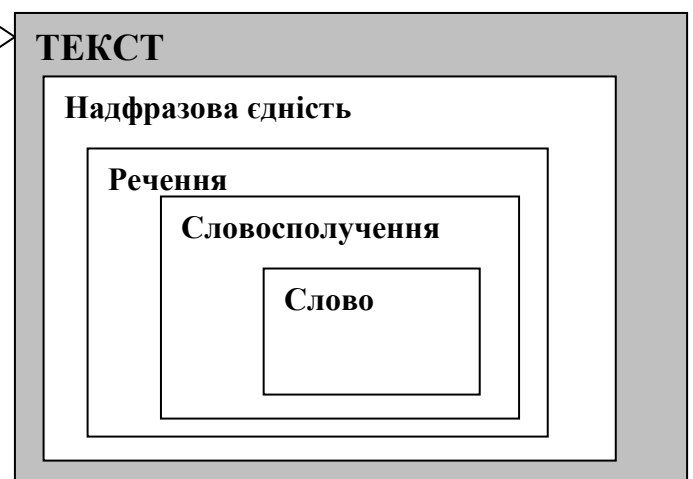


Рис. 1.4. Текст як ієрархічно організована одиниця (система)

Модель текстуальності Р.-А. де Богранда і В. Дреслера й дотепер залишається найавторитетнішою і найчастіше цитованою в науковій та навчальній літературі, незважаючи на існування й інших подібних моделей (див. у [173, с. 34–35]). Разом із тим, дослідники звертають увагу на деяку різноманітність представлених у моделі критеріїв текстуальності, які відображають різні теоретичні підходи до визначення сутності тексту і недиференційовано об’єднуються у складі цілого [там само, с. 22]. Так,

вирізнення *когезії* ілюструє граматично орієнтовану модель тексту, яка сягає витоків формування лінгвістики тексту в 60–70-х роках ХХ ст.; *когерентність* та *інформативність* пов'язані із семантично орієтованим описом тексту, що підкреслює глибинно-сміслові взаємозв'язки текстових елементів у складі єдиного цілого. «Прагматичний поворот» у мовознавстві вивів на перший план функціональну перспективу тексту, його комунікативне призначення, що зумовило дослідницький інтерес до вивчення критеріїв *інтенціональності*, *зрозумілості*, *ситуативності*, *інтертекстуальності*. Визнання безсумнівної теоретичної значущості моделі Р.-А. де Богранда і В. Дреслера не виключає можливості її критичної інтерпретації і доповнення іншими суттєвими ознаками (наприклад, критерієм *дискурсивності*). Підставою для його виокремлення є «розуміння тексту не як ізольованої одиниці, а як складової частини метатекстового простору» [там само, с. 174].

Текст як самостійна ієрархічна система (рис. 1.4 на с. 59) розглядається як автономний об'єкт, що має власну «внутрішню» структуру. Тим самим обговоренню підлягають *внутрішньосистемні* ознаки тексту, що сприяють виявленню *внутрішньотекстової* ієрархії мовних одиниць і зв'язків, які встановлюються між ними. Внутрішньосистемні ознаки тексту утворюють його внутрішньосистемні категорії (загальні й часткові), що визначаються як **категорії тексту**, опису яких присвячені праці І. Р. Гальперіна [33], О. І. Москальської [131], З. Я. Тураєвої [159], В. А. Кухаренко [78], О. М. Мороховського [130], Е. Я. Мороховської [129], Т. В. Матвєєвої [122], Л. М. Мурзіна і А. С. Штерн [132], О. П. Воробйової [25; 26], А. Ф. Папіної [138], О. О. Селіванової [147], М. П. Котурової [70], Н. А. Ніколіної [135], Л. Г. Бабенко і Ю. В. Казаріна [7], Н. С. Болотнової [18] та багатьох інших авторів.

Термін «категорія тексту» було введено до наукового обігу в середині 70-х років ХХ ст., проте він досі не має чіткого визначення. КТ розглядають як властивості тексту (З. Я. Тураєва) або його засоби (А. Ф. Папіна),

загальні та часткові ознаки (О. М. Мороховський, Н. С. Болотнова), типологічні ознаки (Т. В. Матвєєва), граматичні категорії (І. Р. Гальперін, Е. Я. Мороховська), концептуальні ознаки тексту (О. П. Воробйова), когнітивні параметри (І. О. Щирова, В. Є. Чернявська) тощо. Часто цим терміном називають взаємозамінні або однотипні характеристики тексту, що нівелює розмежування понять «ознака» і «категорія». При цьому таке розмежування може бути досить суттєвим, адже, як зазначає В. В. Красних, «ознаки <...> тексту покликані відрізнити його від одиниць іншого роду, виділяти з-поміж подібних, у той час як категорії, які можуть бути абстрактнішими за ознаки, виокремлюються відносно них» [71, с. 65]. Визнаючи обґрунтованість цього зауваження, ми вважаємо, що під поняття текстової категорії мають бути підведені найважливіші сутнісні (фундаментальні, глобальні) ознаки, які мають певні форми вираження. Тому, слідом за Т. В. Матвєєвою, ми визначаємо *категорію тексту* як «одну із взаємопов'язаних суттєвих ознак тексту, що є відображенням певної частини загальнотекстового змісту різними мовними, мовленнєвими і власне текстовими (композитивними) засобами» [123, с. 533]. Тим самим ми потрактуємо текстову категорію як *категорію семіотичну*, як єдність змістового і формального планів.

Аналізуючи проблему співвідношення тексту і його категорій, О. П. Воробйова вказує на два основні підходи, які простежуються у лінгвістичних дослідженнях тексту: перший підхід припускає, що текст, формуючись, набуває певних властивостей – категорій; другий підхід ґрунтується на тому, що самі категорії формують або становлять текст. Абсолютизація останнього підходу нерідко призводить до того, що КТ починають вивчатися як окремі сутності, а їхній опис, немовби у відриві від тексту, стає самоціллю [26, с. 22–23]. Розуміючи КТ як конститутивні ознаки вербального об'єкта, О. П. Воробйова справедливо зауважує, що КТ як властивості, набуті текстом у ході його формування (породження і

розгортання), не стільки становлять або формують текст, скільки характеризують його з різних боків, сукупно забезпечуючи якісну визначеність тексту як лінгвосеміотичного, комунікативного та мисленнєво-мовленнєвого утворення [там само, с. 24].

Обидва підходи до вивчення тексту – як одиниці системи мови і як самостійної ієрархічної системи – можна вважати такими, що взаємодоповнюють один одного. Якщо другий підхід орієнтований на виявлення тих категорій, які відстежуються в самому тексті, то перший підхід ставить питання про подібності і відмінності між категоріями тексту та категоріями одиниць інших мовних рівнів. Однак відповідь на це питання неможлива без з'ясування того, якими внутрішньосистемними характеристиками володіє сам текст, тобто якими є категорії тексту і як статичної (системної) одиниці мови, і як динамічної (дискурсивної) одиниці мовлення.

У східноєвропейській лінгвістиці основи обговорення теми КТ було започатковано в монографії І. Р. Гальперіна «Текст як об'єкт лінгвістичного дослідження» (1981), де міститься перелік обов'язкових і факультативних КТ. До обов'язкових належать: *інформація (інформативність), членованість, когезія (зчеплення), континуум* (логічна послідовність, базована на темпоральному та / або просторовому взаємозв'язку окремих повідомлень), *автосемантия відрізків тексту* (їхня відносна самостійність), *ретроспекція* (віднесеність до попередньої змістово-фактуальної інформації), *проспекція* (віднесеність до подальшої змістово-фактуальної інформації), *модальність, інтеграція, завершеність* (вичерпне вираження задуму, з точки зору автора). Факультативними КТ визнаються *підтекст, пресупозиція, партитурність* та ін. І. Р. Гальперін визначає ці категорії як граматичні і відносить їх до змістових та формально-структурних, вказуючи на певну умовність такого поділу: «Формально-структурні категорії мають

змістові характеристики, а змістові категорії виражені в структурних формах» [33, с. 5].

Перелік КТ, наведений у праці З. Я. Тураєвої «Лінгвістика тексту» (1986), також супроводжується їхнім поділом на структурні та змістові (концептуальні). При цьому автор, відзначаючи умовність такого поділу, відносить до структурних КТ ті, що «притаманні тексту як лінгвістичному об'єкту» і «закладені в самій структурі тексту», а до змістових КТ – ті, що «характеризують процес відображення в тексті об'єктивної дійсності» і «здійснюють зв'язок між текстом та об'єктивною дійсністю, відображеною в тексті» [159, с. 81]. Серед структурних категорій згадуються *зчеплення, інтеграція, прогресія / стагнація*, а серед змістових – *художній простір і час, образ автора, інформативність, причинність, підтекст* та ін. [там само]. Виокремлені категорії аналізуються переважно на матеріалі художніх текстів, хоча в деяких випадках (наприклад, у плані темпоральної структури) автор порівнює їх із науковими текстами

Художній текст стає об'єктом дослідження і в праці В. А. Кухаренко «Інтерпретація тексту» (1988). Орієнтуючись на класифікацію І. Р. Гальперіна і доповнюючи її власними теоретичними положеннями, дослідниця вирізняє дванадцять КТ і наводить їх списком: *членованість, зв'язність* (формальна, представлена *когезією*, і змістова, представлена *когерентністю*), *проспекція і ретроспекція, антропоцентричність, локально-темпоральна віднесеність, концептуальність, інформативність, цілісність (завершеність), модальність, прагматична спрямованість* [78, с. 70–79]. При цьому типологізація КТ не здійснюється. Важливим моментом у концепції В. А. Кухаренко є введення поняття «антропоцентричність тексту», яке стало основоположним для подальшого розвитку теорії тексту.

У монографії Л. М. Мурзіна і А. С. Штерн (1991) основними текстовими категоріями визнаються *зв'язність* і *цілісність*,

диференційовані за формально-змістовим принципом: цілісність є категорією змістовою (на відміну від формальної природи зв'язності), вона орієнтована на зміст, на сенс, якого набуває текст, поставлений у відповідність до ситуації [132, с. 11–13]. Як один із аспектів *зв'язності* згадується її спрямованість, представлена *проспекцією* і *ретроспекцією*. *Цілісність* тексту, в основі якої лежить *ситуативність* (співвіднесеність із позамовною дійсністю), спирається одночасно на дві взаємовиключні характеристики – *безперервність* і *дискретність*. Текст, таким чином, являє собою структурне, тобто розчленоване, ціле. Співіснування цілісності та розчленованості пояснюється авторами з посиланням на положення Ю. М. Лотмана про наявність двох типів генераторів тексту, що відповідають двом типам свідомості. Одна свідомість оперує дискретними величинами і відповідає за поєднання окремих сегментів у ланцюжки тексту; друга свідомість спирається на континуальність тексту. Учасники спілкування користуються цими генераторами по-різному: кодувальник відштовхується від континуальності тексту з тим, щоб його розчленувати, а декодувальник, навпаки, сприймаючи окремі компоненти тексту, прагне представити його як нерозчленоване континуальне ціле. Звідси, механізм розчленування узгоджується з механізмом розгортання, а механізм континуалізації тексту – з його згортанням [там само, с. 14]. Тим самим у праці Л. М. Мурзіна і А. С. Штерн до опису КТ вводяться поняття, пов'язані з процесом комунікації.

Дослідження у сфері теорії комунікації та звернення до фактора антропоцентричності зумовили перегляд самого поняття текстуальності, спричинений визнанням неадекватності опису тексту як герметичного самодостатнього утворення [180, с. 39–40]. Зі зміною ракурсу лінгвістичних досліджень структурні (формальні і змістові) описи тексту були доповнені описами комунікативними. До них можна віднести категоріально-текстову семантичну модель О. П. Воробйової (1993), яка відрізняється від інших

подібних моделей трьома принциповими характеристиками: полісистемністю, прототипічністю й антропоцентричністю [26, с. 14]. Аналізуючи семантичний простір художнього тексту, автор виокремлює три текстові підсистеми, які перебувають у взаємодії. Це текстові підсистеми макрозаказ, комуніката і дискурсу (як зв'язної послідовності речень / висловлень), у рамках яких реалізуються ті чи інші КТ. Так, у просторі макрозаказ виокремлюються глобальні КТ *референційність*, *концептуальність*, *адресантність* і *адресованість*. У більш розгорнутому вигляді глобальні КТ виявляються в комунікаті та дискурсі. У підсистемі комуніката зазначені текстові категорії доповнюються текстовими КТ, до яких відносяться *когерентність*, *когезія*, *проспекція / ретроспекція*, *дискретність*, *інформативність*, *ситуативність*, *інтертекстуальність*, *інтродуктивність* та ін. [там само, с. 46]. У плані дискурсу співіснують два види КТ: трансфрастичні (*зчеплення*, *корелюваність*, *членність*, *фокус уваги*, *тема-рематична (комунікативна) прогресія*, *топікальність* та ін.) і текстономічні (*темпоральність*, *локативність*, *визначеність / невизначеність*, *модальність*, *суб'єктивність (суб'єктність)*, *предикативність*, *фінітність* тощо) [там само, с. 52]. Безумовна теоретична значущість категоріально-текстової моделі О. П. Воробйової полягає в тому, що вперше у фокусі дослідницької уваги опиняється гетерогенний характер виокремлених КТ, які відносяться не до однієї, а до кількох поняттєвих площин, що представляють текст у його різних іпостасях.

В основі класифікації, запропонованої Л. Г. Бабенко і Ю. В. Казаріним (2003), лежить принцип ієрархічності КТ. Автори наводять досить великий список КТ і роблять спробу їхньої систематизації. Універсальними КТ художнього тексту визнаються *цілісність* і *зв'язність*, що вступають у відношення додатковості, діархії [7, с. 41]. У свою чергу, *цілісність* забезпечується категоріями *інформативності*, *інтегративності*, *завершеності (контекстуально-сислової)*, *хронотопу (текстового часу)* і

текстового простору), категоріями образу автора і персонажа, модальності, емотивності та експресивності. Зв'язність доповнюється категоріями ретроспекції / проспекції і членованості. Крім цілісності і зв'язності, до основних КТ зараховуються абсолютна антропоцентричність, соціологічність (зв'язок з епохою, соціальним устроєм суспільства і здатність виконувати соціальні функції), діалогічність, розгорнутість (зв'язок головної теми з підтемами) і послідовність (логічність), статичність і динамічність, напруженість, естетичність, образність, інтерпретованість [там само, с. 42–45]. Очевидною перевагою цієї класифікації є розширення класифікаційних рамок за рахунок залучення до аналізу культурологічних характеристик тексту. Інтерпретація художнього тексту як феномену культури дозволила авторам виокремити категорії *інтертекстуальності*, *мовної текстової особистості* і *прецедентних текстів* [там само, с. 33].

Якщо у низці класифікацій вичленовуються КТ, які відносяться до власне тексту (внутрішньотекстові КТ), і КТ, пов'язані з використанням тексту в комунікативному процесі, то в деяких із сучасних праць усі КТ визнаються комунікативними/дискурсивними (див. докладніше в [180, с. 96–100]). Так, у монографії А. Ф. Папіної «Текст: його одиниці і глобальні категорії» (2002) текст і дискурс розглядаються як «близькі за значенням поняття когнітивного (лінгвопсихологічного) напряму в науці про мову». Автор проектує на текст модель дискурсу Т. А. ван Дейка (1989) і виокремлює такі глобальні текстотвірні категорії художнього тексту: 1) *учасники комунікативного акту* (суб'єкти тексту – реальний автор, «образ автора», ліричний герой, оповідач, розповідач, персонажі; об'єкти тексту – адресат, читач, слухач); 2) *події, процеси, факти*; 3) *час* (реальний художній – об'єктивний, циклічний, суб'єктивний, психологічний; ірреальний – астральний, інфернальний, фантастичний, час Задзеркалля, світу казок); 4) *простір і місце об'єктів* (художній простір – реальний та

ірреальний: обумовлений особою мовця (суб'єктивний і об'єктивний); обумовлений точкою відліку (лінійний, перспективний, панорамний тощо); 5) *оцінка*, тобто безпосередня або опосередкована реакція мовця на уявні або реальні, базовані на перцепції дії, об'єкти й ознаки об'єктів зовнішнього та внутрішнього світу: аксіологічна (якісна і кількісна), раціональна, утилітарна, нормативна, телеологічна, логічна, епістемічна, деонтична оцінки [138, с. 93–95, 135, 166, 267].

Аналізуючи загальні тенденції вивчення тексту у 2000-і роки, О. М. Копитов констатує збереження комунікативної спрямованості досліджень категоріальної структури тексту і домінування в цих описах КТ, що визначають 1) формально-структурні ознаки тексту; 2) подію, час і простір; 3) головних суб'єктів мовлення (учасників комунікативного акту) [69, с. 151]. Дослідник пропонує свою класифікацію фундаментальних КТ. Останні, на його думку, повинні задовольняти триєдину вимогу – бути одночасно засобом композитивності (цілісності та зв'язності тексту), полем і «робочою, працюючою» одиницею аналізу. Додавши іще одну вимогу – всі категорії мають бути взаємопов'язаними, – автор розрізняє п'ять фундаментальних КТ: 1) *Адресант* і *Адресат*: адресант включає всі іпостасі автора – від автора ідеї до диктора і скриптора; від особистості автора (автора-у-плоті) до найекзотичнішого (собака, кінь, предмет меблів) оповідача в художньому тексті або аноніма в офіційно-діловому; адресат включає всі іпостасі читача-слухача: від «провіденціального» до «безграмотного» і «читача-ворога»; 2) *Хронотоп*, тобто взаємопов'язані час і простір у будь-яких своїх проявах – від «реальних» до «ірреальних»; 3) *Подія*: певний «стан справ», радіус якого дорівнює радіусу всього тексту, а не окремої його частини, яка стає субкатегорією пропозиції; 4) *Актант*: герой оповіді, предмет опису, тема міркування, що мають свої парадигми; 5) *Диктум* і *Модус*: перший означає «те, що дорівнює системам дійсного чи можливого світу і / або збігається з ними»; другий – «те в тексті, що є

логіко-психологічною операцією з його диктумом» [там само, с. 151–152]. Незважаючи на конструктивну спробу дослідника визначити основні компоненти аналізу КТ, нез'ясованими, однак, залишаються критерії їхньої ідентифікації та принципи співвідношення між собою.

Сучасний етап розвитку теорії тексту характеризується домінуванням комунікативно-прагматичних, семіотичних та когнітивних концепцій і моделей тексту / дискурсу (детальний огляд див. у [147, с. 123–156]), де текстоцентричний підхід змінюється на аналіз інтеракції автора і читача, текстових стратегій, діалогічності, комунікативної ефективності, а сам текст розглядається як компонент складніше організованої когнітивно-комунікативної системи – дискурсу.

Розуміння текстово-дискурсивної природи вербального утворення знаходить відображення в діалогічній моделі комунікативної ситуації О. О. Селіванової (2002). Автор обґрунтовує виокремлення п'яти модулів – самостійних функціональних вузлів, діалогічна взаємодія яких забезпечує здійснення комунікативного процесу: модуля адресанта (автора), модуля адресата (читача), модуля тексту як знакової форми організації дискурсу, модуля інтеріоризованого буття лінгвокультурної спільноти і модуля коду культури, науки й інших семіосфер, тобто семіотичного універсуму [там само, с. 143]. Дослідниця послідовно описує кожен із модулів і звертається до проблеми виокремлення в рамках модуля тексту інваріантних сутнісних ознак – текстово-дискурсивних категорій. Останні представлені таким списком: *цілісність, дискретність (членованість), інформативність* (із підкатегоріями *фактуальності, концептуальності, підтексту, аксіологічності, емотивності*), *зв'язність, континуум* (із підкатегоріями *прогресії, стагнації, часу і простору*), *референційність, антропоцентричність (адресантність, адресатність), інтерактивність* (із підкатегоріями *інтенціональності, стратегічності, інтерпретанти, ефективності*) та *інтерсеміотичність* [там само, с. 200–239]. У концепції

О. О. Селіванової наголошується на необхідності залучення до аналізу тексту його дискурсивних характеристик, але залишається відкритим питання про принципи групування КТ та про характер зв'язків між ними.

Стислий огляд наявних класифікацій свідчить про відсутність єдиних критеріїв систематизації КТ, що зумовлено певними причинами. З одного боку, нерідко виокремлення тієї чи іншої категорії пояснюється завданнями конкретного дослідження; з іншого боку, між усіма категоріями існують настільки тісні взаємозв'язки, що практично кожен з них можна визначити й описати через інші КТ [26, с. 28]. Крім того, іноді до категорій зараховуються властивості тексту, які стосуються різних рівнів абстракції (наприклад, антропоцентризм і окременість), деякі категорії дублюють одна одну (наприклад, членованість і дискретність), а для окремих категорій існують парні найменування (інтеграція / інтегративність, інформація / інформативність тощо) [82, с. 218].

Численні спроби класифікувати КТ, побудувати їхню ієрархію [150, с. 48; 122, с. 18–19; 7, с. 42–45 та ін.], визначити провідні [53, с. 21–23; 150, с. 4–5; 78, с. 75–76; 132, с. 11 та ін.] не змогли зняти внутрішні протиріччя, спричинені описом КТ як параметрів, локалізованих у одній текстовій площині [26, с. 28]. На думку О. П. Воробйової, «текст як функціональна система не піддається жорсткій регламентації і виявляється надзвичайно чутливим до змін у середовищі його функціонування, що викликано як синхронічними, так і діахронічними чинниками, а його категоріальні властивості утворюють вельми рухливий каркас, особливості якого значною мірою залежать від типу тексту і специфіки конкретного тексту» [там само]. Тому в існуючих описах текстових категорій, як правило, залишається відкритим питання про те, в одній або в різних площинах лежать КТ, визначені як провідні, а також про те, як різні площини, у разі наявності таких, співвідносяться між собою [там само, с. 28–29]. Тим самим необхідність упорядкування параметрів опису КТ, яких нині налічується

понад 50, стає дедалі очевиднішою і, як наслідок, потребує визначення спільних критеріїв вирізнення КТ, котрі, з одного боку, розповсюджувалися би на усі наявні категорії тексту, а з іншого – враховували б їхню гетерогенність.

1.2.2. Полісистемність тексту як критерій класифікації текстових категорій. Конструктивну спробу розмежувати параметри опису КТ було запропоновано в роботі О. В. Левченко [80], яка відносить властивості (категорії) тексту до первинних і вторинних. Аналізуючи наявні в науковій літературі визначення КТ, автор характеризує їх як безсуб'єктні, тобто «такі, що, насамперед, відсилають до внутрішньотекстового простору смислів або (рідше) до описаної в тексті реальності, але не до відношень тексту з одним із його суб'єктів», де сам суб'єкт ледь вгадується на задньому плані. Разом із тим, зазначає дослідниця, властиве сучасній культурі відношення до тексту вимагає переходу від обговорення властивостей «тексту в собі» до розгляду сприйняття тексту, тобто до аналізу «тексту для нас»: якщо Автор (суб'єкт породження тексту) і помер (за Р. Бартом), то Читач (суб'єкт сприйняття тексту) живе і набуває все більшої влади над текстом.

На підтримку своєї думки О. В. Левченко [там само] проводить історичні паралелі з положеннями античної філософії про вивчення речей та існування знань про речі з наявністю суб'єкта (Демокріт), а також паралелі з пізнішими філософськими вченнями про суб'єктивність сприйняття (Кампанелла, Галілей, Декарт, Гоббс) і аналізом цієї проблеми в термінах первинних і вторинних якостей (Локк). Згідно з Локком, первинними якостями речей називають справжні властивості речей, з усуненням яких усуваються і самі речі, а вторинними якостями – ті, що виникають унаслідок впливу тіл на наше чуттєве пізнання і належать речам тільки випадково і до певної міри. У результаті обговорення проблеми

первинних і вторинних якостей було сформульовано загальновизнане положення про те, що наявні у свідомості людини суб'єктивні образи речей не є простими копіями предметів зовнішнього світу. Із цього випливає, що різні властивості об'єкту відбиваються в його образі з різним ступенем точності. Первинні якості не можуть не відобразитися, тому що з їх усуненням перестає існувати сам об'єкт, вторинні якості привносять у взаємодію з об'єктом сам суб'єкт, вони усуваються разом із суб'єктом.

Проектуючи уявлення про первинні та вторинні властивості на вербальний об'єкт (текст), О. В. Левченко [там само] констатує, що наразі в теорії тексту у фокусі вивчення перебували його первинні властивості – неусувні, притаманні власне тексту незалежно від Автора і Читача. Нині ж опис первинних (об'єктних) властивостей має бути доповненим описом вторинних (суб'єктно-об'єктних) властивостей, які виникають під час взаємодії суб'єкта з текстом і зникають за умов розмикання цього контакту.

Поділяючи думку О. В. Левченко про очевидну різномірність суттєвих ознак тексту і розглядаючи текст як полісистемне семіотичне ціле, ми вважаємо, що саме принцип полісистемності тексту має бути засадничим для диференціації його конститутивних ознак – КТ. При цьому КТ слід потрактовувати як *семіотичні, знакові категорії*. Такі категорії є білатеральними: інформація, наявна в тій чи іншій текстовій підсистемі, має певні форми вербальної репрезентації. Такими формами є не стільки окремі слова чи речення / висловлення, скільки цілісні фрагменти текстових дескрипцій. Вжиті в різних частинах тексту, лінгвальні форми демонструють синергію: вони залишаються складниками «наскрізного» формального патерну, наділеного певним категоріальним змістом. Вивчення тексту як цілісного семіотичного об'єкту вимагає залучення нового, системного підходу до аналізу КТ і визначення принципів їхнього взаємозв'язку в рамках текстового цілого (детально про принципи упорядкування і класифікації текстових категорій див. [111, с. 56–75]).

Оскільки текст-макрознак як полісистемний семіотичний об'єкт містить два основні типи інформації – *фактуальну* (про предмет повідомлення) і «віддзеркалену» *дискурсивну* інформацію (про учасників і обставини комунікації), то результатом об'єктивації цієї інформації за допомогою різних мовних засобів стає існування двох видів семіотичних метакатегорій (далі – СМК) і підпорядкованих їм семіотичних категорій (далі – СК) тексту – *фактуальних* і *дискурсивних*, які відповідають виокремленим О. В. Левченко групам первинних (об'єктних) і вторинних (суб'єктно-об'єктних) текстових категорій. Серед численних КТ, виокремлених у лінгвістичних дослідженнях, є ті, що аналогічні цим СМК і СК, і ті, що виступають у якості їхніх характеристик, або ознак, котрі розкривають понятійну суть СМК і СК.

За нашою класифікацією, *дискурсивними* (віддзеркаленими) текстовими категоріями є СМК автора і читача та підпорядковані їм СК локативності, темпоральності, комунікативної установки, стилю, соціо- / психотипу, що є ознаками, за якими характеризуються автор і читач.

За умов розщепленої комунікації віддзеркалена інформація про реального автора і віртуального читача характеризується як **СМК автора і читача**. При цьому автор і читач є *функцією* (М. М. Бахтін). Під час інтерпретації тексту реальним читачем функцією стає автор. За визначенням О. О. Селіванової, категорія адресантності виходить з особистості автора-людини, трансформованого в тексті в автора-функцію (образ автора, ліричний герой тощо). Категорія адресантності корелює з вбудованою в текст програмою інтерпретації [147, с. 228], де також представлена і позиція адресата, яка відповідає задуму автора, його концепції адресованості. Автор-функція є текстовим аналогом відсутнього автора. Автор-функція може бути імпліцитним, проте сфера його думок, оцінок, почуттів, емоцій і т. д. просвічує крізь текстову тканину,

окреслюючи контури дискурсивної особистості реального автора. Експліцитний автор-функція може відповідати образу автора, представленому знаками особистих і присвійних займенників, дієсловами, вступними словами тощо. Автор-функція вбудовується у програму інтерпретації тексту реальним читачем, текстовим аналогом якого є читач-функція (у термінах О. О. Селіванової – «адресат-функція» [там само, с. 229]). Читач-функція є гіпотетичною моделлю ймовірного читача, яку вибудовує реальний автор тексту. Це текстовий аналог поки ще відсутнього читача, якому адресовано текст і який з віртуального перетворюється на реального за умови прочитання ним цього тексту.

СМК автора і читача конституюються низкою «дуальних» СК, дійсними і для автора, і для читача. **СК локативності і темпоральності** об'єктивують інформацію про належність автора і читача до певного культурно-історичного середовища, яке регламентує норми мовленнєвої поведінки конкретного соціуму. До складу цієї СК входить також інформація про конкретну ситуацію спілкування. **СК соціо- / психотипу** надає інформацію про соціальні характеристики автора і читача (їхню етнічну, гендерну, вікову, професійну групу тощо), а також про їхні можливі психологічні особливості. **СК комунікативної установки** об'єктивує інформацію про те, для чого створюється текст автором і що очікується від читача цього тексту. Комунікативна установка втілюється шляхом застосування певної техніки організації тексту, до якої залучено не лише стилістично марковані мовні одиниці, але й мовленнєві стратегії і тактики, що реалізують комунікативну установку. Інформація про техніку організації тексту представлена **СК стилю**, що враховує комунікативний реєстр спілкування і визначає жанр тексту, актуалізація якого в конкретному творі залежить від умінь автора як комунікативної і мовної особистості (див. про це докладно [111, с. 56–60]).

«Дуальність» дискурсивних СК виявляється в авторській і читацькій перспективах. Реальний автор, схарактеризований у цих СК, адресує текст віртуальному читачеві, наділеному характеристиками, представленими в аналогічних СК: читач – людина певного часу і певної культури, він має певні соціальні характеристики і достатню комунікативну компетенцію, щоб зрозуміти комунікативний намір автора, втілений у тексті певного жанру, а також оцінити авторський ідіостиль. Реальний читач, схарактеризований за ознаками СК, інтерпретуючи текст, усвідомлює його комунікативну установку, що відповідає жанровому канону, дає оцінку ідіостилю тексту і робить висновки про його віртуального автора як про представника певного часу, певної культури і певної соціальної групи.

Дискурсивна інтерсуб'єктність взаємовідносин «автор – читач», відображена в семіотичному просторі тексту, передбачає кореляцію відповідних дискурсивних СМК і СК тексту, а їхня узгодженість (або неузгодженість), яка виявляється ще на тій стадії, яку М. Берк називає «передчитанням» (*pre-reading*) [211, с. 101], стає одним із основних чинників успішності (або неуспішності) комунікації.

Серед традиційних КТ, згадуваних у численних працях, аналогами і характеристиками дискурсивних («віддзеркалених» у тексті) СМК і СК є:

- **СМК автор:** аналоги – *образ автора, адресант*; характеристики – *інтерактивність, адресованість, діалогічність*;
- **СМК читач:** аналоги – *образ читача, адресат*; характеристики – *інтерактивність, інтерпретанта* (реакція на знак, що сприймається), *інтерпретованість* (тексту), *ефективність*;
- **СК комунікативна установка:** аналоги – *прагматична спрямованість, інтенціональність / зрозумілість*;
- **СК стиль:** характеристики – *мовна текстова особистість, стратегічність, експресивність, естетичність, образність*,

статичність і динамічність, ситуативність (відповідність ситуації спілкування);

- **СК локативність**: аналог – *локативність*; характеристика – *соціологічність* (зв'язок з епохою і соціумом);
- **СК темпоральність**: аналог – *темпоральність*.

Дискурсивна (додаткова) інформація, віддзеркалена в тексті, впливає на аранжування фактуальної (основної) інформації. До фактуальних текстових категорій належить СМК текстового континууму та підпорядковані їй СК текстових об'єктів, текстового простору-часу, цілісності і зв'язності.

Фактуальний семіотичний простір тексту, представлений **СМК текстового континууму**, також має авторську і читацьку перспективи: автор створює текст-повідомлення, читач розуміє його експліцитну та імпліцитну складові частини. У лінгвістиці тексту категорія континууму означає «певну послідовність фактів, подій, що розгортаються в часі та просторі», причому розгортання подій здійснюється неоднаково в різних типах текстів [70]. Текстовий континуум має просторово-часові параметри, представлені загальним *текстовим простіром-часом (хронотопом)*, членованим на локальні хронотопи текстових ситуацій, учасниками яких є *текстові об'єкти* – предметні сутності, що фігурують у тексті-повідомленні. Природа текстових об'єктів залежить від жанру тексту.

Текстові об'єкти взаємодіють один з одним у межах *текстової ситуації*, під якою розуміють певний фрагмент змістового і структурно-композиційного простору тексту. Ідентифікована як дискретна одиниця, текстова ситуація відображає в загальних рисах структуру і зміст ситуації об'єктивної дійсності [27, с. 18; див. також 8, с. 5]. Просторово-часова рамка текстової ситуації створюється локальним хронотопом. Взаємозв'язок текстових об'єктів усередині текстових ситуацій, а також комбінаторика самих текстових ситуацій у межах усього текстового

континууму регламентуються композиційними вимогами жанру, забезпечуючи тим самим *цілісність* і *зв'язність* повідомлення. При цьому як цілісність, так і зв'язність є змістово-формальними, тобто семіотичними категоріями: цілісність представлена ітераціями змісту і форм; зв'язність представлена реляціями змісту і форм (докладний аналіз понять «цілісність», «зв'язність», «когерентність» і «когезія» див. у [111, с. 67–69]).

Фактуальні СК, підпорядковані СМК текстового континууму, мають різну природу. СК текстових об'єктів і текстового простору-часу інкорпорують предметні сутності, включені до складу текстових ситуацій, і відносяться до субстанціональних СК. Цілісність і зв'язність забезпечують композиційно-сміслову оформлення текстового повідомлення і визначаються нами як операціональні СК.

Співвідношення фактуальних СМК і СК із їхніми традиційними відповідниками, має такий вигляд:

- **СМК текстовий континуум:** аналог – *континуум*; характеристики – *дискретність, членованість, автосемантия відрізків тексту, інтегративність, інтродуктивність, континуальність / безперервність, розгорнутість* (відношення тем і підтем), *лінійність, тема-рема тична прогресія, топікальність, фінітність, завершеність; референційність, концептуальність, підтекст;*
- **СК текстовий простір-час:** аналоги – *хронотоп, художній час і простір, локально-темпоральна віднесеність; час, простір і місце об'єктів;* характеристики – *прогресія, стагнація;*
- **СК текстові об'єкти:** аналоги – *образ персонажа, актант, учасник події;* характеристики – *визначеність / невизначеність, фокус уваги;*
- **СК цілісність:** аналог – *цілісність;* характеристики – *когерентність, кореференція (кореферентність);*

– **СК зв'язність**: аналог – *зв'язність*; характеристики – *зчеплення, когезія, інтеграція, предикативність, послідовність, причинність, проспекція / ретроспекція*.

Окрім фактуальних і дискурсивних, існують також наскрізні фактуально-дискурсивні текстові категорії: їхній зміст включає інформацію, яка відноситься і до фактуального, і до дискурсивного планів тексту. Це СК антропоцентричності, модальності / оцінності / емотивності, інформативності-інтерсеміотичності, інтертекстуальності (див. про це [111, с. 72–74]. До числа фактуально-дискурсивних КТ ми відносимо і **СК напруженості**, яка є безпосереднім об'єктом нашого розгляду. Напруженість як текстова категорія передбачає особливий спосіб організації і подання фактуальної інформації в тексті, здійснюваний автором з метою викликати напружений інтерес читача до цього тексту. Текстові маркери напруженості, які закладаються автором і декодуються читачем, розосереджені по всьому простору тексту-макрознаку.

У підсумку слід зазначити, що у світлі наукових досягнень наратології, дискурсології, когнітивної лінгвістики, психології і теорії читання, категоріальна система художнього тексту розглядається сьогодні не просто як набір основних ознак, що забезпечують єдність текстового цілого, а як особлива конфігурація параметрів наративності. Ці параметри характеризують складний семіотичний конструкт – художній наратив, однією із ключових особливостей якого є його напруженість.

1.3. Категорія напруженості в мові та мовленні

У східноєвропейській лінгвістиці перші спроби опису категорії напруженості / напруження пов'язують із працями В. Г. Адмоні [1; 2], де напруженість (у тих чи інших її формах) приписується власне мовним структурам – як граматичним і лексичним (реченню, словосполученню,

слову), так і ритміко-інтонаційним (синтагмі, стилю), – що пояснюється їхньою лінійною, «горизонтальною» побудовою. За такої побудови, зазначає автор, ці структури утворюють міцні єдності, які не розсипаються і які оформлюються, насамперед, інтонаційними засобами: «завершальною» інтонацією, об'єднанням у слові ненаголошених складів навколо наголошеного тощо. Однак у деяких випадках речення може бути об'єднаним у міцну структуру завдяки тому, що один із необхідних для його існування компонентів стоїть наприкінці утворення, створюючи тим самим особливе напруження в усій побудові. Напруження, «яке виникає в синтагматичному (тобто мовному) ряду в процесі розгортання цього ряду як співвідношення між його попередніми і наступними компонентами», дослідник називає *синтагматичним* напруженням [1, с. 16].

У концепції В. Г. Адмоні принцип синтагматичного напруження є дійсним і для більшого утворення – тексту: «Художній текст має зацікавити, немовби ”взяти за душу” читача вже з перших рядків і посилювати інтерес – то більшою, то меншою мірою, часом із “ретардацією” в подальшому русі тексту аж до його завершення. Типовою для художніх текстів – від любовної лірики до роману, від байки до драми – є установка на “спрямований рух до кінця”, до такого завершення, очікування якого (<...> більше або менше) надає напруження загальному сприйняттю тексту» [2, с. 130]. Вирізняючи «синтагматичне напруження», автор згадує й інші його різновиди, зокрема *емоційну напруженість*, яка передається окличною інтонацією, уведенням емоційно підсилювальних слів, порушенням звичних граматичних структур та ін., а також *глибинну напруженість*, що виникає в результаті складної взаємодії текстових компонентів, кожен з яких є носієм низки значень, нашарованих одне на одне. У ширшому плані глибинна напруженість виступає «у формі напруженого заглиблення у змістову систему твору, у формі актуалізованого і ускладненого осягнення» [там само, с. 132].

Ідеї В. Г. Адмоні стали відправним пунктом для подальшого вивчення категорії напруженості і визначили різні вектори її опису. Так, поняття синтагматичного напруження було переосмислено і доповнено у праці С. В. Куликова, який зробив конструктивну спробу розмежувати *напруження* (як характеристику стану реципієнта) і *напруженості* (як характеристику тексту, точніше – його смислової структури) [див. 151, с. 95–96]. Таке розмежування, на нашу думку, є цілком виправданим, тому що воно дозволяє не лише уточнити аспекти досліджуваного явища, а й висвітлити його рецептивно-текстуальну природу. Використовуючи термін «схемообраз ситуації», автор трактує напруження в такий спосіб: «реципієнт починає переживати стан напруження з початком сприйняття мовленнєвого повідомлення (що є для нього предметом діяльності) і знімає цей стан у результаті побудови діахронічного схемообразу передставленої у повідомленні ситуації». Своєю чергою, «смілова структура повідомлення, що сприяє збереженню стану напруження реципієнта до моменту повної експлікації відтвореного схемообразу, характеризується наявністю напружених відношень стягнення, або напруженістю» [там само]. Як зауважує С. В. Куликов, ступінь напруженості мінімальної одиниці смислової структури тексту можна визначити за кількістю дистантів, які знаходяться між елементами повідомлення, об'єднаними напруженими відношеннями, і перешкоджають їхній інтеграції» [там само]. Відповідно, автор визначає оптимальний, допустимий і пороговий ступені напруженості.

В інтерпретації Н. Л. Мишкіної напруження є енергодинамічною властивістю комунікативних одиниць мови [133, с. 70], у зв'язку з чим текст розглядається як смілова єдність, яка утворює синтаксично і семантично напружену структуру. Її ступінь напруженості «залежить від кількості “бар'єрів”, що перешкоджають миттєвій реалізації проєкцій словоформ» [там само, с. 74]. Дослідниця визначає напруження як категорію, актуалізовану в тексті завдяки проєктивним властивостям мовних одиниць,

а також за рахунок різних функторів, образів, еманцій, коливань і стягнень смислів. При цьому напруження, констатує автор, може виникати в різних вимірах і планах текстового простору. На думку Н. Л. Мишкіної, визнання категоріального статусу напруження є однією з підстав для віднесення тексту до енергетичних систем [там само, с. 75], які аналізуються з позицій лінгводинаміки і лінгвосинергетики.

Як категорія тексту, напруженість розглядається і в дисертаційному дослідженні Т. В. Юдіної (1990). Слід зазначити, що на сьогодні це єдина робота, присвячена вивченню безпосередньо категорії напруженості, на відміну від інших праць, де тема напруженості аналізується побіжно, під час вирішення інших проблем. У дослідженні Т. В. Юдіної напруженість є «змістовою категорією художнього тексту, в основі якої лежить зображуваний у ньому конфлікт» [183, с. 8]. Ця категорія, на думку автора, реалізується в тексті певним набором лінгвальних і екстралінгвальних засобів, які залежать від авторської інтенції і створюють у читача максимальну концентрацію уваги й очікування вирішення конфлікту. Найчіткіше категорія напруженості представлена в жанрах психологічної, детективної і пригодницької прози [там само, с. 7–8]. Називаючи напруженість динамічною категорією, Т. В. Юдіна вбачає її динаміку в тому, що в тексті вона проходить три етапи розвитку: створення, нагнітання і вирішення. На основі низки критеріїв дослідниця диференціює такі види напруженості: 1) одиничну і багаторазову; 2) безперервну і ступінчасту; 3) вирішену, невирішену і частково вирішену напруженість [там само, с. 8].

План вираження категорії напруженості, на думку Т. В. Юдіної, формується за рахунок різнорівневих одиниць (граматичних, лексичних, синтаксичних, композиційно-стилістичних), що мають функціональну і семантичну спільність. Основна увага в роботі приділяється вивченню лексичних засобів вираження напруженості, до яких автор відносить як одиниці лексико-семантичного поля «*tension*», так і лексеми, які є

маркерами напруженості лише в певному контексті. У межах тексту обидва різновиди лексичних одиниць вступають у взаємодію із засобами інших рівнів, які експлікують категорію напруженості [там само, с. 5].

Як зауважує Т. В. Юдіна, участь лексичних засобів на позначення категорії напруженості в мовленні автора і в мовленні персонажа, є неоднаковою, тому що різними є їхні функції: в авторському мовленні напруженість як відображення психологічного стану дійових осіб у момент конфлікту може бути позначена або описана відповідною лексикою (номінативна і дескриптивна функції), у той час як у мовленні персонажа напруженість проявляється в підвищеній емоційності, створюваній переважно за рахунок взаємодії лексичних засобів з синтактико-стилістичними (виразна функція). Виходячи з цього, автор виокремлює три типи лексичних засобів, вживаних для активації напруженості: номінативні, дескриптивні та виразні [там само, с. 12].

Короткий огляд публікацій, присвячених проблемам опису категорії напруженості, дозволяє говорити про досить широке тлумачення відповідного терміну, дійсного як для сфери мови, так і для сфери мовлення. У сфері мови напруженість асоціюється з поняттям інформаційної неповноти гештальту, яка підтримується багатозначністю мовних одиниць. У сфері мовлення / тексту вивчення феномена напруженості зводиться, як правило, до аналізу різнорівневих мовних засобів, за допомогою яких описуються різні психологічні стани персонажів як реакція на розвиток нарративних подій. При цьому поза увагою східноєвропейських дослідників залишається сфера читацької рецепції, де поняття напруженості (тексту) корелює з поняттям напруження (читача), що уможлиблює розгляд категорії напруженості як складника глобальнішого поняття – текстового (нарративного) інтересу.

Серед зарубіжних дослідників поширеною є думка щодо подвійної природи текстового інтересу, який існує у двох перспективах: як феномен,

лінгвально або структурно «реалізований» (*realized*) у літературних текстах, і як стан, у якому перебуває (*experienced*) індивід під час читання цих текстів [Iwata 285, p. 11–12]. Зважаючи на міркування Дж. Палмера про те, що за відсутності аудиторії, яка сприймає текст, можна говорити лише про його потенційне існування, Ю. Івата вважає, що інтерес, потенційно наявний у тексті з моменту його створення автором, може бути активований лише в процесі читання, коли читач починає відчувати емоційну або інтелектуальну поглиненість текстом, який він визначає як цікавий [там само, с. 12]. Власне поняття текстового інтересу є комплексним, представленим різними планами, кожен з яких може стати темою окремого дослідження. У нашій роботі розглядається один із цих планів – напруженість текстового (нарративного) інтересу.

Однак, перш ніж перейти до опису напруженості як семіотичної категорії художнього нарративу, слід уточнити сутність самого поняття «(нарративна) напруженість», вбудованого в ширший формат рецептивно-психологічних і наратологічних досліджень, присвячених вивченню різних аспектів аналізованого феномена, систематизація яких представлена в наступному підрозділі дисертації.

1.4. Наративна напруженість

Категорія напруженості відноситься до розряду лінгвальних феноменів, які наразі не отримали належного висвітлення в роботах з теорії тексту, що пояснюється низкою причин, головною з яких є комплексний характер самого поняття, різнобічний опис якого може бути здійснений лише в рамках міждисциплінарного підходу, який об'єднує напрацювання теорії інтересу, теорії читацького сприйняття, теорії читацьких афектів, теорії мапування і конструювання та інших сучасних концепцій.

У цьому підрозділі, присвяченому з'ясуванню суті поняття «напруженість художнього наративу», здійснюваному у лінгвокогнітивному вимірі, зазначені теорії створюють методологічне підґрунтя для послідовного розгляду низки наступних тем: інтерес до тексту як об'єкт досліджень, наративний інтерес та його інтенсивність, напруженість наративного тексту. Наведений далі огляд основних рецептивно-психологічних та текстологічних концепцій наративної напруженості в зарубіжній¹ лінгвістиці дозволяє визначити систему базових понять, необхідних для лінгвокогнітивного аналізу категорії напруженості художнього наративу.

1.4.1. Текст-мотивований інтерес. Вивчення процесів розуміння та обробки текстів (*comprehension and text processing*) розпочалося в 1970-х рр. із серії експериментів у сферах психології (Thorndyke 1977), психолінгвістики та лінгвістики тексту (van Dijk 1972; Rumelhart 1975; Schank & Abelson 1977; van Dijk & Kintsch 1978), теорії штучного інтелекту (Wilensky 1983) [285, с. 1]. Увага дослідників була зосереджена на різних аспектах текстової цілісності та зв'язності, а матеріалом для аналізу слугували максимально прості (найчастіше штучно сконструйовані) тексти, які ілюстрували теоретичні положення пропонованих концепцій. Поступове розширення сфери досліджень за рахунок включення до неї літературно-художніх текстів спричинило активізацію зусиль академічної спільноти, спрямованих на визначення та опис основних стимулів читацької діяльності, ключовим із яких є інтерес. У 1980–1990-х рр. поняття інтересу стало центральним поняттям психології та психолінгвістики. Підходи до його вивчення визначалися відповідним вектором досліджень: психологічним, лінгвістичним, когнітивним, рецептивним тощо. При цьому феномен інтересу інтерпретувався авторами по-різному: 1) як обов'язкова

¹ Надані у цьому підрозділі переклади положень англійських робіт виконані нами. – Г. Л.

умова, що запускає механізм читацької діяльності (Schank 1979; Kintsch 1980; Hidi & Baird 1986; Tan 1994); 2) як результат обробки інформації (Kintsch & Dijkstra 1994); 3) як умова утримання читацької уваги (de Beaugrande 1982; Hidi & Baird 1986) [там само, с. 2].

Залежно від обраного ракурсу дослідження, об'єктом розгляду ставали як сутнісні аспекти інтересу (вибірковість уваги, інтенсивність, тривалість тощо), так і мотиваційні та стимулюючі фактори, що сприяють підтримці читацької активності. Паралельно досліджувалася взаємодія інтересу з іншими складниками читацької діяльності: з процесами запам'ятовування (Hidi 1990; Iran-Nejad 1987; Schiefele 1991); з ефектом задоволення від читання (Cupchik & Gebotis 1990; Tan 1996); з ефектом задоволення від розв'язки (Iran-Nejad 1987); із цікавістю (Loewenstein 1994); з ефектом неочікуваності і саспенсом (Brewer & Lichtenstein 1981, 1982); з увагою і розумінням (Sadoski, Goez & Rodriguez 2000) [див. 305].

У численних дослідженнях, присвячених інтересу як психологічному феномену, розмежовуються внутрішні й зовнішні чинники його виникнення: внутрішні пов'язані з особистісним інтересом індивіда, а зовнішні – з його ситуативним інтересом. Під **особистісним інтересом** (*personal / individual interest*) розуміється «відносно стабільна схильність до чогось, яка розвивається з часом і асоціюється з підвищеною значущістю, обізнаністю та позитивним сприйняттям» [277, с. 194]. Особистісний інтерес виражається у чітко сфокусованих, стійких індивідуальних уподобаннях. Наприклад, особистісний інтерес до конкретного тексту (текстів) може бути пов'язаний з тим, що читач знає і цінує інші роботи цього автора. **Ситуативний інтерес** (*situational interest*) розглядається як «потенційна реакція на інформацію, яка надходить із навколишнього середовища та характеризує певні аспекти ситуації» [там само]. Такий інтерес є короткочасним і контекстуально-обумовленим, він виникає як реакція на помітний, яскравий інформаційний контент та

новизну [216, с. 8]. Так, ситуативний інтерес до книги може бути викликаний її яскравою обкладинкою, позитивними відгуками інших читачів, успішною маркетинговою стратегією тощо.

Незважаючи на відмінності між особистісним і ситуативним інтересом, обидва феномени пов'язані не стільки дихотомічними, скільки комплементарними відношеннями. На користь цього твердження свідчать аргументи, які наводить С. Хайді [277, с. 193]. По-перше, і особистісний, і ситуативний інтерес впливають на формування у читача психологічного стану інтересу, який імплікує підвищену увагу, активацію когнітивних функцій, їхню напруженість, а також афективний компонент. По-друге, обидва типи інтересу виникають як результат взаємодії індивіда з навколишнім світом. По-третє, численні дослідження підтверджують думку про те, що ситуативний і особистісний інтерес можуть взаємодіяти один з одним. Більше того, у деяких випадках ситуативний інтерес може трансформуватися в особистісний.

Аналіз стимулів, які викликають і супроводжують ситуативний інтерес, дозволив виокремити в його структурі дві умовні фази: початкову, де цей інтерес виникає, і подальшу, де він утримується [там само, с. 194]. У сучасних дослідженнях утримання уваги під час читання тексту пов'язують із проявом особливого типу інтересу – *інтересу до тексту*, або *текстомотивованого інтересу* (*text-based interest*), «що фокусується на тих текстових характеристиках, які й роблять матеріал для читання цікавим» [там само, с. 196]. До них відносять новизну, неочікуваність інформації, інформаційну насиченість, конкретизацію, цінність (значущість), зміну теми, включення емоційно маркованої та провокативної інформації тощо [355, с. 2; 277, с. 196–197]. Спроба систематизації текстових характеристик, які впливають на ступінь актуалізації інтересу читача, була здійснена Г. Шро, Р. Брунінгом і К. Свободою [355]. Запропонована ними мультикомпонентна модель включає шість факторів текстового інтересу:

- доступність у розумінні (*ease at comprehension*);
- текстову зв'язність (*text cohesion*);
- «візуалізацію» подій, що оповідаються (*vividness*);
- читацьку залученість (*reader engagement*);
- емотивність (*emotiveness*);
- попередні знання (*prior knowledge*).

За твердженням авторів, зазначені фактори по-різному впливають на формування інтересу до тексту, при цьому ступінь їхньої релевантності залежить радше від індивідуальних характеристик читача, ніж від комплексної взаємодії цих факторів між собою [там само, с. 11].

У контексті обговорюваної проблеми слід зазначити, що в переважній більшості робіт вивчення факторів, які стимулюють текстовий інтерес, мало чітко виражену прикладну спрямованість. Метою таких досліджень була оптимізація стратегій засвоєння і збереження текстової інформації та підвищення ефективності процесів навчання. Саме тому в якості об'єкту аналізу найчастіше використовували так звані «роз'яснювальні / пояснювальні тексти» (*expository / explanatory texts*), тобто наукові й науково-популярні тексти, інструкції, посібники тощо, або змішані тексти (*mixed texts*), що комбінують роз'яснювальні й наративні елементи (газетні та журнальні публікації, біографії тощо). Водночас, власне наративні тексти, взяті в їхньому зв'язку з феноменом інтересу, залишалися поза сферою системного аналізу.

В іншу категорію виокремлюють інтерес, який виникає завдяки зверненню до певної теми – **тематичний інтерес** (*topic interest*) [277, с. 194]. Відносно умов його виникнення думки вчених різняться: одні розглядають тематичний інтерес як форму ситуативного інтересу (С. Хайді, Дж. Макларен), інші відносять його до проявів особистісного інтересу (У. Шифеле, А. Крапп), треті вважають, що тематичний інтерес є результатом взаємодії особистісних та ситуативних факторів (М. Ейнлі).

Так чи інакше, тематичний інтерес детермінує сам процес читання, тому що тема, наведена в заголовку тексту або початковому абзаці, часто визначає подальші дії читача стосовно того, чи буде він читати цей текст, чи ні [там само, с. 194–195]. Тим самим тематичний інтерес виступає в ролі сполучної ланки між позатекстовим (особистісним та ситуативним) і текстовим інтересом, чим і пояснюється, на нашу думку, його особливий статус.

У межах вивчення тематичного інтересу Р. Шенк (1979) вирізняє низку тематичних універсальних концептів, які викликають прогнозований інтерес у читача, незалежно від контексту ситуації. До таких універсальї дослідник відносить смерть, небезпеку, хаос, деструкцію, хворобу, ушкодження, владу, гроші, секс і романтичні відносини [див. 390, с. 4] (пізніше дослідники доповнили цей перелік іще одним пунктом – життєвою проблематикою (*life issues*) [див. 400]). Називаючи ці поняття «абсолютними інтересами», Р. Шенк вказує на два способи, які уможливають посилення їхньої ефективності. Перший спосіб – це введення елементів неочікуваності в зображення подій, адже незвичність і новизна є чинниками інтенсифікації інтересу. Наприклад, речення *Джон потрапив до кімнати, залізши у вікно* із самого початку є більш цікавим, ніж речення *Джон увійшов до кімнати, відкривши двері*. Другий спосіб передбачає залучення читача до переживань за долю героя, що досягається за рахунок деталізації його образу [див. 390, с. 4]. По суті, визначені Р. Шенком і його послідовниками теми, які викликають незмінний читацький інтерес, і є основними темами художньої літератури, у зв'язку з чим їх можна назвати «літературними універсальїями».

Концепція літературних універсальї Р. Шенка розширила межі дослідницького поля і сприяла інтенсивнішому залученню до сфери аналізу наративних (у тому числі художніх) текстів. Новий, ширший формат досліджень вимагав розроблення інших критеріїв диференціації типів інтересу, що враховують специфіку текстів складнішого рівня організації. І

такий критерій був запропонований В. Кінчем у роботі «Дослідження тексту, рівні розуміння, або Чому ми читаємо книжки» (1980). З огляду на відмінності, закладені в самій природі текстового інтересу, В. Кінч сформулював поняття емоційного інтересу та когнітивного інтересу [290].

Емоційний інтерес (*emotional interest*) виникає в результаті «прямого емоційного впливу» тексту на читача, здійснюваного шляхом зображення подій певної тематики (смерть, насильство тощо) і зумовленого як внутрішніми текстуальними характеристиками, так і особистим ставленням читача до текстових подій (*personal relatedness*) або його ідентифікацією з персонажем (*character identification*) [див. 390, с. 4]. У сучасній науковій літературі, присвяченій вивченню інтересу, джерела емоційного інтересу, як правило, асоціюють з тематичними домінантами Р. Шенка [277; 216; 396].

На відміну від емоційного інтересу, **когнітивний інтерес** (*cognitive interest*) залежить від способу репрезентації текстових подій і організації тексту: «інтерес до історії може бути викликаний або складним характером описуваних подій, або їхнім несподіваним розвитком, або способом оповіді» [див. 358, с. 192]. Зображені особливим чином текстові події не мають бути занадто передбачуваними, але при цьому читач повинен мати чітке уявлення про те, як саме окремі події або результат подій «укладаються» в загальну структуру тексту. За словами В. Кінча, «текст як ціле повинен зв'язуватися в ціле і мати сенс для читача, щоб той зміг вибудувати когерентну макроструктуру, де кожна текстова одиниця має своє місце і узгоджується за змістом з іншими частинами тексту» [див. 390, с. 4]. Серед чинників когнітивного інтересу автор також зазначає фонові знання читача, стиль тексту та новизну контенту.

Ідеї В. Кінча отримали широке визнання серед дослідників текстового інтересу, поклавши початок дискусії щодо співвідношення когнітивних (інтелективних) та емоційних типів інтересу і – ширше – щодо співвідношення когніції та емоцій у процесах обробки та розуміння текстів.

Аналізуючи висновки В. Кінча, П. Силвіа зазначає, що запропонована ним типологія «демонструє радше причини інтересу, ніж різні типи інтересу як такого», тому будь-які спроби протиставити когнітивний інтерес емоційному (див., наприклад, [270]) є контрпродуктивними [358, с. 192–194]. У працях самого В. Кінча таке протиставлення відсутнє. Диференціюючи емоційний та когнітивний інтерес, він, водночас, говорить про їхню взаємодію. Як зазначає автор, цікаві історії активують обидва типи інтересу: за відсутності емоційних елементів старанно організована історія виглядала б нудною, а без когерентної репрезентації персонажів та подій емоційні елементи втрачають сенс [див. там само, с. 192].

Проте когнітивний (інтелективний) і емоційний типи інтересу зберігають свою сутнісну автономність, що стає очевидним за умов зіставлення структури інтересу, активованого нарративними текстами (художніми творами, журнальними публікаціями, публічними виступами, рекламними текстами, анекдотами тощо) і ненаративними, роз'яснювальними текстами (науковими та науково-популярними текстами, посібниками, інструкціями та ін.). Якщо когнітивний (інтелективний) інтерес, фокусований на аспектах текстової цілісності та зв'язності, може супроводжувати розуміння будь-якого тексту, то емоційний інтерес є характерним лише для наративів (і частково – змішаних текстів). Емоційний інтерес не може існувати ізольовано, він синтезується із когнітивним (інтелективним) інтересом, результатом чого стає формування синтетичної єдності вищого рівня, яку ми позначаємо терміном *нарративний інтерес* (див. докладніше у [98]). Розмежування за критерієм «нарративність / ненаративність тексту» в цілому знімає проблему співвідношення когнітивного та емоційного інтересу до тексту, однак такий розподіл вимагає опори на певні критерії. На нашу думку, підставою для диференціації нарративного і ненаративного інтересу можуть слугувати

відмінності в характері комунікативної установки читача і, як наслідок, у його стратегіях читання.

У сучасній теорії тексту загально визнаним є положення, за яким читацька діяльність визначається інтенціями і цілями: читачі застосовують різні стратегії відповідно до своїх мотивів, які, своєю чергою, формуються текстуальними і ситуаційними чинниками [234]. На думку дослідників, читання роз'яснювальних текстів супроводжується установкою на запам'ятовування або узагальнення інформації, тоді як читання художньої літератури пов'язане із залученістю (*engagement*) і отриманням естетичного задоволення (*enjoyment*) від самого процесу читання [386]. Звідси, розуміння тексту трактується як «показник ступеня засвоєння текстової інформації, яка надається або передбачається», а читацька залученість – як «показник ступеня сприйняття тексту, який є інтенціонально-обумовленим артефактом», створеним для передавання певних почуттів, відчуттів, переконань та ідей. При цьому обидва процеси не є взаємовиключними, вони скоріше демонструють два різні підходи до опису читацької діяльності. Як зазначає Л. Фелпс, якщо розглядати читання як процес отримання інформації (*information-acquisition*), то його суть полягає в об'єднанні текстуальних об'єктів в одне ціле; якщо під читанням розуміти залученість до текстових подій, то йдеться про взаємодію автора і читача (*reader-writer interaction*), здійснювану за допомогою тексту [див. там само].

Зважаючи на положення, за яким відмінності у стратегіях обробки ненаративних і наративних (у тому числі художніх) текстів визначаються відмінністю в комунікативних установках читача, видається за доцільне розмежувати поняття *ненаративного інтересу*, зумовленого прагматичною установкою на отримання інформації, і *наративного інтересу*, зумовленого установкою на отримання інформації та / або емоційного задоволення від прочитаного.

Ми припускаємо, що запропоновані різними авторами трактування інтересу і як власне психологічного феномена, і як феномена, пов'язаного з читанням тексту, у тому числі художнього, можуть бути систематизовані таким чином (рис 1.5): читацький інтерес – постійний (особистісний) і епізодичний (ситуативний) – викликаний певною темою (тематичний інтерес), яка може бути представлена в тексті (тексто-мотивований інтерес); інтерес читача до текстової інформації може залежати від когнітивних, або пізнавальних, і емоційних чинників (інтелективний інтерес і емоційний інтерес); інтелективний інтерес припускає наявність у читача установки на отримання інформації, емоційний інтерес – установки на отримання емоційного задоволення від читання; інтелективний інтерес пов'язаний з ненаративними текстами (ненаративний інтерес), інтелективний і емоційний інтерес у їхній взаємодії – з наративними текстами (наративний інтерес) [93, с. 176].

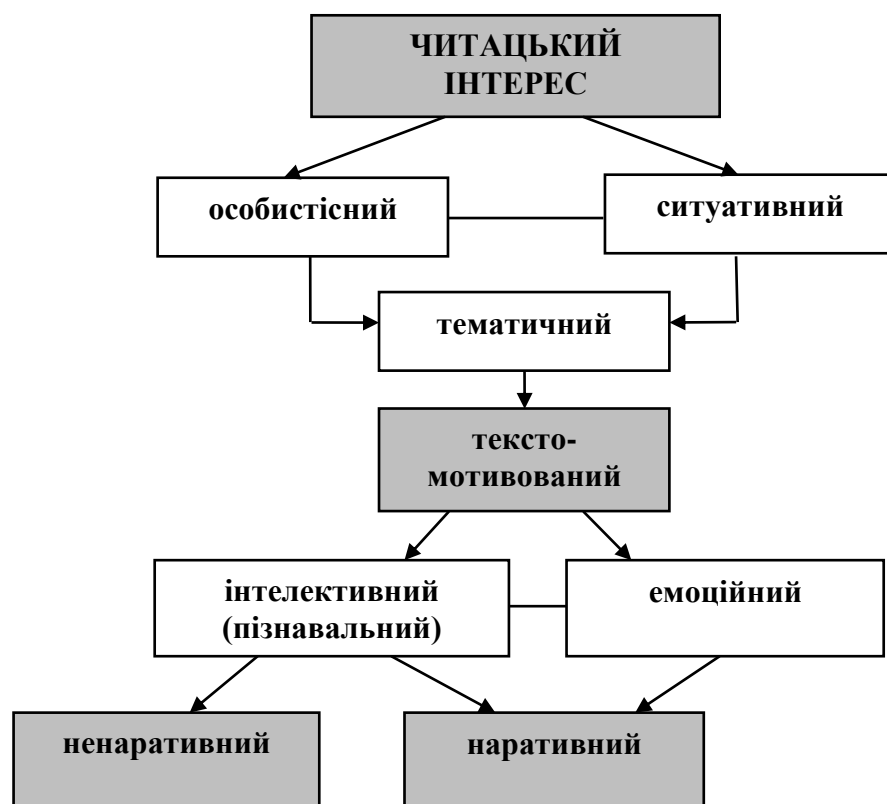


Рис. 1.5. Типи інтересу

Вивчення інтересу як складного психологічного явища набуває особливої значущості під час аналізу процесів сприйняття, розуміння та інтерпретації художнього наративу. У цьому випадку інтерес стає мотиваційним стимулом читацької діяльності, який визначає стратегії вилучення та обробки різного роду інформації, а також ступінь залученості читача до процесу конструювання і реконструювання смислів.

Оскільки об'єктом нашого дослідження є художній наратив, далі у фокусі уваги перебуватиме наративний інтерес, одним із проявів якого є наративна напруженість.

1.4.2. Наративний інтерес. У сучасній наратології поняття наративного інтересу належить до кола питань, які поки ще не отримали однозначного вирішення, тому спроби його опису, як правило, дають поштовх для серйозних дискусій, спрямованих на пошук універсалій, які уможливають визначення суті цього поняття [276, с. 111]. Наразі роботи провідних наратологів присвячені або власне наративу, або процесу його сприйняття, або комбінаториці його текстуальних і рецептивних характеристик. Тим самим об'єктом розгляду стає або читацький план, або план самого тексту, пов'язаний із його автором, або ж співвідношення цих планів. Так, наприклад, М. Стернберг визнає універсаліями наративного інтересу афективні структури, позначені термінами «саспенс» (*suspense*), «цікавість» (*curiosity*) і «збентеження» (*surprise*). М.-Л. Райан пов'язує феномен наративного інтересу з такими (перед)текстуальними елементами, як тема і сюжет [див. там само]. Дж. Фелан акцентує увагу на внутрішній структурі читацького інтересу і диференціює його компоненти таким чином: *міметичний* інтерес є інтересом до «світу історії» (*storyworld*), тобто світу наративних подій і персонажів; *тематичний* інтерес викликано ідеологічними, філософськими, етичними та ін. проблемами, які розкриваються в оповіді; *синтетичний* інтерес зосереджений на способі

конструювання наративу і закладених у ньому естетичних цінностях. Частина наративів, відзначає Дж. Фелан, викликають лише один із типів інтересу, інші – припускають чергування цих типів у процесі розгортання оповіді, окремі ж епізоди і фрагменти можуть активувати два або навіть усі три типи інтересу одночасно [333, с. 300].

У різних підходах до опису наративного інтересу як читацького фактору спостерігаються розбіжності відносно змістового обсягу самого терміну і поняття, яке стоїть за ним. Наприклад, Е. Тан, аналізуючи особливості кінематографічного наративу, зводить визначення наративного інтересу до поняття «сталі емоції» (*permanent emotion*), наділеної здатністю до зростання (*self-enhancing*) і наявної у різних сферах людської діяльності (*ever-present*) [367, с. 118]. Іншої думки дотримуються Л. Херман і Б. Фервек. Інтерес до наративного тексту, вважають дослідники, відзначається таким розмаїттям форм, що описати його можна лише «закинувши сітку якомога ширше» [276, с. 111]. Наполягаючи на необхідності розширення формату дискусії, Л. Херман і Б. Фервек свідомо переносять обговорення аспектів наративного інтересу до культурологічної площини, де це поняття розглядається як «культурно-залежна домовленість (*cultural negotiation*), притаманна будь-якому виду взаємодії між читачем і (нарративним) текстом» [там само].

Ми вважаємо, що різноплановість існуючих підходів до опису наративного інтересу пов'язана, насамперед, зі складністю та багатопрофільністю поняття «нарратив», вивчення якого в останні десятиліття набуло інтенсивного розвитку в різних сферах гуманітарного знання (про історію становлення і розвитку теорії нарративу див. [22; 379; 160; 158; 157; 329; 322]). Початкове потрактування нарративу як «усної оповіді, зазвичай від першої особи, про чиєсь особисте враження», «вербального способу репрезентації оповідей, який відповідає часовій послідовності подій» (У. Лабов, Дж. Валетські) набуло методологічного

оформлення у визначенні Дж. Принса у «Словнику наратології» (1987): наратив – це «оповідь (як результат і процес, об'єкт і техніка, структура і процес структурування) про одну чи більше реальних або вигаданих подій, здійснювана одним, двома або декількома (більш або менш явними) оповідачами і призначена одному, двом або декільком (більш або менш явним) адресатам» [335, с. 58].

Усвідомлення важливості оповідей у людському житті, розуміння того, що вони є невід'ємною частиною не лише вербальних, але й невербальних дискурсів і що наратологічні поняття та аргументи можуть бути застосовані і в інших сферах наукового знання, спричинило запозичення терміну «наратив» теорією комунікації, когнітивною психологією, соціологією, педагогікою, філософією, теорією пам'яті, теорією штучного інтелекту, а пізніше – медичною діагностикою, соціальною роботою [див. 158] і політологією [316; 366]. Теоретичне осмислення поняття «наратив» сприяло закріпленню за ним статусу універсального міждисциплінарного і міжкультурного феномена, який у найширшому сенсі характеризує спосіб соціальної взаємодії: наратив – це «фундаментальний спосіб організації людського досвіду й інструмент конструювання моделей реальності» (Д. Херман), «форма, за допомогою якої ми структуруємо і зберігаємо пам'ять про щось» (Ж. Шеффер), «особливий режим мислення, за якого конкретне і спеціальне протиставляється абстрактному і загальному» (Дж. Брунер), «спосіб провідних ідеологій та інструмент влади» (М. Фуко) та ін. [див. 344].

Зважаючи на цілі і завдання нашого дослідження, ми послуговуємося вузьким, лінгвістичним трактуванням наративу, згідно з яким під **нاراتивом** розуміють особливий тип тексту, ґрунтований на певній «історії». Одним із базових положень наратології є розмежування власне історії (про що розповідається) і способу її викладення (як розповідається), що відповідає традиційному протиставленню *фабули* (як хронологічної

послідовності подій) і *сюжету* (як способу репрезентації цих подій в оповіді). Це розмежування, зумовлене принципами структурного аналізу тексту, які були сформульовані на початку ХХ ст. російськими формалістами (В. Б. Шкловським, Б. М. Ейхенбаумом, Б. В. Томашевським) і отримали послідовний розвиток у роботах В. Я. Проппа, М. М. Бахтіна, Ю. М. Лотмана, покладено в основу моделей наративного конституювання, які різняться в численних наратологічних системах за кількістю рівнів [див. 3, с. 46]: 1) два рівні у французьких структуралістів (історія / дискурс); 2) три рівні у Ж. Женетта (історія / оповідь / нарація) і у К. Штірле (події / історія / текст історії); 3) чотири рівні у В. Шміда (події / історія / нарація / презентація нарації).

Розвиток теорії наративу і поступовий перехід від жорстких структуралістських принципів і методів аналізу, спрямованих на визначення абстрактних властивостей історії, до більш гнучкого розуміння наративу як взаємодії між текстом і читачем [246, с. 10] спричинили переосмислення самого поняття наративності. Якщо в класичній наратології критеріями наративності вважалися порядок подій, ускладнення, належність персонажів до класу істот, цілеспрямованість їхніх дій та ін., то в посткласичних дослідженнях наративність визнається не тим, що властиве тексту як такому, а тим, що приписується тексту читачем. Наприклад, М. Флудернік потрактовує наративність як «репрезентацію експерієнціальності» (*the representation of experientiality*), тобто здатність тексту активувати реакції та емоції людини стосовно життєвих подій, які розгортаються перед нею [див. там само, с. 8–9]. Тим самим текст вважається наративом лише за умови емоційної залученості читача до розвитку оповідних подій, пов'язаних із подоланням героями труднощів і перешкод. Інакше кажучи, такий текст повинен викликати інтерес і афективну співпричетність (*affective participation*) з боку читача [див. там само, с. 7].

Беручи до уваги викладене вище, ми розглядаємо *нарративний інтерес* як складну інтелективно-емоційну реакцію читача на певний спосіб організації тексту. Нарративний інтерес поєднує в собі два різноспрямовані процеси дискурсії – адресацію та інтерпретацію нарративного тексту.

Сформульоване у психології читання положення про дві стадії формування інтересу – стадію виникнення та стадію утримання – дозволяє диференціювати поняття переднарративного і власне нарративного інтересу.

Переднарративний інтерес формується в позатекстовому дискурсивному просторі читача під впливом особистісних і ситуативних чинників, пов'язаних з індивідуальними вподобаннями і мотиваціями конкретного адресата, для якого цей текст призначений. Тобто, у читача може з'явитися бажання читати текст, якщо він: а) відноситься до його (читача) історичного часу та його (читача) культурного контексту; б) узгоджується із психологічним типом читача та його комунікативними вміннями, що дозволяє читачу зрозуміти текст; в) відповідає комунікативним потребам читача – тому, для чого він хоче читати текст; г) задовольняє очікування читача стосовно комунікативного реєстру / жанру тексту.

Власне *нарративний* інтерес концентрується на сюжетно-тематичній інформації та способах її організації в семіотичному просторі тексту. При цьому інтерес може підтримуватися: а) фактуальною інформацією, представленою СМК текстового континууму і субординатними СК текстових об'єктів, текстового простору-часу, цілісності та зв'язності; б) дискурсивною («віддзеркаленою» в тексті) інформацією, представленою СМК автора й читача та підпорядкованими СК соціо- / психотипу, локативності, темпоральності, комунікативної установки і стилю. Тим самим нарративний інтерес може бути викликаний як власне описом текстових подій, так і тією дискурсивною, пов'язаною з автором тексту, інформацією, яка так чи інакше віддзеркалена в тексті.

Іще однією стадією нарративного інтересу – стадією його закріплення – можна вважати, на нашу думку, *постнарративний* інтерес. Передумовою його розвитку є оцінювання читачем власних відчуттів від прочитаного, що трансформується у бажання читати в подальшому твори цього письменника / жанру / епохи / культури.

Розмежування умовних стадій нарративного інтересу (переднарративної, власне нарративної і постнарративної) узгоджується з ідеєю трьохетапного прочитання художнього тексту, сформульованою М. Берком [211]. На його думку, цей процес не обмежується рамками періоду з того моменту, як читач відкрив книгу, і до моменту, коли він її закрив, а охоплює ширший період, що включає, крім основного (*reading*), попередній (*pre-reading*) і заключний (*post-reading*) етапи читання [там само, с. 149]. На етапі перед-читання, зазначає автор, у структурах пам'яті читача активуються «відбитки» (*residues*) образів, тем, стилістичних особливостей, закріплені внаслідок попереднього досвіду читання художньої літератури, що «налаштовує» читача на особливий лад і сприяє рецепції конкретного твору. Етап пост-читання характеризується тим, що різні афективні фактори накладаються один на одного та приводять у дію концептуальний і соматичний види емотивного відгуку, які М. Берк назвав «когнітивною емоцією» та «афективною когніцією» [там само, с. 155]. У цілому, дослідник трактує читання художнього тексту не як «процес простого сприйняття знаків» (*a purely sign-fed process*), а як тривалий циклічний процес, у межах якого етапи перед-читання, читання і після-читання формують безперервну спіраль прочитання (*literary reading loop*) [там само, с. 153].

Проекція положень теорії М. Берка на вивчення інтересу дозволяє розглядати *нарративний інтерес* як комплексний рецептивно-текстуальний феномен, що характеризується наявністю трифазової структури, де фаза нарративного інтересу як такого пов'язана із власне текстом, а дві інші

(переднаративний і постнаративний інтерес) – тільки зі сферою читацької рецепції. З огляду на цілі та завдання нашого дослідження, далі під терміном «наративний інтерес» ми будемо розуміти його власне наративну фазу і зосередимося на розгляді тих іманентних ознак наративу, які сприяють інтенсифікації інтересу до нього і викликають у читача відчуття задоволення (*pleasure and enjoyment*) від читання.

У наратологічних дослідженнях **інтенсивність наративного інтересу**, як правило, асоціюється з поняттям «зануреності в текст / *text absorption*» [359; 297] (в іншій термінології – «заглиблення в текст / *immersion*» [343], «залученості / *involvement*» [369], «наративної присутності / *narrative presence*» [212], «переміщення до світу тексту» (*transportation*) [262]). У цілому, під інтенсивним наративним інтересом розуміють стан глибокої концентрації уваги читача, спричинений не стільки самим актом читання, скільки сюжетним розвитком подій або способом їх подання в наративному тексті [297, с. 28]. Спираючись на дані численних емпіричних досліджень, А. Крапп, С. Хайді та К. Е. Реннінгер [294, с. 14] визначили низку факторів, які впливають на інтенсивність обробки текстової інформації та індукують у читача стан поглиненості текстом. До таких факторів були віднесені: ідентифікація з персонажем (*character identification*), новизна (*novelty*), життєва тематика (*life themes*), ступінь образності (*imagery value*) і напруженість дії (*intensity of action*).

Останній із зазначених факторів – напруженість оповіді – є безпосереднім об'єктом нашого розгляду. Значення терміну «наративна напруженість» спирається на поняття «наративне напруження», суть якого розкривається в психологічних дослідженнях. Поняття «напруженість» і «напруження» відбивають різні ракурси аналізованого явища. Услід за С. В. Куліковим [див. 151, с. 70], ми будемо надалі називати «напруженням» психологічний стан читача, а «напруженістю» – текстову властивість, яка викликає цей стан. Розмежування термінів зберігається і

під час перекладу положень англomовних робіт, де обидва поняття позначаються терміном «*tension*».

1.4.3. Напруження як психологічний феномен. З точки зору психології, напруження є комплексним поліпараметральним поняттям, яке охоплює різні аспекти людської діяльності (від фізіологічного стану м'язового напруження до естетичної реакції на певні культурні артефакти). Різноманітність контекстів повсякденного життя, в яких індивід відчуває напруження, пов'язане з передчуттям вирішення невизначеної, але потенційно значущої для нього ситуації (наприклад, очікування медичного діагнозу, результатів іспиту або співбесіди тощо), дозволяє говорити про те, що напруження є одним із фундаментальних аспектів когнітивно-емотивної діяльності людини. Підґрунтям напруження є складні психологічні та нейрофізіологічні процеси і механізми [303, с. 1].

У психологічних дослідженнях під напруженням розуміють «афективний стан, що (а) асоціюється з поняттям конфлікту, дисонансу, нестабільності або невизначеності; (б) викликає гостре бажання якнайшвидшого вирішення ситуації; (в) стосується подій, які мають потенційну емоційну значущість для індивіда і (г), включає процеси очікування, передбачення та прогнозування» [там само, с. 2]. При цьому під афективним станом, або афектом, розуміють психо-фізіологічний стан організму, що виникає як **зворотна реакція** на зовнішні та / або внутрішні стимули [див. 269] (виділено нами – Г. Л.)². Термін «афективний стан»,

² Свою початкову розробку поняття афекту отримало в дослідженнях фізіологів, нейроантропологів та соціальних психологів (Tomkins 1962, 1963, 1965, 1999; Ekman 1994, 1999; Griffiths 1997; Le Doux 1998; Nathanson 1992 та ін.), де афект визначався як автоматична реакція організму людини на подразники різного роду, що розвинулася в індивідуума у процесі еволюції та була спрямована на фізичне збереження виду; афект при цьому тлумачився як реакція, не пов'язана з ментальними процесами вищого порядку [306, с. 437].

вживаний у визначенні напруження, потребує пояснень, оскільки він має вузьку і широку інтерпретації.

У вузькій інтерпретації термін «афект» означає «раптовий короткочасний інтенсивний емоційний сплеск, вибух, у межах якого свідомість людини звужується (будучи спрямованою на джерело афекту), а рівень самоконтролю знижується» [див. 167, с. 15]. При цьому дослідники, як правило, розмежовують емоції, почуття, відчуття і афекти, зважаючи на їхню оцінність, тривалість та інтенсивність [там само, с. 16–17]. У широкій інтерпретації, притаманній західній когнітивній та соціальній психології, афект, з одного боку, ототожнюється з емоцією [див. Iwata 285, с. 6; див. також 222; 206; 284; 265], а з іншого – має статус узагальнюючого поняття, під яке підводяться базові емоції у комплексі з іншими реакціями на подразник. Так, К. Е. Ізард [55, с. 70] відносить до афектів емоційні патерни, фізіологічні драйви, а також процеси і результати їхньої взаємодії. Дж. Гросс [266, с. 212–213] включає до складу афекту ставлення (*attitudes*), настрої (*moods*) та емоції (*emotions*); останні, своєю чергою, представлені почуттями / відчуттями (*feelings*), поведінковими реакціями (*behaviour*) та фізіологічними реакціями (*physiology*).

Слід зазначити, що поновлення в останні два десятиліття інтересу до вивчення факторів впливу зовнішніх і внутрішніх стимулів на життєдіяльність індивіду спричинило появу цілої низки робіт, орієнтованих на дослідження реакцій людського організму, у тому числі психологічних, фізіологічних, емоційних, поведінкових тощо, на природні або штучно створені подразники (див. наприклад [302; 327; 337; 342; 354; 289; 306; 284; 282; 283 та ін.]). Переосмислення ідей С. Томкінса [376; 377], П. Екмана [239; 240], Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі [226], А. Дамасіо [225] та ін. позначило новий етап у розвитку загальнонаукового знання, що отримав назву

«афективного повороту» (*affective turn*)³, де локомотивом змін виступила соціальна психологія (Б. Массумі [310], Е. Седжвік [357], Н. Тріфт [371; 372], П. Клаф, Дж. Хейлі [217], М. Грегг, Дж. Сейджворт [263], Р. Лейз [306]; М. Уетерел [392; 393]). Як зауважує У. Конноллі, афективний поворот став наслідком усвідомлення того, що вплив соціальних і політичних подій на людину дорівнює впливу кінофільму на глядачів та передбачає участь індивіду в серії актів ідентифікації, співпричетності і прояву зворотних реакцій – відрази, піднесення, цинізму [див. 393, с. 350]. Як «новий концептуальний інструмент» (*new conceptual tool*) [там само], поняття афекту стало ключовим для цілої низки нових наук: нейрополітики, нейрогеографії, нейроестетики тощо. Не дивно, що і в царині вивчення художнього тексту термін «афект» також набув статусу домінуючого поняття.

Аналіз останніх робіт з теорії художнього тексту дозволив відомому американському наратологу П. Хогану [283, с. 4–5] вирізнити два загальні напрямки в дослідженні афектів, представлені «афективною наукою» (*affective science*) та «теорією афектів» (*affect theory*). Афективна наука (афектологія) є похідною від когнітивної науки, що й обумовлює її відданість методологічним принципам останньої та використання інструментарію когнітивістів. Н. Фрїйда і К. Шерер відносять поняття афекту до «класу або категорії ментальних станів, які включають емоції, настрої, ставлення, міжособистісні позиції та особливості характеру» [255, с. 10]. Що стосується теорії афектів, то вона розвивається у продуктивному діалозі з психологією й культурологією, ґрунтуючись на психоаналітичному потрактуванні власне об'єкту дослідження – афекту, який тут розглядається у співвідношенні з поняттям базових інстинктів (наприклад, придушення ззовні сексуального бажання, за Ч. Райкрофтом, є причиною гніву, обумовленого фрустрацією) [див. 283, с. 5]. Визнаючи очевидну умовність

³ Термін «афективний поворот» виник за аналогією з поняттями «лінгвістичного», «когнітивного», «нарративного» повороту, суть яких обговорюється в наступних підрозділах дисертації.

запропонованого розмежування векторів дослідження афектів, П. Хоган звертає увагу на існування студій, які інтегрують положення одразу обох традицій, як, наприклад, у роботі Д. Уерза, який спирається на ідеї постструктуралістського психоаналізу Ю. Кристевой та досягнення нейронауки, представлені в роботах А. Дамасіо [там само, с. 5].

У найзагальнішому ж сенсі під *афектом* розуміють комплексну зворотну реакцію індивіда на певні зовнішні та / або внутрішні чинники, що призводить до зміни його ментального, у тому числі емоційного, а в деяких випадках – і фізіологічного, стану⁴. Тим самим афект визнається «невід’ємною частиною єдиної когнітивно-репрезентаційної системи» [250, с. 6]. Результати останніх досліджень у сфері нейропсихології і нейрофізіології свідчать про існування очевидного двостороннього зв’язку між афектом і когніцією: як різні афективні стани суттєво впливають на когнітивні функції і поведінкові реакції людини, так і когнітивні процеси та механізми сприяють ідентифікації афектів і відновленню контролю над ними [там само].

Повертаючись до предмету нашого дослідження, слід зазначити, що у сучасній когнітивній психології напруження трактується як афективний стан (у широкому розумінні терміну «афект»), підгрунття якого складають процеси прогнозування (*predictive processes*). Останні не лише ілюструють основний принцип будови людської свідомості (Gregory 1980; Dennett 1996) і функціонування мозку (Bar 2007; Friston 2010; Arnal & Giraud 2012; Clark 2013), але й відіграють ключову роль у формуванні емоцій [див. там само, с. 2]. Ця обставина вказує на необхідність інтеграції фактора прогнозування в загальну теорію афектів і, на думку дослідників, свідчить про *когнітивно-емоційну* природу напруження, що є «ланкою, якої бракувало» (*missing link*)

⁴ Так, на основі результатів емпіричних досліджень (Zillman 1975; Krumhansl 1997; Kreibig 2010 та ін.) було встановлено зв’язок між посиленням напруження та зміною фізіологічних характеристик людського організму (показників пульсу, частоти дихання, артеріального тиску, провідності шкірних покривів, температури тіла) [див. 303, с. 3].

в ланцюзі, котрий з'єднує «холодні» (*cold*) когнітивні (інтелективні) процеси, з одного боку, і «гарячі» (*hot*) емоційні процеси, з іншого [там само] (виділено нами – Г. Л.).

Відповідно до положень загальної психологічної моделі напруження, запропонованої М. Лене і С. Келшем [там само, с. 3–7], це поняття включає чотири основні компоненти, взаємодія яких спричиняє відповідний афективний стан: 1) конфлікт / дисонанс / нестабільність (*conflict / dissonance / instability*); 2) невизначеність (*uncertainty*); 3) очікування / прогнозування / передчуття (*expectation / prediction / anticipation*); 4) емоційна значущість (*emotional significance*). Розглянемо кожен із цих компонентів детальніше.

Стан напруження, як правило, є реакцією на події, пов'язані з конфліктною ситуацією (у реальному житті) або з її описом (у літературі), або з відчуттям нестабільності, дисгармонії (у музиці) і т.ін., що викликає у суб'єкта бажання відновити стан рівноваги. Основу цього явища формують процеси так званого «психологічного гомеостазу» організму, тобто прагнення вирішити психологічні конфлікти та протиріччя з метою досягнення стану стабільності та балансу. Цей самий механізм є ключовим і в теорії когнітивного дисонансу Л. Фестінгера, згідно з якою індивід намагається усунути психологічний дисонанс, щоб повернутися до початкового «гармонійного» когнітивного стану (Festinger 1957; Cooper 2007 та ін.) [див. там само, с. 4]. Однак прагнення до стабільності ажніж не означає, що стан напруження завжди супроводжується негативними емоціями (наприклад страхом чи тривогою) або що відчуття стійкої рівноваги завжди є привабливішим за стан напруження. Навпаки, в деяких випадках події, що викликають напруження, можуть сприйматися як позитивні, оскільки вони спричиняють інтенсивні емоційні переживання та відчуття радісного збудження, яких неможливо зазнати у стані емоційної рівноваги. Насамперед, це стосується афективних станів, які виникають у

різних естетичних контекстах (під час сприйняття літературних, кінематографічних, музичних творів, радіоп'єс, театральних вистав тощо).

Другий компонент напруження – невизначеність – пов'язаний із розгортанням конфліктної або нестабільної ситуації. Спроби суб'єкта зняти цю невизначеність пояснюються його «прагненням до контролю» (*need for control*), яке психологи відносять до типових характеристик системи поведінкових реакцій людини. З метою самоідентифікації в умовах навколишньої дійсності індивид повинен постійно ставити себе в ситуації, які дозволяють йому впливати на хід подій. Якщо це неможливо здійснити шляхом активного контролю, то він намагається реалізувати цю потребу за допомогою прогнозування, тобто шляхом пасивного контролю, що само по собі знижує невизначеність розвитку подій [399, с. 53]. За твердженням П. Вусса, поняття контролю зазвичай пов'язують із когніцією, однак за умов ретельнішого аналізу стає очевидним, що фактор контролю суттєво впливає і на формування емоцій. Як правило, досягнення стану контролю та зняття невизначеності супроводжується позитивними емоціями, а втрата контролю – негативними [там само, с. 54].

У когнітивній психології невизначеність розглядається в рамках теоретичної концепції обробки інформації і асоціюється з поняттям «інформаційний дефіцит». Відповідно до положень цієї концепції відсутність необхідної прагматично орієнтованої інформації того чи іншого роду викликає певний спектр емоцій, які запускають «особливий нейромеханізм, призначений для компенсації інформаційного дефіциту, який відчуває організм у процесі адаптації» [там само]. Незадоволена потреба у прагматичній інформації завжди є джерелом емоційного напруження, ступінь якого залежить як від інтенсивності самої потреби, так і від різниці між обсягом інформації, необхідної для зняття невизначеності, та інформації, наявної у індивіда. Тому компенсаторний механізм включає в себе процес прогностичного оцінювання, що визначає потребу в додатковій

інформації [там само]. За М. Лене і С. Келшем, невизначеність може набувати різних форм і стосуватися різних аспектів ситуації: *хто-це-зробив / whodunit*, *що* може статися, *як* це може статися, *коли* це може статися і *чи відбудеться* щось взагалі [303, с. 4]. Невизначеність як умова формування напруження безпосередньо пов'язана з емоційним станом передчуття, який переживає індивід в очікуванні наслідків подій.

Стан очікування / передчуття супроводжується процедурами оцінювання та прогнозування, які здійснює індивід у процесі розгортання подій, будь-то події реального життя або фікціонального світу. Дослідники пов'язують цей стан з емоціями надії і страху: очікувані події з позитивною валентністю викликають емоцію надії, тоді як можливі негативні події викликають відчуття страху і тривоги. Тому найчастіше емоційна валентність напруження визначається емоційною валентністю очікуваної розв'язки [там само, с. 6]. У більшості випадків емоції надії і страху співіснують, тому що наслідок подій може бути як позитивним, так і негативним. При цьому ступінь напруження може варіюватися в кожному конкретному випадку, залежно від співвідношення прогнозованих результатів ситуації: за умов ймовірності «вкрай сприятливого» і «вкрай несприятливого» вирішення ступінь інтенсивності напруження буде значно вищим, ніж за умов ймовірності «порівняно сприятливого» і «нейтрального» результату [там само, с. 4]. До окремої категорії М. Лене і С. Келш відносять так зване «дифузне напруження» як відчуття наближення якихось значущих подій (*something significant will happen*). Як правило, чим більш розмитю (*divergent*) є емоційна валентність очікуваних подій, тим більш розпливчастим і невизначеним є стан напруження [там само, с. 6].

Останній з основних компонентів напруження – емоційна значущість – пов'язаний з тим, що індивід в очікуванні результату подій *особисто* зацікавлений у тому, щоб якась конкретна подія відбулася (або не відбулася). Інакше кажучи, напруження можуть викликати лише ті події, які

безпосередньо стосуються суб'єкта і є для нього значущими або бажаними, причому незалежно від їхньої емоційної валентності (очікування результатів розіграшу лотереї, в одному випадку, або очікування результатів медичного обстеження – в іншому) [там само, с. 5]. Це твердження суголосне з положеннями когнітивної теорії емоцій, згідно з якою емоції є результатом оцінювання ситуації з точки зору інтересів суб'єкта (Oatley & Johnson-Laird 2014), а також з положеннями теорії емоцій, ґрунтованій на обчисленні очікувань та бажань (*computational belief-desire theory of emotion*) (Reisenzein 2009) [див. там само]. На відміну від подій реального життя, у різних естетичних контекстах напруження підтримується створенням позитивного образу протагоніста і апелюванням до моральних цінностей читача / глядача, що призводить до його ідентифікації з персонажем і виникнення емпатії стосовно героя (Hogan 2010; Oatley 2012) [див. там само, с. 6].

Таким чином, у сучасному психологічному трактуванні когнітивно-емоційний феномен **напруження** розглядається як інтегративна єдність чотирьох основних чинників (конфліктної ситуації, невизначеності, очікування й емоційної значущості), результатом взаємодії яких є формування в індивіда особливого психологічного стану, що характеризується різним ступенем інтенсивності позитивних / негативних відчуттів [103, с. 7]. Якщо уявити кожен із зазначених чотирьох компонентів у вигляді польової структури, то їхню взаємодію можна продемонструвати за допомогою кіл Ейлера (рис. 1.6).

Пропонована графічна репрезентація психологічної моделі напруження ілюструє як взаємодію його компонентів, так і їхній причинно-наслідковий зв'язок: поле «конфлікт / дисонанс / нестабільність» визначає *джерело* напруження, тоді як інші поля маркують *результативні* стани напруження. Психологічне напруження може бути ініційованим за допомогою мовних засобів, що перетворює її на явище суто лінгвістичного плану, тобто на

напруженість. О. П. Воробйова визначає її як багатоаспектний, «наскрізний» феномен, що реалізується в мові та тексті в декількох іпостасях: 1) як загальний принцип структурування та функціонування мови; 2) як сутнісна характеристика образності; 3) як один із прийомів побудови сюжету та розгортання наративу; 4) як складова частина механізму емоційного резонансу; 5) як комунікативний принцип смислопородження, будь-то власне сенс або нісенітниця [32, с. 44; див. також 388; 389].

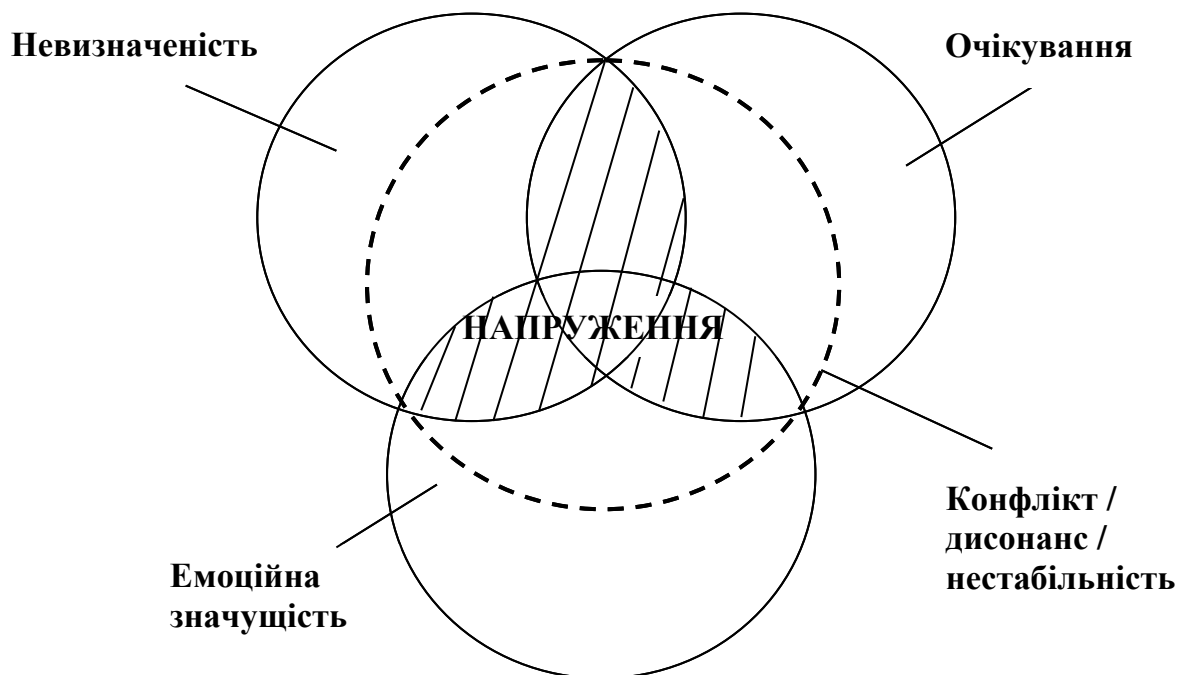


Рис. 1.6. Компоненти психологічного напруження

У рамках нашого дослідження напруженість розглядається як іманентна характеристика художнього наративу. При цьому під терміном «наративна напруженість» ми розуміємо загальну авторську стратегію оповіді, що передбачає особливий спосіб побудови та розгортання сюжету і має на меті формування у читача інтенсивного інтелективно-емоційного стану напруження.

1.4.4. Напруження і напруженість: читацький і текстовий плани нарративу. Незважаючи на майже тридцятирічну історію вивчення феномену нарративної напруженості, чіткого та однозначного визначення цього явища не існує і дотепер. У пропонованих дослідженнях, як правило, розглядаються його окремі характеристики – невизначеність, зміна порядку репрезентації подій, розв'язка, зміна нарративних перспектив, емоційна залученість, очікування певного бажаного фіналу [285, с. 4]. Однак описи цих характеристик залишаються переважно фрагментарними не лише з причини розсіювання по різних роботах, але й з огляду на узагальненість і відсутність єдиних принципів визначення самого поняття. Проблема визначення нарративної напруженості ускладнюється також тим, що часто вона ототожнюється з поняттям «саспенс» (*suspense*), іноді без урахування різниці у змістових нюансах останнього. Так, якщо у вузькому розумінні терміном «саспенс» позначається афективний стан очікування вирішення ситуації з двома чітко позначеними полярними альтернативами (або герой уб'є лиходія, або лиходій уб'є героя) [303, с. 2], то в ширшому сенсі під саспенсом розуміють загальний стан напруження, пов'язаний з «інтенсифікацією інтересу читача до того, що відбуватиметься далі» [236, с. 2]. Тобто у першому випадку саспенс є одним із різновидів нарративної напруженості, у другому – ототожнюється з нею і виступає як її поняттєвий еквівалент. Зважаючи на це, під час подальшого обговорення положень теоретичних концепцій англійських авторів ми будемо диференціювати значення терміну «саспенс» залежно від специфіки того змісту, який вкладає в нього автор. Термін залишатиметься біз змін для вузького поняття; для широкого поняття вживатиметься термін «напруженість».

Аналіз наукових публікацій останнього десятиліття, присвячених опису різних аспектів нарративної напруженості, свідчить про те, що в сучасному дослідницькому полі цей феномен розглядається у двох планах: як напруження, або комплексна психологічна реакція читача на події

фікціонального світу історії (читацький план), і як особлива стратегія оповіді, із залученням певних наративних структур, які викликають у читача стан психологічного збудження (текстовий план). Іншими словами, йдеться про два різноспрямовані вектори вивчення аналізованого явища – *рецептивно-психологічний* і *текстологічний*. Схарактеризуємо кожен із них.

У рамках *рецептивно-психологічного підходу* наративне напруження визначається як «емоційний стан» [259, с. 93], «емоційна реакція на художній наратив» [214, с. 74], «емоція, яка супроводжує розвиток подій» [там само, с. 78]. Цей напрям представлений теоретичними й емпіричними дослідженнями, які визначають стани напруження читача. У психологічному трактуванні напруження можна умовно виокремити три основні блоки теорій, у кожному з яких увага дослідників концентрується на вивченні певного когнітивно-емотивного компоненту, якому приписується статус домінуючого [89, с. 56].

Так, у першому блоці теорій ключовим компонентом визнається *невизначеність (uncertainty)*, яка вважається обов'язковою передумовою виникнення напруження [258; 367; 395; 309; 213; 214; 334; 278]. На думку Н. Керола [214, с. 74], основу напруження створюють моменти, що ведуть до розв'язки, у результаті якої читач не впевнений. Поки фінал є неясним, читач перебуває у стані напруження. Як тільки настає розв'язка, напруження поступається місцем іншим емоціям – здивуванню, полегшенню, радості тощо. Автор надає опис форм наративної невизначеності і зазначає відмінності між «літературою саспенсу» (*suspense fiction*) і «літературою таємниці» (*mystery fiction*): під час читання класичного детективу читач відчуває невизначеність щодо минулих подій, тоді як у літературі саспенсу невизначеність стосується того, що відбуватиметься в майбутньому. У класичному детективі, продовжує автор, кількість питань, які викликають невизначеність, відповідає кількості підозрюваних, тоді як у літературі саспенсу йдеться про два

взаємовиключні варіанти вирішення подій. Разом із тим, Н. Керол вказує на можливість існування змішаних жанрів (*mixed genres*), що містять обидві форми наративної невизначеності [там само, с. 75].

Схожим чином трактує відмінності у формах невизначеності й М. Стернберг [360]. Однак, на відміну від Н. Керола, який асоціює саспенс із так званими «розважальними жанрами», М. Стернберг поширює положення своєї теорії і на «серйозну» літературу. Відправним пунктом у його концепції є поняття «брак інформації» (*lack of information*). Протиставляючи афективні стани зацікавленості (*curiosity*) і саспенсу (*suspense*), автор визначає саспенс як результат дефіциту інформації стосовно вирішення конфлікту «в наративному майбутньому», а зацікавленість пов'язує з подіями «нاراتивного минулого» [там само, с. 65].

У цілому, тенденція до розмежування двох форм невизначеності (зацікавленості і саспенсу) простежується в більшості робіт рецептивно-психологічного спрямування. Як вважає Дж. Купчик [223, с. 190], основою для такого розмежування слугують відмінності в самій природі аналізованих явищ. Так, якщо під саспенсом розуміють «стан ментальної невизначеності, пов'язаний з очікуванням або бажанням якнайшвидшого вирішення ситуації, що зазвичай супроводжується тривожним очікуванням і сумнівом», то стан зацікавленості характеризується як «бажання дізнатися чи прояснити щось, найчастіше те, що є незвичним або дивним». Визнаючи очевидність сутнісних відмінностей між зазначеними афективними станами, дослідник звертає увагу на необхідність порівняльного опису психологічних механізмів і процесів, що зумовлюють існування кожної із зазначених форм наративної невизначеності [там само].

На думку П. Олера і Г. Нідінга [328, с. 137], в умовах невизначеності глядач / читач підсвідомо формує очікування щодо розвитку сюжету, – «очікування, що виявляються у вигляді імпліцитних запитань, відповіді на які можуть надати подальші наративні ситуації». Прогнозування розвитку

подій викликає у читача стан очікування на вирішення конфліктної ситуації, важливої для долі протагоніста.

Фактор очікування (*anticipation*) є центральним поняттям у другому блоці теорій рецептивно-психологічного спрямування [398; 368; 223]. Напруження тут виступає як «субкатегорія передчуття» [див. 314, с. 37] або «передбачувана стресова реакція», яка виникає в початкових наративних епізодах і триває до моменту презентації критичної розв'язки [395, с. 111]. За твердженням Х. Вулфа [398, с. 1], напруження не може існувати без стану передчуття, суть якого полягає у вираховуванні варіантів (*calculating*), очікуванні (*expecting*) та оцінюванні (*evaluating*) подій, що наближаються. Стан передчуття формується послідовністю кількох різноманітних дій:

- наявна інформація сприймається як підґрунтя для подальшого розвитку історії, соціальної ситуації або перебігу подій;
- глядач / читач абрисно уявляє можливий сценарій розвитку подій, зважаючи на вже отриману інформацію та власні знання про світ у цілому, а також знання про жанри та наративні режими;
- оскільки майбутні наративні ситуації в рамках сюжету є групами альтернативних варіантів, основою очікування визнається ступінь ймовірності реалізації цих варіантів у подальшому розвитку подій;
- у результаті оцінювання можливих варіантів глядач / читач може прогнозувати ймовірні дії та контрдії протагоніста.

Таким чином, у центрі уваги Х. Вулфа перебувають гіпотези та очікування, які глядач / читач формує під час перегляду / читання наративу, а наративна напруженість інтерпретується автором як «результат або супутня обставина процесу очікування» [там само, с. 16].

Аналізуючи процес формування очікувань під час сприйняття кінематографічного наративу, Д. Бордвелл наголошує на відмінностях між гіпотезами зацікавленості (*curiosity hypotheses*) і гіпотезами саспенсу

(*suspense hypotheses*). Гіпотези зацікавленості відносяться до дій у наративному минулому, які не отримали роз'яснення на певний момент оповіді; гіпотези саспенсу, своєю чергою, пов'язані з очікуванням близьких подій. Такий розподіл перекликається з ідеями М. Стернберга, однак, на відміну від М. Стернберга, який наполягав на чіткому розмежуванні реакцій зацікавленості та саспенсу, Д. Бордвелл об'єднує їх у рамках єдиної наративної стратегії. На думку дослідника, у будь-який момент оповіді обидва афекти беруть участь у формуванні очікувань щодо подій – і тих, які передували моменту оповіді, і тих, які локалізовані у фікціональному майбутньому. Тобто, у процесі конструювання можливої послідовності подій глядач формує певні очікування, частина з яких заповнює прогалини у попередній схемі цієї послідовності, а інша частина розширює горизонт очікування щодо подальшого розвитку подій. У термінології В. Кінча цей процес має назву «двоспрямованої обробки інформації» (*bidirectional processing*) і розглядається як основна умова утримування когнітивного інтересу [див. 368, с. 153].

Дещо інакше підходить до опису фактора очікування Дж. Купчик [223, с. 189–197]. З огляду на те, що структура літературних і кінематографічних наративів передбачає особливий спосіб організації і подання інформації, який виявляється в порушенні хронологічного порядку викладу подій, учений виокремлює два види ментальних процесів, які супроводжують сприйняття тексту: прогнозування (*predictions*) розвитку історії, включаючи переживання героїв і результати їхніх дій, і осмислення (*understanding*) подій, які відбуваються, що вимагає оприлюднення деяких фактів, які до певного моменту приховуються автором від читача / глядача [там само, с. 189]. У когнітивному процесі обробки інформації обидва ментальні процеси виконують різні функції: прогнозування створює основу для формування стану напруження, тоді як осмислення поточних подій має

подолати стан дезорієнтації, який виникає внаслідок постійного надходження нової інформації, часто несподіваної для читача / глядача.

В інтерпретації сутності напруженості Дж. Купчик спирається на ідеї психологів про позитивну валентність збудження (*arousal*), супроводжувану полегшенням. Невизначеність стосовно розвитку сюжету і пов'язане з нею прогнозування впливають на читацьку діяльність двома способами: 1) стимулюють підйом збудження в міру наближення кульмінації історії (*arousal boost*); 2) знижують ступінь збудження, як тільки стає відомим результат події (*arousal moderation*). У своїх міркуваннях Дж. Купчик, посилаючись на Дж. Коена, звертає увагу на динамічно-процесуальну природу напруження, називаючи його «градієнтним напруженням» (*gradient tension*): із наближенням очікуваної події пильність читача зростає, що змушує його серце битися дедалі сильніше і сильніше [там само, с. 193].

Залученість читача до процесу формування очікувань зумовлена його співпричетністю до подій фікціонального світу. В якості одного із основних компонентів напруження *співпричетність* (*investment*) розглядається у третьому блоці рецептивно-психологічних теорій.

Як зазначають дослідники, співпереживання і тривога за долю головного героя пов'язані переважно з проявом емпатії, яку відчуває до нього читач. Підкреслюючи роль емпатії у формуванні напруження, Д. Цильман [402, с. 221] називає три фактори, важливі для емоційної залученості читача: 1) позитивне емоційне ставлення до протагоніста; 2) ступінь загрози його безпеці або благополуччю; 3) суб'єктивне відчуття вірогідності реалізації цієї загрози. Позитивне ставлення до головного героя, за Д. Цильманом, виникає як результат створення позитивного художнього образу протагоніста, наділеного певними особистісними властивостями, що викликають прихильність читача. При цьому позитивний образ головного героя має бути збалансований негативними характеристиками образу антагоніста, який загрожує благополуччю героя, і

чим ретельніше «промальовані» обидва образи, тим інтенсивнішою виявляється емоційна залученість читача [там само].

Не заперечуючи значущості ролі емпатії у формуванні читацької або глядацької співпричетності, П. Фордерер звертає увагу на існування інших, не менш прототипових випадків, коли неоднозначність образу протагоніста може викликати у читача / глядача різні особистісні оцінки, не обов'язково залежні від емпатії до героя. Більш того, у деяких випадках читачеві буває навіть складно визначити, чи подобається йому герой, чи ні [387, с. 246–248]. У зв'язку з цим П. Фордерер акцентує значущість аналізу «змінного фактора взаємовідносин» (*variable of relationship*), за яким читач / глядач стає на бік того персонажа, образ якого виписаний найповніше та найретельніше і дії якого викликають у читача внутрішнє схвалення. Тим самим читач / глядач розраховує на позитивний результат для того героя, про якого він знає більше, якому він симпатизує і з яким він хотів би підтримувати відносини в реальному житті [там само, с. 248].

Дещо інше трактування фактора співпричетності пропонує Н. Керол [214, с. 71–91]. Він зазначає, що в ситуації вибору між двома взаємовиключними варіантами розвитку подій лише одна з альтернатив є етично коректною (*morally correct*) і збігається з очікуваннями більшості читацької аудиторії. При цьому поняття «етичності» (*concept of morality*) виходить за рамки його загальнофілософського розуміння, тому що моральна оцінка наративних подій, які викликають напруження, «не завжди точно відповідає звичному набору моральних настанов», що реалізуються читачем у звичайному житті [там само, с. 78–79]. Так, читач може відчувати прихильність до персонажу, який порушив закон, у разі очевидного домінування позитивних моральних характеристик у художньому образі такого персонажу. З огляду на це, моральна оцінка дій персонажів може бути сформована під впливом безпосередньо самого наративу. У масовій літературі це є достатньо очевидним, адже фікціональний герой завжди

виступає на боці більш слабких і менш захищених персонажів. Дії протагоніста відповідають очікуванням читача внаслідок спільності етичних принципів, що й створює основу для виникнення співпричетності [там само, с. 79].

Таким чином, у світлі рецептивно-психологічних концепцій феномен **нарративного напруження** визначається як особливий когнітивно-емоційний стан читача, що виникає як зворотна реакція на подієву структуру нарративу і формується завдяки взаємодії, як мінімум, трьох компонентів – невизначеності, очікування і співпричетності. Слід відзначити, що ці компоненти узгоджуються з моделлю психологічного напруження (рис. 1.6. на с. 107) у частині опису її результативних станів. Що стосується представленого в моделі джерела напруження (конфліктної або нестабільної ситуації), то воно створюється завдяки способу організації подання нарративних подій, що перебуває в центрі уваги дослідників текстологічних характеристик нарративної напруженості.

На думку одного з представників **текстологічного підходу** до вивчення напруженості Д. Лоджа, нарративи стимулюють читацький інтерес, постійно формулюючи запитання, адресовані свідомості реципієнта, і до певного моменту відкладаючи відповіді на них [308, с. 15]. Одні запитання спричинені каузальним зв'язком (наприклад, «*хто-це-зробив? / whodunit?*»), інші – пов'язані із внутрішньотекстовою темпоральністю (наприклад, «*що буде далі?*»). Запитання першого типу викликають у читача стан *зацікавленості*; запитання другого типу сприяють виникненню *саспенсу*. Як прототипові приклади нарративів, що породжують запитання різних типів, Д. Лодж називає класичний детективний нарратив і нарратив пригодницької історії відповідно [там само, с. 14]. Розмежовуючи два типи оповідної структури, вчений пов'язує саспенс виключно з літературою пригод і трилером, а також із жанрами, які комбінують елементи детективної і пригодницької історій. У таких нарративах зображення дій головного героя,

який опиняється в екстремальних умовах, викликає у читача почуття співпереживання і тривоги за долю протагоніста, що й призводить до виникнення саспенсу. Водночас, наративи, які викликають стан зацікавленості, мають жорсткішу структуру, тому обмежуються жанром класичного детективу типу «хто-це-зробив?» [там само].

Подібним чином трактує відмінності в оповідних структурах і швейцарський наратолог Р. Бароні [198, с. 89]. Розуміючи наративну напруженість як «здатність історії заінтригувати читача», автор розрізняє два її модуси: *зацікавленість* і *саспенс*. У першому випадку «ефект зацікавленості» досягається «стратегічною неповнотою» репрезентації наративної ситуації, що передбачає посилення читацької активності, спрямованої на реконструкцію пропущених фактів або подій. У другому випадку – наративна ситуація є нестабільною і вимагає того чи іншого вирішення, при цьому усунення перешкод або розв'язання проблеми свідомо відкладається. Р. Бароні розглядає ці два модуси як архетипні феноменологічні стратегії власне оповіді й поширює положення своєї теорії на різні види наративів, не обмежуючись рамками гостросюжетної літератури, хоча і визнає, що саме в гостросюжетних текстах ці дві стратегії – неповноти і відкладання – реалізуються найвиразніше [там само].

Слід відзначити, що принцип диференціації оповідних структур за типом прогнозованого читацького афекту для більшості досліджень, присвячених аналізу наративної напруженості, є засадничим. Його теоретичним підґрунтям стали положення структурно-афективної теорії У. Брюера та Е. Ліхтенштайна, запропоновані в роботі «Історії повинні розважати: Структурно-афективна теорія оповіді» (*Stories Are to Entertain: Structural-Affect Theory of Stories*, 1982). Спираючись на ідеї структуралістів у сфері теорії літератури (Chatman 1978; Culler 1975; Sternberg 1978 та ін.), автори сформулювали відмінності між поняттям «подієвої структури» (*event structure*), пов'язаної з «організацією подій у їхній часовій

послідовності всередині ймовірного світу подій», і поняттям «оповідної структури» (*discourse structure*), тобто послідовної організації цих подій у рамках власне наративу [204, с. 2]. Об'єктом дослідження слугували тексти розважальних, так званих «формульних» жанрів (термін Дж. Кавелті), до яких вчені віднесли детективну історію, вестерн, шпionську історію, любовну історію, історію жахів, готичну історію, пригодницьку історію та наукову фантастику [там само, с. 9].

У своєму дослідженні У. Брюер та Е. Ліхтенштайн вирізнили три оповідні структури: саспенс (*suspense discourse structure*), зацікавленість (*curiosity discourse structure*) і збентеженість (*surprise discourse structure*)⁵, для яких основним критерієм розмежування стає порядок подання інформації у наративі. У саспенс-структурі оповідь починається з «вихідної події» (*Initiating Event*), потенційно значущої для протагоніста, і закінчується «фінальною подією» (*Outcome Event*), що визначає загальний результат ситуації. Опис розвитку дії між цими двома подіями змальовує труднощі й ускладнення, з якими стикається герой, і викликає в читача відчуття тривоги і занепокоєння в очікуванні сюжетної розв'язки. У структурі, асоційованій із зацікавленістю, інформація про вихідну подію навмисне випускається з оповіді, а виклад подій починається найчастіше з опису наслідків конфлікту. При цьому читач знає про існування прихованої інформації і намагається відновити її самостійно, що змушує його відчувати зацікавленість аж до самого моменту оприлюднення інформації, якої раніше бракувало. В оповідній структурі, яка викликає збентеженість, початкова подія також залишається прихованою від читача, але, на відміну від попередньої структури, він не усвідомлює того, що частина інформації

⁵ М. Кьюперс вважає такий спосіб найменування не зовсім вдалим, оскільки в описі оповідних структур мова має йти не про афективні стани, які виникають у читача в процесі сприйняття тексту, а про текстуальні засоби (*textual devices*) їхньої активації. З огляду на це, М. Кьюперс розмежовує поняття саспенсу / зацікавленості / збентеженості (як наративних засобів) та поняття «відчутого» (*experienced*) саспенсу / зацікавлення / збентеження (як емоційних реакцій адресата) [297, с. 38].

залишається недоступною, тому фінальна розв'язка стає для нього повною несподіванкою, що й викликає ефект здивування [там само, с. 13–15].

Запозичуючи положення теорії У. Брюера та Е. Ліхтенштайна для вивчення наративної напруженості, М. Кьюперс вважає за доцільне зосередити увагу лише на оповідях, які пов'язані з реакціями саспенсу та зацікавленості, виключивши з розгляду оповідну структуру, що викликає збентеженість. Дослідниця аргументує це тим, що в такому випадку відсутність інформації про початкову подію позбавляє читача можливості вибудовувати очікування щодо розвитку подій та прогнозувати варіанти вирішення ситуації. Тому основними наративними засобами формування напруженості, яка спричиняє читацьку зануреність у текст, М. Кьюперс вважає наративні техніки створення саспенсу та зацікавленості, не відмовляючись утім від використання в якості допоміжних засобів тих елементів, що викликають у читача стан збентеженості / здивування.

Дещо інакше підходить до проблеми визначення наративної напруженості Дж. Дав. Розглядаючи напруженість як одну з форм фікціональної співпраці автора і читача, спрямовану на інтенсифікацію читацького інтересу, Дж. Дав [236, с. 4] визначає три основні аспекти цього феномену: а) напруженість виникає лише за умови читацької залученості до розвитку подій; б) напруженість залежить, радше, від інтенсифікації подій, аніж від їх затягування; в) напруженість залежить більшою мірою від того, що читач уже знає (не знаючи всього), ніж від того, про що він хоче дізнатися.

Аналізуючи чотири типи гостросюжетних літературних формул – «історію протистояння / трилер» (*Encounter Story / Thriller*), «таємничу історію» (*Mystery Story*), «детективну історію» (*Detective Story*) та «історію про надприродне» (*Supernatural Story*), Дж. Дав вказує на існування загальних структурно-композиційних характеристик, які і становлять, на думку автора, основні наративні фази напруженості [там само, с. 50]:

- акумуляція (*cumulation*) – фаза накопичення питань, невідповідностей, доказів, конфліктів, які будуть визначати подальший розвиток подій;
- відкладання (*postponement*) – фаза, в якій очікування ранньої розв'язки не знаходить підтвердження;
- альтернація (*alternation*) – фаза сумнівів і коливань, пов'язаних із невизначеністю можливого результату подій;
- потенційність (*potentiality*) – критична фаза, де найбільш імовірний фінал видається невідворотним.

Втім, зазначає Дж. Дав, ця послідовність може варіюватися залежно від цілей автора: цикл «відкладання–альтернація–потенційність» може повторюватися декілька разів; а фаза відкладання або альтернації може бути випущена. Крім того, межі всіх чотирьох фаз є доволі розмитими і зазвичай накладаються одна на одну [там само, с. 5].

У концепції Дж. Дава загальна чотиричастинна структура напруженості припускає наявність чотирьох реляційних компонентів (А, В, С, D), виявлених у наративній фазі акумуляції. До них автор відносить ініціатора (*the mover*), об'єкт (*the object*), напруженість і конфлікти, зумовлені впливом ініціатора на об'єкт (*tensions*), а також обмеження в діях протагоніста, спричинені супутніми обставинами, як правило, соціокультурного або морально-етичного плану (*discipline*). Компонент «А» може бути представлений небезпечним об'єктом (велика акула) або героєм (Шерлок Холмс); компонентом «В» може ставати жертва, на яку спрямована загроза, або злочинець, якого переслідує сищик. Компонент «А» і компонент «В» можуть бути позитивними, негативними або нейтральними; ініціатор «А» забезпечує розвиток історії, об'єкт «В» є мішенню ініціатора [там само, с. 51–52]. Змістове наповнення компонентів та їхня взаємодія в рамках наративної історії визначаються жанровими конвенціями та авторськими інноваціями.

Дж. Дав вважає, що можливість узагальнення структурно-композиційних характеристик формульних текстів різної жанрової приналежності дозволяє говорити про існування особливої наративної структури, метою створення якої є підтримка стану поглиненості (*absorbing*), який спонукає читача перегортати сторінки в очікуванні наративної розв'язки [там само, с. 55].

Таким чином, у руслі текстологічного підходу *напруженість* постає як особлива стратегія оповіді, представлена кількома основними типами оповідної структури і розрахована на виникнення у читача певного афективного стану, який сприяє утриманню та інтенсифікації наративного інтересу до тексту.

У підсумку зазначимо, що об'єктом аналізу текстологічних теорій є аспекти, пов'язані з адресацією напруженості (текстовий план), тоді як у рецептивно-психологічних концепціях увагу вчених зосереджено на відповідних аспектах інтерпретації власне напруження, на з'ясуванні суті цього поняття (читацький план). Обидва вектори досліджень – текстологічний і рецептивно-психологічний – акцентують амбівалентну природу аналізованого феномена, розкриваючи дві сторони одного і того ж явища, похідного від ширшого поняття «наративний інтерес» (рис. 1.7).

Сутнісний план поняття «наративне напруження» представлено його рецептивно-психологічним аспектом, тобто напруженням, яке переживає читач під час читання тексту. За спостереженнями західних наратологів, воно створюється шляхом взаємодії низки чинників: невизначеності (пов'язаної з неповнотою, незвичністю зображених подій, з їх осмисленням і оцінюванням, з подоланням дезорієнтації), очікування (передчуття того, що трапиться, прораховування варіантів розвитку подій та їх прогнозування) і співпричетності – емоційної (емпатії або антипатії читача стосовно персонажів) та / або інтелектуальної, зумовленої залученістю читача до процесу конструювання і реконструювання наративних подій. У

напруженості як текстологічному явищі зарубіжні дослідники ідентифікують, як мінімум, три наративні структури, які активують зацікавленість, саспенс і збентеженість [101]. Водночас способи створення цих структур та їхня суть в існуючих роботах не обговорюються.



Рис. 1.7. Наративне напруження / наративна напруженість:
зміст понять

Зазначені рецептивно-текстуальні характеристики наративної напруженості потребують подальшої систематизації у ширшому, когнітивно-дискурсивному форматі, який дозволяє з'ясувати специфіку її лінгвокогнітивних засад як семіотичної категорії художнього наративу, котра має свій зміст і власні формальні способи вираження, представлені не стільки текстовими елементами, скільки текстом як семіотичним цілим.

Висновки до розділу 1

1. Одним із ключових понять загальнонаукового знання ХХІ ст. є текст, який розглядається в різних іпостасях: як знак, система, структурно-семантичне та комунікативне утворення, системно-структурна та інформаційно-функціональна сутність, комунікативна або когнітивна модель, засіб міжкультурної комунікації, психо- й соціолінгвістичний феномен тощо. Сучасний інтегративний підхід до вивчення вербальних об'єктів (систем) уможливив потрактування тексту як ієрархічної єдності вищого порядку, багатовимірного, багатоаспектного й багатофункціонального системного утворення, яке поєднує характеристики складного знака та комунікативного цілого. Акцентуація комунікативної природи тексту, вихід за рамки його визначення як герметичного самодостатнього утворення зумовили зміщення фокусу наукових досліджень із опису моделі власне тексту на опис моделі комунікативної ситуації, уявлення про яку асоціюються з поняттям дискурсу. У нашій роботі під дискурсом розуміється взаємодія між комунікантами, опосередкована семіотичним (насамперед вербальним) кодом і здійснювана в певній ситуації, яка має соціально-культурний контекст.

2. Уведення до наукового обігу поняття «дискурс» забезпечило перехід лінгвістики тексту на якісно новий рівень текстового аналізу, що враховує вплив на формування мовленнєвого повідомлення як власне лінгвальних, так і екстралінгвальних чинників мовленнєвої комунікації. Разом із цим, особливої актуальності набула проблема співвідношення понять «дискурс» і «текст», способи вирішення якої демонструються трьома основними підходами до визначення змісту цих понять: 1) ототожнення тексту і дискурсу; 2) їхнє повне розмежування за параметром «статика об'єкта» (текст) – «динаміка комунікації» (дискурс); 3) включення тексту в поняття дискурсу. Остання точка зору, яка

поділяється і в нашому дослідженні, є домінуючою в більшості сучасних лінгвістичних концепцій, де текст – засіб комунікації – розглядається як особливий результат мовленнєво-мисленнєвої діяльності, яка передбачає комунікативну взаємодію суб'єктів у певних соціально-культурних умовах. Окрім тексту, складниками дискурсу є учасники комунікації (адресант і адресат) та дискурсивний контекст.

3. В інформаційному плані співвідношення понять «текст» і «дискурс» має віддзеркалювальний характер, тобто текст, будучи складовою частиною дискурсу, одночасно містить у собі і його «віддзеркалення». Тим самим у тексті формується підсистема особливої – вербалізованої дискурсивної – інформації (про учасників і контекст комунікації), яка нашаровується на вербалізовану фактуальну інформацію (про предмет повідомлення), що дозволяє розглядати текст як полісистемне семіотичне ціле. Кожен із семіотичних планів (підсистем) тексту-макрознаку представлено низкою характерних ознак (категорій), які сукупно утворюють категоріальну основу тексту як такого.

4. Категорією тексту (КТ) є певна частина загальнотекстового смислу, трансльованого різними мовними, мовленнєвими і власне текстовими (композитивними) засобами. В основі нашого підходу до класифікації КТ лежить ідея О. П. Воробйової про полісистемність текстового простору. Розглядаючи текст як полісистемне семіотичне ціле, ми визначаємо КТ як семіотичні, знакові категорії: інформація, що міститься в тій чи іншій текстовій підсистемі, має певну форму мовної репрезентації. Запропонована нами класифікація КТ відображає специфіку розподілу інформації в межах тексту-макрознаку і дозволяє диференціювати фактуальні та «віддзеркалені» дискурсивні метакатегорії і підпорядковані їм семіотичні КТ.

До дискурсивних належать СМК автора і читача, конституційовані низкою «дуальних» СК: локативності, темпоральності, соціо- / психотипу,

комунікативної установки і стилю (які є асоційованими і з автором, і з читачем). Фактуальна СМК текстового континууму включає субординатні СК текстових об'єктів, текстового простору-часу, цілісності та зв'язності. Дискурсивні й фактуальні СМК і СК утворюють систему універсальних текстових категорій, яка демонструє принципи внутрішньої організації текстового цілого і сприяє систематизації численних КТ, згадуваних у лінгвістичних студіях.

5. Крім фактуальних і дискурсивних, існують і «наскрізні», дисперсні СК, зміст яких охоплює наявну в тексті фактуальну і віддзеркалену дискурсивну інформацію. До цієї групи СК, які в нашому дослідженні визначені як фактуально-дискурсивні, ми відносимо і категорію напруженості, яка має в лінгвістиці доволі широке тлумачення як у сфері мови, так і у сфері мовлення. Ми розглядаємо напруженість як фактуально-дискурсивну семіотичну категорію художнього наративу, яка передбачає особливий спосіб організації і подання фактуальної інформації в тексті, здійснюваний автором з метою викликати напружений інтерес читача до цього тексту. Зміст і способи вираження категорії наративної напруженості потребують розгляду у ширшому, лінгвокогнітивному форматі.

6. Інтерес є ключовим стимулом читацької діяльності. Залежно від типу тексту ми розрізняємо ненаративний інтерес (супроводжує читання роз'яснювальних текстів і має переважно когнітивну природу) і наративний інтерес (супроводжує читання художніх текстів і виникає як результат перетину інтелективного та емоційного інтересу). З огляду на положення, сформульовані фахівцями у сфері психології читання і теорії наративу, ми диференціюємо три фази наративного інтересу: переднаративну, наративну і постнаративну. Переднаративний інтерес виникає в позатекстовому дискурсивному просторі читача під впливом особистісних та ситуативних факторів. Власне наративний інтерес сфокусований на сюжетно-тематичній інформації та способах її організації у семіотичному просторі тексту. Він

може підтримуватися як фактуальною, так і дискурсивною інформацією, представленою в тексті. Постнаративний інтерес виявляється у читача на стадії оцінювання його вражень від прочитаного, що знаходить прояв у бажанні читати й надалі твори конкретного письменника / конкретного жанру, конкретної епохи / культури. У цілому, ми розглядаємо наративний інтерес як комплексний рецептивно-текстуальний феномен, що характеризується наявністю трифазової структури, де фаза власне наративного інтересу асоціюється безпосередньо із властивостями тексту, а фази переднаративного та постнаративного інтересу – зі сферою власне рецепції адресата.

7. Одним із чинників інтенсифікації наративного інтересу є наративна напруженість. Розрізняючи поняття напруженості і напруження, під «напруженням» ми розуміємо психологічний стан читача, а під «напруженістю» – текстову властивість, яка викликає цей стан. У світлі рецептивно-психологічних концепцій феномен *напруження* визначається як особливий когнітивно-емоційний стан, що виникає як зворотна реакція на подієву структуру наративу і формується завдяки взаємодії, як мінімум, трьох компонентів – невизначеності, очікування і співпричетності. У руслі текстологічного підходу *напруженість* постає як особлива стратегія оповіді, представлена кількома основними типами оповідної структури і розрахована на виникнення у читача певного афективного стану, який сприяє утриманню та інтенсифікації наративного інтересу до тексту. Текстологічне визначення наративної напруженості є основоположним для нашого дослідження.

Основні положення розділу висвітлено у 25 роботах автора [81; 82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 111]).

Розділ 2

**МЕТОДОЛОГІЯ ЛІНГВОКОГНІТИВНОГО АНАЛІЗУ
НАРАТИВНОЇ НАПРУЖЕНОСТІ**

У сучасній науковій парадигмі під когніцією розуміють психічні (ментальні, розумові) процеси, пов'язані з обробкою інформації мисленням / мозком [72, с. 81; 338, с. 6]. До завдань когнітивної науки входить вивчення систем представлення знань, процесів обробки та переробки інформації, а також дослідження загальних принципів об'єднання когнітивних здібностей людини в єдиний ментальний механізм і встановлення їхнього взаємозв'язку та взаємодії [75, с. 8–9]. Ці завдання вирішуються в тому числі і шляхом звернення до нарративу, який вважається не просто оповідною структурою, але й носієм собливого типу *ментальних репрезентацій*, тобто мисленнєвих структур, які відтворюють реальний світ у свідомості, втілюють знання про нього і відчуття, які він викликає, відображають стани свідомості та процеси мислення [178, с. 214–215]. За твердженням Д. Хермана, нарративи, як ментальні репрезентації та когнітивні структури, передають досвід індивідуума шляхом представлення динамічного розвитку подій в оповідному світі і впливають на реальну або фікціональну свідомість, що реагує на ці події [275, с. xvi]. Визначення та опис когнітивних структур, які стоять за зовнішньою, мовною формою тексту, є однією з ключових проблем когнітивної наратології.

У цьому розділі здійснено стислий огляд основних напрямів когнітивних досліджень нарративу в зарубіжній і вітчизняній лінгвістиці, схарактеризовано систему базових понять, необхідних для лінгвокогнітивного аналізу категорії нарративної напруженості, а також запропоновано методологічний апарат і описано процедуру такого аналізу.

2.1. Основні напрями когнітивних досліджень наративу

«Наративний» поворот у розвитку сучасної науки в цілому, розпочатий у 80-х роках ХХ ст. і ставший частиною загального «лінгвістичного», «інтерпретативного» повороту, пов'язаний зі спробою осмислити функціонування різних форм знання шляхом розгляду їхньої наративної, оповідної природи. Тим самим наратив набуває статусу міждисциплінарного фундаментального поняття, релевантного для соціально-гуманітарних і природничих наук, які нині звертаються до напрацювань різних наратологічних шкіл і напрямів [113, с. 47].

Серед існуючих у класичній наратології різноманітних теорій і концепцій найбільш конструктивними, на думку дослідників [158; 157], є: теорії російських формалістів і структуралістів (В. Пропп, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський); діалогічна теорія наративу, біля витоків якої стояв М. Бахтін; теорії «нової критики» (Р. П. Блекмер); неоарістотеліанські теорії (Чиказька школа: Р. С. Грейн, У. Бут); психоаналітичні теорії (З. Фрейд, К. Берк, Ж. Лакан); герменевтичні та феноменологічні теорії (Р. Інгарден, П. Рікер); структуралістські, семіотичні й тропологічні теорії (К. Леві-Стросс, Р. Барт, Ц. Тодоров, А. Греймас, Ж. Женетт, Х. Уайт); марксистські та соціологічні теорії (Ф. Джеймісон); теорії читацького сприйняття (В. Ізер, Х. Р. Яусс); постструктуралістські й деконструктивістські теорії (Ж. Дерріда, П. де Ман). Незважаючи на очевидну багатоплановість і різноаспектність підходів до вивчення наративу та пов'язаних з ним понять, спільним для зазначених теорій є прагнення до визначення фундаментальних, смислотвірних принципів організації оповіді.

Одночасно з «наративним» поворотом, який суттєво вплинув на характер розвитку багатьох соціально-гуманітарних дисциплін, відбулося ще одне важливе зрушення в загальнонауковій парадигмі, яке отримало назву «когнітивістського» (або «когнітивного») повороту [189; 383; 384;

385; 203; 260; 271; 272; 279; 280; 282; 187; 188; 191; 340; 341; 256; 319]. За словами Д. Хермана [273, с. 12], для наратології суть цього повороту полягала в переорієнтації на опис когнітивних факторів створення та функціонування наративу (передумови вивчення яких уже простежувалися в напрацюваннях шкіл структурного і морфологічного аналізу), з активним використанням при цьому теоретичного арсеналу когнітивної лінгвістики і результатів емпіричних когнітивних досліджень.

Як зауважує М. Флудернік [248, с. 48–49], когнітивний поворот в наратології став закономірною реакцією на зміни в загальнолінгвістичній парадигмі ХХ ст., вплив якої на розвиток теорії наративу видається авторці цілком очевидним: структуралізм започаткував класичну наратологію; генеративна лінгвістика сприяла розбудові текстової граматики; семантика і прагматика є тісно пов'язаними з теорією мовленнєвих актів; лінгвістика тексту надала імпульсу розвитку конверсаційного аналізу і критичного дискурс-аналізу; когнітивна лінгвістика стала фундаментом для становлення когнітивної наратології. Когнітивна лінгвістика акцентувала увагу наратологів на значущості ментальних схем і прототипів, існуючих у свідомості людини і явлених у мовних структурах і наративах як репрезентація людського досвіду (докладніше див. у [319; 321; 192; 193; 320; 364; 288; 318]).

У результаті когнітивного повороту вивчення наративу продовжилося у двох напрямках: з одного боку, це сприйняття адресатом представлених в оповіді дій і подій; з іншого, – це аналіз наративних структур, трансльованих (*transmitted*) самим текстом, і верифікація цих структур на предмет їхньої відповідності загальним когнітивним параметрам або фреймам [248, с. 49]. Крім того, розвиток когнітивної парадигми окреслив два різні методологічні напрями в дослідженні оповідей. Представники першого напрямку зосередилися на конверсаційному аналізі та вивченні усних наративів як прототипів письмових, у тому числі художніх, текстів.

Представники ж другого напрямку, спираючись на припущення конструктивістів щодо взаємозв'язку «текст – читач», сконцентрували зусилля на емпіричному аналізі читацької зануреності в текст [там само; див. також 197, с. 2–3].

До досягнень посткласичної зарубіжної наратології останніх трьох десятиліть слід віднести: розбудову цілої низки методик наративного аналізу – від підходів із залученням теорії можливих світів до інформаційно-орієнтованих і медіа-технологічних підходів (Ryan 1991, 1999, 2001); міждисциплінарні дослідження, які об'єднують напрацювання філософії, лінгвістики, конверсаційного аналізу (Herman 1995, 2002); когнітивно-культурологічні дослідження (Nünning 1997, 2000); емпіричні наратологічні дослідження (Duchan, Bruder & Hewitt 1995; Bortolussi & Dixon 2003); органістично-історичні студії (Fludernik 1996, 2003); упровадження положень риторики та етики в дискретну наратологічну парадигму (Booth 1983, 1988; Phelan 1989, 1996; Phelan & Rabinowitz 1994; Rabinowitz & Smith 1998); екстраполяцію основ наративної теорії на медійні студії і дослідження жанрів (Wolf 2002, 2003) (див. докладно [248, с. 37]).

У вітчизняній лінгвістиці вивчення наративу здійснюється в руслі лінгвопоетики, або теорії художнього тексту, де роботи останніх десятиліть демонструють появу різних форм і методів аналізу, які втілюють інноваційний підхід до дослідження художнього твору як відображення світосприйняття і світовідчуття письменника [145, с. 214]. Когнітивний поворот у лінгвістиці обумовив появу когнітивної поетики (когнітивної стилістики / когнітивної теорії літератури) [29]. На думку засновника української школи когнітивної поетики О. П. Воробйової, розвиток нової, когнітивно-дискурсивної парадигми сприяв появі численних студій художньої семантики, де вирішуються два основні питання: 1) яким чином поетична мова і художні форми, а також сприйняття поетичного (і ширше – художнього) тексту пов'язані з концептуалізацією (осмисленням світу

людиною), а також специфікою когнітивних процесів раціональної та емоційної обробки інформації; і 2) чим художнє осмислення світу відрізняється від його осмислення повсякденною свідомістю, враховуючи творчий характер останньої [там само]. Ці питання перебувають у центрі уваги цілого ряду досліджень, де розглядаються особливості художнього мислення автора, фіксовані за допомогою символічних і метафоричних знаків, вписаних у текстову тканину його творів (О. П. Воробйова [28; 30; 31]); розробляються принципи когнітивної теорії образності (Л. І. Белехова [11; 15; 16]) і поетико-когнітивного аналізу художнього тексту (В. Г. Ніконова [137]); аналізуються когнітивно-оцінні мовні засоби вираження культурних архетипів у постмодерністському художньому дискурсі (О. А. Бабелюк [6]); визначаються когнітивно-семіотичні характеристики міфолорно-авторських художніх образів у сучасній амеріндіанській прозі (С. В. Волкова [24]); аналізуються когнітивно-семіотичні механізми парадоксальності в американському постмодерністському поетичному дискурсі (О. С. Маріна [120]); моделюється концептосистема англomовного модерністського дискурсу (І. А. Бехта [13; 14]); визначається специфіка когнітивної метафори часу в британському поетичному дискурсі ХХ ст. (Є. В. Бондаренко [20]) тощо.

Коментуючи основні тенденції сучасних лінгвокогнітивних досліджень художнього тексту, О. П. Воробйова фокусує увагу на основних проблемах, які стоять перед когнітивною поетикою. Це проблема референції і способів репрезентації світу в художній літературі; проблема природи «творчого» і творчості; проблема взаємовідношень між мовою художньої літератури та повсякденною мовою. Когнітивна поетика в Україні, розвиваючи цю проблематику, зосередилася на трьох основних напрямках досліджень художнього тексту (переважно англomовного). Перший напрям пов'язаний з розбудовою інтегрованої методики концептуального аналізу цілого тексту – прозового (малої форми) або поетичного, де комбінуються різні техніки

такого аналізу, що у своїй сукупності дозволяють об'єктивувати інтуїцію інтерпретатора в пошуках прихованих текстових смислів. Другий напрям має на меті встановлення механізмів формування та функціонування окремих художніх прийомів, таких як сюжетна напруженість, амбігуйність (неоднозначність), множинність сенсу і т. д., а також художньої образності в цілому. Третій напрям орієнтований на інтеграцію когнітивних студій з емпіричними дослідженнями літературних текстів, у тому числі в аспекті їх міжкультурного зіставлення [29].

Зарубіжні та вітчизняні дослідження сприяють становленню і подальшому розвитку нової парадигми в наратології – когнітивної наратології, яка створює запит на власний методологічний інструментарій, що дозволяє встановити й описати зв'язок наративу як знаку (семіотичного цілого) з мисленням, його концептуальними структурами, когнітивними операціями, принципами структурування знання та обробки інформації. У нашому дослідженні основним інструментом лінгвокогнітивного аналізу є когнітивна модель наративу, в якій співіснують «постійні і змінні ознаки, явні та приховані конструкти усіх рівнів художнього цілого» [17, с. 8]. Побудова цієї моделі та її використання для лінгвокогнітивної інтерпретації феномена наративної напруженості спирається на систему обговорюваних далі базових понять.

2.2. Система базових понять для лінгвокогнітивної інтерпретації наративної напруженості

Методологічний апарат, необхідний для лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості, включає такі поняття, як наративна структура, вбудована в неї програма інтерпретації напруженості та когнітивно-емотивні складники цієї програми.

2.2.1. Наративна структура. У загальному плані під наративною структурою розуміють спосіб організації оповіді, який відповідає певному канону, відтворюваному у вигляді моделі. Вивчення наративної структури представлено різними напрямками, що акцентують пріоритет формальних або змістових характеристик наративу.

У рамках лінгвокогнітивного підходу поняття наративу є прикладом «когнітивної лінгвістичної конструкції, яка динамічно розгортається в часі» [261, с. 83]. Її онтологічною основою стає інтеракціональна діяльність, пов'язана з поетапною (*incrementally accomplished*) трансляцією певного когнітивного плану від мовця до слухача [350, с. 73]. На думку М. Бамберга і В. Марчман [196, с. 277], акт оповіді включає в себе два взаємопов'язані когнітивні процеси – «референційний» та «ієрархічний». Референційний процес стосується послідовного розвитку подій, матеріалізованих у пропозиціях та вербально закодованих у межах клауз і речень. Ієрархічний процес представляє організацію тих самих вербальних одиниць відповідно до «глобальної теми» наративу. Тобто лінгвістична (в іншій термінології – синтагматична [329, с. 5]) горизонтальна вісь, яка формується об'єднаними між собою реченнями і клаузами, і тематична (в іншій термінології – герменевтична [там само]) вертикальна вісь утворюють єдність, де кожна окрема пропозиція відповідає загальній темі оповіді.

М. Бамберг і В. Марчман [196, с. 279] зазначають, що укорінена практика дослідження зазначених процесів у відриві один від одного в результаті призвела до розмежування і відокремлення двох традицій наративного аналізу, орієнтованих на вивчення референційних (*referential narrative tradition*) та ієрархічних (*hierarchical narrative tradition*) зв'язків відповідно. У першому випадку увага дослідників фокусується на способах лінійної організації різних за часом звершення подій і ширше – на вербальних формах і прийомах, що забезпечують чітку (когезивну) оповідь. У другому випадку мова йде про спроби опису ментальних моделей, схем

або структур, конструйованих індивідом у рамках когнітивного процесу розуміння наративу, де сам акт оповіді визначається як діяльність, в основі якої лежить концептуалізація ієрархічної структури історії, що оповідається (детальніше див. [218; 323; 320; 329; 322]). При цьому основним поняттям для представників обох напрямів є поняття наративної структури.

В історії наратології перші спроби опису структури наративу пов'язують з античною традицією літературного аналізу, основні принципи якого були викладені в «Поетиці» Арістотеля: 1) наратив є «імітацією» або «репрезентацією» дій (*mimesis praxeos*); 2) ця «репрезентація» має викликати емоції (зокрема співчуття і страху); 3) «правильні» (*well-formed*) фабули організовані як ціле (*holos*), що має початок, середину і кінець. Ці три характеристики, на думку сучасних дослідників [197, с. 1], дозволяють скласти базове уявлення про темпорально зумовлену організацію наративу: події, що оповідаються, послідовно розгортаються в часі; емоції страху і співчуття фокусують читацьку увагу на наблизенні фінальної розв'язки; єдність репрезентації забезпечується катафоричною функцією початку і анафоричною функцією кінця.

В основі будь-якого наративу лежить зміна стану персонажа та / або трансформація початкової ситуації через різку зміну напрямку дії (перипетію, за Арістотелем). Таких поворотів у наративній послідовності може бути декілька: «початковий стан → руйнування → новий стан → руйнування → новий стан → ... → фінальний стан (рівновага)». Кожний новий стан одночасно є і відправним пунктом, і завершальним, стаючи тим самим інстантацією тимчасової рівноваги між «до і після», між минулим і майбутнім [251, с. 521]. Іншими словами, структура наративу передбачає «необхідність певної динаміки станів, зовнішньої або внутрішньої, що є результатом діяльності персонажів» [44, с. 97]. Ця діяльність підпорядкована логіці розвитку подій, залежній від глобальної теми наративу (розгадка таємниці, отримання бажаного об'єкта, викриття

злочинця, розвиток особистісних відносин тощо), де кожному персонажу приписується своя рольова функція.

У сучасних дослідженнях базова структура наративу розглядається, як правило, у двох іпостасях: як наративна послідовність оповіді (формальний аспект) і як тематично обумовлена ситуаційна модель (змістовий аспект).

Ідеї Арістотеля щодо трьох фаз композиційної структури твору (початку, середини і кінця) заклали фундамент для цілої низки досліджень, спрямованих на визначення та опис різних аспектів наративної послідовності (*narrative sequence*). У цих дослідженнях основні положення арістотелівського вчення було доповнено і переосмислено в руслі класичної (а потім – і посткласичної) наратології, що зумовило появу численних теорій і моделей базової структури наративу. Стисло схарактеризуємо найвідоміші з цих теорій.

На початковому етапі розвитку наратології у композиційній структурі тексту виокремлювали фази експозиції, зав'язки і розв'язки (див., наприклад, [195]), до яких згодом було додано фазу кульмінації, що передувала розв'язці. Тим самим структура наративу включала в себе такі компоненти [356, с. 64]: 1) **експозиція** – початкова фаза оповіді із зазначенням місця і часу розвитку подій, а також основних дійових осіб; 2) **зав'язка** – частина оповіді, в якій життя персонажа ускладнюється внаслідок певних обставин; 3) **кульмінація** – місце в оповіді, де напруження сягає максимуму, а результат подій виглядає найбільш несприятливим; 4) **розв'язка** – вирішення проблеми (не завжди позитивне).

З точки зору представників структуралістської школи наративного аналізу [там само, с. 64–66], будь-який наратив міг бути схарактеризований за допомогою його три- або чотиричастинної моделі (хоча існували і складніші моделі з більшою кількістю компонентів). Варіант чотиричастинної моделі зображено на рис. 2.1.

Аналізуючи зазначену модель, Дж. Скотт звертає увагу на те, що в її графічній репрезентації представлена напруженість, яка виявляється «вбудованою» в структуру наративу: розвиток сюжету починається з експозиції, зростає по висхідній з поступовим посиленням напруженості як реакції на ускладнення (або серію ускладнень), досягає точки кульмінації, після чого напруженість різко спадає, а хід подій завершується розв'язкою [там само, с. 66].

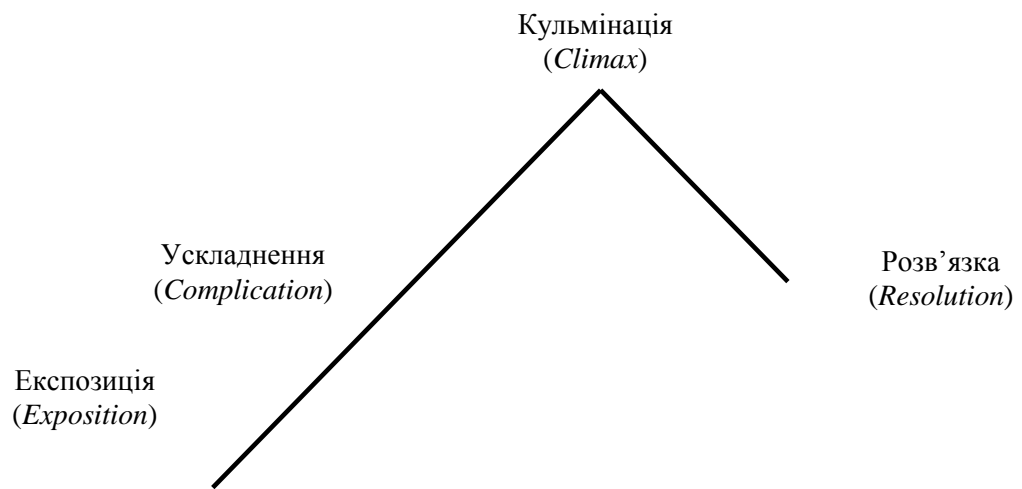


Рис. 2.1. Традиційна чотиричастинна модель наративу [356, с. 64]

Подібним чином трактує базову структуру наративу і Дж. Берроуей, використовуючи, однак, дещо іншу термінологію. Наративна структура, на думку авторки, включає: 1) **конфлікт** (між персонажами; між персонажем і його внутрішнім «я»; між персонажем і об'єктом, яким він хоче володіти); 2) **кризу** (ситуація наближається до вирішення, і напруженість сягає свого піку) і 3) **розв'язку** (криза вирішена, а разом з нею вирішений і конфлікт) [див. там само, с. 64]. Три- і чотиричастинні моделі досі залишаються актуальними в літературознавстві, але вони виявляються занадто узагальненими, а тому малоінформативними для цілей лінгвістичного аналізу текстів.

Значний внесок у розбудову теорії наративу зробила французька школа структурного аналізу, представлена іменами Р. Барта, Ж. Женетта, Ц. Тодорова, А. Греймаса, К. Бремона та ін. У руслі структуралістського підходу зусилля французьких наратологів були спрямовані на створення універсальної моделі наративної структури, принципи побудови якої поширюються на будь-який тип оповіді. Розглянемо деякі з цих принципів.

За Ц. Тодоровим (праці 1968–1973 р.р.), в основі наративу лежить поняття пропозиції. У межах наративу пропозиції об'єднані в цикли, ідентифікація яких не викликає ускладнень, тому будь-який читач розпізнає їх інтуїтивно (відчуваючи завершеність цілого). Одиницю такого, вищого, рівня Ц. Тодоров називає послідовністю (*sequence*) і зазначає, що повна послідовність «ідеального» наративу обов'язково включає п'ять пропозицій: оповідь починається з опису стабільної ситуації, яку порушує якась зовнішня сила, внаслідок чого виникає стан дисбалансу (*disequilibrium*); за допомогою певних дій стан рівноваги відновлюється, виявляючи при цьому схожість (але не тотожність) із первинним станом. Звідси автор робить висновок про існування двох типів наративних епізодів: одні описують стани (балансу чи дисбалансу), інші описують перехід (*transition*) від одного стану до іншого [див. 190, с. 3]. Ц. Тодоров вказує на можливість комбінаторики послідовностей між собою і вирізняє три типи комбінацій: вкладення (*embedding*), поєднання (*enchaining*) і чергування, або переплетення (*alternation, or interlacing*) [там само].

Ідеї Ц. Тодорова отримали розвиток в роботах К. Бремона (1973) і П. Ларівейля (1974). К. Бремон увів до схеми аналізу поняття «нاراتивних імовірностей» (*narrative possibilities*), що уможливило розгляд наративу як зосередження потенційних точок біфуркації у будь-якій серії подій, спрямованих на той чи інший результат [там само]. Так, аристотелівська тріада, що характеризує, наприклад, перехід від стану нещастя (*misfortune*)

до стану щастя (*happiness*), може бути трансформована в серію подій з відкритим кінцем (рис. 2.2).

Бажане поліпшення (<i>Improvement to be obtained</i>)	>>>>	Відсутність процесу поліпшення >>>> (<i>Absence of a process of improvement</i>)
	або >>	Процес поліпшення >>>> Успіх: поліпшення досягнуто (<i>Process of improvement</i>) (<i>Success: improvement achieved</i>)
		або >> Невдача: відсутність поліпшення (<i>Failure: absence of improvement</i>)
Дисфорія (<i>Dysphoria</i>)	>>>>	Процес поліпшення >>>> Ейфорія (<i>Process of improvement</i>) (<i>Euphoria</i>)
Ейфорія (<i>Euphoria</i>)	>>>>	Процес поліпшення >>>> Дисфорія (<i>Process of improvement</i>) (<i>Dysphoria</i>)

Рис. 2.2. Модель наративної структури К. Бремона [190, с. 3]

Своєю чергою, П. Ларівейль, спираючись на положення В. Проппа, К. Бремона і А. Греймаса, запропонував власну модель наративної послідовності, що об'єднує дві акціональні тріади [там само, с. 4]. У цій моделі фаза 4 є наслідком фази 3 і відділена від фази 5, яка, теоретично, може спричинити формування нової послідовності (рис. 2.3).

I ДО (<i>BEFORE</i>) Початковий стан (<i>Initial state</i>)	II ПІД ЧАС (<i>DURING</i>) Трансформація (що здійснюється або зазнається) (<i>Transformation (effectuated or undergone)</i>)	III ПІСЛЯ (<i>AFTER</i>) Фінальний стан (<i>Final state</i>)
Рівновага (<i>Equilibrium</i>)	Динамічний процес (<i>Dynamic process</i>)	Рівновага (<i>Equilibrium</i>)
1	2 Провокація (детонатор, тригер) (<i>Provocation (detonator, trigger)</i>)	3 Дія (<i>Action</i>)
		4 Санкція (наслідок) (<i>Sanction (consequence)</i>)
		5

Рис. 2.3. Модель наративної структури П. Ларівейля [190, с. 4]

Серед значного різноманіття існуючих моделей організації оповіді вирізняється модель У. Лабова і Дж. Валетські, створена спочатку для соціолінгвістичного аналізу усних наративів афроамериканців нью-йоркського Гарлема [299, с. 41]. Цю модель представлено на рис. 2.4, де О – *Orientation* (Орієнтація), С – *Complication* (Ускладнення), Е – *Evaluation* (Оцінка), R – *Resolution* (Рішення), *Coda* – Підсумок.

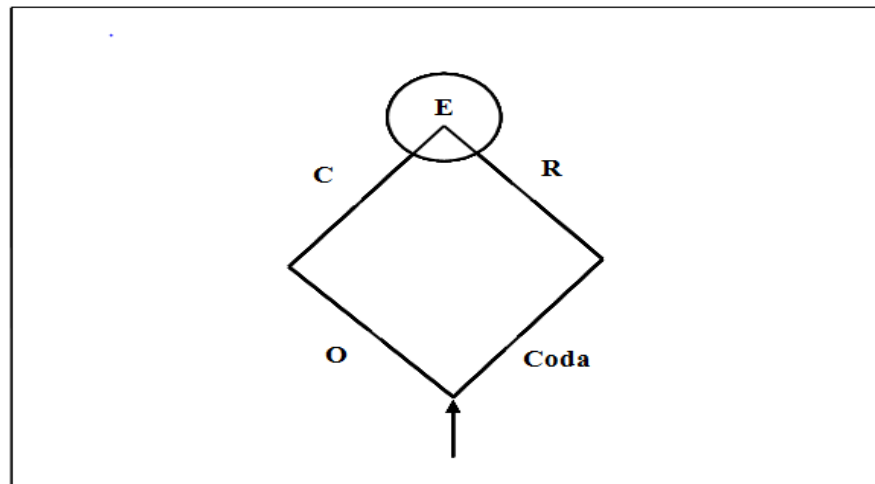


Рис. 2.4. Модель наративної структури У. Лабова і Дж. Валетські [299, с. 37]

У вдосконаленому варіанті моделі (рис. 2.4) У. Лабов [298, с. 363] розрізняє шість компонентів наративної структури (запитання, які розкривають суть кожного компонента, були додані пізніше відомим теоретиком М. Туланом [378, с. 137–138]). У цій моделі *Резюме* є загальною характеристикою того, про що буде йти мова в наративі (цю функцію, як правило, виконує заголовок або вступ). Фаза *Орієнтації* вводить читача до світу фактуальної або фікціональної оповіді, знайомить з місцем і часом дії, основними персонажами. В *Ускладнювальній події* окреслюється наративний конфлікт, що потребує вирішення. Фаза *Оцінка* містить інформацію про наслідки, спричинені ускладненням. Розвиток дії завершується *Рішенням (Результатом)*, яке тією чи іншою мірою знімає конфлікт і відновлює початковий баланс. Фаза *Підсумку* повертає адресата (у випадку з художнім наративом – читача) до реальної дійсності,

прокладаючи «місток» між двома світами – фактуальним (або фікціональним) і реальним (рис. 2.5).

1) Резюме (<i>Abstract</i>)	У чому суть наративу?
2) Орієнтація (<i>Orientation</i>)	Хто? Коли? Де? Що?
3) Ускладнювальна подія (<i>Complicating Action</i>)	Що сталось?
4) Оцінка (<i>Evaluation</i>)	І що тепер?
5) Результат або Рішення (<i>Resolution</i>)	Чим усе закінчилося?
6) Підсумок (<i>Coda</i>)	Як це стосується нас тут і тепер?

Рис. 2.5. Модель наративної структури У. Лабова [190, с. 4]

Дослідники звертають увагу на досить гнучкі правила, що регламентують формування структури наративу: 1) не завжди всі шість компонентів реалізуються в конкретному тексті; 2) порядок послідовності наративних фаз може бути змінений; 3) деякі фази можуть повторюватися по декілька разів [356, с. 65; див. також 164].

Модель У. Лабова стала однією з найвідоміших моделей, застосованих для аналізу структури наративу (і не лише вербального). Дж. Скотт, ілюструючи тезу, за якою художній твір може включати одночасно декілька наративів, один з яких обов'язково буде мати статус доміантного, проводить аналогію з наративом комп'ютерної гри. Такий наратив складається з «основного завдання» (*main quest*), яке герой повинен виконати, щоб успішно завершити гру, і «додаткових завдань» (*side quests*) типу переправи через річку, які гравець не зобов'язаний виконувати, але проходження яких зможе збагатити його досвід і посилити задоволення від ігрового процесу [356, с. 65]. При цьому відзначається, що наративна послідовність семіотичного тексту комп'ютерної гри повністю відповідає наративним фазам за У. Лабовим.

Стислий огляд наведених вище моделей уможливорює висновок про те, що з точки зору формальних властивостей наративна структура

визначається як «текстуальна синтагматична схема» – послідовність проміжного рівня, що функціонує між рівнем речень і абзаців, які об'єднують клаузи, і рівнем макротекстуальної організації, тобто текстовим планом [190, с. 7]. Текстовий план представлений «глобальною темою» наративу, або його загальним змістом.

Якщо дослідження «синтагматичної» структури наративу передбачало виявлення її сегментів і принципів їхньої кореляції при розгортанні сюжету, то моделювання змістової структури наративу здійснювалося значною мірою у відриві від структури власне оповіді та було зосереджене на темі самої історії, про яку оповідає текст. Метою аналізу було виявлення закономірностей організації цієї теми, тобто її узагальненої структури, обговорення якої або обмежувалося рамками певного жанру, або ж прагнуло вийти за їхні межі [114, с. 86].

У дослідженнях змісту наративу ключова роль по праву належить російському вченому-структуралісту В. Я. Проппу. У роботі «Морфологія чарівної казки» (1928) В. Я. Пропп створив класичний варіант опису і класифікації сюжетів, де центральною категорією аналізу стала дія персонажа, або його функція. Під *функцією* автор розуміє «вчинок дійової особи, який визначається з огляду на його значущість для ходу дії» [144, с. 22]. Проаналізувавши матеріал 100 російських чарівних казок, В. Я. Пропп виокремив 31 функцію, серед яких – початкова ситуація, тимчасова відсутність, заборона, порушення, випитування (відомостей), видача (відомостей) та ін. [там само, с. 26–59]. Об'єднання цих функцій у так звані «кола дії» дозволило авторові ідентифікувати сім інваріантних дійових осіб (*актантів*), типових для всіх текстів казок: шкідник, дарувальник, помічник, об'єкт пошуку, відправник, герой і помилковий герой [там само, с. 73]. Будь-яка конкретна казка, таким чином, містить певну комбінацію кіл дії, які охоплюють певні функції.

Концепція В. Я. Проппа стала першою, але не єдиною спробою моделювання змісту тексту. У своїй «Структурній семантиці» (1966) А. Греймас, коментуючи схему Проппа, вважає її «занадто емпіричною» і намагається редукувати її за допомогою поняття актанта, який не є ані специфічним сюжетним елементом, ані персонажем, а лише структурною часткою [див. 54, с. 135]. А. Греймас вирізняє спочатку 20 пар функцій (тимчасова відсутність, заборона *vs.* порушення; випитування *vs.* видача відомостей; розчарування *vs.* покора і т. д.), а потім зводить їх до п'яти: укладання договору (припис *vs.* згода); боротьба (протистояння *vs.* перемога); комунікація (передача *vs.* отримання); присутність; швидке переміщення [38, с. 277–281]. У результаті формується список із шести актантів, розташованих по трьох семантичних осях (рис. 2.6): 1) вісь бажання (суб'єкт – об'єкт); 2) вісь випробувань (помічник – супротивник); 3) вісь комунікації (адресант – адресат) [37, с. 158–163].

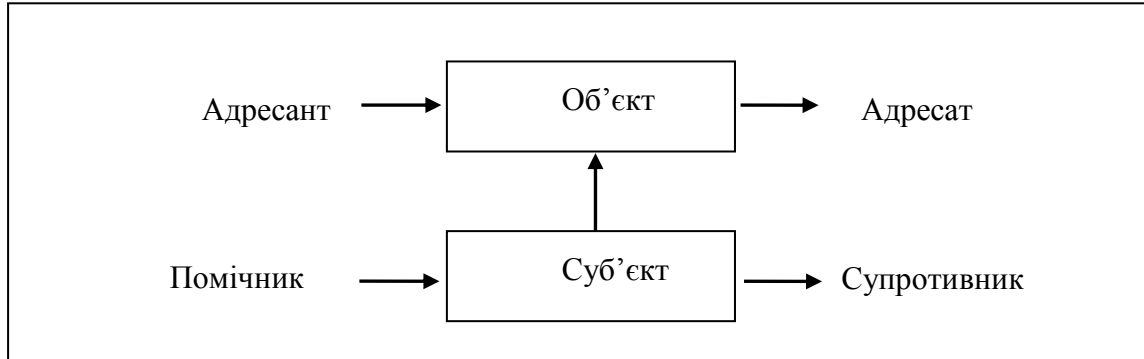


Рис. 2.6. Актантна схема А. Греймаса [див. 165, с. 97]

Аналізуючи модель А. Греймаса, Р. Францозі вважає, що вона працює таким чином: (а) Адресант ініціює подію; (б) Адресат отримує від події вигоду; (в) Супротивник уповільнює подію або заважає їй шляхом протистояння Суб'єкту або конкурування з ним за Об'єкт; (г) Помічник наближає подію, допомагаючи Суб'єкту. При цьому окремий актант включає в себе цілий клас персонажів, він може втілюватися в декількох

персонажах одночасно, а також не бути задіяним взагалі [251, с. 524]. Тим самим А. Греймас прагнув розширити жанрові рамки наративу та виокремити його структурні елементи, придатні для аналізу текстів різних жанрів.

У руслі когнітивно-дискурсивного підходу до вивчення стратегій розуміння зв'язного тексту змістові аспекти наративу узгоджуються з поняттям «*ситуаційної моделі*», запропонованим Т. А. ван Дейком і В. Кінчем. Як відзначають автори, «розуміння тексту передбачає не лише представлення текстової бази в епізодичній пам'яті, але також активацію, оновлення та інші способи функціонування так званої *ситуаційної моделі* в епізодичній пам'яті: це когнітивна репрезентація подій, осіб і взагалі ситуацій, про які йде мова в тексті» [234, с. 11–12]. Зауваження науковців щодо структури зв'язного тексту як такого (у тому числі й наративного) узгоджується з ідеєю про існування «глобальної схемної форми» тексту (*global schematic form*), її «головної теми» (*global theme*) – ідеєю, яка є одним із ключових положень сучасної наратології [370].

Багаторічні наукові пошуки у сфері опису тематичного наповнення тексту дозволили дослідникам сформулювати визначення теми: «**Тема** – це жанрова когнітивна структура, яка активується діями, що відбуваються в фікціональному світі» [367, с. 127]. Під час аналізу особливостей змісту кінематографічного наративу, Е. Тан [там само, с. 120] вирізняє два його основні компоненти – *тематичну структуру* (*thematic structure*) і *структуру персонажів* (*character structure*). На думку автора, перший компонент регулює читацькі очікування щодо розвитку подій, другий – управляє очікуваннями щодо долі персонажів, які викликають співчуття з боку читача.

Література з теорії драми, продовжує Е. Тан, представлена значною кількістю робіт, присвячених опису ситуацій, які формують ядро драматичних творів. Так, французький театрознавець Ж. Польті (праці 1921–1977 р.р.) запропонував класифікацію з 36 сюжетів, що включає

Фатальну необережність, Загадку, Викрадення, Самопожертву заради близької людини, Судову помилку тощо. Інший відомий французький теоретик, філософ Е. Сур'є (1950) розробив жорсткішу схему аналізу, виокремивши такі драматургічні функції, як Спрямована драматична сила (*Aimed Dramatic Force*), найчастіше це пристрасть, бажання і страх; Цінність (*Value*); Представник цінностей (*Representative of Value*); Персонаж, який знаходить Цінність; Супротивник (*Adversary*). Зазначені функції, своєю чергою, формують тематичні кластери (наприклад, Спокуси, Зради, Помсти) [там само, с. 121–122]. З огляду на такий розподіл, шляхом комбінування і модифікації структурних схем Е. Сур'є ідентифікував приблизно 200 000 сюжетних ситуацій. Як зауважує Е. Тан [там само, с. 122], класифікація Сур'є, яка схематично окреслила протоелементи структурного аналізу, стала прообразом актантної моделі А. Греймаса.

Що стосується досліджень останніх десятиліть, то розвиток когнітивної наратології дозволив її представникам розробити моделі розуміння наративу, в основу яких було покладено згадувану нами раніше концепцію «тематичних універсалій» Р. Шенка, доповнену напрацюваннями М. Дайєра (1983), В. Ленерт (1982), Р. Віленські (1983) [там само, с. 128]. У цих моделях розуміння наративу розглядалося у співвіднесенні з процесом конструювання когнітивної репрезентації в напрямку «знизу-вверх» (*bottom-up*), тобто від конкретнішого до загальнішого. При цьому, як зазначає Е. Тан [там само], тематичним структурам різних параметрів відводилася роль регуляторів репрезентації дій залежно від рівня деталізації. У найзагальнішому сенсі ці моделі деталізували цілі одного або більше протагоністів, плани досягнення цих цілей, взаємне накладення цілей, планів і дій різних протагоністів, а також можливі результати (з урахуванням характерних помилок у плануванні).

* * *

Запропонований вище огляд моделей наративної структури ілюструє тезу М. Бамберга і В. Марчман про існування двох паралельних векторів досліджень, пов'язаних, з одного боку, з вивченням форми наративу, а з іншого, – з аналізом його змісту. Органічне поєднання цих двох векторів у межах єдиної методологічно релевантної схеми поки що залишається лише перспективою, про що свідчать і деякі роботи лінгвістів східноєвропейської школи. Так, російська дослідниця Н. Ю. Філістова [163], здійснюючи порівняльний аналіз англійських та російських детективних оповідань, використовує методику У. Лабова і Дж. Валетські і представляє структурну організацію кожного оповідання в термінах компонентів (фаз) наративної схеми «Резюме – Орієнтація – Ускладнення – Оцінка – Рішення – Підсумок». У цілому авторка виокремлює вісім типів наративних схем, характерних для детективної оповіді. Водночас, аналіз змістового плану оповідань здійснюється поза його зв'язком із наративною схемою: він орієнтований на визначення базових концептів детективного тексту (такими визнаються ЗЛОЧИН, ТАЄМНИЦЯ, РОЗСЛІДУВАННЯ, ПОКАРАННЯ) і виявлення особливостей їхньої лексичної репрезентації. Інша російська дослідниця, Ю. В. Шевякова [177], спираючись на актантну схему аналізу, запропоновану А. Греймасом, представляє структуру змісту англомовних детективних оповідань у вигляді «когнітивних карт», де рольові актанти характеризуються за допомогою системи семантичних відмінків, відстежуваних у пропозиціональних структурах. Останні ж виводяться на підставі аналізу синтаксичних одиниць. Більш вдале застосування методики концептуального моделювання до змісту тексту продемонстровано, на наш погляд, у роботі української дослідниці Л. В. Барби [8], де авторка, використовуючи положення фреймової семантики, відтворює концептуальну модель текстової ситуації «злочин – покарання» і розглядає її актуалізацію в англомовних текстах різних функціональних стилів. Однак

автори останніх двох робіт не співвідносять свої дані з наративною схемою: вона залишається поза рамками аналізу.

Разом із тим, М. Бамберг і В. Марчман справедливо вказують на необхідність розбудови комплексного, системного підходу до вивчення структури наративного тексту – підходу, що враховує і формальні, і змістові аспекти наративної організації, підпорядкованої ключовому принципу одночасного «скріплення» (*binding*) і «розгортання» (*unfolding*) історії від рівня локальної когезії до рівня глобальної ієрархії [196, с. 279]. Поділяючи цю думку, ми вважаємо, що результатом такого підходу має стати побудова універсальної когнітивної моделі наративу, структурні принципи якої будуть відповідати як загальним критеріям наративності, так і вимогам жанрової специфіки оповіді. Крім того, побудова такої моделі вимагає залучення до аналізу чинника адресата, оскільки потенційні стратегії оброблення ним наративного тексту прогнозуються його автором і вводяться до структури оповіді.

2.2.2. Чинник адресата у структурі наративу. Положення про значущість читацького фактору закріпилося в теорії наративу внаслідок так званого «епістемологічного напруження», що виникло між об'єктивістською концепцією «ідеальної фабули» і конструктивістською теорією «взаємодії об'єктивних характеристик наративної репрезентації і суб'єктивних відчуттів аудиторії» [197, с. 3]. І якщо формалісти і структуралісти зверталися до вивчення логічної організації «правильно оформлених» історій з метою опису їхньої іманентної (і більш-менш інваріантної) структури (Ж. Женнетт [257], Р. Барт [199; 200], В. Шмід [353], М. Баль [194]), то у пізніших роботах, включно з рецептивними (У. Еко [182]), психоаналітичними (П. Брукс [207; 208]), риторичними (Дж. Фелан [333], М. Стернберг [360]) і когнітивними дослідженнями (Д. Херман [272], М.-Л. Райан [343], М. Флудернік [247]), перевага

надавалася розгляду динамічних аспектів, які підкреслюють рухливість конфігурації наративної послідовності (структури), відтвореної у свідомості читача у процесі читання тексту. На думку Р. Бароні, це зрушення в наратологічній парадигмі було зумовлене ще в 1979 р. зауваженням У. Еко стосовно того, що фабула «не вибудовується одномоментно після прочитання тексту: фабула – це результат тривалої серії занурень у текст, здійснюваних читачем у процесі читання. Тому фабула завжди відтворюється крок за кроком» [див. 197, с. 2–3].

У своєму огляді робіт із сучасної наратології Е. Кафаленос звертає увагу на необхідність детального вивчення інтерактивних процесів, до яких долучені читач і текстова репрезентація (наратив). Коментуючи основні положення сучасних критичних студій з теорії наративу, авторка зауважує: «Що я бачу нового, так це появу досліджень, орієнтованих на визначення ступеню впливу читацьких рішень на конструювання наративного світу. <...> Подальше просування в цьому напрямку, якщо таке станеться, дозволить із більшою точністю описати моменти, які поки що не піддаються поясненню, а також з'ясувати умови, що сприяють посиленню взаємодії між текстовою репрезентацією і читачем у процесі конструювання наративних світів» [287, с. 114].

Включення фактора читача до концептуально-методологічного апарату теорії наративу створило передумови для появи численних моделей обробки і розуміння тексту. Це інтерактивна модель Д. Румельхарта (1977–2004), моделі читацького очікування К. Гудмана (1967–1982) і Ф. Сміта (1971, 1973), інтерактивно-компенсаторна модель К. Становича (1980) тощо (див. докладно в [339, с. 53–65]), серед яких найвідомішою і найчастіше згадуваною є конструкційно-інтеграційна модель (*Construction-Integration Model* – *CI-model*) Вальтера Кінча.

Ім'я В. Кінча проходить червоною ниткою через усю більш ніж 40-річну історію когнітивної психології і досліджень процесів читання й

обробки тексту. Разом зі своїми колегами, серед яких слід окремо відзначити Т. А. ван Дейка, В. Кінч розробив теорію розуміння тексту (*Theory of Comprehension*), принципи якої поширюються автором на всі форми людського розуміння [290; 291]. Доопрацьоване і розширене видання книги В. Кінча «Розуміння: Парадигма свідомості» (*Comprehension: A Paradigm for Cognition*, 1998) стало результатом багаторічних досліджень, які охоплюють період із середини 1970-х до середини 2000-х рр. і які зазнали впливу різних наукових течій і трендів – таких як теорія схем, теорія ментального моделювання, теорія штучного інтелекту, граматики тексту та ін. [див. 339, с. 54].

Згідно з моделлю В. Кінча, читацька діяльність є двофазовим процесом, що складається з конструкційної та інтеграційної фаз. У конструкційній фазі читач обробляє інформацію, що надходить, і конструює **поверхневу репрезентацію** (*surface representation*) тексту, тобто ментальну репрезентацію конкретних слів і фраз, на підставі якої вибудовуються пропозиції (що включають семантичні знання, емоційні та образні фактори) і формуються поняття. Ці пропозиції, на думку вченого, локалізуються в буфері короткострокової пам'яті і пов'язуються між собою за допомогою пропозиціональної мережі (*propositional network*), яка залучає до процесу обробки інформації також і пропозиції з довгострокової пам'яті, що поступово робить мережу все більш нестійкою, некерованою, полівалентною і суперечливою. У середині конструкційної фази В. Кінч [292, с. 1274] диференціює мікро- і макроструктури зв'язного тексту: якщо перші визначають пропозиціонально-семантичний зміст тексту, то другі забезпечують «глобальну організацію цих понять в одиниці вищого порядку». Обидві ці структури формують **текстову базу** (*textbase*), «семантичний фундамент (*underpinning*) тексту».

У другій, інтеграційній фазі до обробки і розуміння тексту залучається знання контексту, який накладає деякі обмеження на пропозиціональну

мережу: нерелевантні смислові вузли (*knowledge nodes*) деактивуються, а пропозиції, які відповідають смислового контексту, підсилюються. Ця діяльність підтримує стабільність мережі аж до моменту формування більш ґрунтовної ситуаційної репрезентації, або *ситуаційної моделі* (*situational model*), яку часто називають *ментальною моделлю тексту*. Якщо ж інтеграція не відбувається, то починається новий конструкційний етап. Як зауважує В. Кінч, «цей громіздкий процес активації випадкового знання (*random knowledge*), що видається марним», звичайно ж, не є економним з огляду на докладені зусилля, але він гарантує внутрішню адаптивність і гнучкість усередині постійно змінюваного контексту. В. Кінч послідовно відстоював свою тезу про те, що для читача не існує таких способів розуміння тексту, які б не припускали хоча б побіжного ознайомлення з текстовим матеріалом. Тому вчений приділяв особливу увагу підкріпленню своєї теорії результатами емпіричних досліджень, наприклад, даними робіт М. Джасти і П. Карпентер (1980) із вивчення рухів очей під час читання [див. 339, с. 55].

Як зауважує С. Райхль [там само], модель Кінча досить часто зазнавала критики за надто очевидну, на думку опонентів, прихильність до положень теорії штучного інтелекту, а також за відстоювання першочергової ролі фази обробки інформації (*data-driveness*) у загальному процесі розуміння тексту. При цьому в альтернативних моделях (наприклад, у моделях К. Гудмана і Ф. Сміта), запропонованих у руслі чітко артикульованого підходу «зверху-вниз» (*top-down*), тобто від загального до конкретного, увага дослідників фокусувалася на аналізі очікувань читача, що формуються у процесі читання.

У цілому, незважаючи на існуючу критику деяких положень теорії В. Кінча, запропонована ним конструкційно-інтеграційна модель досі залишається однією з найбільш популярних і найбільш адаптованих до потреб когнітивної науки і суміжних з нею дисциплін. Так, саме ця модель,

доповнена напрацюваннями Л. Флауера (1987), А. Грессера і Р. Звана (1993), Т. ван Дейка (1987), М. Зінгера (1992), Д. Міала (1988) та ін., була покладена в основу концепції когнітивно-емотивної обробки художнього тексту, розробленої голандськими вченими Е. В. Кнепкенсом і Р. Званом [293].

Слід зазначити, що в парадигмі лінгвістичних досліджень поняття «емоції» довгий час сприймалося як таке, що протиставляється когніції, або, принаймні, не впливає на неї значною мірою. Модель Кнепкенса–Звана як теоретичний наслідок зміщення фокусу уваги когнітивістів до аналізу відношень «текст – читач» поклала початок і переосмисленню відношень «когніція – емоції», викликавши сплеск наукового інтересу до вивчення емоційної сфери індивіда.

Д. Міал, один із послідовників теорії читацького сприйняття (*Reader Response Theory – RRT*), у своєму есе «За межами інтерпретації: Когнітивна значущість читання» (2005) піддав серйозній критиці положення когнітивної поетики, за яким емоції визначаються як щось вторинне, як наслідок когніції, а не її рушійна сила [312, с. 147]. Аналогічна точка зору представлена і в моделі Кнепкенса–Звана, де визнається пріоритетність функції емоцій: емоції, на думку авторів, спрямовують увагу читача на певні типи інформації в тексті, унаслідок чого інші типи інформації відходять на задній план. Саме завдяки цій властивості емоції часто переймають функції когніції, коли читач відчуває труднощі в розумінні тексту, особливо на початку читання [293, с. 128].

У рамках своєї теорії Е. В. Кнепкенс і Р. Зван розмежовують два типи емоцій: *фікціональні емоції – Ф-емоції (fiction emotions – F-emotions)*, які читач відчуває стосовно світу подій, і *артефактні емоції – А-емоції (artefact emotions – A-emotions)*, що виникають у читача стосовно всього твору в цілому з урахуванням тематики, стилю автора, ступеня виконання задуму та ін. Разом із тим, дослідники відзначають очевидну умовність подібного поділу, вказуючи на легкість, з якою обидва типи емоцій можуть переходити

з однієї категорії в іншу [там само, с. 130]. Далі Е. В. Кнепкенс і Р. Зван співвідносять ці емоції з рівнями обробки тексту: на поверхневому рівні актуалізуються виключно *A-емоції* (читач оцінює стиль, ритм, синтаксичні та семантичні девіації і т. д.); на рівні текстової бази (семантичного фундаменту тексту) емоційно маркована інформація найчастіше «розчиняється» в емотивно нейтральних фрагментах; на рівні ситуаційної моделі активуються *альтероцентричні Ф-емоції*, фокусовані на емоціях персонажів фікціонального світу, і *егоцентричні Ф-емоції*, викликані власними переживаннями читача щодо розвитку подій; і, нарешті, на рівні прагматичної моделі (*pragmatic model*) знову вступають в силу *A-емоції*, пов'язані з оцінюванням творчої майстерності письменника. При цьому прояв тих чи інших *A-емоцій* може залежати від різних факторів: 1) від досвіду читача (досвідчені читачі відчують більше *A-емоцій*, тому що легко «схоплюють» стилістичні прийоми і особливості авторської техніки); 2) від жанрової належності тексту (реалістичний детектив викличе у читача набагато меншу кількість *A-емоцій*, ніж постмодерністський роман); 3) від характеру розв'язки (іноді твір із відкритим фіналом може принести конкретному читачеві почуття незадоволеності та розчарування) і т. ін. [там само, с. 133–134].

Аналізуючи модель Кнепкенса–Звана, дослідники звертають увагу на обмежену кількість емпіричних досліджень, здатних підтвердити або спростувати її положення, а також на очевидну умовність диференціації зазначених рівнів обробки тексту [339, с. 105]. Водночас, не можна не відзначити важливість цієї концепції для розвитку когнітивної психології, наратології, теорії читання, теорії читацького сприйняття, теорії емоцій, об'єктом дослідження яких є сфера рецепції адресата – роботи Д. Міала, Д. Кайкена, Дж. Купчика, К. Оутлі, П. Силвіа й ін. (див. докладно в [339, с. 106–114]).

Запропонований нами огляд моделей обробки і розуміння нарративного тексту підтверджує висновок про те, що читацька діяльність є

«складною ментальною операцією», відповідно до якої «свідомість просіює нову і вже наявну інформацію, розпізнає патерни, активує структури пам'яті і встановлює, зміцнює та перебудовує зв'язки ментальних мереж» [там само, с. 16]. Читацька діяльність є «когнітивно-емотивним процесом, залежним від соціально-культурних чинників» [249, с. 126; див. також 268]. Цей процес передбачає використання адресатом тексту певних когнітивно-емотивних стратегій.

2.2.3. Когнітивно-емотивні стратегії обробки тексту адресатом. У

ході аналізу явища напруження / напруженості ми вже згадували про існуюче розмежування між поняттями емоції й афекту, якого ми будемо дотримуватися і в нашому дослідженні. Нагадаємо, що ми спираємося на широке трактування цього поняття, згідно з яким під афектом розуміють **комплексну зворотну реакцію** індивіда на певні зовнішні та / або внутрішні фактори, що викликають зміну його ментального стану. У цьому руслі П. Хоган ідентифікує читацький афект як «відгук читача на текст (*reader response*), включно з його емоційним відгуком (*emotional response*)» [283, с. 14]. Тим самим автор має на увазі, що окрім емоційного відгуку на текст читацький афект включає щось іще. Проте що саме може формувати додатковий зміст читацької реакції, автор не зазначає. Відповідь на це питання можна знайти у сучасних роботах, виконаних у рамках афективної науки (афектології) і нейронауки, де проблема афекту обговорюється за двома напрямками: рефлексорність / осмисленість зворотної реакції на подразник та емотивний / когнітивний зміст цієї реакції.

Як зауважує М. Уетерел [393, с. 351], наукові студії останніх років поставили під сумнів положення про розмежування рефлексорного афекту (*human affect*) та усвідомленістю / осмисленістю (*mindfulness*), що до цього часу панувало в концепціях фахівців з біології і фізіології людини. У роботах з дискурсивної психології [391; 392; 393] авторка, ґрунтуючись на

дослідженнях своїх колег (Hemmings 2005; Thien 2005; Laurier & Philo 2006; Gill & Pratt 2008; Papoulias & Callard 2010; Pile 2010; Leys 2011; Blackman 2012), послідовно відстоює думку про те, що афект безпосередньо пов'язаний із практикою породження значення (*meaning-making practices*), що має соматичні прояви [393, с. 353]. При цьому М. Уетерел звертає увагу на результати досліджень в царині нейронауки та психобіології. Так, провідний спеціаліст у площині експериментальної психології та вивчення емоцій К. Шерер (2005) стверджує, що прояви афекту включають «синхронне залучення соматичних і ментальних ресурсів»; А. Дамасіо (1999), відомий представник нейронауки, вважає, що сфера повсякденних емоційних реакцій є своєрідним континуумом, представленим «безперервною поліфонією» (*running polyphony*), яка створює особливу тканину тілесного і психічного (*the fabric of body / mind*); експериментальні психологи Л. Барретт (2009) і Дж. Расселл (2003) тлумачать афект як пластичний багатоаспектний конструкт, який є результатом одночасних процесів усвідомлення, організації, категоризації, маркування й транслювання, – конструкт, який у підсумку стає соціально значущою «емоцією» [там само, с. 355].

Таким чином, афект, будучи комплексною зворотною реакцією, містить когнітивний і емоційний складники, представлені у їхньому тісному причинно-наслідковому взаємозв'язку. Саме тому під час аналізу напруженості як авторської стратегії індукування потенційного читацького афекту, тобто зворотної реакції адресата на художній текст, ми будемо розрізняти два її компоненти – **когнітивний** (пов'язаний із формулюванням запитань, побудовою гіпотез та формуванням інференцій щодо розвитку подій з метою зняття нарративної невизначеності) та **емотивний** (такий, що фіксує провідну емоцію, яка супроводжує обробку читачем інтелективної інформації, представленої у тексті). Обидва компоненти розглядається нами як рівноправні, оскільки в межах нарративного епізоду вони активуються

спільно. Відмінність між ними полягає лише у порядку їхньої активації: або когнітивний компонент викликає супутню емоцію, або ж емотивний компонент стає джерелом умовиводів читача.

Слід також зазначити, що емотивний компонент має два рівні реалізації: фокальний (рівень текстових об'єктів) та подієвий (рівень наративних епізодів, конституйованих наративними подіями). У цьому сенсі *фокальний* емотивний компонент співвідноситься з поняттям *альтероцентричних фікціональних емоцій*, вирізнених Е. В. Кнепкенсом і Р. Званом: це реакція читача на емоції текстових персонажів. Водночас, *подієвий* емотивний компонент корелює з поняттям *егоцентричних фікціональних емоцій* читача за Е. В. Кнепкенсом і Р. Званом, тобто він характеризує узагальнену реакцію читача на розвиток подій фікціонального світу, із ставленням до персонажів включно. Тобто подієвий емотивний компонент інтегрує фокальний емотивний компонент, хоча семантичний зазор між термінологічним обсягом кожного з них іноді виявляється незначним, а тому не завжди помітним. Однак відмінність існує: так, читач, переживаючи за долю героїні, яка потрапила в пастку, буде відчувати разом з нею емоції *страху* і *відчаю*, тоді як загальною емоційною реакцією читача буде стан тривожного очікування розв'язки, або *саспенс*.

Поняття афекту є центральним у структурно-афективній теорії У. Брюера і Е. Ліхтенштайна (1982), положення якої детально обговорювалися нами у підрозділі 1.4.4 дисертації. Виокремлені й описані авторами три афективні структури – зацікавленість, саспенс і збентеженість – у нашій концепції визнаються ключовими для створення наративної напруженості, включеної до програми інтерпретації наративного тексту. На користь цих структур свідчить і теорія відомого ізраїльського критика М. Стернберга (роботи 1971–2003 рр.), яка постулює наявність трьох наративних універсалій, представлених окремими стратегіями обробки і розуміння тексту.

У своїх міркуваннях М. Стернберг [361, с. 326–328] виходить із того, що власне наратив є унікальною дискурсивною конструкцією, у межах якої відбувається взаємонакладання (*concurrance*) двох темпоральних послідовностей. Послідовність фактуальних або фікціональних подій демонструє **подієвий час** (*represented time*). Послідовність, у якій відбувається оповідь цих подій, розгортається в **комунікативному часі** (*communicative time*). Подієвий час демонструє динаміку самої описуваної дії, комунікативний час – спосіб оповіді (пор. поняття «мислимий час / *conceived time*» та «час обробки / *processing time*» у когнітивній граматиці Р. Ленекера [300, с. 79] – Г. Л.). Як зазначає М. Стернберг, ця дуальність наративу чомусь часто не береться до уваги, унаслідок чого у фокусі уваги дослідників опиняються переважно дії персонажів фікціонального світу, які зводяться до однієї часової осі – осі репрезентації серії подій [361, с. 326]. Категорично не погоджуючись із таким підходом, М. Стернберг наполягає на тому, що аналіз наративу повинен враховувати фактор комунікативного часу, відповідального не тільки за оповідний акт (*telling*) і його сприйняття (*reading*), але й за власне наративізацію (*narrativizing*) оповіді. У межах наративного тексту обидва темпоральні процеси зливаються в єдине ціле і «проектують наратив у нашу свідомість за допомогою латентних акціональних тригерів», аналогічно тому, як «оповідають» свої історії твори живопису. Наратив, таким чином, «існує не всередині або поза часом, а між двома часами, а разом з ним так само існуємо й ми, читачі, слухачі, глядачі, поки перебуваємо у процесі його сприйняття» [там само]. Тобто представлений у наративі синтез подієвого і комунікативного часу має унікальну онтологію, яка визначається М. Стернбергом як «положення між» (*in-betweenness*) [там само], що дає можливість, на нашу думку, назвати цей синтез **нاراتивним часом**.

Наративний час припускає використання читачем таких визначених М. Стернбергом когнітивних операцій (*functional operations of the mind*), як

проспекція, ретроспекція і рекогніція. Об'єднуючи ці операції з трьома афектами – тривожним очікуванням, або *саспенсом* (*suspense*), *зацікавленістю* (*curiosity*) і *збентеженістю* (*surprise*), М. Стернберг визнає відповідні когнітивно-емотивні стратегії обробки тексту читачем нарративними універсалиями і називає їх для стислості ім'ям афекту: саспенс, зацікавленість і збентеженість. Наведемо фрагмент з першої частини праці М. Стернберга «Наративні універсалії та їхній когнітивний статус (I)» [361, с. 327], де автор дає стислу характеристику зазначеним явищам: «С а с п е н с виникає в результаті конкуренції двох сценаріїв майбутнього через невідповідність між тим, що ми, читачі, знаємо про подію (наприклад, про конфлікт) у кожний конкретний момент оповіді, і тим, що знаходиться поза нашим знанням, як поки що невизначене і невирішене. Дві інші універсалії радше свідчать про маніпуляції з подіями минулого, не актуалізованими в оповіді. Суть з а ц і к а в л е н о с т і полягає в тому, що, усвідомлюючи неповноту свого знання, ми просуваємося вперед, пам'ятаючи про опущені фрагменти і намагаючись відтворити їх у ретроспекції. За умов з б е н т е ж е н о с т і наратив спочатку непомітно випускає деякі події або змінює їхню хронологію, а потім несподівано демонструє нам помилковість наших побудов, змушуючи тим самим іще раз реконструювати події в завершальній фазі пере-осмислення (*re-cognition*)» [там само, с. 327].

Акцентуючи увагу на своєрідності, винятковості й універсальності наративних стратегій проспекції, ретроспекції і рекогніції, М. Стернберг вказує на їхній нерозривний зв'язок з афектами як реактивними станами і зазначає, що збентеженість, незалежно від форми і ступеня інтенсивності, є «індикатором помилкової інтерпретації і запізнілим закликком (*a belated call*) до реконструкції подій»; виникнення зацікавленості «сигналізує про те, що минуле було деформовано і тепер представлено в альтернативному форматі»; саспенс же «кидає нас в обійми неясного майбутнього»,

змушуючи вибудувати гіпотези і припущення щодо ймовірного результату подій [там само, с. 327–328]. Звідси автор визначає **наративність** як «гру саспенсу / зацікавленості / збентеженості, що відбувається між подієвим і комунікативним часом (незалежно від комбінації цих наративних стратегій, засобів і форми їхнього втілення – явної чи прихованої)», а сам **наратив** – як «зв'язний текст, в якому така гра домінує: поняття наративності тим самим втрачає свою колись маргінальну і другорядну роль <...> і набуває статусу регулятивного принципу, головного серед пріоритетних принципів оповіді / читання» [там само, с. 328].

Заслуга М. Стернберга полягає в тому, що йому вдалося зафіксувати залежність характеру афекту від певної когнітивної стратегії обробки інформації, пов'язаної з наративним часом: саспенс є наслідком проспекції, зацікавленість – ретроспекції, збентеженість відповідає рекогніції. Аналізуючи концепцію М. Стернберга, дослідники відзначають чіткий зв'язок цих стратегій з феноменом наративного інтересу: саспенс обумовлений інтересом читача до того, що ще буде розказано; зацікавленість пояснюється інтересом читача до прогалін (*gaps*) в уже оприлюдненій частині історії; збентеженість відноситься до читацького переосмислення тих прогалін, які були заповнені раніше і тепер реінтерпретуються найнесподіванішим чином [333, с. 297].

З огляду на ідеї, сформульовані провідними зарубіжними наратологами, ми вважаємо наративне напруження афектом, тобто реакцією читача на текст, яка прогнозується самим змістом цього тексту. Напруження як передбачувана автором реакція читача на текст є когнітивно-емотивною сутністю [108]. Її когнітивний аспект пов'язаний із вектором наративного часу: ретроспекцією (реакція **ЩО СТАЛОСЯ?**), проспекцією (реакція **ЩО СТАНЕТЬСЯ?**) та рекогніцією (реакція **ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?**). Емотивним аспектом наративного напруження є прогнозовані автором читацькі емоції зацікавленості, саспенсу та

* * *

У цілому, для нашого дослідження особливої методологічної значущості набувають такі положення, сформульовані в зазначених вище роботах:

- Структура наративу розгортається за горизонтальною і вертикальною осями. Горизонтальна, синтагматична вісь демонструє, з одного боку, процес вербалізації (побудови мовлення за допомогою мовних засобів), а з іншого боку, – процес референції (послідовний розвиток описуваних подій). Вертикальна вісь наративу представляє тематичну ієрархію текстових подій, їхнє підпорядкування загальній темі оповіді (М. Бамберг, В. Марчман), або глобальній темі наративу.

- Глобальна тема наративу є залежною від специфіки жанру і представленою тематичною структурою, яка регулює читацькі очікування щодо розвитку подій (Е. Тан). Тематична структура глобальної теми ієрархічно включає макро- і мікроструктури. Мікроструктури, які визначають пропозиціонально-семантичний зміст текстових дескрипцій, об'єднуються в макроструктури, підпорядковані глобальній структурі (В. Кінч). Макроструктура є ситуаційною моделлю / моделлю текстової ситуації (Т. А. ван Дейк і В. Кінч). Ця ієрархія формує семантичний фундамент тексту, або текстову базу (В. Кінч).

- Свого роду «макроструктурами», які об'єднують пропозиціональний зміст мікроструктур, є наративні «послідовності», циклічно відтворювані в тексті (Ц. Тодоров). Такі «цикли», представлені комплексом наративних фаз «Орієнтація – Ускладнення – Оцінка – Рішення – Підсумок» (У. Лабов), об'єктивують певну тематичну єдність. У наративній структурі циклічно відтворювані «послідовності» можуть комбінуватися одна з одною шляхом поєднання, вкладення і переплетення (Ц. Тодоров). Текст може містити декілька наративів, один із яких є домінантним, а інші – додатковими (Дж. Скотт).

- Структура наративу включає вбудовану в неї напруженість (Дж. Скотт), зумовлювану «наративними ймовірностями», які стають «точками біфуркації» (К. Бремон) у тій чи іншій наративній фазі.

- Складниками наративного напруження читача є прогнозовані автором тексту читацькі емоційні реакції саспенсу, зацікавленості та збентеженості (У. Брюер, Е. Ліхтенштайн), які супроводжують проспекцію, ретроспекцію і рекогніцію (М. Стернберг) як тематичні вектори наративного часу.

- Проекція наративу у свідомість читача здійснюється за допомогою латентних акціональних тригерів (М. Стернберг), прихованих у поверхневій репрезентації тексту (В. Кінч).

Ці положення знаходять застосування в розробленій нами комплексній методиці побудови когнітивних моделей наративу, які включають адресовану читачеві програму інтерпретації наративної напруженості.

2.3. Методика побудови когнітивних моделей наративу

Метою нашого дослідження є виявлення та опис лінгвокогнітивного механізму створення і підтримки наративної напруженості, що викликає у читача особливий стан поглиненості текстом та інтенсифікує його мотивацію до читання (інтерес). Для вирішення цієї проблеми необхідно встановити мінімальну одиницю формально-змістового членування наративного тексту, а також створити методологічний інструментарій для обробки текстових сегментів. У нашій роботі мінімальною одиницею формально-змістового членування наративного тексту є наративний епізод. Наративні епізоди, виокремлені в конкретному тексті, упорядковуються за допомогою його когнітивної моделі, будівельними одиницями якої стають когнітивні протоструктури наративу – проспекційна, ретроспекційна і рекогніційна.

2.3.1. Членування наративного тексту. Першим кроком у побудові будь-якої моделі, у тому числі й лінгвістичної, є встановлення її базових елементів, узгоджуваних з одиницями дослідження. Аналіз наративу також потребує певних одиниць, виокремлення яких виявляється доволі проблематичним. Як зауважує В. І. Тюпа [160], проблема сегментації наративу ускладнюється його «двокоподієвою» природою. Тобто, з одного боку, «подією» є породження наративу в певному дискурсивному контексті. З іншого боку, сам наратив оповідає про певну подію або події (пор. аналогічну комунікативну і подієву «двоакість» наративного часу – Г. Л.). Найпростіший спосіб сегментації наративного тексту – його формальне членування на відрізки (розділи, абзаци, фрази, синтагми), що розділяються паузами різної інтенсивності, – не відображає наративну специфіку тексту, хоча і вловлює його ритміко-інтонаційну структуру. Інше, суб'єктно-композиційне, або дискурсне, членування припускає виявлення в рамках єдиного наративного дискурсу внутрішньотекстових субдискурсів – «подій», що розрізняються суб'єктом, адресатом та / або способом висловлювання (у тому числі й позанаративним). Спосіб висловлювання (оповіді) пов'язаний з композицією тексту. Зміна хоча б однієї з цих характеристик, продовжує автор, позначає межу двох сусідніх субдискурсів тексту. Така сегментація є важливою для вивчення різнорівневих оповідних інстанцій нарації, а також її гібридних форм, проте ця сегментація практично не стосується референтного плану наративу – історії, яка доноситься до читача і передбачає наявність низки подій як «дієгетичних сегментів» [там само]. Тим самим адекватна сегментація наративу повинна враховувати і зміст історії, що розповідається, і спосіб її організації.

Вимогам «двокоподієвої» сегментації наративу певною мірою відповідає така традиційна для зарубіжної наратології одиниця аналізу, як *epizod* (*episode*), межі якого, об'єктивовані мовними маркерами, створюються оповідними переходами всередині наративної структури.

Епізод займає проміжне положення між реченням і власне текстом [196, с. 280–281]. У дослідженнях тексту / дискурсу термін «епізод» набував укорінення поступово, довгий час він конкурував з іншими термінами: «дискурсивна одиниця / *discourse unit*» (B. Foster, B. Wald, F. Linde, L. Polanyi, R. J. Scha), «тематичний абзац / *thematic paragraph*» (T. Givon), «поняттєвий абзац / *conceptual paragraph*» (R. Tomlin) або просто «абзац / *paragraph*» (J. Brown, J. Yule, W. Chafe, R. Langacker) [там само]. Незважаючи на критичні зауваження дослідників, зокрема Р. Томліна, який вважає «епізод» і «абзац» поняттями, що «в цілому не піддаються емпіричному аналізу» [див. 205, с. 74], термін «епізод» міцно закріпився в методологічному арсеналі когнітивної наратології, теорії тексту, теорії літератури, теорії читацького відгуку [там само, с. 73].

Сформований консенсус щодо визнання епізоду можливою одиницею наративного аналізу водночас залишає відкритим питання про зміст цього поняття. Посилаючись на роботи Дж. Мендлер (1984) і Р. Томліна (1987), де подано контраверсійні підходи до опису поняття «епізод», М. Бамберг і В. Марчман [196, с. 280–281] вирізняють дві відносно самостійні тенденції його вивчення, де наративний епізод розглядається: 1) як структурна одиниця, що формує інваріантну наративну структуру в процесі розуміння тексту «зверху-вниз», від загального до конкретного; 2) як концептуальна одиниця, що використовується в процесі текстопородження «знизу-вверх», від конкретного до загального.

У когнітивному плані *epizod*, за визначенням Т. А. ван Дейка, є «когерентною послідовністю речень зв'язного тексту, яка має вербально позначені початок та / або кінець і характеризується в термінах певної «тематичної єдності» – наприклад, у термінах ідентичних учасників, однакового часу, місця, головної події або дії» [231, с. 177]. На основі цього визначення були сформульовані ключові характеристики наративного епізоду: 1) тематична єдність; 2) внутрішня когерентність; 3) наявність

початку і кінця, що відповідають поняттю «завершеної єдності» (*closure*) у Р. Ленекера [205, с. 74]. Характеристики наративного епізоду були доповнені Д. Міалом, який використовує цей термін у своїй теорії читацького сприйняття. Так, зокрема, Д. Міал [311, с. 112] підкреслює зв'язок між послідовним розгортанням історії, яка складається з епізодів, і зрушеннями в розумінні читачем суті оповіді (*shift in the reader's understanding*). При цьому автор відзначає, що найчастіше на початку епізоду дається характеристика загальної обстановки або проблеми, потім вводиться інформація, що характеризує хід подій, а в одному-двох останніх реченнях епізоду розвиток дії несподівано змінює напрямок або ж події постають у якомусь новому світлі (*offering a special twist or insight*), що стимулює читацьку мотивацію до «освоєння» наступного епізоду і ширше – до продовження читання всього тексту.

У східноєвропейській традиції вивчення художнього тексту поряд із терміном «епізод» (В. І. Тюпа, К. О. Андрєєва, Р. І. Савчук, І. А. Бехта) використовуються терміни «текстова ситуація» (О. П. Воробйова, Л. В. Барба), «наратама» (Н. П. Ізотова) і «композиційно-сюжетний блок» (О. С. Солодова). Нагадаємо, що під текстовою ситуацією розуміють «певний фрагмент змістового і структурно-композиційного простору тексту, ідентифікований як дискретна ситуація, що відображає у загальних рисах структуру і багатоаспектність ситуації об'єктивної дійсності» [8, с. 5]. Наратама визначається як «структурно-змістова одиниця оповіді, що виконує роль організатора предметно-тематичного змісту наративу» [56, с. 10]. Термін «композиційно-сюжетний блок» використовується для позначення тематично однорідних текстових ситуацій [152, с. 3]. Поняття текстової ситуації, наратами і композиційно-сюжетного блоку представляють мінімальну одиницю змістового плану наративу і певною мірою співвідносяться з поняттям функції у В. Я. Проппа. Конвенціональне ж значення терміну «нарративний епізод» є ширшим, оскільки воно

узгоджується не лише з предметно-змістовими, але й з лінійно-композиційними аспектами наративної структури.

З огляду на цілі і завдання нашого дослідження, ми будемо послуговуватися терміном «наративний епізод», вкладаючи в нього зміст, що відповідає визначенню, запропонованому Т. А. ван Дейком і його послідовниками. Наративні епізоди можуть об'єднуватися в більші структурно-композиційні кластери, які в нашій концепції відповідають наративним фазам, або етапам (за У. Лабовим): Орієнтації, Ускладнення, Оцінки, Рішення, Підсумку (крім Резюме, що корелює із заголовком). Будь-яка із зазначених наративних фаз може складатися з одного або більше наративних епізодів. Послідовність цих фаз, в якій Ускладнення й Оцінка можуть неодноразово повторюватися, формує основу загальної когнітивної структури наративу, представленої когнітивною моделлю. При всьому своєму розмаїтті, яке відбиває особливості конкретних текстів, їхні когнітивні моделі мають спільні принципи побудови: в них відтворюються одні й ті ж самі когнітивні протоструктури наративу.

2.3.2. Когнітивні протоструктури наративу: проспекція, ретроспекція, рекогніція. Уведене нами поняття «когнітивні протоструктури наративу» (КПСН) вимагає пояснення. КПСН конкретизує сформульовану Ц. Годоровим ідею наративного циклу, або циклічно повторюваної «наративної послідовності». Термін «протоструктура» вказує на те, що вона, по-перше, є необхідною для віднесення тексту до наративу і, по-друге, виступає як конститутивний (будівельний) елемент загальної когнітивної структури тексту. КПСН є комплексною поняттєвою схемою (узагальненням), яка демонструє: (а) синтагматику наративних фаз; (б) їхнє тематичне розгортання; (в) передбачувану текстом читацьку реакцію на наративний час оповіді.

Синтагматика наративних фаз Орієнтації, Ускладнення, Оцінки, Рішення і Підсумку (за У. Лабовим) обумовлюється способом їхнього розгортання, який залежить від повторюваності фаз Ускладнення й Оцінки у проміжках між початковою фазою Орієнтації та кінцевими фазами Рішення / Підсумку.

Тематичне розгортання наративних фаз КПСН припускає, що кожна з них, будучи інформаційним вузлом, репрезентує *макротему* (аналог ситуаційної моделі В. Кінча [234]), яка узагальнює мікротеми, об'єктивовані в тексті клаузами і реченнями. Усі макротемати наративних фаз, своєю чергою, підпорядковані глобальній темі наративу, яка визначається жанром тексту. Макротема пов'язана з певною дискретною подією, залежною від дії актантів. Віднесення кількох епізодів до однієї макротемати відбувається з урахуванням спільності такої дії (або дій), узгодженої зі значенням наративної фази. Наприклад, у детективі наративна фаза Ускладнення може поєднувати декілька епізодів із наскрізною дією «опитування свідків».

Склад актантів макротем, представлених у різних фазах наративної синтагми, залишається незмінним, що забезпечує референційну когерентність тексту. Відмінність макротем одна від одної залежить від дії, в якій актанти наділяються певними семантичними ролями, представленими в нашій концепції системою відносних / питальних займенників. Актанти макротемати, об'єднані ДІЄЮ, формують *тематичну макроструктуру*. У наративній синтагмі ключовою стає макроструктура фази Ускладнення, де окреслюється тематичний конфлікт, пов'язаний із дією, яку один актант (ХТО) здійснює відносно іншого (КОГО) в якомусь місці (ДЕ) в якийсь час (КОЛИ) якимось способом (ЯК) з якоїсь причини (ЧОМУ) з якоюсь метою (НАВІЩО) з якимось результатом (НАСЛІДОК). У термінах нашого дослідження ми будемо говорити про конституенти тематичної макроструктури як про *аргументні слоти* (далі – АС). Крім

зазначених вище АС, тематична макроструктура може включати й інші АС, потенційно можливий перелік яких представлений у базисних пропозиціональних схемах, схарактеризованих у рамках Семантики лінгвальних мереж (див. про це [49; 50; 51]).

Динаміка теми оповіді залежить від зміни дій та / або складу персонажів, тобто зміни макротем у різних фазах наративної синтагми, що передбачає взаємодію відповідних тематичних макроструктур (пор. поняття реляційної когерентності тексту). На різних наративних етапах у тематичній макроструктурі один або більше АС залишаються *відкритими*, тобто не заповненими сюжетною інформацією. Будучи «*точками біфуркації*» (за Ц. Тодоровим), вони забезпечують пов'язану з невизначеністю загальну ентропійність оповіді, яка рухається по осі «Ускладнення – Рішення», що формує *інтригу* (в термінології П. Рікера). Конфлікт, сформульований у фазі Ускладнення, знімається у фазі Рішення, де всі АС заповнюються релевантною інформацією, забезпечуючи розуміння / інтерпретацію наративу.

Передбачувана текстом реакція читача на наративний час оповіді визначається як проспекція, ретроспекція та рекогніція, поєднані з відповідним емоційним станом – саспенсом, зацікавленістю та збентеженістю.

Специфіка передбачуваної текстом реакції читача на наративний час дозволяє ідентифікувати три КПСН – проспекційну, ретроспекційну та рекогніційну, які в «горизонтальному», синтагматичному плані узгоджуються з шестикомпонентною схемою У. Лабова, а у «вертикальному» плані тематичної ієрархії – із «ситуаційною моделлю» В. Кінча. Далі опис кожної КПСН буде супроводжуватися різною концептуальною графікою: компоненти проспекційної КПСН дані в шестикутних формах, компоненти ретроспекційної КПСН – в овальних формах, компоненти рекогніційної КПСН – у прямокутних формах.

У **проспекційній КПСН** (рис. 2.8) у фазі Ускладнення аргументні слоти тематичної макроструктури, як правило, заповнені конкретною інформацією або ж їхній зміст уточнюється по ходу розгортання сюжету. Єдиним незаповненим слотом, аж до настання фази Рішення, залишається слот НАСЛІДОК, що передбачає або позитивне, або негативне вирішення конфлікту. Саме процес заповнення цього слоту є запорукою утримання інтересу читача (глядача / слухача) – фактором, який викликає в читача внутрішнє напруження і тривожне очікування, або *саспенс*.

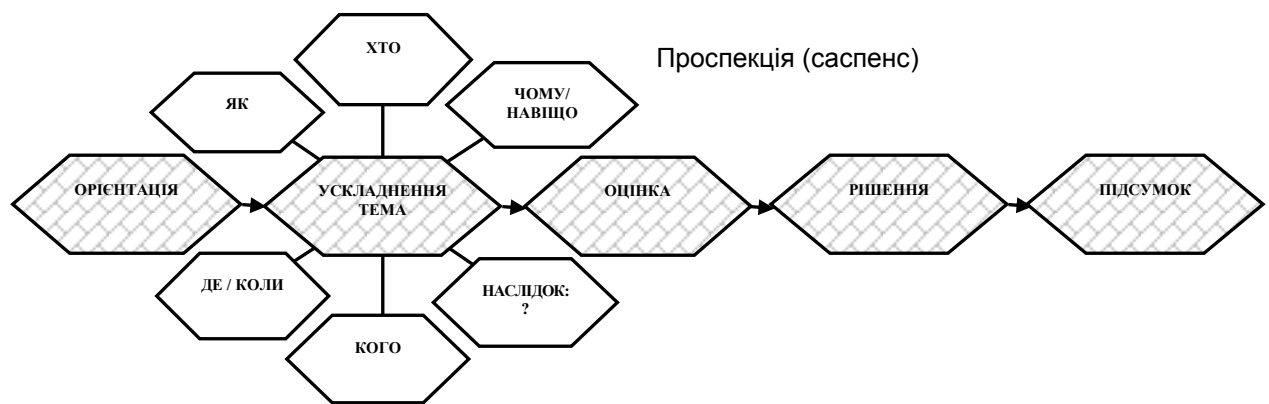


Рис. 2.8. Проспекційна КПСН

Проспекційна КПСН лежить в основі переважної більшості наративів (у тому числі й художніх). Задаючи початкову невизначеність розв'язки, вона втягує адресата в перманентний процес прогнозування ймовірного фіналу історії.

На відміну від проспекційної, **ретроспекційна КПСН** (рис. 2.9) демонструє невизначеність, пов'язану з неповнотою інформації, яка є в розпорядженні адресата. Це означає, що в тематичних макроструктурах наративної синтагми один або більше АС виявляються незаповненими аж до самої розв'язки, викликаючи у читача (глядача / слухача) напружений стан *зацікавленості*, який знімається у фазі Рішення, де початковий набір ролей зазнає певних змін і конкретизується за допомогою додаткової сюжетної інформації при тому, що тема події залишається незмінною. Ретроспекційна наративна структура характерна для творів переважно

гостросюжетних жанрів: детективних історій, історій-квестів, таємничих історій, де дефіцит початкової інформації і раціональне пояснення обставин у фіналі є неодмінними умовами оповіді.

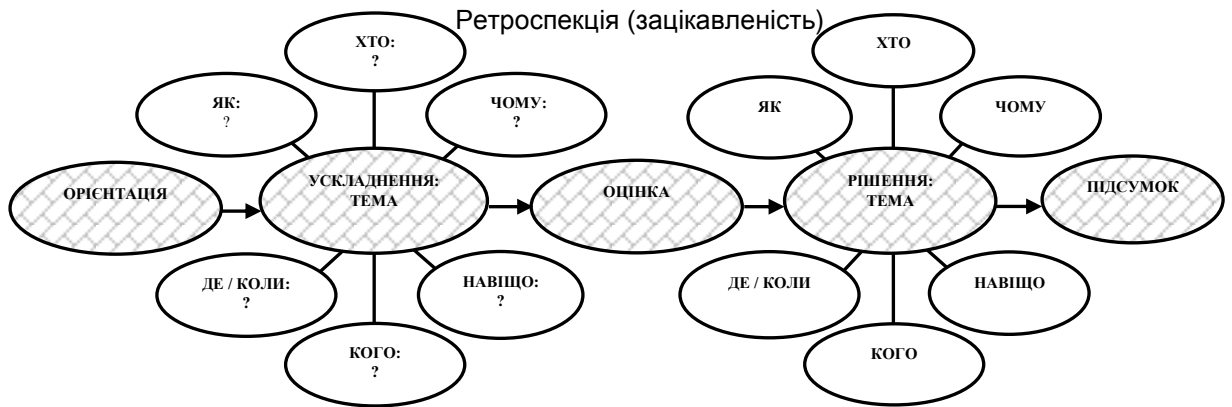


Рис. 2.9. Ретроспекційна КПСН

У **рекогніційній КПСН** (рис. 2.10) представлено хибну інтерпретацію адресатом отриманих первинних даних, що призводить до побудови ним помилкової тематичної макроструктури у фазі Ускладнення (Тема 1). Усвідомлення адресатом прорахунків у своїх ментальних діях відбувається у фазі Рішення, де інформація, що надходить, впорядковується, але вже в рамках іншої тематичної макроструктури (Тема 2). Труднощі, яких зазнає адресат у процесі систематизації даних, викликають у нього стан *збентеженості* і здивування, яке знімається у фазі Рішення, коли хід подій реінтерпретується, але вже в зовсім іншому ключі (Тема 1 → Тема 2).

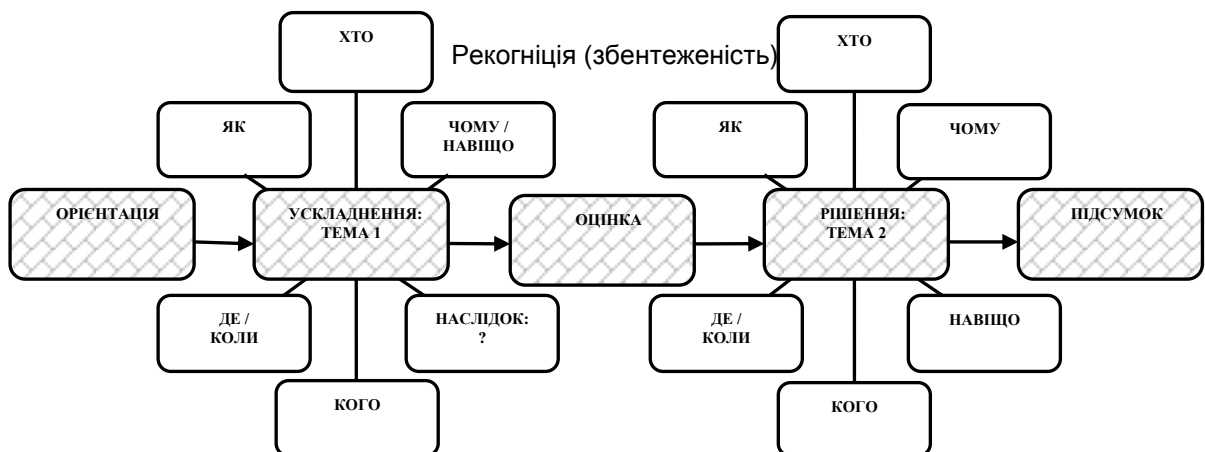


Рис. 2.10. Рекогніційна КПСН

Як і в попередньому випадку, цей тип структури характерний для гостросюжетних оповідань (кримінальних історій, історій про надприродне та ін.), а також для художніх творів жанру новели з його напруженою інтригою і несподіваною розв'язкою (наприклад, новели О. Генрі).

Проспекційна, ретроспекційна і рекогніційна КПСН є своєрідними «блоковими елементами», з яких будуються когнітивні моделі конкретних текстів. Ми розподіляємо ці моделі на дві групи: моделі-симплекси і моделі-комплекси.

Когнітивні симплекси – проспекція, ретроспекція, рекогніція – це когнітивні моделі конкретних текстів, конституйовані лише однією з однойменних КПСН.

Когнітивні комплекси формуються шляхом об'єднання декількох КПСН. Спосіб їхньої комбінаторики представлено в трьох типах комплексних когнітивних моделей: адитивних, інклюзивних й адитивно-інклюзивних (пор. у концепції Ц. Тодорова створення наративних «послідовностей» шляхом поєднання, вкладення і переплетення).

Адитивні комплекси можуть бути дво- і трискладовими залежно від кількості конститутивних КПСН, які послідовно приєднуються одна до одної. Особливість комбінування КПСН в адитивних комплексах передбачає, що рекогніційна КПСН не може перебувати в ініціальной або серединній позиції, адже суть рекогніції полягає в тому, щоб продемонструвати хибність первинних умовиводів у тематичній макроструктурі 1 та реінтерпретувати причинно-наслідковий зв'язок подій у тематичній макроструктурі 2, тобто в завершальній фазі кінцевого Рішення, яке не передбачає подальшого розгортання історії.

В інклюзивних комплексах основний наратив включає одну або більше додаткових сюжетних ліній (додаткових наративів), що ускладнює загальну структуру оповіді. Основний наратив представлений однією з трьох КПСН. Додатковий наратив може бути простою інклюзією,

тобто містити одну КПСН, або складною інклюдією, представленою кількома КПСН.

В адитивно-інклюдивних комплексах основний нарратив має адитивну структуру, яка, своєю чергою, містить інклюдію – просту (конституційовану однією КПСН) або складну (представлену адитивним комплексом КПСН).

Когнітивні моделі нарративних структур, побудовані за допомогою КПСН, відповідають вимогам «інтегративності»: вони демонструють як формальну організацію тексту в його *нарративній схемі*, у послідовності його нарративних фаз, так і організацію *текстового змісту*, представленого у вигляді взаємопов'язаних тематичних макроструктур, які відтворюються в цих нарративних фазах. Когнітивна модель нарративної структури демонструє програму інтерпретації нарративної напруженості, вбудовану в цю структуру.

2.4. Програма напруженості в структурі нарративу

Запропонований вище огляд робіт, присвячених аналізу категорії напруженості, свідчить про досить широке трактування цього терміну. Напруженість пояснюють: інформаційною неповнотою, яка виникає на різних етапах читання; вживанням низки нарративних прийомів, які реалізують авторську інтенцію і викликають у читача максимальну концентрацію уваги та очікування вирішення конфлікту; використання певних лексичних одиниць і стилістичних засобів. Плюралістичність думок щодо нарративної напруженості пояснюється тим, що вона є складним феноменом, і в зазначених роботах об'єктом аналізу стає, як правило, лише один із її аспектів. Об'єднанню різних аспектів нарративної напруженості сприяє використання когнітивної моделі нарративної структури, адже програма напруженості, створювана автором тексту з урахуванням чинника адресата, певним чином «вбудована» в цю структуру.

Під *програмою наративної напруженості*, що є частиною програми інтерпретації художнього тексту (О. П. Воробйова), ми розуміємо комплекс різнорівневих, ієрархічно взаємопов'язаних знакових засобів, які використовуються автором тексту з метою викликати у його читача напружений інтерес. Можливо стверджувати, що програма напруженості наявна, як мінімум, у трьох планах наративної структури художнього тексту: сюжетному, жанровому і дескриптивному.

Сюжетний план наративної структури залежить від конфігурації наративної схеми і способу заповнення тематичних макроструктур у її фазах.

Наративна схема як носій наративної напруженості відповідає поняттю *нاراتивної перспекції*, розробленому М. Туланом [380; 381]. На думку дослідника, у процесі читання адресат очікує, що історія, яку оповідають, матиме динамічний розвиток і завершиться, швидше за все, якимось певним (а не випадковим) чином, що впливає з логіки розгортання сюжету [380, с. 105] (пор. визначення синтагматичного напруження у В. Г. Адмоні). Це передчуття «нاراتивного продовження» М. Тулан пропонує описувати у двох перспективах – читацькій і текстовій: у читацькому плані цей процес визначається як *нاراتивне очікування* (*narrative expectation*), пов'язане з імовірнісним прогнозуванням результату історії. У текстовому плані йдеться про *нاراتивну перспекцію* (*narrative prospection*), обумовлену певною текстовою організацією (*textual design*), яка й викликає це очікування [381, с. 113]. Текстуальні прийоми, за допомогою яких підтверджуються або спростовуються очікування читача, створюють передумови для виникнення стійких когнітивно-емоційних реакцій (*responses*), які автор називає ключовими факторами читацької діяльності. Аналізуючи структуру (пост)модерністського короткого оповідання, М. Тулан визначає читання як «багатофазовий процес, у ході якого текстові підказки створюють читацькі очікування, які, своєю чергою,

викликають різні відчуття: страху, саспенсу, збентеження, загрози, смутку, гніву і т. ін., поряд із думками про несправедливість, безцільність, несумірність або роздумами про дивовижну долю персонажів – усією тією гамою можливих думок і емоцій, які заповнюють нашу свідомість і поглинають увагу під час читання захоплюючої книги» [380, с. 106].

За нашим припущенням, нарративна схема може мати різний ступінь напруженості, що залежить від кількості нарративних фаз, які відокремлюють початкову фазу Орієнтації від кінцевих фаз Рішення / Підсумку.

Згідно з М. Туланом, послідовне розгортання сюжету є основним, хоча й не єдиним, фактором прогресії когнітивних і емотивних реакцій, які виникають у читача: «Що станеться зараз або потім, або ще далі, або в самому кінці? – ось ті запитання, які читач постійно ставить собі під час читання» [там само, с. 107]. Це спостереження відповідає тому, що ми називаємо *тематичною макроструктурою* нарративних фаз. Коли у когнітивній моделі нарративу така макроструктура організує інформацію у фазах Орієнтації і Оцінки, вона містить як відому, так і гіпотетичну інформацію. Остання імплікується у формі запитань та інференцій читача, передбачених змістом тексту. Використовуючи терміни нелінійної динаміки, у цьому випадку можна говорити про *рецептивну ентропійність тематичної макроструктури*. Ступінь її ентропійності (інформаційної невизначеності) залежить від кількості включених до неї ентропійних АС, які породжують читацькі умовиводи, супроводжувані емоціями саспенсу, зацікавленості та збентеженості. Чим вища ентропійність АС у складі тематичних макроструктур, які репрезентують зміст нарративних фаз (чим більше запитань виникає у читача і чим різноманітнішими є його можливі умовиводи у спробах відповісти на них), тим більш напруженим є нарратив.

«Вбудовування» напруженості в сюжетний план нарративної структури (її нарративну схему і тематичні макроструктури, локалізовані в нарративних фазах Ускладнення й Оцінки), дозволяє відповісти на питання,

що є одним із найбільш дискусійних: чи є напруженість характеристикою будь-якого наративу, або ж тільки гостросюжетного? Оскільки будь-який наратив має свою когнітивну структуру з іманентно вбудованою в неї програмою напруженості, остання є універсальною категорією наративного тексту. Ступінь же його наративної напруженості може бути різним залежно від конфігурації наративної схеми тексту і того, наскільки ентропійними є тематичні макроструктури її вузлів. На ступінь наративної напруженості впливає також і жанровий план наративної структури.

Жанровий план структури наративу пов'язаний зі специфікацією «глобальної теми» тексту, якій підпорядковані його макротемі і, відповідно, АС їхніх тематичних макроструктур. Так, наприклад, у класичному детективі «глобальна тема» РОЗСЛІДУВАННЯ ЗЛОЧИНУ визначає специфікацію дій і відповідних їм АС (ЗЛОЧИНЕЦЬ, ЖЕРТВА, СПОСІБ, МІСЦЕ, ЧАС, МОТИВ тощо) у тематичних макроструктурах усіх наративних фаз. У містичному трилері «глобальною темою» є ЗАПОБІГАННЯ ЗАГРОЗІ, а АС тематичних макроструктур стають СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ, ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ, СПОСІБ, МІСЦЕ, ЧАС, ПРИЧИНА, НАСЛІДОК і т.д. (пор. з актантами та їхніми функціями, встановленими В. Я. Проппом для чарівної казки).

Ступінь жанрової напруженості залежить від кількох факторів. Одним із них є тематичні доміанти Р. Шенка, підпорядковані «глобальній темі» (макротемі) жанру. Нагадаємо, що Р. Шенк відносить до тематичних доміант теми, які гарантують виникнення і утримання читацького інтересу: смерть, небезпеку, деструкцію, хворобу, владу, гроші, секс, романтичні стосунки та ін. Тому цілком закономірно, що, наприклад, рівень жанрової напруженості в політичному трилері, де присутні декілька таких доміант, буде перевищувати жанрову напруженість сімейного роману.

Іще одним фактором впливу на жанрову напруженість, є, на думку західних дослідників [387, с. 238], віднесеність наративу до акціонально-

орієнтованих (*action texts*) або експерієнціально-орієнтованих (*experience texts*) текстів. В іншій термінології це «тексти для задоволення» (*texts for pleasure*) і «тексти для розуміння» (*texts for understanding*), або масова і «висока» література. В *акціонально-орієнтованих наративах* у фокусі оповіді перебувають фізичні дії, здійснювані персонажами, тоді як в *експерієнціально-орієнтованих наративах* у центрі уваги опиняються внутрішні переживання героїв, їхні думки та емоції. Розмежування наративів за таким принципом, вважає П. Фордерер, є цілком виправданим: незважаючи на те, що будь-який текст, як правило, поєднує елементи дії й елементи переживань, кількісне домінування тих чи інших елементів, а також способи їх комбінування будуть різнитися залежно від жанру наративу [там само].

Поділ наративів на акціонально-орієнтовані й експерієнціально-орієнтовані підтримують і дослідники процесів читання і розуміння тексту. Зокрема, Дж. Брунер виходить з відмінностей між «ландшафтом дій» (*landscape of action*), який формується намірами персонажа, його цілями і способами їх досягнення, і «ландшафтом розуміння» (*landscape of consciousness*), створюваним знаннями, думками та емоціями героїв [210, с. 14]. Дж. Брунер вважає, що відмінність між акціонально- і експерієнціально-орієнтованими текстами криється у різних вимогах, які висуває наратив до читача: акціонально-орієнтовані тексти вимагають від нього відтворення причинно-наслідкового зв'язку між наративними подіями; експерієнціально-орієнтовані тексти, спрямовані на створення емпатії по відношенню до героя, вимагають від читача, насамперед, інтерпретації інтенцій персонажа. Це означає, що для розуміння текстів цього типу читач виконує дещо інші когнітивні дії, пов'язані з розшифровкою текстових сигналів (наприклад, у разі опису виразу обличчя протагоніста або у разі використання лексики, яка розкриває ментальний стан героя) [там само, с. 238–239].

Представники рецептивно-психологічного напрямку К. Оутлі (1994) і Дж. Купчик (1996) вказують на відмінності в читацьких стратегіях, вживаних під час читання наративів двох різних типів – асимілятивного та акомодативного. Сутність *асимілятивного читання* полягає в тому, що поступове (аж до самого фіналу) додавання нових елементів у сюжетну схему наративу, характерне для акціонально-орієнтованих текстів, вимагає постійного утримання загальної картини оповіді у свідомості читача. Під час же *акомодативного читання* увага читача спрямована на пошук асоціацій між мовними виразами та їхніми можливими значеннями. У результаті проведених емпіричних досліджень було встановлено, що швидкість читання безпосередньо залежить від типу наративного тексту: акціонально-орієнтовані тексти не вимагають тривалої обробки і тому прочитуються набагато швидше, ніж експерієнціально-орієнтовані. Крім того, експериментальним шляхом було доведено, що акціонально-орієнтовані тексти сприймаються читачами як більш напружені, ніж експерієнціально-орієнтовані [див. 285, с. 37].

Наративна напруженість, пов'язана з сюжетним і жанровим планами наративної структури тексту, представлена в єдності, тому що сама структура наративу, яка відображає загальні принципи його організації, існує лише в певному жанровому втіленні, котре, своєю чергою, залишається абстракцією, що узагальнює особливості конкретних текстів. Зважаючи на семіотичну природу тексту / наративу, у термінах нашого дослідження сюжетно-жанровий план структурує *внутрішню форму* наративного тексту, яка містить інформацію, що є *частиною* його значення / інтерпретації. Щодо зовнішньої форми тексту, то вона представлена вербальними засобами, тобто власне мовною тканиною тексту, яка пов'язана з дескриптивним планом структури наративу.

Дескриптивний план наративної структури містить, на нашу думку, ті «латентні тригери», які, за М. Стернбергом, забезпечують

«проекцію наративу у свідомість читача». Текстові дескрипції, що безпосередньо репрезентують тематичні макроструктури наративних фаз, створюють або посилюють *рецептивну ентропійність* АС тематичних макроструктур. Рецептивна ентропійність як реакція на текстову дескрипцію передбачає виникнення у читача запитань, інференцій і припущень, супроводжуваних саспенсом, зацікавленістю і збентеженістю. Текстові дескрипції, що викликають такі реакції, ми називаємо *тригерами напруженості*. Текстові дескрипції, що підсилюють такі реакції, ми відносимо до *інтенсифікаторів напруженості*.

Інформація, представлена в художньому тексті, може бути інтелективною (зверненою до розуму) і емотивною (такою, що впливає на почуття) [5, с. 10]. Відповідно, ми поділяємо *тригери напруженості* на когнітивні (інтелективні) й емотивні.

Когнітивні тригери напруженості, звернені до розуму читача, активують у нього стан ментальної *невизначеності*. Ми вважаємо, що саме невизначеність, супроводжувана станом очікування і співпричетності (інтелектуальної та / або емоційної), є основою наративної напруженості. Варіативність поняття невизначеності дозволяє говорити про існування як мінімум чотирьох груп когнітивних тригерів – текстових дескрипцій, де представлені: 1) недостатність інформації, 2) її неоднозначність, 3) її нелогічність і 4) її ймовірнісність. Специфікацію когнітивних тригерів у межах кожної групи буде запропоновано в четвертому розділі нашої роботи.

Емотивні тригери напруженості, що впливають на почуттєву сферу адресата, викликають у нього стан емоційного збудження, сумісного з емоційним станом тривожного очікування (саспенсу), зацікавленості або збентеженості, унаслідок чого у свідомості читача запускаються ментальні процеси оцінювання й прогнозування подальших подій. Теоретичним підґрунтям для ідентифікації груп емотивних тригерів у нашій роботі стали класифікації показників емотивності художнього тексту, запропоновані

С. В. Гладьо [34] та Г. І. Харкевич [167]. Серед емотивних тригерів ми вирізняємо емотивні сигнали, емотивні ситуації та емотивні топіки. Під емотивними сигналами, услід за Г. І. Харкевич, ми розуміємо текстові компоненти, які вказують на емоційний стан персонажа, називають або описують цей стан, у тому числі і шляхом відсилання до почуттів, роздумів чи зовнішніх реакцій (міміки, жестів, поведінки) героя [167, с. 35]. Відповідний емоційний стан персонажа отримує опис: в авторському мовленні від 3-ї особи; в оповіді від імені персоніфікованого оповідача, тобто від 1-ї особи, яка перебуває в тому ж наративному світі, що й персонажі; у внутрішньому мовленні самого персонажа [там само, с. 31]. Емотивні ситуації, об'єктивовані в текстових дескрипціях, містять емоціогенні знання про світ, тобто інформацію, здатну впливати на емоційну сферу читача і формувати його емоційне ставлення до об'єктів, агентів і подій текстової дійсності [34, с. 10–11]. Як зауважує С. В. Гладьо, ідентифікація емотивних ситуацій у тексті потребує врахування спільності поглядів адресанта й адресата на прототипове поєднання тих чи інших ситуацій з певними емоціями [там само, с. 11]. Під емотивними топіками ми маємо на увазі як теми, емотивність яких обумовлена рамками конкретного тексту [там само, с. 12], так і теми з переліку літературних доміант Р. Шенка, емотивно акцентованих для суспільства в цілому.

У тексті когнітивні й емотивні тригери напруженості можуть використовуватися як автономно, так і в комплексі, що підвищує ступінь напруженості оповіді, який може також зростати завдяки застосуванню **інтенсифікаторів наративної напруженості**. В якості таких інтенсифікаторів виступають різного виду повтори: лексичні, синтаксичні, анафоричні та композиційні.

У підсумку, можна стверджувати, що наративна напруженість тексту є складним знаковим конструктом, який має два основні рівні знакової репрезентації: рівень текстових дескрипцій і рівень когнітивної моделі

нарративної структури, до якого відсилають ці дескрипції. Чим більше текстових дескрипцій стають тригерами та інтенсифікаторами напруженості, тим вищою є рецептивна ентропійність макротем, представлених переважно в нарративних фазах Ускладнення й Оцінки, які рухають оповідь. Чим більшу кількість ентропійних нарративних фаз Ускладнення й Оцінки (іноді до них додається фаза Орієнтації) має нарративна структура тексту, тим вищим є ступінь його напруженості.

Наративна напруженість, будучи дисперсною текстовою категорією, дійсно пов'язана як з фактуальною, так і з «віддзеркаленою» дискурсивною інформацією, наявною в тексті. Наративна напруженість передбачає такий спосіб аранжування й подання фактуальної інформації в тексті, який активує у читача особливий стан поглиненості текстом, що інтенсифікує його мотивацію до читання (інтерес). Організація фактуальної інформації характеризується текстовими СК цілісності (представлена смисловими і формальними ітераціями) та зв'язності (представлена смисловими і формальними реляціями). Смислові й формальні реляції представлені у послідовності фаз нарративної структури. Смислові й формальні ітерації присутні в тематичних (змістових) розгортках нарративних фаз. Дискурсивний аспект категорії нарративної напруженості полягає в тому, що вона є складником програми інтерпретації художнього тексту (за О. П. Воробйовою), вбудованої у його нарративну структуру. Ця програма, мапована письменником у вербальній тканині тексту, розрахована на її конструювання читачем⁶.

У когнітивній науці під когнітивним, або ментальним, *мапуванням* (*mapping*) у широкому сенсі розуміють мисленнєву репрезентацію людиною навколишнього світу. Когнітивне мапування включає різні психологічні процеси, пов'язані зі сприйняттям, кодуванням, збереженням,

⁶ У теорії тексту відповідниками термінів «мапування» (у створенні знаку) та «конструювання» (в інтерпретації знаку), вживаними у когнітивній лінгвістиці, є терміни «конструювання» (тексту) і «реконструювання» (інтерпретації тексту).

декодуванням і використанням інформації про світ. Отримувані в результаті *когнітивні мапи*, або ментальні репрезентації, за своєю природою є неповними і характеризуються деякими девіаціями, що стає очевидним під час втілення когнітивних мап у певній матеріальній формі [47, с. 180]. Як зазначає С. А. Жаботинська, неповнота мапування виявляється на різних рівнях створення знака: наше мислення мапує (фрагментарно відображає) інформацію про світ, що впливає на формування значення; внутрішня форма знака (фрагмент значення, виведений у його зовнішню форму) мапує значення і полегшує доступ до нього; зовнішня, матеріальна форма знака мапує (неповно представляє) його внутрішню форму: певна частина наявної в ній інформації залишається непозначеною, імпліцитною, залишеною автором «між рядків» і має бути виведеною адресатом [там само, с. 180–181].

Процес обробки знака адресатом пов'язаний з *конструюванням* (*construal*), під яким розуміють спосіб, яким людина сприймає, розуміє та інтерпретує навколишній світ, створюючи те, що зазвичай називають «суб'єктивним образом об'єктивної реальності» [там само, с. 179]. У цьому випадку відсутні деталі змісту виводяться, «добудовуються» читачем, з опорою на те, що вже відомо: на основі зовнішньої форми знака виводяться імплікатури і «добудовується» його внутрішня форма; на основі внутрішньої форми знака «добудовується» його значення (інтерпретація), що припускає залучення комплексу пресупозицій – інформації, якої немає в самому тексті, але яка активується ним внаслідок її спільності для автора і адресата [401]. У цілому ж мапування узгоджується з ономасіологічним вектором семантичних досліджень, який має напрямок «від значення до знака» (що відповідає позиції адресанта), а конструювання – із семасіологічним вектором, спрямованим «від знака до значення» (що відповідає позиції адресата) [там само].

Сказане видається справедливим і для наративної напруженості, наявної у канві тексту як знаку. У процесі текстопородження (викладення

інформації, зосередженої у самій «внутрішній формі тексту») автор мапує наративну напруженість: вона може бути як вираженою за допомогою мовних знаків, так і невираженою, імпліцитною, залишеною «між рядків» для її подальшого відновлення читачем, що супроводжується певним інтелективно-емоційним дискомфортом і прагненням його вирішити. Реконструкція інформації (об'єднання в ціле «сказаного» і «несказаного») у внутрішній формі певної частини наративу супроводжується відсиланням читача до пресупозицій як інформації, пов'язаної і з універсальними очікуваннями, що впливають зі знання життєвих ситуацій, і з очікуваннями, детермінованими канонами конкретного наративного жанру. Таким чином, експлікатури (сказане), імплікатури (недосказане в самому тексті) і пресупозиції (система загальних знань) стають для автора художнього наративу свого роду інструментарієм, майстерність використання якого сприяє залученню читача до сприйняття тексту. Процес конструювання інформації про потенційно можливі події минулого, теперішнього і майбутнього викликає у нього відповідну запрограмовану автором емоційну реакцію – зацікавленість, збентеженість, саспенс.

У нашому дослідженні лінгвокогнітивний механізм мапування наративної напруженості автором художнього тексту розглядається на прикладах гостросюжетних оповідань А. Крісті, процедуру аналізу яких викладено в наступному підрозділі роботи.

2.5. Процедура лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті

Процедура лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості включає три етапи: жанрову диференціацію 145 оповідань А. Крісті; аналіз когнітивних моделей, за якими утворені наративні структури оповідань, та відтворення програми наративної напруженості, вбудованої в ці структури;

аналіз тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості, які об'єктивують когнітивні моделі наративної структури аналізованих текстів.

1. Жанрова диференціація оповідань А. Крісті здійснюється шляхом жанрового аналізу, спрямованого на розгляд творів гостросюжетної літератури.

2. Аналіз когнітивних моделей наративної структури оповідань здійснюється в декілька кроків (прикладом слугуватиме оповідання “Double Clue” (Подвійний доказ, 1974).

На першому кроці аналізу в кожному оповіданні встановлюється кількість наративних епізодів (НЕ). НЕ є «тематичною єдністю» (Т. А. ван Дейк), що має початок і кінець та характеризується внутрішньою когерентністю. Зміна НЕ визначається зміною учасників подій, їхніх рольових відношень, фокусу уваги, а також місця та / або часу події, що відбувається [347, с. 132]. Так, оповідання “Double Clue” складається з 14 наративних епізодів, кожен із яких отримує свою назву (див. рис. 2.11).

На другому кроці ми, зважаючи на зміст епізодів, співвідносимо їх із наративними фазами. Наративна фаза може містити один або декілька тематично поєднаних НЕ. Визначення і перелік наративних фаз відповідає складу наративної структури за У. Лабовим. Тобто, у фазі Орієнтація до оповіді вводяться головні учасники подій; у фазі Ускладнення формулюється проблемна ситуація (конфлікт), її учасники, причини, обставини тощо; фаза Оцінка представляє інформацію, яка спонукає до аналізу ситуації; фаза Рішення репрезентує вирішення проблеми (конфлікту); фаза Підсумок стосується перебігу подій, що сталися після розв'язки. У структурі наративу фази Ускладнення та Оцінка можуть повторюватися, фази ж Орієнтація і Підсумок є факультативними. Наприклад, наративна схема оповідання “Double Clue” має такий вигляд: Орієнтація (НЕ-1) – Ускладнення (НЕ-2) – Оцінка (НЕ-3) – Ускладнення (НЕ-4) – Оцінка (НЕ-5) – Ускладнення (НЕ-6–7) – Оцінка (НЕ-8) – Ускладнення (НЕ-9) – Оцінка (НЕ-10) – Ускладнення

DOUBLE CLUE

HE-1. У будинку Хардмана.
 HE-2. Інформація про злочин.
 HE-3. Коло підозрюваних.
 HE-4. Огляд місця злочину.
 HE-5. Аналіз ситуації (1).
 HE-6. Опитування Бернарда Паркера.
 HE-7. Візит графині Росакової.

HE-8. Аналіз ситуації (2).
 HE-9. В офісі м-ра Джонстона.
 HE-10. Вивчення підручника з граматики.
 HE-11. Записка.
 HE-12. Повернення коштовностей.
 HE-13. Враження Пуаро.
 HE-14. Реконструкція подій.

Актори:

А – Маркус Хардман
 Б – м-р Джонстон
 В – графиня Віра Росакова
 Г – Бернард Паркер
 Д – леді Ранкорн
 Е – Еркюль Пуаро

Функтори:

а – рукавиця
 б – портсигар

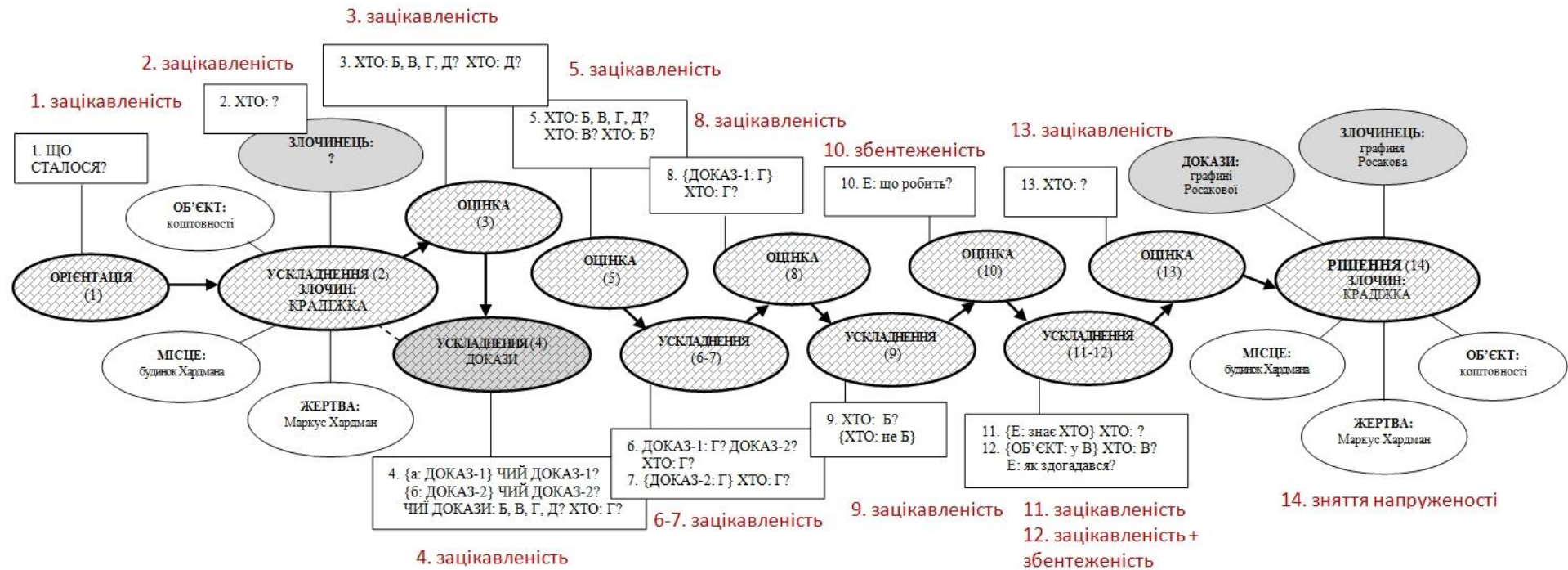


Рис. 2.11. Оповідання "Double Clue": когнітивна модель (Ретроспекція)

(HE-11–12) – Оцінка (HE-13) – Рішення (HE-14).

Третім кроком аналізу є визначення тематичної макроструктури наративних фаз. Кожна із них (окрім Орієнтації і Підсумку) має тематичну макроструктуру, конституйовану темою ПОДІЯ та її аргументними слотами – ОБ'ЄКТ ПОДІЇ, СУБ'ЄКТ ПОДІЇ, ПРИЧИНА, НАСЛІДОК, МІСЦЕ, ЧАС тощо. Залежно від жанру, ці узагальнені аргументні слоти специфікуються. Так, в оповіданні “Double Clue” темою є ЗЛОЧИН, а аргументними слотами – ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ, ОБ'ЄКТ КРАДІЖКИ, МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ, ДОКАЗИ, ЗЛОЧИНЕЦЬ. Останній слот є відкритим (незаповненим), починаючи із фази першого Ускладнення і до настання фази Рішення. Наявність відкритих слотів у наративних фазах створює їхню ентропійність, супроводжувану прогнозованими автором читацькими запитаннями, інференціями та емоціями, які сукупно формують програму інтерпретації напруженості, вписану в наративну структуру. Наповнення аргументних слотів здійснюється за рахунок інформації про наративні об'єкти – актори (персонажі) і функтори (неживі об'єкти, значущі для оповіді). В оповіданні “Double Clue” акторами є: А – Маркус Хардман, Б – м-р Джонстон, В – графиня Віра Росакова, Г – Бернард Паркер, Д – леді Ранкорн, Е – Еркюль Пуаро; функторами є: а – рукавиця, б – портсигар.

Четвертим кроком аналізу оповідань є відтворення когнітивних моделей їхньої наративної структури і визначення типів цих моделей. Для цього вибудована наративна синтагма розглядається на предмет наявності в ній певних типів КПСН – Проспекції, Ретроспекції та Рекогніції. Тип КПСН визначається за часовим спрямуванням прогнозованої читацької реакції на текст (ЩО СТАЛОСЯ? ЩО СТАНЕТЬСЯ? ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?), представленої у програмі наративної напруженості. Залежно від кількості КПСН у наративній синтагмі, когнітивні моделі визначаються як симплекси і комплекси. Залежно від типу поєднання КПСН у комплексах (примикання або включення), вони ідентифікуються як комплекси – адитивні, інклюзивні

або адитивно-інклюзивні. Репрезентація когнітивних моделей із вбудованою в них програмою наративної напруженості відбувається за допомогою формул та концептуальної графіки. Так, когнітивною моделлю наративної структури в оповіданні “Double Clue” є симплекс Ретроспекція, що має формулу: {Орієнтація (HE-1) – Ускладнення (HE-2) – Оцінка (HE-3) – Ускладнення (HE-4) – Оцінка (HE-5) – Ускладнення (HE-6–7) – Оцінка (HE-8) – Ускладнення (HE-9) – Оцінка (HE-10) – Ускладнення (HE-11–12) – Оцінка (HE-13) – Рішення (HE-14)}_{Ретросп.} Ілюстрацією концептуальної графіки когнітивної моделі із вписаною в неї програмою наративної напруженості є рис. 2.11. У симплексі Ретроспекція програма наративної напруженості включає передбачувані текстом читацькі запитання та інференції, пов’язані з минулим. Когнітивний компонент програми наративної напруженості супроводжується типовим для Ретроспекції емотивним компонентом – читацькою емоцією зацікавленості (HE-1–9, 11–13), яку супроводжує додаткова емоція збентеженості (HE-10, 13).

У тексті роботи до ілюстрацій різних типів когнітивних моделей, представлених за допомогою концептуальної графіки, додається транскрипт, який роз’яснює змістовий аспект моделі. У транскрипті міститься короткий опис події (подій), асоційованої із кожною наративною фазою, наводиться фрагмент оригінального англомовного тексту, який передбачає читацьку реакцію, і надається сама ця реакція (поміщена у квадратні дужки).

П’ятим кроком аналізу когнітивних моделей наративної структури в оповіданнях А. Крісті є їх кількісний аналіз за типами. Такий аналіз здійснюється: з метою встановлення типів когнітивних моделей, доміантних для конкретних жанрів оповідань; з метою виявлення КПСН, найчастіше задіяних у створенні когнітивних моделей; з метою розгляду всіх когнітивних моделей як прототипної номінативної категорії, яка має

центральных і периферійних членів і є характерною для творчого доробку письменниці.

3. Аналіз тригерів та інтенсифікаторів напруженості, які об'єктивують відповідну програму в когнітивній моделі наративної структури тексту, також має декілька кроків.

На першому кроці аналізуються когнітивні та емотивні тригери наративної напруженості. Когнітивним тригером є текстова дескрипція, яка індукує читацьке запитання, супроводжуване емоцією. Прикладом є фрагмент тексту з оповідання “Double Clue”, де сищик Еркюль Пуаро окреслює коло підозрюваних у крадіжці коштовностей:

*‘Bien, monsieur. So we have **four possible suspects**. The Russian countess, the English grande dame, the South African millionaire, and Mr. Bernard Parker. <...> Mr. Hardman, of these four people, **which do you yourself suspect?**’* [ХТО З ЧОТИРЬОХ ВКРАВ КОШТОВНОСТІ? / зацікавленість].

Емотивним тригером є текстова дескрипція, яка індукує читацьку емоцію, супроводжувану оцінюванням та прогнозуванням. Наприклад, в аналізованому оповіданні Гастінгс, партнер Пуаро, відчуває збентеженість, оскільки не розуміє, навіщо його товариш студіює підручник з російської граматики:

*I picked up the book from the floor and dipped into it **curiously**, but could **make neither head nor tail** of Poirot’s remarks* [ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ / Що відбувається? Навіщо він читає підручник?].

Подальша типологія когнітивних та емотивних тригерів здійснюється з урахуванням особливостей інформації, безпосередньо наданої у текстовій дескрипції.

Другим кроком є аналіз інтенсифікаторів наративної напруженості – текстових дескрипцій, які підсилюють індуковану текстом інтелективну та емоційну реакцію читача. Інтенсифікаторами є повтори. Наприклад, в

оповіданні “Double Clue” хазяїн украдених коштовностей м-р Хардман характеризує одного з підозрюваних:

(Poirot) ‘Who is Mr. Parker, by the way?’ The question seemed to embarrass Mr. Hardman considerably. ‘He is – er – he is a young fellow. Well, in fact, a young fellow I know’. <...> ‘He is a young man about town – not, perhaps, quite in the swim.’ [ЩО ВІН НЕ ДОГОВОРИЮЄ? / зацікавленість + інтенсифікація].

Подальша типологія інтенсифікаторів здійснюється з урахуванням особливостей повторюваних форм.

Третім кроком є аналіз протоколів тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості. Протоколи, укладені для кожного із 145 оповідань, містять послідовний перелік наративних епізодів, супроводжуваний зазначенням типів тригерів та інтенсифікаторів, які в них фігурують. У результаті такий протокол дозволяє скласти уяву про те, які типи тригерів – когнітивні чи емотивні – домінують в оповіданні і чи супроводжуються вони інтенсифікаторами. Порівняння протоколів оповідань, які належать до різних жанрів, і кількісний аналіз даних цих протоколів уможливають з’ясування залежності типу тригерів від жанрової приналежності тексту.

Результати застосування зазначеної процедури лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості в оповіданнях А. Крісті викладені у наступних розділах дисертації.

Висновки до розділу 2

1. Лінгвокогнітивна теорія наративу (когнітивна наратологія) вивчає ментальні репрезентації і когнітивні структури, що лежать в основі наративних текстів. При цьому здійснюються дослідження як власне тексту, так і його сприйняття читачем. Запропонований нами огляд наратологічних

концепцій підтверджує тезу про необхідність комплексного, системного опису структури наративу, що дозволяє висвітлити як формальні, так і змістові особливості його організації. Теоретичною основою такого опису є побудова універсальної когнітивної моделі наративного тексту, структурні принципи якої відповідають як загальним критеріям наративності, так і вимогам конкретного жанру. Обов'язковою умовою побудови такої моделі є залучення до аналізу чинника адресата (читача наративного тексту).

2. У сучасній когнітивній теорії наративу вирізнення трьох афективних структур (саспенсу, зацікавленості і збентеженості), асоційованих із читачем, пов'язується з ідеєю існування трьох наративних універсалій, які відповідають певним функціональним операціям свідомості – проспекції, ретроспекції і рекогніції. Саспенс (як наслідок проспекційної обробки тексту – запитання ЩО СТАНЕТЬСЯ?) обумовлює інтерес читача до того, що буде розказано далі; зацікавленість (як наслідок ретроспекції – запитання ЩО СТАЛОСЯ?) викликана прогалинами у вже оприлюдненій частині історії; збентеженість (як результат рекогніції – запитання ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?) пов'язана з реінтерпретацією історії в абсолютно неочікуваному форматі. Проспекція, ретроспекція і рекогніція, як три наративні універсалії, актуалізуються в межах оповіді особливим чином, що пояснює відмінності в конфігураціях відповідних когнітивних моделей наративного тексту.

3. Запропонована нами комплексна когнітивна модель наративу є схемною поняттєвою структурою, яка, з одного боку, відображає характер розгортання наративної послідовності, а з іншого, – визначає предметно-тематичний зміст її ланок. Основною одиницею членування наративу є наративний епізод. Виокремлені в тексті наративні епізоди упорядковуються за допомогою когнітивної моделі, побудованої із залученням трьох когнітивних протоструктур наративу (КПСН) – проспекційної, ретроспекційної і рекогніційної. Ці КПСН, ідентифіковані

нами з урахуванням положень робіт М. Стернберга, У. Лабова і В. Кінча, демонструють: (а) синтагматику наративних фаз; (б) їхнє тематичне розгортання; (в) реакцію читача на наративний час оповіді.

У КПСН синтагматика наративних фаз, представлених послідовністю «Орієнтація – Ускладнення – Оцінка – Рішення – Підсумок» допускає повторюваність фаз Ускладнення й Оцінки у проміжках між початковою фазою Орієнтації і кінцевими фазами Рішення / Підсумку. Тематичне розгортання наративних фаз КПСН передбачає наявність макротемати, пов'язаної з певною наративною подією, учасниками якої є її актанти. Актанти макротемати, об'єднані ДІЄЮ, формують тематичну макроструктуру, конститuentами якої є аргументні слоти. Наративний час КПСН корелює з когнітивною стратегією адресата (проспекцією, ретроспекцією, рекогніцією), супроводжуваною відповідною емоцією (саспенсом, зацікавленістю, збентеженістю). Проспекційна, ретроспекційна і рекогніційна КПСН використовуються як «блочний матеріал» для побудови когнітивних моделей конкретних текстів: когнітивних симплексів і комплексів.

4. Когнітивні симплекси відповідають однойменним КПСН (проспекційній, ретроспекційній, рекогніційній). Когнітивні комплекси є результатом комбінації КПСН. Залежно від типу зв'язку (примикання або включення), ми диференціювали три типи когнітивних комплексів: адитивні, інклюзивні й адитивно-інклюзивні. Адитивні комплекси формуються шляхом послідовного комбінування двох або трьох КПСН. Інклюзивні комплекси, крім основного наративу, включають додатковий наратив, який може бути простим або складним. В адитивно-інклюзивних комплексах основний наратив має адитивну структуру, яка, своєю чергою, містить інклюзію – просту (конституйовану однією КПСН), або складну (представлену адитивним комплексом КПСН).

5. Структура наративу містить вбудовану в неї програму напруженості, представлену комплексом різнорівневих, ієрархічно взаємопов'язаних знакових засобів, вживаних автором тексту для активації напруженого інтересу читача. Програма напруженості наявна як мінімум у трьох планах наративної структури: сюжетному, жанровому і дескриптивному. Сюжетний план співвідноситься зі структурою наративної схеми і способом заповнення тематичних макроструктур у її фазах. Тематична макроструктура, пов'язана з умовиводами читача, характеризується рецептивною ентропійністю, ступінь якої залежить від кількості включених до її складу ентропійних аргументних слотів, які індукують саспенс, зацікавленість і збентеженість як складники наративної напруженості. На ступінь наративної напруженості впливає також і жанровий план наративної структури, пов'язаний зі специфікацією «глобальної теми» тексту. Ступінь жанрової напруженості наративу залежить від наявності тематичних доміант (тем, завжди цікавих для читача) і їхньої комбінаторики, а також віднесеності тексту до певного типу наративу – акціонально-орієнтованого або експерієнціально-орієнтованого. Напруженість на рівні наративної структури (сюжетна і жанрова напруженість) об'єктивується на субординатному дескриптивному рівні, де певні типи текстових дескрипцій виступають у ролі тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості.

6. Запропонована нами процедура лінгвокогнітивного дослідження наративної напруженості складається з трьох етапів: жанрова диференціація оповідань А. Крісті; аналіз когнітивних моделей їхньої наративної структури; аналіз текстових дескрипцій, які об'єктивують програму наративної напруженості, вписану в ці когнітивні моделі.

Основні положення розділу висвітлено у 9 публікаціях автора (див.: [97; 108; 109; 110; 111; 112; 113; 114; 115]).

Розділ 3

**ПРОГРАМА НАПРУЖЕНОСТІ В НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ
ГОСТРОСЮЖЕТНИХ ОПОВІДАНЬ АГАТИ КРІСТІ**

У дослідженнях, присвячених аналізу масової літератури (і ширше – масової культури), її основоположною ознакою стає зазвичай одна з її суттєвих характеристик, яка й і фіксується у назві цього виду літератури. Тим самим, *масова* література (яку читає масове суспільство) іменується або *популярною* (такою, що задовольняє вимоги найширшої аудиторії), або *тривіальною* (такою, що відтворює суспільні та художні стереотипи), або *низькою* (кітчевою, естетично низькопробною) тощо. При цьому аналогічна ситуація спостерігається й у сфері зарубіжних критичних досліджень (пор. *popular literature, kitsch literature, lowbrow art, pulp fiction, Trivialliteratura, paraliterature*) [136, с. 26].

У сучасному літературному контексті масову літературу розглядають як частину загальної культурної традиції, поряд зі зразками «високої», «елітарної» літератури. У зв'язку з цим, терміни «популярна література / *popular literature*» (Дж. Кавелті [57], Б. Менцель [124]) або «гостросюжетна література / *plot-oriented literature*» (П. Фордерер [387], Дж. Брунер [210], М. Ніколаєва [324]), видаються нам дещо коректнішими порівняно з визначеннями типу «масова література» або «тривіальна література», оскільки такі терміни дозволяють уникнути суперечливих, а іноді і зневажливих відтінків вказаного поняття, яке охоплює не лише «виробництво, структуру, способи публікації та поширення літературних текстів, але і їхню рецепцію» [124, с. 394].

Під *гостросюжетними творами* розуміють твори, які належать до конкретних гостросюжетних жанрів і які містять певний набір елементів, котрі визначають жанровий формат тексту [119]. В основі оповіді лежить авантюрно-пригодницька або кримінальна інтрига, тобто ключова ситуація-

проблема твору, побудована на конфлікті, навколо якої розвиваються основні наративні події. Для кожного із гостросюжетних жанрів існує своя типова інтрига, яка тримає увагу (інтригує) читача протягом усієї оповіді: у пригодницькій історії – чи відшукає головний герой скарб?; у психологічному трилері – хто і з якою метою погрожує герою?; у детективі – хто і з якою метою здійснив злочин?; у таємничій історії – хто або що стоїть за загадковими подіями? і т.ін. У залежності від типу інтриги будуються конкретні твори різних жанрів. Водночас, усі гостросюжетні твори об'єднує одна характерна риса – максимальна динамічність оповіді, що викликає у читача стан напруженого інтересу [224; 227; 296; 325; 346; 202; 221; 348]. Як зазначає відомий письменник Ян Флемінг, «батько» агента 007 – Джеймса Бонда, «якщо ви згадаєте усі прочитані вами бестселери, то виявиться, що усі вони мають одну спільну ознаку: вони так і змушують вас перегорнути сторінку, щоб довідатись, що станеться далі» [див. 119].

Інноваційний підхід до вивчення естетичних характеристик гостросюжетної літератури уможливив застосування до неї повного спектру сучасних наукових методологій, у тому числі наратологічного аналізу, а також категорій сучасних семіотичних і когнітивних досліджень [336]. У нашій роботі ілюстративним матеріалом було обрано оповідання А. Крісті⁷, що в цілому відображають жанрову специфіку гостросюжетної літератури і надають широке поле для серйозних наратологічних студій.

У цьому розділі ми визначаємо жанрову приналежність оповідань письменниці і типи когнітивних моделей, які є підґрунтям їхньої наративної структури. Опис кожного типу когнітивної моделі супроводжується

⁷ Агата Крісті (1890 – 1976) – відома англійська письменниця, автор понад 70 романів, 19 збірок повістей і оповідань, понад 30 п'єс. За обсягом тиражів її твори посідають третє місце після Біблії і творів У. Шекспіра. У 1955 р. була удостоєна премії «Гранд-майстер» Американської академії письменників-детективістів. У 1971 р. була нагороджена орденом Британської імперії за заслуги в літературі. Твори А. Крісті перекладено понад 100 мовами.

графічною репрезентацією, яка демонструє особливості наративної схеми оповідання, а також спосіб реалізації когнітивного та емотивного компонентів його програми наративної напруженості.

3.1. Жанрова диференціація гостросюжетних оповідань Агати Крісті

Однією з найбільш дискусійних проблем, пов'язаних із вивченням гостросюжетної літератури, є проблема її жанрової класифікації, адже, на думку Т. В. Яхонтової, кожний жанр неминуче модифікується під час породження нового тексту й водночас слугує своєрідним прикладом для побудови інших текстів – реалізацій цього жанру – завдяки власній нормативності [185, с. 85; 186, с. 12].

Незважаючи на численні спроби дослідників розробити уніфіковану типологію гостросюжетної літератури, питання її жанрової диференціації усе ще залишається відкритим. Автор концепції «формульної» літератури, американський культуролог Дж. Кавелті (1976) запропонував класифікацію, де визначені такі літературні формули [див. 57, с. 35]: пригода (*adventure*), любовна історія (*romance*), таємнича історія (*mystery*), мелодрама (*melodrama*), історія про незвичних істот і дивні стани (*alien beings or states*).

У. Брюер і Е. Ліхтенштайн [204, с. 9], обґрунтовуючи положення структурно-афективної теорії, відносять до гостросюжетної літератури такі жанри: детективну історію (*detective story*), вестерн (*western*), шпигунську історію (*spy story*), любовну історію (*romance*), історію жахів (*horror*), готичну історію (*Gothic*), пригодницьку історію (*adventure story*) і наукову фантастику (*science fiction*).

В альтернативному трактуванні Дж. Дава [236, с. 59–61] в межах гостросюжетної літератури виокремлюються чотири основні структурні

патерни, засадничі для будь-якого тексту: історія протистояння (*the Encounter Story*), включно із трилером (*Thriller*), таємнича історія (*the Mystery Story*), детективна історія (*the Detective Story*), історія про надприродне (*the Ghost Story*).

Відома письменниця і журналіст А. Паттерсон [332] говорить про існування п'яти основних жанрів гостросюжетної літератури, кожен з яких може включати різні піджанри: 1) таємнича історія (*mystery*); 2) любовна історія (*romance*); 3) трилер (*thriller*); 4) фентезі (*fantasy*); 5) наукова фантастика (*science fiction*).

Слід зазначити, що проблема класифікації гостросюжетних текстів ускладнюється різноманітністю жанрів і жанрових різновидів, межі яких не є чіткими. Це пояснюється внутрішньою специфікою такої літератури: наділена високим ступенем стандартизації, вона, однак, залишає простір для естетичного експерименту автора, який може «дати нове життя стереотипам» і «по-новому змінити сюжет і середовище дії, залишаючись у межах формули» [57, с. 40]. У результаті гостросюжетні наративи поповнюються гібридними формами, наділеними ознаками декількох жанрів. Їхня жанрова приналежність визначається за ознаками домінантної формули, інші ж ознаки детермінують її жанровий різновид (наприклад, іронічний детектив – це детектив з елементами мелодрами).

З огляду на існуючі класифікації, ми вважаємо за можливе вирізнити 12 найтипівіших жанрів популярної літератури: 1) детектив; 2) таємнича історія; 3) містична історія; 4) вестерн; 5) історія протистояння (включно зі шпигунською історією); 6) трилер (включно з історією жахів і готичною історією); 7) пригодницька історія; 8) любовна історія; 9) мело(драма); 10) фентезі; 11) квест; і 12) наукова фантастика [304, с. 50]. Кожен із цих жанрів характеризується певною темою (розслідування злочину, пошук скарбів, порятунок жертви, розгадування таємниці тощо), яка передбачає

відповідний набір аргументних слотів, а також власну динаміку розвитку сюжету і характер розв'язки.

Об'єктом нашого дослідження є 145 оповідань А. Крісті різної тематики. За результатами аналізу, ці оповідання відносяться до восьми із зазначених вище популярних жанрів. Це детектив, таємнича історія, містична історія, квест, трилер, пригодницька історія, історія протистояння, (мело)драма. Розглянемо докладніше кожен із них.

1. Детектив – типова класична детективна історія, де в основі сюжету лежить розслідування скоєного злочину. Головним героєм є розслідувач (квестор), функції якого в оповіді може виконувати професійний детектив, або один із персонажів, який став квестором під тиском обставин. Так, центральний персонаж більшості творів А. Крісті – Еркюль Пуаро – займається розслідуванням злочинів професійно: збірки оповідань “*Poirot Investigates*” / «Пуаро веде слідство», 1924; “*Poirot`s Early Cases*” / «Ранні справи Пуаро», 1974. Водночас, не менш відома героїня серії детективних історій міс Джейн Марпл є аматором, вона викриває злочинця і реконструює обставини злочину на підставі лише життєвого досвіду і знання людської психології (збірки “*Thirteen Problems*” / «Тринадцять загадкових випадків», 1933; “*Miss Marple`s Final Cases*” / «Останні справи міс Марпл», 1979). Іноді у розслідувача є помічник, який відтіняє геніальність детектива (наприклад, капітан Гастінгс у Еркюля Пуаро) і який для автора тексту найчастіше асоціюється з роллю «наївного читача». У деяких випадках розслідування здійснюють два повноправні квестори, наприклад Томмі і Таппенс Бересфорд (збірка “*Partners in Crime*” / «Партнери по злочину», 1929), хоча це не є типовим.

Детективна історія зазвичай закінчується встановленням особи злочинця та його арештом, проте існують і винятки: у фіналі сищик може відпустити злочинця (оповідання “*Double Clue*” / «Подвійний доказ», 1974),

або ж злочинця наздоганяє кара Провидіння (оповідання “The Mystery of Hunter`s Lodge” / «Вбивство в Хантерс Лодж», 1934).

2. Таємнича історія – тип історії, де в центрі оповіді перебувають незвичайні або дивні обставини якоїсь події, що не мають логічного пояснення. У ході розвитку сюжету ці обставини уточнюються і конкретизуються, однак повна картина розкривається лише у фіналі твору, де дається раціональне пояснення подій, причому ці події можуть або мати, або не мати відношення до злочину, тобто відноситися як до кримінального, так і некримінального плану. Так, в оповіданні “The Case of the Missing Lady” / «Справа про зниклу леді» (1929) наречений, який достроково приїхав з експедиції, звертається до детективного агентства з проханням розшукати зниклу наречену. Детективи виходять на слід дівчини, встановивши, що вона знаходиться в одній з приватних клінік, власником якої є колишній лікар із підозрілою репутацією. Припустивши, що дівчина стала жертвою викрадення, детективи розробляють план її порятунку і здійснюють його. Розв’язка виявляється несподіваною: готуючись до весілля, наречена вирішила скинути вагу в спеціалізованій клініці, але посоромилася сказати про це своєму обранцеві. Тим самим у цьому випадку зникнення дівчини не має нічого спільного зі злочином. В іншому ж оповіданні А. Крісті – “Disappearance of Mr. Davenheim” / «Зникнення містера Давенхайма» (1924) – таємниче зникнення відомого банкіра дійсно має кримінальне підґрунтя. Поліція розглядає декілька версій: убивство, викрадення, самогубство. Справа ускладнюється тим, що разом із Давенхаймом зникли облігації та велика сума грошей. Підключившись до справи, Пуаро встановлює, що зникнення банкіра – це спритна містифікація самого Давенхайма, який вирішив скористатися грошима вкладників банку і сховатися в Південній Америці.

3. Містична історія будується за тим самим принципом, що і таємнича історія, проте замість раціонального пояснення подій читачеві

надається ірраціональне пояснення, пов'язане з дією надприродних сил. Так, в оповіданні “The Dressmaker’s Doll” / «Лялька кравчині» (1979) в ательє Сібіллі Фокс і Алісії Кумбі невідомо звідки з’являється дитяча лялька. Ця лялька справляє відразливе враження на клієнтів і співробітників ательє, тому Сібілла прибирає її в найдальшу кімнату, подалі від сторонніх очей. Однак наступного дня ляльку знову знаходять у вітальні. Та сама історія повторюється і наступного дня. Сібілла починає підозрювати, що вона стала жертвою розіграшу когось із персоналу, але і працівники, і компаньйонка категорично заперечують свою причетність до подій. Разом із тим, загадкові пересування ляльки будинком позначаються на психологічному стані Сібіллі: вона стає знервованою і дратівливою, а лялька для неї перетворюється на уособлення зла. В один із днів доведена до відчаю Сібілла викидає ляльку з вікна і несподівано для себе відчуває величезне полегшення. Підбігши до вікна, компаньйонки бачать, як ляльку підбирає незнайома дівчинка. Сібілла і Алісія намагаються зупинити її, але та раптом заявляє, що лялька лише хотіла, щоб її любили. При цьому обличчя дитини зазнає невлесних змін: в очах з’являється неприємний блиск, а в голосі звучать зловісні інтонації. Фінал оповідання залишається відкритим – дівчинка забирає ляльку із собою.

4. Історія-квест фокусується на логічному розплутуванні складного інтелектуального завдання (пошук скарбів, дешифрування повідомлення, розгадування таємниці тощо). Наприклад, в оповіданні “The Case of the Missing Will” / «Зниклий заповіт» (1924) до Еркюля Пуаро звертається міс Вайолет Марш із проханням допомогти відшукати заповіт, залишений її дядечком. Дядько Ендрю ніколи не схвалював прагнення Вайолет до навчання, наполягаючи на тому, що жінці слід обмежитися хатнім господарством і не витратити час на читання книжок і філософських трактатів. Але оскільки Вайолет вперто наполягала на своєму, дядько Ендрю уклав з нею своєрідне парі: якщо після його смерті дівчина,

використовуючи свої інтелектуальні здібності, зможе відшукати в будинку захований заповіт, то стане єдиною і повноправною спадкоємицею статків дядька. Далі розвиток сюжету повністю підпорядкований пошуку заповіту: головні герої намагаються розгадати код, використаний у записці, шукають підказки, аналізують здогадки і т. д. У підсумку, за допомогою Пуаро, Вайолет вдається знайти заповіт і виконати останню волю свого родича. Як бачимо, в історії-квесті ключову роль відіграє інтелектуальна напруженість, супроводжувана зацікавленістю читача.

5. Трилер є поширеним типом історії, де головним героєм (героїнею) виявляється жертва пригоди / злочину, яка зазнає фізичного та / або психологічного впливу. Безвихідне становище, в якому опиняється жертва оповіді, змушує її самостійно шукати вихід із ситуації, що склалася, а труднощі, які їй доводиться долати заради порятунку власного життя / свободи, викликають у читача почуття емоційного напруження, пов'язаного з тривожним очікуванням розв'язки.

В якості прикладу історії-трилера можна навести оповідання А. Крісті «Red Signal» / «Червоний сигнал» (1933). Головний герой оповідання Дермот Уест, перебуваючи на вечірці в будинку свого армійського друга Джека Трента і його дружини Клер, увесь вечір відчуває підсвідому тривогу. Цьому сприяє й атмосфера за столом: присутні обговорюють примхи людської психіки, особливості поведінки душевнохворих, ступінь їхньої небезпеки для оточуючих тощо. Поява в будинку відомого медіума, який передрікає швидку смерть одному з учасників спиритичного сеансу, посилює занепокоєння головного героя. Після вечірки Дермота запрошує до себе його дядько – відомий психіатр, який також був присутнім на спиритичній виставі. Як з'ясувалося, він хотів застерегти племінника від зближення з Клер Трент, в яку Дермот, як виявилось, був таємно закоханий. Небажання останнього обговорювати цю тему призводить до сварки, після чого Уест повертається до друзів.

Далі відбувається розмова з Клер, яка несподівано зізнається у взаємному почутті до Дермота. Однак молоді люди не можуть бути разом: плутаючись і затиноючись, Клер повідомляє, що їхні стосунки приречені, і виною тому – душевна хвороба. Це не зупиняє Уеста: він обіцяє відвезти кохану на узбережжя і піклуватися про неї до кінця своїх днів.

Після повернення додому Дермот помічає, що почуття небезпеки, яке не залишало його весь вечір, раптово посилилося. У задумливості юнак починає оглядати кімнату, відкривати дверцята шаф, висувати шухляди. Несподівано в одній із них він знаходить револьвер. Характерний запах гару вказує на те, що зі зброї нещодавно стріляли. У цей момент на порозі будинку з'являється поліція. Прикинувшись слугою, який чекає на свого господаря, Дермот дізнається, що він підозрюється у вбивстві свого дядька, а головним доказом проти нього є знайдений револьвер.

Запідозривши, що він став жертвою чийогось диявольського плану, Уест вирішує втікти, щоб самому відшукати злочинця. На безлюдній вулиці він стикається з Джеком Трентом, і той зголошується допомогти другові. Удвох вони приїжджають до Трентів, і там господар будинку робить шокуюче зізнання: це він, Джек Трент, убив дядька Дермота і підкинув знаряддя вбивства. Більш того, душевнохворим у родині Трентів є Джек, а не його дружина. Дядько-психіатр був запрошений на вечірку для того, щоб дати медичний висновок про стан психічного здоров'я пацієнта, і, на жаль, його висновки були невтішними. Щоб уникнути примусової госпіталізації, Трент убив лікаря і звалив провину на його племінника. Наступними жертвами мали стати Клер і Дермот. На щастя, у той момент, коли злочинець підняв револьвер, до будинку увірвалася поліція. Усвідомивши безнадійність свого становища, Джек Трент застрелився.

Відзначимо, що трилер, завдяки своїй здатності викликати максимальне емоційне напруження у читача, належить до найбільш

продуктивних жанрів, які активно експлуатуються як у літературі, так і в кінематографі.

6. Пригодницька історія ґрунтується на зображенні захоплюючих пригод головного героя, який долає перешкоди з власної волі, не будучи жертвою обставин. У цьому випадку читацькі очікування є позитивними: читачеві імпонують цілеспрямованість, рішучість і винахідливість героя. До пригодницьких історій відноситься й оповідання А. Крісті “The Case of the City Clerk” / «Випадок із міським клерком» (1934). Головний герой, міський клерк м-р Робертс, звертається за допомогою до агентства Паркера Пайна, яке, як впливає з рекламного оголошення, допомагає людям здійснювати свої мрії. У Робертса є сім'я і робота, але життя його проходить настільки одноманітно, що він мріє хоча б ненадовго вирватися з життєвої рутини. Паркер Пайн вирішує допомогти клерку і пропонує виконати спецзавдання.

Подорож потягом до Женеви була сповнена пригод і несподіванок: Робертс то допомагає чарівній незнайомці, що виявилася згодом російською княгинею, то тікає від погоні, то вступає в бій із грабіжниками і, врешті-решт, виконує завдання – передає секретну криптограму. І коли через кілька днів він отримує від Паркера Пайна лист-подяку за виконану роботу, Робертс відчуває себе абсолютно щасливою людиною.

Незважаючи на те, що у пригодницькій історії фокусом оповіді є складні (а іноді й критичні) ситуації, в яких змушений діяти головний герой, розв'язка історії є завжди позитивною.

7. Історія протистояння змальовує конфлікт двох протилежних сил – героя та антигероя (іноді – супергероя і суперлиходія), причому супротивник (особа або організація) визначається ще в зав'язці. Історія протистояння є типовою для бойовиків, вестернів, шпигунських романів, історій про спецагентів на кшталт Джеймса Бонда тощо.

В оповіданні “The Augean Stables” / «Авгієві стайні» (1947) прем'єр-міністр Англії звертається до Еркюля Пуаро з дуже делікатної справи.

Виявилося, що його тесть, відомий політик у відставці, на початку своєї кар'єри був причетний до політичних та фінансових махінацій, і це ось-ось загрожує спливити у пресі. Одна з бульварних газет натякнула про існування доказів незаконної діяльності екс-політика і завуальовано запросила його зятя до великого торгу. Прем'єр-міністр не хоче йти на поводу у шантажистів і просить допомоги у відомого детектива. Таким чином, вже в зав'язці окреслюється конфлікт «детектив – шантажист», і подальший розвиток сюжету підпорядкований вирішенню цього конфлікту, причому особа шантажиста відома – це головний редактор бульварного листка «Рентгенівський промінь». Пуаро вдається нейтралізувати шантажиста, влаштувавши тому хитромудру пастку: сищик підсунув редакції псевдосенсацію, а потім подав позов за фальсифікацію інформації та виграв справу в суді.

В іншому оповіданні А. Крісті – “The Adventure of the Sinister Stranger” / «Візит зловісного незнайомця» (1929) – співробітники міжнародного детективного агентства Томмі і Таппенс Бересфорд протистоять шпигунській організації, яка полює за секретним листом, що знаходиться в руках детективів. Томмі викрадають, однак завдяки кмітливості та винахідливості його дружини Таппенс поліція виходить на слід злочинців і звільняє Томмі.

Як правило, в історії протистояння конфлікт вирішується на користь (супер)героя, а наративна напруженість підтримується емпатією до головного персонажу і переживаннями читача щодо розв'язки критичної ситуації.

8. (Мело)драма – тип історії на життєву тематику, у центрі якої перебувають особисті та / або сімейно-побутові відносини персонажів. Якщо вони мають драматичний характер, і від вирішення конфлікту залежить доля одного чи більше героїв, то йдеться про драматичну історію (драму). При цьому розв'язка оповіді може бути як щасливою, так і трагічною. Якщо ж обставини конфлікту не настільки доленосні, і його

темою є якісь проблеми особистого або соціального характеру, то ми маємо справу з мелодрамою, яка завжди завершується щасливим фіналом.

В оповіданні “The Soul of the Croupier” / «Душа круп'є» (1930) головний герой, допитливий старий-рантьє м-р Саттертуейт, знайомиться на відпочинку з молодою американською парою – Елізабет Мартін і Франкліном Руджем. Через деякий час м-р Саттертуейт стає свідком їхньої сварки, причиною якої стало захоплення Франкліна графинею Царною. Юнак, у захваті від красивої зрілої жінки, прагне завоювати її прихильність.

У казино Саттертуейт опиняється за одним ігровим столом з графинею. Зробивши декілька невдалих ставок, Царнова пішла ва-банк. Шарик рулетки зупинився на ставці Саттертуейта, однак круп'є присудив виграш графині. Саттертуейт не став заперечувати, але, несподівано зіткнувшись у фойє зі своїм старовинним другом Арлі Кіном, поскаржився тому на поведінку круп'є. Замість відповіді містер Кін запросив Саттертуейта на вечерю.

Увечері за їхнім столом збирається ціла компанія: молоді американці, графиня Царнова і круп'є П'єр Воше. За вечерею м-р Воше розповідає історію багаторічної давнини про кохання юнака до мінливої красуні, яка, одного разу зникнувши, через деякий час знову повернулася до нього, але ображений чоловік навіть не надав їй можливості порозумітися. Будучи занадто гордою, красуня не стала виправдовуватись і полишила будинок. Змучений стражданнями, юнак почав повільно, але невідворотно опускатися на соціальне дно. Його врятувала війна: вона струснула його і показала нові життєві орієнтири. Справи пішли на лад, чоловік влаштувався на роботу в казино. І ось одного разу він зустрічає її – ту саму красуню з минулого, яка ставить на кін усі свої заощадження. Усвідомивши, що під маскою холоднокровності ховається збідніла і глибоко нещасна жінка, круп'є йде на порушення правил і віддає їй незаслужений виграш.

Коли П'єр Воше закінчив свою розповідь, за столом повисає глибока тиша. Її перериває напружений голос графині, яка запитує про причину, що спонукала круп'є до такого вчинку. Їй відповідає П'єр Воше, який, як всі вже здогадалися, і був тим юнаком, без пам'яті закоханим у молоду графиню Царнову. Він озвучує причину – жалість до колись яскравої жінки. Зберігаючи крижаний спокій, графиня скручує якийсь папірець, запалює його від свічки і допомагає круп'є прикурити від нього цигарку, а після цього несподівано йде. Розгорнувши напівобгорілий папірець, П'єр Воше відчуває потрясіння: це була п'ятидесятитисячна купюра, увесь виграш графині. З усіх ніг чоловік кидається за нею.

Оповідання “The Soul of the Croupier” є драмою зі щасливою розв'язкою, де наративна напруженість створюється за рахунок драматичної інтриги з невідомим фіналом. Емоційні переживання за долі головних персонажів викликають у читача емоційне напруження, зумовлене емпатією до героїв.

Жанрова специфіка оповідань А. Крісті полягає не лише у виборі автором певних жанрів, але і в їхньому домінуванні (табл. 3.1).

Таблиця 3.1

Жанровий розподіл гостросюжетних оповідань А. Крісті

Заг. к-ть	Жанри							
	1	2	3	4	5	6	7	8
145 (100%)	детектив	(мело) драма	таємнича історія	містична історія	історія протистояння	пригодницька історія	трилер	квест
	73 (50,4%)	25 (17,2%)	18 (12,4%)	9 (6,3%)	6 (4,1%)	6 (4,1%)	5 (3,4%)	3 (2,1%)

За даними кількісного аналізу, зі 145 оповідань А. Крісті майже половину становлять детективи (73 – 50,4%), що відповідає характеристиці письменниці як майстра детективного жанру. Далі йдуть драми / мелодрами (25 – 17,2%) і таємничі історії (18 – 12,4%). Містичні історії (9 – 6,3%), історії протистояння (6 – 4,1%), пригодницькі історії (6 – 4,1%) і трилер (5 –

3,4%) у корпусі даних не є репрезентативними. Найрідше зустрічається жанр квесту (3 оповідання – 2,1%). Детальна жанрова стратифікація гостросюжетних оповідань А. Крісті міститься в Додатку А.

Тексти оповідань, які відносяться до зазначених жанрів, мають когнітивні моделі певних типів.

3.2. Типи когнітивних моделей в гостросюжетних оповіданнях

Агати Крісті

У текстах 145 оповідань А. Крісті було відстежено 11 когнітивних моделей їхньої наративної структури. Нижче запропоновано докладний аналіз прикладів оповідань, наративна структура яких відповідає кожній із цих моделей. Аналіз включає репрезентацію когнітивних моделей за допомогою концептуальної графіки, проілюстрованої раніше на рис. 2.8 – 2.10 (с. 166–167 дисертації). Графічна репрезентація когнітивної моделі конкретного тексту має основу у вигляді наративної синтагми, яка демонструє динаміку чергування наративних фаз «Орієнтація – Ускладнення – Оцінка – Рішення – Підсумок», кожна з яких може включати один і більше наративних епізодів (НЕ). Графіка наративних фаз відображає тип когнітивно-емотивної стратегії обробки тексту потенційним читачем – проспекцію (шестикутні форми), ретроспекцію (овальні форми), рекогніцію (прямокутні форми). Реалізацію програми напруженості в наративній схемі зображено прогнозованою автором реакцією читача на текстові події, яка змінюється під час послідовного руху від однієї наративної фази до іншої. На рисунку когнітивному ракурсу програми напруженості відповідають чотирикутники, які містять ймовірні читацькі запитання (загальні, альтернативні, спеціальні) і відповіді на них (твердження і припущення, поміщені у фігурні дужки). Прогнозована когнітивна реакція читача на події наративного етапу супроводжується відповідною емоційною реакцією

(саспенс, зацікавленість, збентеженість), яка є другим складником когнітивно-емоційної програми наративної напруженості і також отримує позначення на різних відрізках наративної схеми. У змісті наративу ми розрізняємо *актори* (персонажі) і *функтори* (неживі наративні об'єкти, значимі для сюжету). Актори позначені заголовними буквами алфавіту, функтори – прописними.

Далі порядок опису когнітивних моделей наративної структури оповідань А. Крісті відповідає принципу структурного ускладнення моделей (від симплексів до комплексів).

3.2.1. Когнітивні симплекси. Когнітивними симплексами є ретроспекція, проспекція і рекогніція.

Симплекс **РЕТРОСПЕКЦІЯ** відстежено в 40 оповіданнях (39,6%), із них 37 детективів і три таємничі історії. Приклад – детектив “The Million Dollar Bond Robbery” / «Вкрадений мільйон» (1924). Актори: А – Філіп Ріджвей, Б – м-р Вавасур, В – м-р Шоу, Г – Есме Фаркуар, Д – м-р Вентворт. Наративна схема оповідання: 10 НЕ, 7 наративних фаз, одна КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2–4/ – Оцінка /5–6/ – Ускладнення /7/ – Оцінка /8/ – Рішення /9/ – Підсумок /10/}Ретросп. (рис. 3.1).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“The Million Dollar Bond Robbery” (1.5)

- Орієнтація (1): **НЕ-1. Інформація в газеті.** Пуаро і Гастінгс обговорюють газетне повідомлення про зникнення з борту судна «Олімпія» облігацій вартістю мільйон доларів (*‘Well, look at this last coup, the million dollars` worth of Liberty Bonds which the London and Scottish Bank were sending to New York, and which disappeared in such a remarkable manner on board the Olympia’*) [ЗЛОЧИН: КРАДІЖКА. ОБ’ЄКТ КРАДІЖКИ: ОБЛІГАЦІЇ. МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ: СУДНО «ВІКТОРІЯ». ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК ВИКРАЛИ ОБЛІГАЦІЇ? – зацікавленість].

THE MILLION DOLLAR BOND ROBBERY

HE-1. Інформація в газеті.
 HE-2. Візит Есме Фаркуар.
 HE-3. Опитування Філіпа Ріджвея.
 HE-4. Опитування м-ра Вавасура і м-ра Шоу.
 HE-5. Обговорення інформації.

HE-6. У вагоні.
 HE-7. Лист до поліції.
 HE-8. Опитування стюардів.
 HE-9. Реконструкція злочину.
 HE-10. Прихід Есме Фаркуар.

Актори:
 А – Філіп Ріджвей Г – Есме Фаркуар
 Б – м-р Вавасур Д – м-р Вентворт
 В – м-р Шоу Е – Еркюль Пуаро



Рис. 3.1. Оповідання “The Million Dollar Bond Robbery”: когнітивна модель (Ретроспекція)

- У складення (2 – 4): **НЕ-2. Візит Есме Фаркуар.** Молода леді звертається до Пуаро із проханням розслідувати обставини цього злочину, оскільки підозра впала на її нареченого, Філіпа Ріджвея, який і віз облігації до Нью-Йорку (*'I am referring to the theft of Liberty Bonds on the Olympia.'* <...> *You see, Monsieur Poirot, I am engaged to Mr. Philip Ridgeway.'* – *'Aha! and Mr. Philip Ridgeway – 'Was in charge of the bonds when they were stolen. Of course no actual blame can attach to him, it was not his fault in any way. Nevertheless, he is half distraught over the matter...'*) [ЕСМЕ ФАРКУАР: ПРОХАЧ. ФІЛІП РІДЖВЕЙ: ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Облігації були передані м-ру Ріджвею у присутності двох директорів банку, м-ра Вавасура і м-ра Шоу, і замкнені у валізі зі спеціальним замком. Міс Фаркуар звертає увагу на дивний факт: частина облігацій з'явилася на фінансовій біржі ще до прибуття судна до порту (*They were counted, enclosed in a package, and sealed in his presence, and he then locked the package at once in his portmanteau.'* <...> *'A portmanteau with an ordinary lock?'* – *'No, Mr. Shaw insisted on a special lock being fitted to it by Hubbs`s. Philip, as I say, placed the package at the bottom of the trunk. It was stolen just a few hours before reaching New York. A rigorous search of the whole ship was made, but without result. The bonds seemed literally to have vanished into thin air.'* – *Poirot made a grimace. 'But they did not vanish absolutely, since I gather that they were sold in small parcels within half an hour of the docking of the Olympia!'*) [М-Р ВАВАСУР: СПІВЖЕРТВА-1. М-Р ШОУ: СПІВЖЕРТВА-2. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК ВІН ВІДКРИВ ВАЛІЗУ? ЯК ВІН ВІНІС ОБЛІГАЦІЇ? – зацікавленість]. **НЕ-3. Опитування Філіпа Ріджвея.** Пуаро і Гастінгс зустрічаються із м-ром Ріджвеєм, який повідомляє деталі злочину: грабіжник спочатку намагався зламати замок, а потім підібрав до нього ключа. Цей факт насторожує Пуаро (*'My cabin trunk was half out from under the bunk and all scratched and cut about where*

they'd tried to force the lock.' – *'But I understood that it had been opened with a key?'* – *'That's so. They tried to force it, but couldn't. And, in the end, they must have got it unlocked somehow or other.'* – *'Curious,'* said Poirot, *his eyes beginning to flicker with the green light I knew so well. 'Very curious! They waste much, much time trying to prise it open, and then – sapristi! they find that they have the key all the time – for each of Hubbs's locks are unique.'* – *'That's just why they couldn't have had the key. It never left me day or night.'* *'You are sure of that?'* – *'I can swear to it, and besides, if they had had the key or a duplicate, why should they waste time trying to force an obviously unforceable lock!'* <...> *'Very well, the bonds were stolen from the trunk. What did the thief do with them? How did he manage to get ashore with them?'*) [ЯК ЗЛОЧИНЕЦЬ ВІДКРИВ ВАЛІЗУ? ЯК ВІН ВИНІС ОБЛІГАЦІЇ? – зацікавленість].

НЕ-4. Опитування м-ра Вавасура і м-ра Шоу. Сищик опитує директорів банку і дізнається, що обидва мають ключі до замка на валізі. Третій ключ знаходиться у Ріджвея (*'As to the keys, Mr. Ridgeway had one, and the other two are held by my colleague and myself'* (1.5)) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ: РІДЖВЕЙ, ВАВАСУР, ШОУ? – зацікавленість].

- **Оцінка (5 - 6): НЕ-5. Обговорення інформації.** Полишивши банк, Пуаро зізнається, що вже знає, хто вкрав облигації, але для більшої впевненості йому необхідно опитати персонал судна (*'I am disappointed,'* said Poirot, *as we emerged into the street. – 'You hoped to discover more? They are such stodgy old men.'* – *'It is not their stodginess which disappoints me, mon ami. I do not expect to find in a Bank manager a "keen financier with an eagle glance" as your favorite works of fiction put it. No, I am disappointed in the case – it is too easy!'* – *'Easy?'* – *'Yes, do you not find it almost childishly simple?'* – *'You know who stole the bonds?'* – *'I do. <...>'* *What are you waiting for?'* – *'For the Olympia. She is due on her return trip from New York on Tuesday.'*) [ПУАРО: ЗНАЄ ХТО

ЗЛОЧИНЕЦЬ І ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ ? ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ ? – зацікавленість]. **НЕ-6. У вагоні.** Дорогою до порту Гастінгс намагається дізнатися більше про особу злочинця, але Пуаро вперто відмовляється розкривати таємницю (*Tuesday saw us speeding to Liverpool in a first-class carriage of the L. & N.W.R. Poirot had obstinately refused to enlighten me as to his suspicions – or certainties. He contented himself with expressing surprise that I, too, was not equally au fait with the situation. I disdained to argue, and intrenched my curiosity behind a rampart of pretended indifference*). [ПУАРО: ЗНАЄ ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ І ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ ? ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ ? – зацікавленість].

- У складненні (7): **НЕ-7. Опитування стюардів.** На борту судна Пуаро розпитує персонал про такого собі м-ра Вентнора, який займав каюту поруч із каютою Філіпа Ріджвея. Обізнаність сищика дивує Гастінгса (*'An elderly gentleman, wearing glasses. A great invalid, hardly moved out of his cabin.'* *The description appeared to tally with one Mr. Ventnor who had occupied the cabin C 24 which was next to that of Philip Ridgeway. Although unable to see how Poirot had deduced Mr. Ventnor`s existence and personal appearance, I was keenly excited*) [ВЕНТНОР: ХТО ТАКИЙ? ПУАРО: ЗВІДКИ ЗНАЄ ПРО ВЕНТНОРА? – зацікавленість]. Гастінгс припускає, що м-р Вентнор, який, скоріш за все, і є таємничим грабіжником, полишив судно одним з перших, але стюард заперечує це (*'Tell me,' I cried, 'was this gentleman one of the first to land when you got to New York?'* *The steward shook his head. 'No, indeed, sir, he was one of the last off the boat. 'I retired crestfallen, and observed Poirot grinning at me)* [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ: ВЕНТНОР? – зацікавленість]. ЗЛОЧИНЕЦЬ: не ВЕНТНОР. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ ? – зацікавленість]. Роздратований Гастінгс заявляє Пуаро, що покази стюарда повністю руйнують теорію сищика про Вентнора-злочинця, але

Пуаро впевнений у зворотному: свідчення стюарда лише підтверджують його здогадку (*'It's all very well,' I remarked heatedly, 'but that last answer must have damped your precious theory, grin as you please!' - 'As usual, you see nothing, Hastings. That last answer is, on the contrary, the coping-stone of my theory.' I flung up my hands in despair. 'I give it up'*) [ПУАРО: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ? – зацікавленість].

- **Оцінка (8): НЕ-8. Лист до поліції.** У потязі Пуаро пише листа до поліції, в якому вказує особу злочинця й описує обставини злочину (*When we were in the train, speeding towards London, Poirot wrote busily for a few minutes, sealing up the result in an envelope. – 'This is for the good Inspector McNeil'*) [ПУАРО: ЗНАЄ ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ І ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК ВІН ВКРАВ ОБЛІГАЦІЇ? – зацікавленість].
- **Рішення (9): НЕ-9. Реконструкція злочину.** У ресторані, в очікуванні на Есме Фаркуар, яку Пуаро запросив на зустріч, Гастінгс припускає, що злочинцем є Філіп Ріджвей, але Пуаро лише підсміюється над товаришем (*'What about Ridgeway?' – 'The habit of incoherence is growing upon you, Hastings. <...> If Ridgeway had been the thief – which was perfectly possible – the case would have been charming; a piece of neat methodical work.'*) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ: РІДЖВЕЙ? ЗЛОЧИНЕЦЬ: не РІДЖВЕЙ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Далі Пуаро реконструює події: на борту «Олімпії» сталося лише інсценування злочину – облігації були підмінені ще в банку. Спільник злочинця дістався до Нью-Йорку іншим лайнером, який прибув раніше за «Олімпію», тому облігації і з'явилися на біржі. Сам злочинець увесь цей час супроводжував Ріджвея, ховаючись під чужим іменем. Перед самим прибуттям він зімітував пограбування, полишив судно й одразу повернувся до Лондону [СПОСІБ ЗЛОЧИНУ: інсценування]. Круг підозрюваних звузився до трьох осіб, які мали доступ до облігацій (*It*

would be an easy matter for any of the three men present to have prepared a duplicate package which could be substituted for the genuine one) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ: РІДЖВЕЙ, ВАВАСУР, ШОУ? – зацікавленість]. Слухаючи Пуаро, Гастінгс не може стримати нетерпіння (*‘But who – which was he?’*) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ: ? – зацікавленість]. Пуаро насолоджується ефектом і навмисно затягує з відповіддю (*‘The man who had a duplicate key, the man who ordered the lock, the man who has not been severely ill with bronchitis at his home in the country – enfin, that ‘stodgy’ old man, Mr. Shaw!’* (1.5)) [ХТО: ? – зацікавленість. ЗЛОЧИНЕЦЬ: М-Р ШОУ].

- Підсумок (10): **НЕ-10. Прихід Есме Фаркуар.** У ресторан входить м-р Фаркуар. Пуаро супроводжує її до столику.

Оповідання “The Million Dollar Bond Robbery” є типовим класичним детективом, тематичним центром якого є розслідування злочину. У початковій розгортці тематичної макроструктури у фазі Ускладнення з темою ЗЛОЧИН пов’язані такі аргументні слоти: ОБ’ЄКТ, ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА-1, СПІВЖЕРТВА-2, МІСЦЕ, КВЕСТОР, ПРОХАЧ, ЗЛОЧИНЕЦЬ (?) і СПОСІБ (?). Останні два слоти є відкритими, тобто не заповненими необхідною інформацією, тому на рис. 3.1. вони мають затемнене тло. Розвиток сюжетних подій може вносити корективи у фінальну розгортку тематичної макроструктури у фазі Рішення. Так, в аналізованому оповіданні зміни стосуються теми ЗЛОЧИН (крадіжка → крадіжка + інсценування) і АС МІСЦЕ (судно → банк + судно); АС СПІВЖЕРТВА-2 не представлений у моделі через зміну ролі актора В (СПІВЖЕРТВА-2 → ЗЛОЧИНЕЦЬ), а АС ЗЛОЧИНЕЦЬ і СПОСІБ отримують релевантне інформаційне наповнення. Аналіз емотивного складника моделі підтверджує тезу про те, що основним емотивним компонентом ретроспекції є зацікавленість, наявність якої зафіксовано в кожній із наративних фаз. В НЕ-7 зацікавленість комбінується зі збентеженістю.

Симплекс **ПРОСПЕКЦІЯ** виявлено в 7 оповіданнях (6,9%), серед яких два детективи, один трилер, одна драма і три історії протистояння. Приклад – трилер “Philomel Cottage” / «Котедж “Філомела”» (1934). Актори: А – Алікс Мартін, Б – Джеральд Мартін, В – Дік Уіндіфорд; функтори: а – спадок, б – котедж, в – лопата. Наративна схема: 18 НЕ, 8 наративних фаз, одна КПСН: {Орієнтація /1–3/ – Ускладнення /4–6/ – Оцінка /7–8/ – Ускладнення /9–12/ – Оцінка /13/ – Ускладнення /14–16/ – Рішення /17/ – Підсумок /18/}Просп. (рис. 3.2).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“Philomel Cottage” (6.2)

- **Орієнтація (1–3): НЕ-1. Історія Алікс Мартін.** Алікс Мартін, щаслива молода дружина успішного фотографа Джеральда Мартіна, проводжаючи чоловіка на роботу, вкотре відчуває якесь дивне занепокоєння. Причиною тривоги Алікс є сон, який вона вже бачила тричі: її чоловік лежить мертвим на підлозі, а над ним, випроставшись у повний зріст, стоїть її друг, Дік Уіндіфорд. Дивно, що уві сні Алікс, замість жаху і розпачу, відчуває вдячність до Діка. Цей сон бентежить і лякає героїню (*Yet, in the momentary absence of the husband who was everything to her, a tinge of anxiety invaded her perfect happiness, and the cause of that anxiety was Dick Windyford. Three times since her marriage she had dreamed the same dream. The environment differed, but the main facts were always the same. She saw her husband lying dead and Dick Windyford standing over him, and she knew clearly and distinctly that his was the hand which had dealt the fatal blow. <...> But horrible though that was, there was something more horrible still – horrible that was, on awakening, for in the dream it seemed perfectly natural and inevitable. She, Alix Martin, was glad that her husband was dead – she stretched out grateful hands to the murderer, sometimes she thanked him. The dream always ended the same way, with herself clasped in Dick Windyford`s arms.*

PHILOMEL COTTAGE

HE-1. Історія Алікс Мартін.
 HE-2. Телефонна розмова.
 HE-3. Історія придбання котеджу.
 HE-4. Розмова із садівником.
 HE-5. Випадкова знахідка.
 HE-6. Розмова з чоловіком.
 HE-7. Роздуми Алікс.
 HE-8. Ранок п'ятниці.
 HE-9. Несподіване прохання.

HE-10. Обшук кімнати.
 HE-11. Прихід Джеральда.
 HE-12. Під наглядом.
 HE-13. За вечерею.
 HE-14. Дзвінок Діку.
 HE-15. У вітальні.
 HE-16. Вигадка Алікс.
 HE-17. Поява Діка.
 HE-18. Смерть Джеральда.

Актори:
 А – Алікс Мартін
 Б – Джеральд Мартін
 В – Дік Уіндіфорд
Функтори:
 а – спадок
 б – котедж
 в – лопата

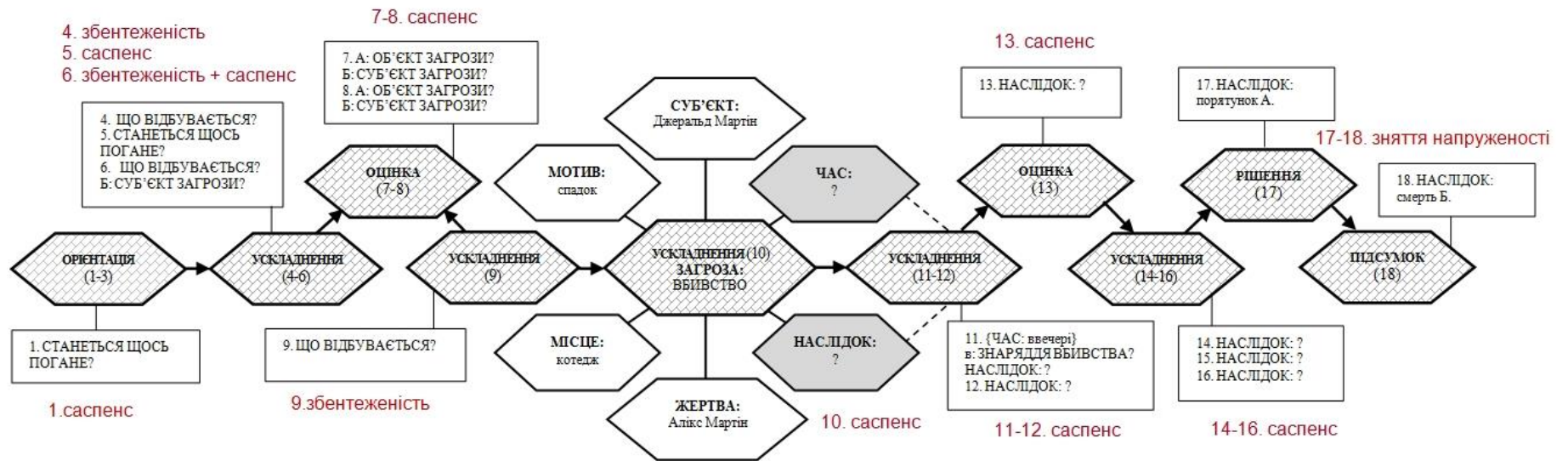


Рис 3.2. Оповідання "Philomel Cottage": когнітивна модель (Перспекція)

<...> *She had said nothing of this dream to her husband, but secretly it had perturbed her more than she liked to admit. Was it a warning – a warning against Dick Windyford?*) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс].

НЕ-2. Телефонна розмова. Несподівано Алікс отримує дзвінок від Діка, який, виявляється, гостював неподалік від новопридбаного котеджу Мартінів. Дік сподівається на вечерю із молодятами, але Алікс виявляється не готовою до зустрічі: вона знає, що Дік ніколи не схвалював її поспішного весілля, і тому побоюється можливих непорозумінь, які можуть виникнути між чоловіками. **НЕ-3. Історія придбання котеджу.** Їхній будинок знайшов Джеральд. Котедж стояв у глушині, але всередині були всі зручності. Єдиною перешкодою на той момент було те, що на купівлю будинку у Джеральда не вистачало готівки, була лише третина від необхідної суми. Алікс із задоволенням запропонувала свою допомогу (нещодавно вона несподівано отримала чималий спадок) і внесла кошти, яких бракувало. Ось так котедж «Філомела» перейшов у їхню власність.

- У складненні (4 – 6): **НЕ-4. Розмова із садівником.** Надворі Алікс помічає свого садівника: старий приходив двічі на тиждень, по понеділках і п'ятницях, але в той день була середа. Із розмови з ним Алікс дізнається, що на п'ятницю він відпросився у Джеральда. Мимохідь старий цікавиться, коли господарі повернуться з поїздки. Алікс дивується: вона не планує нікуди їхати. Тепер дивується садівник: Джеральд попередив, що вони з дружиною будуть відсутні деякий час. Ця інформація спантеличує Алікс (*'Then I thought too, ma'am, as I might as well see you before you goes away so as to learn your wishes for the borders. You'll have no idea when you'll be back, ma'am, I suppose?'* – *'But I'm not going away.'* *George stared at her. 'Bain't you going to Lunnon tomorrow?'* – *'No. What put such an idea into your head?'* *George jerked his head over his shoulder. 'Met Maister down to village*

yesterday. He told me you was both going away to Lunnon tomorrow, and it was uncertain when you'd be back again.' 'Nonsense,' said Alix, laughing. 'You must have misunderstood him.' All the same, she wondered exactly what it could have been that Gerald had said to lead the old man into such a curious mistake. Going to London? She never wanted to go to London again). [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Випадково садівник згадує колишнього господаря «Філомели», який так вдало продав котедж за дві тисячі фунтів. Алікс уточнює, що вони сплатили три тисячі, але старий наполягає на своєму ('But George,' he sez to me, 'I'll get every penny of two thousand pounds for this house.' And sure enough, he did.' 'He got three thousand,' said Alix, smiling. 'Two thousand,' repeated George. 'The sum he was asking was talked of at the time. And a very high figure it was thought to be.' – 'It really was three thousand,' said Alix. 'Ladies never understand figures,' said George, unconvinced. '<...>' 'The price was two thousand,' he said obstinately). [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. **НЕ-5. Випадкова знахідка.** У траві Алікс знаходить Джеральдів записник. Гортаючи сторінки, вона знаходить примітку про їхнє весілля, що радше нагадує пункт плану. Цей запис неприємно дивує жінку, вона згадує слова Діка про скороспішність її шлюбу і замислюється над ними (Yet as she slipped the book into her pocket and went on with her flowers to the house, she was aware of a vague uneasiness. Those words of Dick Windyford's recurred to her, almost as though he had been at her elbow repeating them: 'The man's a perfect stranger to you. You know nothing about him.' It was true) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс]. **НЕ-6. Розмова з чоловіком.** Алікс віддає чоловікові записник і переказує свою розмову із садівником. Реакція Джеральда приголомшує її: такий злий вираз обличчя вона бачить у нього вперше ('..old George had got some ridiculous idea into his head that we were going away to London. He said you had told him so.' – 'Where did you see

him?’ asked Gerald sharply. – ‘He came to work today instead of Friday.’ – ‘Damned old fool,’ said Gerald angrily. Alix stared in surprise. Her husband’s face was convulsed with rage. She had never seen him so angry. Seeing her astonishment, Gerald made an effort to regain control of himself) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість. ДЖЕРАЛЬД: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. У відповідь на запитання про вартість будинку Джеральд пояснює, що дві тисячі він віддав готівкою, а тисячу – цінними паперами. Отримавши пояснення, Алікс заспокоюється.

- **Оцінка (7–8): НЕ-7. Роздуми Алікс.** Але наступного дня жінка знову відчуває тривогу: раз за разом вона згадує слова Діка про те, що вона зовсім не знає свого чоловіка, адже вони знайомі лише місяць, а вчорашній жарт Джеральда про Синю Бороду здається їй вже і не таким смішним (*But by the evening of the following day, she realised that some subtle forces were at work undermining it. Dick Windyford had not rung up again, nevertheless, she felt what she supposed to be his influence at work. Again and again those words of his recurred to her. ‘The man’s a perfect stranger. You know nothing about him.’ And with them came the memory of her husband’s face, photographed clearly on her brain as she said: ‘Do you think it wise, Alix, this – Bluebeard’s chamber business?’ Why had he said that? There had been warning in them – a hint of menace. It was as though he had said in effect – ‘You had better not pry into my life, Alix. You may get a nasty shock if you do.’*) [АЛІКС: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? ДЖЕРАЛЬД: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. **НЕ-8. Ранок п’ятниці.** Зранку Алікс знову відчуває неспокій. Вона розуміє, що дійсно не знає майже нічого про свого чоловіка, а його поведінка останніми днями наводить на серйозні роздуми (*Three days ago she would have sworn that she knew her husband through and through. Now it seemed to her that he was a stranger of whom she knew nothing. She remembered his unreasonable anger against old George, so at variance with his usual good-*

tempered manner. A small thing, perhaps, but it showed her that she did not really know the man who was her husband) [АЛІКС: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? ДЖЕРАЛЬД: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс].

- У складення (9 – 12): **НЕ-9. Несподіване прохання.** Після ланчу Алікс збирається до найближчого села у справах, але, на її подив, Джеральд наполягає на тому, щоб вона залишилася вдома (*There were several little things required on Friday from the village to carry them over the week-end. In the afternoon Alix suggested that she should go for them whilst Gerald remained in the garden, but somewhat to her surprise he opposed this plan vehemently, and insisted on going himself whilst she remained at home. Alix was forced to give way to him, but his insistence surprised and alarmed her. Why was he so anxious to prevent her going to the village?*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. **НЕ-10. Обшук кімнати.** Джеральд полишає домівку, а Алікс вирішує обшукати його кімнату. У прихованій шухляді вона виявляє згорток пожовклих газетних вирізок, у яких йдеться про судовий процес над шлюбним аферистом, підозрюваним у вбивстві кількох жінок – Чарльзом Леметром. Одна із статей супроводжується фотографією злочинця, у якому Алікс впізнає власного чоловіка. Окремі епізоди стали спливати в її пам'яті, складаючись у загальну картину: гроші, сплачені за будинок, облигації, які вона віддала Джеральду, дати й імена в записнику. Жінка розуміє, що їй загрожує небезпека (*There was a picture of him in one of the clippings Alix held, and she studied it with some interest a longbearded scholarly-looking gentleman. Who was it the face reminded her of? Suddenly, with a shock, she realised that it was Gerald himself. <...> The room whirled round her. Afterwards it struck her as strange that she should have leaped at once to such absolute certainty. Gerald Martin was Charles Lemaitre! She knew it and accepted it in a flash. Disjointed fragments whirled through her brain, like pieces of a jigsaw*

puzzle fitting into place. The money paid for the house – her money – her money only; the bearer bonds she had entrusted to his keeping. Even her dream appeared in its true significance.) [ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО. ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ: АЛІКС. СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ: ДЖЕРАЛЬД. МОТИВ: СПАДОК. МІСЦЕ ЗАГРОЗИ: КОТЕДЖ. ЧАС: ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-11. Прихід Джеральда.** Почувши, як надворі рипнула хвіртка, Алікс обережно дивиться у вікно і бачить Джеральда, в руках у якого виблискує новенька лопата. Жінка розуміє, що її вбивство заплановано на цей вечір. Вона вирішує тікати через задні двері, але нашттовхується на свого чоловіка. (*And then she stayed motionless as though frozen to stone. She had heard the creak of the gate into the road. Her husband had returned. For a moment Alix stayed as though petrified, then she crept on tiptoe to the window, looking out from behind the shelter of the curtain. Yes, it was her husband. He was smiling to himself and humming a little tune. In his hand he held an object which almost made the terrified girl`s heart stop beating. It was a brand-new spade. Alix leaped to a knowledge born of instinct. It was to be tonight ... But there was still a chance. Gerald, still humming his little tune, went round to the back of the house. Without hesitating a moment, she ran down the stairs and out of the cottage. But just as she emerged from the door, her husband came round the other side of the house. ‘Hallo,’ he said. ‘Where are you running off in such a hurry?’*) [ЧАС: ВВЕЧЕРІ. ЛОПАТА: ЗНАРЯДДЯ ВБИВСТВА? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-12. Під наглядом.** Алікс скаржиться на головний біль і виказує бажання подихати свіжим повітрям. Джеральд, наче щось запідозривши, не відпускає її від себе ані на крок (*‘I was going to walk to the end of the lane and back,’ she said, in a voice that sounded weak and uncertain to her own ears. – ‘Right,’ said Gerald, ‘I’ll come with you.’ – ‘No – please, Gerald. I’m – nervy, headachy – I’d rather go alone.’ He looked at her attentively. She fancied a momentary suspicion gleamed in his*

eye. *'What's the matter with you, Alix? You're pale – trembling.'* – *'Nothing,' she forced herself to be brusque – smiling. 'I've got a headache, that's all. A walk will do me good.'* – *'Well, it's no good you're saying you don't want me,' declared Gerald with his easy laugh. 'I'm coming whether you want me or not.'* She dared not protest further. <...> He was, as ever, the devoted husband, yet Alix felt herself as helpless as though bound hand and foot in a trap. Not for a minute would he leave her alone. He went with her into the kitchen and helped her to bring in the simple cold dishes she had already prepared') [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- **Оцінка (13): НЕ-13. За вечерю.** За столом Алікс поводить себе невимушено і безтурботно, намагаючись приспати пильність чоловіка. Насправді ж, вона відчайдушно шукає план порятунку, розуміючи, що другого шансу в неї не буде (*Supper was a meal that choked her, yet she forced herself to eat, and even to appear gay and natural. She knew now that she was fighting for her life. She was alone with this man, miles from help, absolutely at his mercy. Her only chance was so to lull his suspicions that he would leave her alone for a few moments - long enough for her to get to the telephone in the hall and summon assistance. That was her only hope now. <...> This man would not be balked a second time. There was a determination, an elation underneath his calm bearing that sickened her. She would only precipitate the crime. He would murder her there and then, and calmly ring up Dick Windyford with a tale of having been suddenly called away. Oh! if only Dick Windyford were coming to the house this evening. If Dick...*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].
- **Ускладнення (14–16): НЕ-14. Дзвінок Діку.** Алікс вирішує зателефонувати Діку, щоб попросити його якомога швидше прийти до котеджу. Ця ідея надає жінці сил, вона заварює каву і виносить чашки на терасу. В цей момент Джеральд повідомляє, що трохи пізніше вони займуться проявленням негативів. Алікс ціпеніє від жаху. Вона робить

спробу відмовитись, але Джеральд наполягає (*A sudden idea flashed into her mind. She looked sharply sideways at her husband as though she feared that he might read her mind. With the forming of a plan, her courage was reinforced. She became so completely natural in manner that she marvelled at herself. She made the coffee and took it out to the porch where they often sat on fine evenings. 'By the way,' said George suddenly, 'we'll do those photographs later.'* Alix felt a shiver run through her, but she replied nonchalantly, *'Can't you manage alone? I'm rather tired tonight.'* *'It won't take long.'* He smiled to himself. *'And I can promise you you won't be tired afterwards.'* The words seemed to amuse him. Alix shuddered. Now or never was the time to carry out her plan.) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Алікс рішуче підводиться. Вона пояснює чоловікові, що хоче зателефонувати у м'ясну лавку і зробити замовлення. Джеральд просить залишити двері відчиненими, але Алікс ухиляється. Вона телефонує до готелю і очікує на з'єднання з Діком. Несподівано всередину входить чоловік. Алікс усвідомлює, що її план ризикує провалитись (*She rose to her feet. 'I'm just going to telephone to the butcher,' she announced nonchalantly. 'Don't you bother to move.'* *'To the butcher? At this time of night?'* *'His shop's shut, of course, silly. But he's in his house all right. And tomorrow's Saturday, and I want him to bring me some veal cutlets early, before someone else grabs them from him. The old dear will do anything for me. 'She passed quickly into the house, closing the door behind her. She heard Gerald say, 'Don't shut the door,' and was quick with her light reply. 'It keeps the moths out. I hate moths. Are you afraid I'm going to make love to the butcher, silly?'* Once inside she snatched down the telephone receiver and gave the number of the Traveller's Arms. She was put through at once. *'Mr. Windyford? Is he still there? May I speak to him?'* Then her heart gave a sickening thump. The door was pushed open and her husband came into the hall. *'Do go away, Gerald,' she said pettishly. 'I hate anyone listening*

when I'm telephoning.' He merely laughed and threw himself into a chair. 'Sure it really is the butcher you're telephoning to?' he quizzed. Alix was in despair. Her plan had failed. In a minute Dick Windyford would come to the phone. Should she risk all and cry out an appeal for help?) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. У відчаї вона машинально натискає на телефонний важіль. Раптом їй спадає на думку, що коли важіль натиснутий, абонент на іншому кінці дроту не чує слів співрозмовника. Почергово то натискаючи, то відпускаючи важіль, Алікс вдається передати Діку прохання про допомогу (*And then, as she nervously depressed and released the little key in the receiver she was holding, which permits the voice to be heard or not heard at the other end, another plan flashed into her head. 'It will be difficult,' she thought. 'It means keeping my head, and thinking of the right words, and not faltering for a moment, but I believe I could do it. I must do it.'* And at that minute she heard Dick Windyford's voice at the other end of the phone.) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-15. У вітальні.** Разом подружжя повертається до вітальні. Алікс дістає свою вишивку. Джеральд, невдоволено процідивши, що кава за обідом була якоюсь занадто гіркою, береться за книгу. Через деякий час він кличе її до підвалу проявляти фотоплівки. Алікс намагається вмовити чоловіка почекати ще півгодини, але той невблаганний. Міцно схопивши її за лікоть, він тягне дружину до підвалу. Алікс відчуває себе у пастці (*'Half-past eight. Time to go down to the cellar and start work.'* The sewing slipped from Alix's fingers. *'Oh, not yet. Let us wait until nine o'clock.'* – *'No, my girl – half-past eight. That's the time I fixed. You'll be able to get to bed all the earlier.'* – *'But I'd rather wait until nine.'* – *'You know when I fix a time, I always stick to it. Come along, Alix. I'm not going to wait a minute longer.'* Alix looked up at him, and in spite of herself she felt a wave of terror slide over her. The mask had been lifted. Gerald's hands were twitching; his eyes were shining with excitement; he was continually passing

his tongue over his dry lips. He no longer cared to conceal his excitement. Alix thought: 'It's true – he can't wait – he's like a madman.' He strode over to her, and jerked her onto her feet with a hand on her shoulder. 'Come on, my girl – or I'll carry you there.' His tone was gay, but there was an undisguised ferocity behind it that appalled her. With a supreme effort she jerked herself free and clung cowering against the wall. She was powerless. She couldn't get away – she couldn't do anything – and he was coming towards her. 'Now, Alix – ' – 'No – no.' She screamed, her hands held out impotently to ward him off.) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-16. Вигадка**

Алікс. Дивом вирвавшись, Алікс заявляє, що хоче розказати чоловікові свою таємницю. Намагаючись якомога довше потягнути час до появи Діка, вона вигадує історію про два свої попередні шлюби, які завершилися смертю її чоловіків: вони були отруєні препаратом, який вона підсипала у каву. Обидва чоловіки були застраховані на чималі суми. Почувши це, Джеральд блідне і хапається за горло. Вважаючи, що Алікс отруїла його під час вечірнього кавування, він відчуває, як його огортає лють (*His hands gripped the arms of his chair. He was ready to spring upon her.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Рішення (17): **НЕ-14. Поява Діка.** У цей момент в будинок вривається Дік. Алікс падає в його обійми і втрачає свідомість [НАСЛІДОК: ПОРЯТУНОК АЛІКС].
- Підсумок (18): **НЕ-18. Смерть Джеральда.** У сусідній кімнаті полісмени знаходять тіло чоловіка, померлого від сильного переляку [НАСЛІДОК: СМЕРТЬ ДЖЕРАЛЬДА].

Оповідання “Philomel Cottage” є типовим трилером, тематичним центром якого є порятунок жертви від загрози. У тематичній розгортці у фазі Ускладнення з темою ЗАГРОЗА (вбивство) пов’язані такі аргументні слоти: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ, СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ, МІСЦЕ, МОТИВ, ЧАС (?), НАСЛІДОК (?). АС НАСЛІДОК залишається відкритим аж до фази Рішення.

Аналіз емотивного плану цієї моделі свідчить про те, що основним емотивним компонентом проспекції є саспенс, який зафіксовано у кожній із наративних фаз і який у деяких випадках комбінується зі збентеженістю (НЕ-4,6,9). Загальна наративна напруженість знімається у фазі Рішення внаслідок розв'язання невизначеності щодо можливого фіналу – позитивного або негативного.

Симплекс **РЕКОГНІЦІЯ** присутній у 5 оповіданнях (4,9%), із них три таємничі історії і дві мелодрами. Приклад – таємнича історія “The Mystery of the Blue Jar” / «Таємниця блакитної вази» (1933). Актори: А – Джек Хартінгтон, Б – Філіс Маршо, В – професор Левінгтон, Д – дядько Джордж Хартінгтон; функтори: а – котедж, б – ваза. Наративна схема: 17 НЕ, 13 наративних фаз, одна КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2/ – Оцінка /3/ – Ускладнення /4/ – Оцінка /5/ – Ускладнення /6/ – Оцінка /7/ – Ускладнення /8/ – Оцінка /9/ – Ускладнення /10–13/ – Оцінка /14/ – Ускладнення /15 – 16/ – Рішення /17/} _{РЕКОГН.} (рис. 3.3).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“The Mystery of the Blue Jar” (4.8)

- **Орієнтація (НЕ-1): НЕ-1. Інформація про Джека Хартінгтона.** Джек Хартінгтон, міський клерк, кожні вихідні їздить на тренування до гольф-клубу за містом.
- **Ускладнення (2): НЕ-2. Подія у лісі (1).** В один із таких днів, відпрацьовуючи удар ключкою, Джек чує жіночий крик, а потому – жахливий стогін. Він кидається до краю поля. У садку одного з будинків він бачить молоду і привабливу дівчину. На запитання Джека, чи не чула вона крик, дівчина відповідає негативно. Спантеличений Джек наполягає, що крик доносився саме звідси, з боку котеджу. Спалахнувши, дівчина пропонує обшукати будинок. Присоромлений Джек полишає котедж (*He swung back – and then stopped, petrified, as a shrill cry rent the silence of the summer`s morning. – ‘Murder,’ it called.*

'Help! Murder!' It was a woman's voice, and it died away at the end into a sort of gurgling sigh. Jack flung down his club and ran in the direction of the sound. <...> There was a girl standing in the garden, and for a moment Jack jumped to the natural conclusion that it was she who had uttered the cry for help. But he quickly changed his mind. <...> The girl was looking at Jack with an expression midway between annoyance and surprise. 'I beg your pardon,' said the young man. 'But did you cry out just now?' – 'I? No, indeed.' Her surprise was so genuine that Jack felt confused. <...> 'But you must have heard it,' he exclaimed. 'It came from somewhere just near here.' She stared at him. 'I heard nothing at all.' Jack in his turn stared at her. It was perfectly incredible that she should not have heard that agonized appeal for help. And yet her calmness was so evident that he could not believe she was lying to him. 'It came from somewhere close at hand,' he insisted. She was looking at him suspiciously now. 'What did it say?' she asked. 'Murder – help! Murder!' – 'Murder – help, murder,' repeated the girl. 'Somebody has played a trick on you, Monsieur. Who could be murdered here?' Jack looked about him with a confused idea of discovering a dead body upon a garden path. <... .> 'Do you want to search our house?' asked the girl dryly. She was so clearly sceptical that Jack's confusion grew deeper than ever. He turned away. 'I'm sorry,' he said. 'It must have come from higher up in the woods.' He raised his cap and retreated.) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість. ЖІНКА: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс].

- **Оцінка (3): НЕ-3. Аналіз ситуації (1).** Дорогою до готелю Джек відчуває сумніви, чи дійсно то був крик, але одразу ж їх відкидає: він дійсно чув, як жінка благала про допомогу. Згодом, через відсутність у газетах жодної згадки про незвичайну подію, Джека знову охоплюють сумніви (*Was he absolutely certain that he had heard the cry? By now he was not nearly so positive as he had been – the natural result of trying to recapture a lost sensation. Was it some bird's cry in the distance that he had*

twisted into the resemblance of a woman`s voice? But he rejected the suggestion angrily. It was a woman's voice, and he had heard it. <...> Going home that evening, he scanned the evening papers anxiously to see if there were any mention of a crime having been committed. But there was nothing, and he hardly knew whether to be relieved or disappointed. <...> 'Queer,' said Jack to himself, 'but there it is. Probably some blinking little boys having a game together up in the woods.') [ПОДІЯ: РЕАЛЬНІСТЬ? – ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ].

- У складненні (Н Е - 4): **Н Е-4. Подія у лісі (2)**. Наступного дня, у той самий час, юнак знову чує той моторошний крик (*The words were frozen on his lips. From behind him came the same cry which had so startled him before. A woman`s voice, in dire distress. 'Murder – help, murder!'*). Джек мчить до котеджу, але дівчина у садку руйнує його сподівання: вона нічого не чула (*Her eyes were wide with some emotion he could not fathom but he noticed that she shrank back from him as he approached, and even glanced back at the house, as though she meditated running to it for shelter. She shook her head, staring at him. 'I heard nothing at all,' she said wonderingly. It was as though she had struck him a blow between the eyes. Her sincerity was so evident that he could not disbelieve her. Yet he couldn`t have imagined it – he couldn`t – he couldn`t –*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ПОДІЯ: РЕАЛЬНІСТЬ? – ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ]. Дівчина цікавиться, чи бувають у юнака контузій. Її слова приголомшують Джека (*He heard her voice speaking gently – almost with sympathy. 'You have had the shell-shock, yes?'* In a flash he understood her look of fear, her glance back at the house. She thought that he suffered from delusions...And then, like a douche of cold water, came the horrible thought, was she right? Did he suffer from delusions? Obsessed by the horror of the thought, he turned and stumbled away without vouchsafing a word.) [ДЖЕК: ХВОРИЙ? – ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ].

- **Оцінка (5): НЕ-5. Аналіз ситуації (2).** Увесь вечір Джек обмірковує ситуацію. Єдине пояснення, яке спадає йому на думку, це те, що він страждає на слухові галюцинації. Джек вирішує перевірити свої підозри (*Jack endeavored to reason matters out with himself. 'If I hear the damned thing again, at twenty-five minutes past seven,' he said to himself, 'it's clear that I've got hold of a hallucination of some sort. But I won't hear it.' He was nervous all day, and went to bed early, determined to put the matter to the proof the following morning.*) [ДЖЕК: ХВОРИЙ? – збентеженість].
- **Ускладнення (6): НЕ-6. Подія у лісі (3).** Рівно о 7.25 наступного дня на гольф-полі знову лунає жахливий крик. Джек сприймає це напрочуд спокійно і припускає, що він став жертвою розіграшу (*From far off came the echo of a woman's voice, calling. The words could not be distinguished, but he was convinced that it was the same cry he had heard before, and that it came from the same spot, somewhere in the neighborhood of the cottage. Strangely enough, that fact reassured him. It might, after all, be a hoax. Unlikely as it seemed, the girl herself might be playing a trick on him.*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ПОДІЯ: РОЗІГРАШ? – збентеженість]. Повертаючись до готелю, юнак вітається з дівчиною у садку. Та цікавиться його здоров'ям, чим сильно дратує Джека (*'... the sun gives strength and repairs the health. Monsieur is much better today, I can see.'* Her encouraging tone annoyed Jack intensely. – *'I'm perfectly well,' he said irritably.* – *'That is good then,' returned the girl, quickly and soothingly. Jack had the irritating feeling that she didn't believe him.*) [ДЖЕК: ХВОРИЙ? – збентеженість].
- **Оцінка (7): НЕ-7. Аналіз ситуації (3).** За сніданком Джек раптом відчуває на собі пильний погляд чоловіка навпроти, із владним обличчям і чіпким професійним поглядом (*...he was conscious, not for the first time, of the close scrutiny of a man who sat at the table next to*

him..) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Джек чув від когось, що цей чоловік на прізвище Левінгтон досліджує психічні розлади і має лікарську практику. Юнак вирішує, що сусід помітив певні відхилення в його психіці і тепер спостерігає за ним (*But this morning he was very conscious of the quiet observation under which he was being kept, and it frightened him a little. Was his secret written plainly in his face for all to see? Did this man, by reason of his professional calling, know that there was something amiss in the hidden gray matter? Jack shivered at the thought.*) [ДЖЕК: ХВОРИЙ? – збентеженість]. Стурбований Джек намагається зрозуміти, чи він дійсно хворий, чи йдеться про грандіозну містифікацію (*Was it true? Was he really going mad? Was the whole thing a hallucination, or was it a gigantic hoax?*) [ПОДІЯ: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ РОЗІГРАШ? – збентеженість]. Несподівано у Джека виникає ідея – взяти доктора із собою як свідка. Він підходить до Левінгтона і запрошує того зіграти партію в гольф.

- У с к л а д н е н н я (8) : **НЕ-8. Подія у лісі (4)**. Зранку наступного дня Джек і професор Левінгтон грають на гольф-полі. О 7.30 лунає той самий крик. Але Левінгтон нічого не помічає (*And then it came. Just at the very instant the doctor was hitting. A woman`s voice, high and agonized. `Murder – Help! Murder!`The pipe fell from Jack`s nerveless hand, as he spun round in the direction of the sound, and then, remembering, gazed breathlessly at his companion. Lavington was looking down the course, shading his eyes. <...> He had heard nothing.*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Через нервові перенапруження Джек непритомніє (*The world seemed to spin round with Jack. He took a step or two, lurching heavily.*) [ДЖЕК: ХВОРИЙ? – збентеженість].
- О ц і н к а (9) : **НЕ-9. Аналіз ситуації (4)**. Прийшовши до тями, Джек питає професора про свій діагноз. Левінгтон пояснює щось про перевтому, але Джек впевнений, що він хворий (*Lavington`s face grew*

serious. 'I'll answer you quite honestly. I recognized in you all the signs of a man laboring under a sense of acute strain, and it intrigued me what that strain could be.' 'I can tell you that easily enough,' said Jack bitterly. 'I'm going mad.<...>' 'I tell you I'm going mad.') [ДЖЕК: ХВОРИЙ? – збентеженість]. Юнак переповідає лікарю події останніх днів. Уважно вислухавши, Левінгтон пропонує власну версію: крик, що чує Джек, пов'язаний із надприродними силами, дія яких поки що не отримала наукового пояснення [ДЖЕК: ЗДОРОВИЙ. ПРОБЛЕМА: ВПЛИВ НАДПРИРОДНИХ СИЛ]. Причина, на думку Левінгтона, криється у самому котеджі (*That's where the mystery centers, I dare swear.*) [ПРИЧИНА ВПЛИВУ: ? – зацікавленість].

- У складненні (10 – 13): **НЕ-10. Історія котеджу.** Ввечері Левінгтон розповідає дивну історію про котедж, де раніше жила сім'я Тернерів. Одного дня вони раптово полишили будинок і більше не повернулися, причому Тернера з того часу бачили, а його дружину – ні (*As far as I can make out, nobody actually saw them go. Mr. Turner has been seen since – but I can't find anybody who has seen Mrs. Turner.*) [КОТЕДЖ: МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ? – зацікавленість]. Левінгтон висуває припущення, що крик, який чув Джек, є результатом скупчення негативної енергії, пов'язаної із можливим злочином, а Джек через невідомі причини став провідником цієї енергії (*'But why me?' murmured Jack rebelliously. 'Why not someone who could do some good?'*) [ПРОБЛЕМА: ВПЛИВ. ДЖЕРЕЛО ВПЛИВУ: НАДПРИРОДНІ СИЛИ. МІСЦЕ ВПЛИВУ: КОТЕДЖ. ДЖЕК: ОБ'ЄКТ-1 ВПЛИВУ. ЛЕВІНГТОН: ЕКСПЕРТ. ПРИЧИНА ВПЛИВУ: ? – зацікавленість]. **НЕ-11. Візит дівчини.** Несподівано Джека відвідує дівчина з котеджу – Філіс Маршо. Вона розповідає про дивний сон, який вона бачить чотри ночі поспіль: висока струнка красуня, вся у сльозах, простягає їй блакитну китайську вазу і благає про допомогу (*Monsieur, four nights running, I have had the same dream. A lady stands*

there – she is beautiful, tall and very fair. In her hands she holds a blue china jar. She is distressed – very distressed, and continually she holds out the jar to me, as though imploring me to do something with it. But alas! she cannot speak, and I – I do not know what she asks.<...> She and the blue jar faded away, and suddenly I heard her voice crying out – I know it is her voice, you comprehend – and, oh! Monsieur, the words she says are those you spoke to me that morning. ‘Murder – help! Murder!’) [ФІЛІС: ОБ’ЄКТ-2 ВПЛИВУ. ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Джек відчуває, що дівчина дуже налякана (*I awoke in terror. I say to myself – it is a nightmare, the words you heard are an accident. But last night the dream came again. Monsieur, what is it? You too have heard. What shall we do?’ Felise`s face was terrified. Her small hands clasped themselves together, and she gazed appealingly at Jack.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

НЕ-12. План Левінгтона. Джек звертається до Левінгтона. Переказуючи свою історію, дівчина раптом згадує про цікаву знахідку: у письмовому столі вона виявила акварельний ескіз, на якому була зображена жінка з великою блакитною вазою в руках. Філіс показує малюнок, і Джек впізнає старовинну китайську вазу із колекції свого дядька. Левінгтон пропонує принести вазу до котеджу і провести невеличкий експеримент. Джек відмовляється – дядько Джордж був у від’їзді, але Філіс вдається вмовити юнака (*‘It is unusual, perhaps, but I believe that it will succeed. Hartington, you must get hold of that jar. Bring it down here and, if Mademoiselle permits, we will spend a night in Heather Cottage, taking the blue jar with us. <...> Felise clasped her hands. ‘It is a wonderful idea,’ she exclaimed.*) [ПРИЧИНА: ВАЗА. НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-13. Спиритичний сеанс.** Наступного дня всі трое збираються у котеджі. Дівчина пригощає чоловіків ароматною кавою, а потім вони детально оглядають вазу, звіряючи візерунки з акварельним ескізом. Професор вимикає світло і пропонує спробувати увійти в

транс. Через хвилину Джека раптом охоплює панічний жах, він задихається і втрачає свідомість (*It was not fear that Jack felt – it was panic. And he was almost certain that Felise felt the same way. Suddenly he heard her voice, low and terrified. 'Something terrible is going to happen. I feel it.'* <...> *The darkness seemed to get darker and the silence more acute. And nearer and nearer came that indefinable sense of menace. Jack felt himself choking – stifling – the evil thing was very near... And then the moment of conflict passed. He was drifting – drifting downstream – his lids closed – peace – darkness...*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- **Оцінка (14): НЕ-14. Пробудження.** Отямившись під відкритим небом, Джек намагається згадати, що сталося (*Jack stirred slightly. His head was heavy – heavy as lead. Where was he? Sunshine... birds... He lay staring up at the sky.*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Потроху він пригадує подробиці і відчуває занепокоєння (*Then it all came back to him. The sitting. The little room. Felise and the doctor. What had happened?*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість].
- **Ускладнення (15–16): НЕ-15. Таємниче зникнення.** Джек повертається до котеджу, але його двері виявляються зачиненими. Юнака огортає страх (*Arrived at the cottage, he knocked loudly on the door. But there was no answer, and no signs of life about it. They must have gone off to get help. Or else – Jack felt an indefinable fear invade him. What had happened last night?*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. **НЕ-16. Несподівана зустріч.** У холі готелю Джек нашттовується на свого дядька – Джорджа Хартінгтона, який щойно повернувся із далекої подорожі. Племінник із захопленням розказує дядькові про свої пригоди, але той під кінець оповіді заледве тримається на ногах (*His uncle seemed on the verge of apoplexy. 'The jar,' he managed to ejaculate at last. 'THE BLUE JAR! What's become of that?'*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. *Jack stared at him in non-comprehension, but submerged*

in the torrent of words that followed he began to understand. It came with a rush: 'Ming – unique – gem of my collection – worth ten thousand pounds at least – offer from Hoggenheimer, the American millionaire – only one of its kind in the world. – Confound it, sir, what have you done with my BLUE JAR?') [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість].

- Рішення (17): **НЕ-17. Лист.** Джек розшукує Левінгтона. Але на рецепції на нього чекає лише короткий лист від псевдопрофесора, у якому той зізнається у крадіжці безцінної вази, вибачається за снодійне в каві і передає Джекові вітання від Філіс, своєї спільниці [ЗЛОЧИН: КРАДІЖКА. ОБ'ЄКТ КРАДІЖКИ: ВАЗА. СПОСІБ: МІСТИФІКАЦІЯ. ЗЛОЧИНЕЦЬ: ЛЕВІНГТОН. СПІЛЬНИК: ФІЛІС МАРШО. ЖЕРТВА: ДЖЕК ХАРТІНГТОН. СПІВЖЕРТВА: ДЯДЬКО ДЖОРДЖ.]

Оповідання “The Mystery of the Blue Jar” відноситься до таємничих історій кримінального характеру і має два тематичні центри: вплив містичних сил і крадіжка цінного об'єкта. У тематичній макроструктурі 1 у фазі Ускладнення з темою ВПЛИВ пов'язані такі аргументні слоти: ДЖЕРЕЛО, СПОСІБ, ОБ'ЄКТ-1 ВПЛИВУ, ОБ'ЄКТ-2 ВПЛИВУ, ЕКСПЕРТ, ПРИЧИНА (?), МІСЦЕ (?), НАСЛІДОК (?). Останній слот є відкритими аж до настання фази Рішення. У тематичній макроструктурі 2 у фазі Рішення тема ЗЛОЧИН (крадіжка) інкорпорує такі субординатні слоти: ЗЛОЧИНЕЦЬ, СПІЛЬНИК, ОБ'ЄКТ КРАДІЖКИ, ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА, СПОСІБ, МІСЦЕ. Слід звернути увагу на відмінності в характері трансформацій, що фіксуються у зіставленні когнітивних моделей Ретроспекції і Рекогніції: якщо в Ретроспекції зміни стосуються наповнення / появи нових / елімінації існуючих аргументних слотів однієї і тієї ж моделі, то в Рекогніції одні й ті самі актори і функтори можуть набувати функціональних ролей зовсім іншої тематичної моделі (Теми 2), а слоти початкової теми (Теми 1) елімінуються за непотрібністю. Так, у зазначеному оповіданні здійснюються такі трансформації:

- актор А: ОБ'ЄКТ ВПЛИВУ-1 → ЖЕРТВА

- актор Б: ОБ'ЄКТ ВПЛИВУ-2 → СПІЛЬНИК
- актор В: ЕКСПЕРТ → ЗЛОЧИНЕЦЬ
- функтор а: МІСЦЕ ВПЛИВУ → МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ
- функтор б: ПРИЧИНА ВПЛИВУ → ОБ'ЄКТ КРАДІЖКИ
- актор Г → СПІВЖЕРТВА.

Аналіз емотивного компоненту досліджуваної моделі підтверджує думку про те, що основним емотивним складником рекогніції є збентеженість, зафіксована в переважній більшості наративних фаз (НЕ-2–9, 11, 14–16) і поєднана із зацікавленістю (НЕ-10) та саспенсом (НЕ-2,10, 11–13). Загальна наративна напруженість знімається у фазі Рішення, де відновлюються причинно-наслідкові зв'язки, до цього моменту приховані від читача.

3.2.2. Когнітивні комплекси. Когнітивні комплекси, виявлені в оповіданнях А. Крісті, представлені чотирма адитивними і чотирма інклюзивними моделями. Адитивними моделями є: Ретроспекція + Рекогніція, Проспекція + Ретроспекція, Проспекція + Рекогніція, Ретроспекція + Проспекція + Рекогніція. До складу інклюзивних моделей входять: Ретроспекція (Ретроспекція¹), Ретроспекція (Проспекція¹), Ретроспекція (Проспекція¹ + Ретроспекція¹), Проспекція (Проспекція¹).

Адитивний комплекс **РЕТРОСПЕКЦІЯ + РЕКОГНІЦІЯ**: три детективних оповідання (3%). Приклад – “The Tragedy at Marsdon Manor” / «Трагедія в Масдон-Мейнор» (1924). Актори: А – Еркюль Пуаро, Б – м-р Малтреверс, В – м-с Малтреверс, Г – капітан Блейк; функтори: а – банкрутство, б – страхівка, в – рушниця. Наративна схема: 14 НЕ, 10 наративних фаз, дві КПСН: {Орієнтація / Ускладнення /1/ – Ускладнення /2–3/ – Оцінка /4/ – Ускладнення /5/ – Оцінка /6/ – Ускладнення /7/ – Оцінка /8/ – Рішення /9/} _{Ретросп.} – {Ускладнення /10–13/ – Рішення /14/} _{Рекогн.} (рис. 3.4).

THE TRAGEDY AT MARSDON MANOR

- HE-1. Інформація про подію.
- HE-2. Опитування лікаря.
- HE-3. Опитування м-с Малтреверс.
- HE-4. Аналіз ситуації (1).
- HE-5. Поява незнайомця.
- HE-6. Аналіз ситуації (2).
- HE-7. Опитування капітана Блейка.
- HE-8. Аналіз ситуації (3).
- HE-9. Розмова з удовою.
- HE-10. Запрошення на обід.
- HE-11. У вітальні.
- HE-12. Поява привида.
- HE-13. Викриття.
- HE-14. Реконструкція злочину.

Актори:
 А – Еркюль Пуаро
 Б – м-р Малтреверс
 В – м-с Малтреверс
 Г – капітан Блейк

Функтори:
 а – банкрутство
 б – страховка
 в – рушниця



Рис. 3.4. Оповідання “The Tragedy at Marsdon Manor”: когнітивна модель (Ретроспекція + Рекогніція)

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“The Tragedy at Marsdon Manor” (1.2)

Ретроспекція

- Ускладнення (1 – 3): **НЕ-1. Інформація про подію.** Страхове товариство звертається до Еркюля Пуаро із проханням розслідувати обставини смерті м-ра Малтреверса, померлого від внутрішньої кровотечі у своєму маєтку в Масдон Лей. Існують два підозрілі факти: фінансова неспроможність Малтреверса і оформлення страховки на ім'я дружини незадовго до трагічної події. Припускають, що Малтреверс зібрав усі свої заощадження і застрахував життя на користь молодій дружини, а потім наклав на себе руки. За умовами полісу вчинення самогубства унеможливорює виплату страхових коштів (*‘The Northern Union Insurance Company have asked me to investigate the death of a Mr. Maltravers who a few weeks ago insured his life with them for the large sum of fifty thousand pounds.’ – ‘Yes?’ I said, much interested. – ‘There was, of course, the usual suicide clause in the policy. In the event of his committing suicide within a year the premiums would be forfeited. Mr. Maltravers was duly examined by the Company’s own doctor, and although he was a man slightly past the prime of life was passed as being in quite sound health. However, on Wednesday last – the day before yesterday – the body of Mr. Maltravers was found in the grounds of his house in Essex, Marsdon Manor, and the cause of his death is described as some kind of internal hemorrhage. That in itself would be nothing remarkable, but sinister rumors as to Mr. Maltravers` financial position have been in the air of late, and the Northern Union have ascertained beyond any possible doubt that the deceased gentleman stood upon the verge of bankruptcy. <...> Maltravers had a beautiful young wife, and it is suggested that he got together all the ready money he could for the purpose of paying the premiums on a life insurance for his wife`s benefit, and then committed suicide.*) [ПУАРО:

КВЕСТОР. ПРОХАЧ: СТРАХОВА АГЕНЦІЯ. ПОДІЯ СМЕРТЬ КЛІЄНТА. ЖЕРТВА: М-Р МАЛТРЕВЕРС. СПІВЖЕРТВА: М-С МАЛТРЕВЕРС. ПРИЧИНА СМЕРТІ: ВНУТРІШНЯ КРОВОТЕЧА. ОБСТАВИНА-1: БАНКРУТСТВО. ОБСТАВИНА-2: СТРАХОВКА. ПОДІЯ: ПРИРОДНА СМЕРТЬ ЧИ САМОГУБСТВО? БАНКРУТСТВО: МОТИВ-1? СТРАХОВКА: МОТИВ-2? – зацікавленість]. **НЕ-2.**

Опитування лікаря. В Масдон Лей Пуаро і Гастінгс відвідують місцевого лікаря. Лікар розповідає, що Малтреверс ніколи не звертався по медичну допомогу, тому що був адептом товариства «Християнської науки», яке не визнавало медицини. Що стосується обставин його смерті, то труп Малтреверса знайшли на узліссі гаю, поруч із ним лежала дрібнокаліберна рушниця. На думку лікаря, смерть була раптовою і мала природні причини (*‘And the cause of death was clear?’ – ‘Absolutely. There was blood on the lips, but most of the bleeding must have been internal.’ – ‘Was he still lying where he had been found?’ – ‘Yes, the body had not been touched. He was lying on the edge of a small plantation. He had evidently been out shooting rooks, a small rook rifle lay beside him. The hemorrhage must have occurred quite suddenly. Gastric ulcer, without a doubt.’*) [ПОДІЯ: САМОГУБСТВО? РУШНИЦЯ: ЗНАРЯДДЯ САМОГУБСТВА? – зацікавленість].

Пуаро висуває припущення, що Малтреверс міг померти через вогнепальне поранення, однак лікар категорично відкидає таку вірогідність (*‘But, if my memory is not at fault, in the case of a recent murder, the doctor first gave a verdict of heart failure – altering it when the local constable pointed out that there was a bullet wound through the head!’ – ‘You will not find any bullet wounds on the body of Mr. Maltravers,’ said Dr. Bernard dryly.*) [ПРИЧИНА: ВНУТРІШНЯ КРОВОТЕЧА ЧИ ПОРАНЕННЯ? – зацікавленість].

ПРИЧИНА: ВНУТРІШНЯ КРОВОТЕЧА. ПОДІЯ: ПРИРОДНА СМЕРТЬ]. Пуаро і Гастінгс вирушають до вдови. **НЕ-**

3. Опитування вдови. М-с Малтреверс, молода і приваблива жінка, розповідає, що в той день чоловік, як зазвичай, стріляв круків у садку. Коли вона пішла за ним, то знайшла вже мертвим. На запитання про

матеріальний стан родини, удова відповідає, що їхніми фінансовими справами займався чоловік. Причину раптового рішення м-ра Малтреверса застрахувати своє життя жінка пояснює тим, що то була не перша кровотеча і що це непокоїло її чоловіка (*‘By the way, do you know anything of your husband’s financial position?’ She shook her head. ‘Nothing whatever. I am very stupid over business things.’ – ‘I see. Then you can give us no clue as to why he suddenly decided to insure his life? He had not done so previously, I understand.’ – ‘Well, we had only been married a little over a year. But, as to why he insured his life, it was because he had absolutely made up his mind that he would not live long. He had a strong premonition of his own death. I gather that he had had one hemorrhage already, and that he knew that another one would prove fatal.’*) [ПОДІЯ: ПРИРОДНА СМЕРТЬ].

- **Оцінка (4): НЕ-4. Аналіз ситуації (1).** На вулиці Пуаро звертає увагу Гастінгса на деяке протиріччя у свідченнях вдови і лікаря, але не встигає нічого пояснити, оскільки назустріч їм до будинку Малтреверсів прямував високий засмаглий чоловік (*‘A slight discrepancy, that is all! You noticed it? You did not? Still, life us full of discrepancies <...> but who is this?’*) [КВЕСТОР: ЩОСЬ ПОМІТИВ. ЩО? НЕЗНАЙОМЕЦЬ: ХТО ТАКИЙ? – зацікавленість.]
- **Ускладнення (5): НЕ-5. Поява незнайомця.** У відповідь на запитання Пуаро про незнайомця садівник Малтреверсів пояснює, що той джентльмен ночував у будинку напередодні трагічної події (*‘Tell me, I pray you, who is that gentleman? Do you know him?’ – ‘I don’t remember his name, sir, though I did hear it. He was staying down here last week for a night. Tuesday, it was.’*) [НЕЗНАЙОМЕЦЬ: ПРИЧЕТНИЙ? – зацікавленість]. Пуаро і Гастінгс поспішають до будинку і стають свідками зустрічі гостя і м-с Малтреверс. Реакція вдови стає несподіванкою: вона полотноїє і ледве утримується на ногах (*Mrs.*

Maltravers almost staggered where she stood, and her face blanched noticeably. 'You,' she gasped.) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість].

Чоловік виражає співчуття м-с Малтреверс і пояснює, що через сімейні обставини його подорож до Африки було відкладено. Помітивши Пуаро і Гастінгса, вдова із явним небажанням представляє незнайомця, яким виявився друг сім'ї покійного, капітан Блейк (*Rather reluctantly, it seemed to me, Mrs. Maltravers made the necessary introduction.*) [БЛЕЙК: ПРИЧЕТНИЙ? – зацікавленість]. Пуаро і Гастінгс з'ясовують, в якому готелі зупинився гість, і полишають будинок.

- **Оцінка (6): НЕ-6. Аналіз ситуації (2).** У розмові з Гастінгсом детектив визнає, що смерть Малтреверса дійсно викликає серйозні підозри (' – *you observed Mrs. Maltravers` face when she caught sight of this young Black? She was clearly taken aback, and he – eh bien, he was very devoted, did you nor think so? And he was here on Tuesday night – the day before Mr. Maltravers died. We must investigate the doings of Captain Black, Hastings.*' [ПОДІЯ: ПРИРОДНА СМЕРТЬ? БЛЕЙК: ПРИЧЕТНИЙ? – зацікавленість]).
- **Ускладнення (7): НЕ-7. Опитування капітана Блейка.** Із розмови з капітаном Пуаро дізнається, що напередодні трагічної події Блейк був запрошений на вечерю до Малтреверсів. За столом вони розмовляли про різні дрібниці, і Блейк розповів декілька історій про життя в Африці. Несподівано Пуаро пропонує Блейкові взяти участь у психологічному експерименті: детектив називатиме окремі слова, а капітан – додаватиме асоціацію, яка першою спаде на думку (*With your permission, I should like to try a little experiment. You have told us all that your conscious self knows, I want now to question your subconscious self.*' – '*Psychoanalysis, what?*' said Black, with visible alarm. – '*Oh, no,*' said Poirot reassuringly. '*You see, it is like this, I give you a word, you answer with another, and so on. Any word, the first one you think of. Shall we*

begin?’ [КВЕСТОР: ЩО ЗАДУМАВ? – зацікавленість].

- **Оцінка (8): НЕ-8. Аналіз ситуації (3).** За результатами експерименту Пуаро робить висновок, що в одній із історій, розказаних Блейком, йшлося про самогубство. Блейк підтверджує здогад детектива. Це була історія про незвичайне самогубство: жертва вистрілила собі в рот із рушниці, а куля застрягла в черепі, через що лікарі довго не могли встановити причину смерті. Пуаро звертає увагу на те, що поряд із тілом Малтреверса було знайдено рушницю (*‘Yes, I did tell them that story now that I come to think of it. Chap shot himself on a farm out there. Did it with a rook rifle through the roof of the mouth, bullet lodged in the brain. Doctors were no end puzzled over it – there was nothing to show except a little blood on the lips. But what – ‘ – ‘What has it got to do with Mr. Maltravers? You did not know, I see, that he was found with a rook rifle by his side.’* [ПОДІЯ: САМОГУБСТВО? – зацікавленість]. Блейк виглядає засмученим: він вважає, що саме його історія підштовхнула Малтреверса до самогубства (*‘You mean my story suggested to him – oh, but that is awful!’*) [ІСТОРІЯ БЛЕЙКА: ПРИВІД ДО САМОГУБСТВА? – зацікавленість].
- **Рішення (9): НЕ-9. Розмова з удовою.** Пуаро пояснює м-с Малтреверс, що її чоловік, знаючи про майбутнє банкрутство, оформив страховку на ім’я дружини і потім за допомогою дрібнокаліберної рушниці наклав на себе руки, навмисно представивши свою смерть як природну. Хитромудрий план був навіяний історією капітана Блейка. Версія Пуаро підтверджується результатами судової експертизи (*An examination of the body turned our suspicions into certainty.*) [ПОДІЯ: САМОГУБСТВО. ЖЕРТВА: М-Р МАЛТРЕВЕРС. СПІВЖЕРТВА: М-С МАЛТРЕВЕРС. МОТИВ-1: БАНКРУТСТВО. МОТИВ-2: СТРАХОВКА. ЗНАРЯДДЯ: РУШНИЦЯ. ПРИВІД: ІСТОРІЯ БЛЕЙКА].

Реконіція

- У складення (10 – 13): **НЕ-10. Запрошення на обід.** Завершуючи розмову, Пуаро мимохідь кидає дивну фразу про те, що мертві не заспокоюються навіки, чим надзвичайно лякає м-с Малтреверс (*‘Madame, you of all people should know that there are no dead!’ – ‘What do you mean?’ she faltered, her eyes growing wide.*) [ПУАРО: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. Господиня пропонує Пуаро і Гастінгсу залишитись на обід. **НЕ-11. У вітальні.** Через деякий час у будинку лунає несамовитий крик, і перелякана служниця вривається до кімнати. Вона кричить, що щойно бачила привід померлого хазяїна (*We had just finished our soup, when there was a scream outside the door, and the sound of breaking crockery. We jumped up. The parlormaid appeared, her hand to her heart. ‘It was a man – standing in the passage.’ Poirot rushed out, returning quickly. ‘There is no one there.’ – ‘Isn’t there, sir!’ said the parlormaid weakly. ‘Oh, it did give me a start!’ – ‘But why?’ She dropped her voice to a whisper. ‘I thought – I thought it was the master – it looked like ‘im.’*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. М-с Малтреверс тремтить від жаху. (*I saw Mrs. Maltravers give a terrified start, and my mind flew to the old superstition that a suicide cannot rest. She thought of it too, I am sure, for a minute later, she caught Poirot’s arm with a scream. ‘Didn’t you hear that? Those three taps on the window? That’s how he always used to tap when he passed round the house.’*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Час іде, а зловісна атмосфера дедалі посилюється. (*But a sort of terror was gaining on us all. The parlormaid was obviously unstrung, and when the meal was over Mrs. Maltravers besought Poirot not to go at once. She was clearly terrified to be left alone.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Від вітру, що піднявся надворі, клацають двері, що страшенно лякає м-с Малтреверс (*The wind was getting up, and moaning round the house in an eerie fashion. Twice the door of the room carne unlatched and the door*

slowly opened, and each time she clung to me with a terrified gasp.)
[НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-12. Поява привида.** Роздратований Пуаро повертає ключа у замку, а через декілька секунд відбувається неймовірне – замкнені двері повільно відчиняються. У повній тиші лунає крик м-с Малтреверс: вона впевнена, що бачить свого покійного чоловіка. Пуаро намагається заспокоїти жінку, але марно (*‘I shall lock it, so!’ – ‘Don’t do that,’ she gasped, ‘if it should come open now – ‘ And even as she spoke the impossible happened. The locked door slowly swung open. I could not see into the passage from where I sat, but she and Poirot were facing it. She gave one long shriek as she turned to him. ‘You saw him – there in the passage!’ she cried. He was staring down at her with a puzzled face, then shook his head. – ‘I saw him – my husband – you must have seen him too?’ – ‘Madame, I saw nothing. You are not well – unstrung – ‘ – ‘I am perfectly well, I – Oh, God!’*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Несподівано гасне світло, і на порозі з’являється чоловіча постать, що світиться якимось дивним сяйвом. На губах привида присутні бачать кров. (*Suddenly, without any warning, the lights quivered and went out. Out of the darkness carne three loud raps. I could hear Mrs. Maltravers moaning. And then – I saw! The man I had seen on the bed upstairs stood there facing us, gleaming with a faint ghostly light.<..> There was blood on his lips, and he held his right hand out, pointing.*) [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. **НЕ-13. Викриття.** Яскравий промінь світла по черзі висвітлює кожного і зупиняється на м-с Малтреверс. На її руках – кров. Жінка кричить від жаху і зізнається у вбивстві свого чоловіка (*Suddenly a brilliant light seemed to proceed from it. It passed over Poirot and me, and fell on Mrs. Maltravers. I saw her white terrified face, and something else! ‘My God, Poirot!’ I cried. ‘Look at her hand, her right hand. It’s all red!’ Her own eyes fell on it, and she collapsed in a heap on the floor. – ‘Blood,’ she cried hysterically. ‘Yes, it’s blood. I killed him. I*

did it. He was showing me, and then I put my hand on the trigger and pressed. Save me from him – save me! He`s come back! Her voice died away in a gurgle.) [М-С МАЛТРЕВЕРС: ВБИВЦЯ? – збентеженість].

- Рішення (14): **НЕ-14. Реконструкція злочину.** За наказом Пуаро спалахує світло, і детектив представляє здивованим присутнім актора столичного театру, який виконував роль привида. Виявляється, Пуаро вже давно підозрював м-с Малтреверс. Причиною стала розбіжність у свідченнях доктора і вдови: вона стверджувала, що покійний дуже турбувався про своє здоров'я, а доктор згадував про членство Малтреверса в одній із громад, чия філософія заперечує саму ідею смерті. Проаналізувавши наявні факти, Пуаро дійшов висновку, що м-с Малтреверс, молода, досить розумна жінка, вийшла заміж за людину, набагато старшу за себе, розраховуючи на спокійне і забезпечене життя. Дізнавшись, що їхні фінансові справи знаходяться не в найкращому стані, вона вмовляє чоловіка оформити страховку. Коли до них навідується Блейк і розказує історію про загадкове самогубство, м-с Малтреверс вирішує відтворити трюк з рушницею і вбиває чоловіка (*Let us start from the beginning. Here is a shrewd and scheming woman who, knowing of her husband`s financial débâcle and tired of the elderly mate she has only married for his money, induces him to insure his life for a large sum, and then seeks for the means to accomplish her purpose. An accident gives her that – the young soldier`s strange story. The next afternoon <...> she and her husband are strolling round the grounds. What a curious story that was last night!*) she observes. *Could a man shoot himself in such a way? Do show me if it is possible!* The poor fool – he shows her. He places the end of the rifle in his mouth. She stoops down, and puts her finger on the trigger, laughing up at him. *And now, sir,* she says saucily, *supposing I pull the trigger?* – *And then – and then, Hastings – she pulls it!*) [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН. ЖЕРТВА: М-Р МАЛТРЕВЕРС. ЗЛОЧИНЕЦЬ:

М-С МАЛТРЕВЕРС. ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ: РУШНИЦЯ. МОТИВ-1: БАНКРУТСТВО. МОТИВ-2: СТРАХОВКА. ПРИВІД: ІСТОРІЯ БЛЕЙКА].

Оповідання “The Tragedy at Marsdon Manor” є детективною історією з несподіваним фіналом. Будучи двоскладовим адитивним комплексом, когнітивна модель цього оповідання включає дві базові наративні структури – Ретроспекцію і Рекогніцію і, відповідно, дві теми – розслідування події і запобігання загрози надприродних сил. У початковій розгортці тематичної макроструктури 1 у фазі Ускладнення з темою ПОДІЯ пов’язані такі аргументні слоти: ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА, ОБСТАВИНА-1, ОБСТАВИНА-2, ПРИЧИНА, ПРОХАЧ, КВЕСТОР. В оповіданні відкритим (ентропійним) є основний слот ПОДІЯ (?), який заповнюється необхідною інформацією у кінцевій розгортці тематичної макроструктури 2 у фазі Рішення (природна смерть → самогубство) і підпорядковує собі такі слоти: ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА, МОТИВ-1, МОТИВ-2, ПРИВІД, ЗНАРЯДДЯ, КВЕСТОР. Рух наративною схемою виявляє нерелевантність інформації у тематичній макроструктурі 2, тому тема макроструктури 3 у фазі Рішення змінюється на ЗЛОЧИН (вбивство), що інкорпорує такі субординатні слоти: ЗЛОЧИНЕЦЬ, ЖЕРТВА, МОТИВ-1, МОТИВ-2, ПРИВІД, ЗНАРЯДДЯ, КВЕСТОР. Тим самим мають місце: трансформація ролей акторів і функторів, з одного боку, і зміни в тематичному наповненні основних і аргументних слотів, з іншого:

- ПОДІЯ (природна смерть) → ПОДІЯ (самогубство) → ЗЛОЧИН (вбивство)
- актор Б: ЖЕРТВА ПОДІЇ → ЖЕРТВА САМОГУБСТВА → ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ
- актор В: СПІВЖЕРТВА ПОДІЇ → СПІВЖЕРТВА САМОГУБСТВА → ЗЛОЧИНЕЦЬ
- функтор а: ОБСТАВИНА-1 → МОТИВ САМОГУБСТВА-1 → МОТИВ ЗЛОЧИНУ-1
- функтор б: ОБСТАВИНА-2 → МОТИВ САМОГУБСТВА-2 → МОТИВ ЗЛОЧИНУ-2

- функтор в: ЗНАРЯДДЯ САМОГУБСТВА → ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ

Аналіз емотивного складника цієї моделі свідчить про його комплексний характер. Зацікавленість (доповнена в НЕ-5 збентеженістю) як основний емотивний компонент першої частини моделі, Ретроспекції, комбінується зі збентеженістю, зафіксованою у кожній з наративних фаз другої частини моделі, Рекогніції, і доповненою саспенсом в НЕ-11. Наративна напруженість знімається двічі: у фазі Рішення ретроспекційної частини моделі (проміжне Рішення) і у фазі Рішення рекогніційної частини моделі (остаточне Рішення).

Адитивний комплекс **ПРОСПЕКЦІЯ + РЕТРОСПЕКЦІЯ**: 21 оповідання (20,8%) – 15 детективів, дві таємничі історії, три трилера і одна драма. Приклад – детектив “Greenshaw`s Folly” / «Примха Гріншоу» (1960). Актори: А – міс Гріншоу, Б – м-с Крессвелл, В – Альфред Поллок, Г – міс Марпл, Д – Луїза Окслі, Е – Нет Флетчер, Ж – констебль; функтори: а – будинок, б – заповіт, в – миш’як. Наративна схема: 19 НЕ, 12 наративних фаз, дві КПСН: {Орієнтація /1–3/ – Ускладнення /4/ – Оцінка /5/ – Оцінка /7/ – Ускладнення /8/} _{Просп.} – {Ускладнення /9–13/ – Оцінка /14/ – Ускладнення /15–16/ – Оцінка /17/ – Рішення /18/ – Підсумок /19/} _{Ретросп.} (рис. 3.5).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“Greenshaw`s Folly” (9.3)

П р о с п е к ц і я

- **Орієнтація (1 – 3): НЕ-1. Історія будинку Гріншоу.** Приятелі Реймонд Уест і Хорас Байндлер здалеку оглядають чудернацький будинок, який місцеві жителі називають «Примхою Гріншоу», маючи на увазі старого Гріншоу, місцеву знаменитість. Він був людиною ексцентричною, тому й маєток, побудований за його проектом, відрізнявся незвичайною, еkleктичною архітектурою. Пізніше Гріншоу несподівано збанкрутував, а будинок дістався у спадок його синові. Зараз в ньому проживає внучка Гріншоу, літня дивакувата жінка, яка

успадкувала від діда схильність до екстравагантності. **НЕ-2. Знайомство з міс Гріншоу.** За рогом будинку друзі бачать міс Гріншоу, яка прополює грядку. Її зовнішність справляє дивне враження: нечесане волосся, старомодний одяг, чудернацький капелюх, а під ним – надзвичайно проникливі очі. Із розмови з господинею приятелі дізнаються про історію сім'ї Гріншоу: одна з її сестер померла у пологах, друга – втекла з учителем верхової їзди, Гаррі Флетчером, який майже відразу її покинув, коли дізнався, що батько позбавив її спадщини. Пізніше сестра померла, але в неї залишився син, з яким господиня зрідка переписується. **НЕ-3. Знайомство з мешканцями маєтку.** Їхню розмову перериває економка, м-с Кресвелл. Ця жінка виглядає повною протилежністю господині: її манери та одяг видаються занадто претензійним для прислуги. М-с Кресвелл скаржиться на хлопця-садівника – Альфреда Поллока, який відмовляється виконувати її вказівки. Міс Гріншоу робить спробу примирити юнака та економку. Розібравшись із справами, стара леді ненадовго замислюється, а потім несподівано заявляє, що Реймонд і Хорас – це саме ті люди, які стануть їй у нагоді (*'Now that I think of it,' said Miss Greenshaw, 'a couple of strange visitors are just what we need aren't they, Mrs. Cresswell?' Mrs. Cresswell looked puzzled. 'I'm sorry, madam –'*) [МІС ГРІНШОУ: ЩА МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. Міс Гріншоу цікавиться у Реймонда, чи може особа, на користь якої складено заповіт, завіряти підпис заповідача. Отримавши негативну відповідь, господиня запрошує Реймонда і Хораса до будинку.

- У складення (4): **НЕ-4. Прохання міс Гріншоу.** У бібліотеці вона дістає написаний власноруч заповіт і пояснює, що хоче залишити будинок, а також усі грошові кошти своїй економці м-с Кресвелл. Це, з одного боку, дозволить заощадити на її платні, а з іншого – виключить можливість успадкування будинку родичами по лінії Флетчерів. Вона просить приятелів підписати заповіт у якості свідків.

Чоловіки погоджуються, та коли Реймонд Уест бере ручку, у нього з'являється якесь недобре передчуття (*He hesitated a moment, feeling an unexpected repulsion to what he was asked to do.*) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс]. Утім, він ставить свій підпис на заповіті, а нижче розписується і його приятель. Проводжаючи їх до виходу, міс Гріншоу ділиться планами про впорядкування записів свого діда і їх видання у вигляді мемуарів. На прощання господиня грайливо штовхає Реймонда у бік і зізнається, що спершу прийняла приятелів за полісменів. На запитання про причини такого рішення літня леді лише підморгує і відповідає дивною фразою: «Хочеш дізнатися час – запитай у полісмена». Дещо спантеличені поведінкою міс Гріншоу, друзі полишають будинок (*She gave Raymond a sudden friendly nudge in the ribs. <...> 'Pleased to have seen you,' said Miss Greenshaw graciously. 'Thought you were the policeman when I heard you coming round the corner of the house.' 'Why a policeman?' demanded Horace, who never minded asking questions. Miss Greenshaw responded unexpectedly. 'If you want to know the time, ask a policeman,' she carolled, and with this example of Victorian wit, nudged Horace in the ribs and roared with laughter.*) [МІС ГРІНШОУ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість].

- **Оцінка (5): НЕ-5. Розмова приятелів.** Дорогою додому приятелі діляться враженнями від дивного будинку, один погляд на який навіював думку про злочин: у детективних романах саме в таких бібліотеках знаходять трупи (*'Really, that place has everything. The only thing the library needs is a body. Those old-fashioned detective stories about murder in the library – that's just the kind of library I'm sure the authors had in mind.'* – *'If you want to discuss murder,' said Raymond, 'you must talk to my Aunt Jane.'*) [ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО? а: МІСЦЕ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. Розмірковуючи на тему злочину і покарання, Реймонд згадує про свою тітоньку – міс Джейн Марпл, для якої розслідування злочинів було звичною справою (*'Murder is a speciality of hers.'* – *'But my dear,*

how intriguing. What do you really mean?’ – ‘I mean just that,’ said Raymond. He paraphrased: ‘Some commit murder, some get mixed up in murders, others have murder thrust upon them. My Aunt Jane comes into the third category.’ [МІС МАРПЛ: КВЕСТОР? СТАНЕТЬСЯ ЗЛОЧИН? – саспенс].

- У складненні (6): **НЕ-6. Чаювання з міс Марпл.** Того ж дня під час вечері, де, крім приятелів, були присутні ще декілька людей – дружина Реймонда, її племінниця Луїза Окслі і міс Марпл, – Реймонд розповідає про їхню пригоду. Хорас припускає, що тепер, як потенційна спадкоємиця, економка спробує позбутися літньої хазяйки, наприклад, додавши в чай миш’яку (*‘But I do think,’ said Horace, ‘that there is something a little sinister about the whole set-up. That duchess-like creature, the housekeeper – arsenic, perhaps, in the teapot, now that she knows her mistress has made the will in her favour?’* – *‘Tell us, Aunt Jane,’ said Raymond. ‘Will there be murder or won’t there?<...> Arsenic is, of course, quite a possibility. So easy to obtain. Probably present in the toolshed already in the form of weed killer.’* [ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО? МІС ГРІНШОУ: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? М-С КРЕССВЕЛЛ: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? МИШ’ЯК: ЗНАРЯДЛЯ ВБИВСТВА? – саспенс]. Реймонд висловлює сумніви, що навряд чи хто зазіхне на цей потворний будинок, який коштує копійки, але міс Марпл не погоджується: гроші в сім’ї водяться, і чималі – батько міс Гріншоу не витрачав ані пенні, та й сама вона є доволі скупюю (*‘I cannot agree with you there. About the money, I mean. The grandfather was evidently one of those lavish spenders who make money easily, but can’t keep it. He may have gone broke, as you say, but hardly bankrupt or else his son would not have had the house. Now the son, as is so often the case, was an entirely different character to his father. A miser. A man who saved every penny. I should say that in the course of his lifetime he probably put by a very good sum. This Miss Greenshaw appears to have taken after him, to dislike spending money, that*

is. Yes, I should think it quite likely that she had quite a good sum tucked away.’) [СПАДОК: МОТИВ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Розмова про сімейство Гріншоу наштовхує дружину Реймонда на несподівану думку: влаштувати Луїзу до міс Гріншоу для упорядкування щоденників і записів її діда. Одна лише міс Марпл не бере участі у бесіді – вона напружено щось обмірковує. Відірвавшись від своїх думок, вона цікавиться, що мала на увазі міс Гріншоу, згадуючи про полісменів (*‘I wonder,’ said Miss Marple thoughtfully, ‘what the old lady meant by that remark about a policeman?’ – ‘Oh, it was just a joke.’*) [МІС МАРПЛ: ЧОМУ ЦІКАВИТЬСЯ? – зацікавленість]. Старенька додає, що вся ця історія нагадує їй одного бджоляра, м-ра Нейсмита, який теж любив жартувати. За столом повисає незручне мовчання. Ремарку міс Марпл списують на її похилий вік (*‘It reminded me,’ said Miss Marple, nodding her head vigorously, ‘yes, it reminded me very much of Mr Naysmith.’ – ‘Who was Mr. Naysmith?’ asked Raymond, curiously. – ‘He kept bees,’ said Miss Marple, ‘and was very good at doing the acrostics in the Sunday papers. And he liked giving people false impressions just for fun. But sometimes it led to trouble.’ Everybody was silent for a moment, considering Mr. Naysmith, but as there did not seem to be any points of resemblance between him and Miss Greenshaw, they decided that dear Aunt Jane was perhaps getting a little bit disconnected in her old age.*) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість].

- **Оцінка (7): НЕ-7. Розповідь Луїзи.** Луїза отримує роботу у міс Гріншоу і ввечері ділиться своїми враженнями: економка її уникає, а юного Альфреда буквально ненавидить; міс Гріншоу, потайки від м-с Крессвелл, дзвонила в театр своєму племіннику Нету Флетчеру, актору, і запросила його на ланч. Присутні саме обговорюють цю інформацію, коли міс Марпл несподівано запитує, чи не згадувала більше міс Гріншоу про полісмена (*‘Have you heard any more about the*

policeman?’ Lou looked bewildered. ‘I don’t know anything about a policeman.’ – ‘That remark of hers, my dear,’ said Miss Marple, ‘must have meant something.’) [МІС МАРПЛІ: ЧОМУ ЦІКАВИТЬСЯ? – зацікавленість. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- У складненні (8): **НЕ-8. У будинку Гріншоу.** Наступного дня, проходячи повз картину у холі, Луїза звертає увагу на очевидну зовнішню схожість садівника Альфреда Поллока і старого Гріншоу (*As she passed through the hall on her way upstairs to the library she glanced at the large picture of Nathaniel Greenshaw <...> As her glance swept up from the stomach to the face with its heavy jowls, its bushy eyebrows and its flourishing black moustache, the thought occurred to her that Nathaniel Greenshaw must have been handsome as a young man. He had looked, perhaps, a little like Alfred...*) [АЛЬФРЕД: ІЗ РОДУ ГРІНШОУ? – зацікавленість]. Піднявшись у бібліотеку, Луїза визирає із у вікна: там, на альпійській гірці, звично копирсається міс Гріншоу. Луїза сідає за роботу, від якої згодом її відриває жахливий крик (*As she was thinking this, she was startled by a scream from the garden.*) [СТАЛОСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс].

Ретроспекція

- У складненні (9–13): **НЕ-9. Трагічна подія.** Із вікна Луїза бачить страшну картину: до будинку, хитаючись і тримаючись обома руками за горло, йшла міс Гріншоу. Між її пальцями стирчала стріла. Зібравши останні сили, вона прохрипіла, що в неї стріляв чоловік, і зникла всередині будинку. Через хвилину пролунав сильний гуркіт і дзвін розбитого посуду (*Miss Greenshaw was staggering away from the rockery towards the house. Her hands were clasped to her breast and between them there protruded a feathered shaft that Lou recognized with stupefaction to be the shaft of an arrow. Miss Greenshaw’s head, in its battered straw hat, fell forward on her breast. She called up to Lou in a*

failing voice: '...shot... he shot me...with an arrow...get help...' [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН. ЖЕРТВА: МІС ГРІНШОУ. ЗНАРЯДДЯ: СТРІЛА. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. **НЕ-10. У кімнаті.** Луїза натискає на клямку дверей, але марно: хтось замкнув їх на ключ. У розпачі вона повертається до вікна і у сусідньому вікні бачить голову м-с Крессвелл. Виявляється, двері її кімнати також були замкненими. На щастя, в кімнаті економки був телефон, тому вона вже викликала поліцію (*'Oh dear, isn't it awful? I've telephoned the police. There's an extension in this room, but what I can't understand, Mrs. Oxley, is our being locked in. I never heard a key turn, did you?'*) [ЛУЇЗА: СВДОК-1. М-С КРЕССВЕЛЛ: СВДОК-2. ХТО ЗАМКНУВ ДВЕРІ? – зацікавленість]. **НЕ-11. Поява констебля.** Через декілька хвилин з'являється висока постать у шоломі. Це був констебль. Пообіцявши звільнити жінок із ув'язнення, полісмен зникає у будинку. Час минає, але нічого не відбувається. **НЕ-12. Прибуття поліції.** Нарешті неподалік лунає скрип гальм, і у двір в'їжджає поліцейський автомобіль. Полісмени визволяють Луїзу і м-с Крессвелл. Сержант констатує смерть міс Гріншоу. М-с Крессвелл обурюється: сталося вбивство. Однак сержант обережно припускає, що це міг бути нещасний випадок (*'I'm sorry to have to tell you, madam,' he said, 'what I've already told Mrs. Cresswell here. Miss Greenshaw is dead.'* – *'Murdered,' said Mrs. Cresswell. 'That's what it is – murder.'* *The sergeant said dubiously: 'Could have been an accident – some country lads shooting with bows and arrows.'*) [СМЕРТЬ МІС ГРІНШОУ: ЗЛОЧИН ЧИ ПОДІЯ? – зацікавленість]. **НЕ-13. Поява племінника.** Їх переривають – у кімнату заходить племінник міс Гріншоу, Нет Флетчер. Сержант припускає можливість нещасного випадку, але економка наполягає на скоєнні злочину (*'There's been an – accident – your aunt was shot with an arrow – penetrated the jugular vein –'* *Mrs. Cresswell spoke hysterically and without her usual refinement: 'Your h'aunts been murdered, that's what's*

'appened. You h'aunt's been murdered.') [СМЕРТЬ МІС ГРІНШОУ: ЗЛОЧИНЧИ ПОДІЯ?– зацікавленість].

- **Оцінка (14): НЕ-14. Візит інспектора.** Ввечері того ж дня інспектор Уелш відвідує Уестів. Луїза дає покази про свою роботу в будинку Гріншоу, а Реймонд переповідає обставини засвідчення заповіту. Інспектор вважає заповіт достатнім мотивом для вбивства, але не в цьому випадку: по-перше, м-с Кресвелл було замкнено в кімнаті, як і Луїзу, а по-друге, за словами покійної, в неї стріляв чоловік. Тому інспектор робить висновок: економка не причетна ('*So Mrs. Cresswell had reason to believe she was an interested party. Motive's clear enough in her case, and I dare say she'd be our chief suspect now if it wasn't for the fact that she was securely locked in her room like Mrs. Oxley here, and also that Miss Greenshaw definitely said a man shot her—*') [ЗЛОЧИНЕЦЬ: М-С КРЕССВЕЛЛ? – зацікавленість. ЗЛОЧИНЕЦЬ: не М-С КРЕССВЕЛЛ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість].
- **Ускладнення (15–16): НЕ-15. Інформація про заповіт.** Інспектор цікавиться, чи була у міс Гріншоу схильність до розіграшів. Міс Марпл кидає на нього проникливий погляд і припускає, що спадкоємцем у заповіті вказана, скоріш за все, не економка. Інспектор дивується здогадливості міс Марпл і зізнається, що ім'я м-с Кресвелл там навіть не фігурує ('*Would you say that Miss Greenshaw, in your opinion, was a practical joker?*') Miss Marple looked up sharply from her corner. '*So the will wasn't in Mrs. Cresswell's favour after all?*' she said.<...> Inspector Welch looked over at her in a rather surprised fashion. '*That's a very clever guess of yours, madam,*' he said. '*No. Mrs. Cresswell isn't named as beneficiary.*') [М-С МАРПЛ: ЯК ЗДОГАДАЛАСЯ? – збентеженість]. І знову старенька пригадує випадок з м-ром Нейсмітом ('*Just like Mr. Naysmith,*' said Miss Marple, nodding her head. '*Miss Greenshaw told Mrs. Cresswell she was going to leave her everything and so*

got out of paying her wages; and then she left her money to somebody else.) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість. МОТИВ: У КОГО? – зацікавленість]. Луїза припускає, що спадкоємцем став Нет Флетчер (*‘So she left her money to her nephew after all,’ said Lou.*) [МОТИВ: У ФЛЕТЧЕРА? – зацікавленість]. У відповідь Уелш повідомляє, що все майно відписане Альфреду Поллоку. Причина – очевидний родинний зв’язок: дід Альфреда, Томас Поллок, був позашлюбним сином старого Гріншоу (*No, she didn’t leave the money to her nephew –’ He paused, rubbing his chin, ‘She left it to Alfred,’ he said. <...> ‘It’s quite well known in the village, it seems, that Thomas Pollock, Alfred’s grandfather, was one of old Mr. Greenshaw’s byblows.’*) [АЛЬФРЕД: ІЗ РОДУ ГРІНШОУ. МОТИВ: У АЛЬФРЕДА. АЛЬФРЕД: ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Несподівано міс Марпл цікавиться про п’єси, які йдуть зараз у театрі. Здивований інспектор перелічує декілька театральних вистав за п’єсами Джеймса Баррі (*What play exactly is he acting in at present?’ Trust an old lady to wander from the point, thought Inspector Welch, but he replied civilly: ‘I believe, madam, they are doing a season of James Barrie’s plays.’ ‘Barrie,’ said Miss Marple thoughtfully.*) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. Міс Марпл надового замислюється, а розмова знову повертається до Альфреда. **НЕ-16. Інформація про алібі.** Уелша цікавить питання, чи знав садівник про заповіт. Якщо так, то в нього був мотив. Крім того, існує ще одна деталь: Альфред – відмінний стрілець із лука, чемпіон стрілецького клубу (*‘The question is,’ he said, ‘did Alfred Pollock know that the old lady had made a will in his favour? Did she tell him?’ He added: ‘You see – there’s an archery club over at Boreham Lovell and Alfred Pollock’s a member. He’s a very good shot indeed with a bow and arrow.’*) [ЗЛОЧИНЕЦЬ: АЛЬФРЕД? – зацікавленість]. Однак у хлопця є непохитне алібі: під час вбивства він обідав у кафе (*‘He’s got an alibi,’ said the*

inspector.) [ЗЛОЧИНЕЦЬ: не АЛЬФРЕД. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість].

- **Оцінка (17). НЕ-17. Аналіз ситуації.** Інспектор зізнається, що зайшов у глухий кут: є троє підозрюваних – економка, племінник і садівник, і всі вони мають залізне алібі (*'We've got three good suspects,' he said. 'Three people who, as it happened, were very close upon the scene at the time. Yet the odd thing is that it looks as though none of the three could have done it.'*) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ: М С КРЕССВЕЛЛ, ФЛЕТЧЕР АБО АЛЬФРЕД? – зацікавленість. ЗЛОЧИНЕЦЬ: не МІСІС КРЕССВЕЛЛ, не ФЛЕТЧЕР, не АЛЬФРЕД. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Реймонд Уест звертається до тітоньки Джейн із проханням прояснити цю заплутану справу.
- **Рішення (18): НЕ-18. Реконструкція злочину.** Міс Марпл починає з того, що наявність алібі в усіх підозрюваних означає, що невірно встановленим є час убивства. Її слова бентежать присутніх (*'If we can't alter the movements or the position of those three people, then couldn't we perhaps alter the time of the murder?' – 'You mean that both my watch and the clock were wrong?' asked Lou. 'No dear,' said Miss Marple, 'I didn't mean that at all. I mean that the murder didn't occur when you thought it occurred.'*<...> *'What do you mean, Aunt Jane?'*.) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість.] Зібравши докупи всі факти, міс Марпл відновлює обставини злочину. Луїзу Окслі не випадково взяли на роботу, їй була запланована роль свідка. Вона не знала міс Гріншоу в обличчя, тому стала жертвою грандіозної містифікації: м-с Крессвелл виконувала дві ролі одночасно – і економки, і господині. Сама міс Гріншоу, найімовірніше, перебувала під дією наркотиків і була ізольована в одній із віддалених кімнат будинку. Єдиною людиною, хто міг би викрити шахрайство, був Альфред Поллок, але він не заходив до будинку через давню

ворожнечу з економкою. М-с Крессвелл принесла каву Луїзі, а потім замкнула її у кімнаті. Далі вона перетягнула непритомну міс Гріншоу до вітальні, перевдяглася в сукню господині, одягла її капелюх і попрямувала до альпійської гірки полоти квіти. У певний момент вона закричала і, притискаючи до горла стрілу, пішла до будинку. Щоб відвести від себе підозри, вона навмисно вказала, що стрільцем була особа чоловічої статі. Пробравшись до своєї кімнати, вона одягла перуку і виринула у вікні, де її й побачила Луїза (*'Do you mean it was Mrs. Cresswell who killed Miss Greenshaw?'*) [М-С КРЕССВЕЛЛ: ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Але хто замкнув економку? (*'But she was locked in,' said Lou. 'I know. That is where the policeman comes in.'* – *'What policeman?'* – *'Exactly – what policeman? I wonder, Inspector, if you would mind telling me how and when you arrived on the scene?'* *The inspector looked a little puzzled.*) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. За фактом, на місце злочину прибули лише два полісмени – сержант та інспектор Уелш. Ніхто й гадки не мав про третього поліцейського. Свідки лише бачили високого чоловіка у формі констебля (*'The police constable you saw wasn't a real police constable. You never thought of him again – one doesn't – one just accepts one more uniform as part of the law.'* – *'But who – why?'*) [КОНСТЕБЛЬ: ХТО ТАКИЙ? – зацікавленість]. Міс Марпл пояснює, що форму поліцейського могла дістати лише одна людина – Нет Флетчер, який грав полісмена в одній із театральних вистав. Він замкнув м-с Крессвелл у кімнаті, устроїв стрілу в горло міс Гріншоу, а потім з'явився в ролі констебля. М-с Крессвелл і Нет Флетчер були не лише співниками – вони були родичами; найімовірніше, Нет був сином Флетчера від другого шлюбу з м-с Крессвелл, а справжній племінник давно помер. Мати влаштувалася економкою, щоби втертися у довіру, потім син написав міс Гріншоу і представився її племінником. А далі

сталось вбивство, причому іронія долі полягала в тому, що якби міс Гріншоу не вирішила розіграти м-с Крессвелл, оголосивши ту спадкоємицею, вона б досі була живою. (*Nat Fletcher would only have to help himself to the costume he wears on the stage. He'd ask his way at a garage being careful to call attention to the time – twelve twenty-five, then drive on quickly, leave his car round a corner, slip on his police uniform and do his "act".* – ‘*But why?—why?*’ – ‘*Someone had to lock the housekeeper's door on the outside, and someone had to drive the arrow through Miss Greenshaw's throat. You can stab anyone with an arrow just as well as by shooting it—but it needs force.*’ – ‘*You mean they were both in it?*’ – ‘*Oh yes, I think so. Mother and son as likely as not.*’ <...> *He would have been her heir if she had died without making a will—but of course once she had made a will in the housekeeper's favour (as they thought) then it was clear sailing.*’) [ЗЛОЧИН: вбивство + інсценування. ЖЕРТВА: МІС ГРІНШОУ. ЗЛОЧИНЕЦЬ: НЕТ ФЛЕТЧЕР. СПІЛЬНИК: М-С КРЕССВЕЛЛ. МОТИВ: СПАДОК. ЗНАРЯДДЯ: СТРИЛА. МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ: БУДИНОК. СВДОК: ЛУЇЗА ОКСЛІ.]

- Підсумок (19): **НЕ-19. На альпійській гірці.** У завершальному епізоді до міс Марпл, яка здалеку розглядає чудернацьку споруду, підходить Альфред і зізнається, що йому дуже подобається цей побудований дідом будинок, хоча багато хто й називає його «примхою». Судячи з усього, юнак успадкував не лише будинок, але й натуру Гріншоу.

Оповідання “*Greenshaw's Folly*” відноситься до детективних історій з двома тематичними центрами: загроза життю та розслідування злочину. У тематичній макроструктурі 1 у фазі Ускладнення з темою ЗАГРОЗА (?) пов’язані такі аргументні слоти: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ (?), ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ (?), КВЕСТОР (?), МОТИВ (?), ЗНАРЯДДЯ (?) і НАСЛІДОК (?). Усі слоти тут є відкритими, тому напруженість створюється за рахунок невизначеності

подальшого розвитку подій, яка знімається в розгортці тематичної макроструктури 2. Ця розгортка здійснюється у фазі Ускладнення, де змінюється стратегія обробки інформації (Проспекція → Ретроспекція). Тематична макроструктура 2 включає тему ЗЛОЧИН і її субординатні слоти: ЖЕРТВА, СВИДОК-1, СВИДОК-2, МІСЦЕ, МОТИВ, ЗНАРЯДДЯ і ЗЛОЧИНЕЦЬ (ХТО?). Відкритий слот ЗЛОЧИНЕЦЬ заповнюється у фазі Рішення: тут відбувається зміна ролі актора Б – СВИДОК-2 → СПІЛЬНИК, а тема макроструктури 2 деталізується – ЗЛОЧИН: вбивство + інсценування.

Загальний емотивний компонент моделі має комплексну природу: з одного боку, саспенс, характерний для проспекції, доповнюється збентеженістю (НЕ-4,6) і зацікавленістю (НЕ-6 7,8); з іншого боку, зацікавленість, властива ретроспекції, супроводжується збентеженістю (НЕ-15,18). Наративна напруженість знімається у фазі Рішення в результаті подолання невизначеності, пов'язаної з дефіцитом інформації.

Адитивний комплекс **ПРОСПЕКЦІЯ + РЕКОГНІЦІЯ**: 8 оповідань (8%), з них 5 детективів, одна таємнича історія, одна мелодрама та одна історія протистояння. Приклад – детектив “Wasps` Nest” / «Осине гніздо» (1974). Актори: А – Джон Харрісон, Б – Еркюль Пуаро, В – Клод Ленгтон, Г – Моллі Дін; функтор: а – ціаністий калій. Наративна схема: 13 НЕ, 8 наративних фаз, дві КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2–4/– Оцінка /5/ – Ускладнення /6/–Оцінка /7–8/}Просп. – {Ускладнення /9–11/ –Рішення /12/ – Підсумок /13/}Рекогн. (рис. 3.6).

Транскрипт-прикладка до когнітивної моделі оповідання

“Wasps` Nest” (10.15)

П р о с п е к ц і я

- **О р і є н т а ц і я (1) : НЕ-1. Приїзд Пуаро.** Джон Харрісон, високий кременезний чоловік з виснаженим блідим обличчям, насолоджується теплим вечірком у своєму садку. Рипнула хвіртка – і на порозі його дому з'являється відомий детектив Еркюль Пуаро. Харрісон здивований: він

WASPS' NEST

- HE-1. Приїзд Пуаро.
- HE-2. Мета приїзду.
- HE-3. Осине гніздо.
- HE-4. Інформація про покупку в аптеці.
- HE-5. Любовний трикутник.
- HE-6. Загроза.
- HE-7. Дорогою до готелю.

- HE-8. Повернення Пуаро.
- HE-9. Зустріч з Ленгтоном.
- HE-10. На терасі.
- HE-11. Знищення осинового гнізда.
- HE-12. Реконструкція злочину.
- HE-13. Розкавання.

- Актори:
 А – Джон Харрісон
 Б – Еркюль Пуаро
 В – Клод Ленгтон
 Г – Моллі Дін

- Функтор:
 а – ціаністий калій

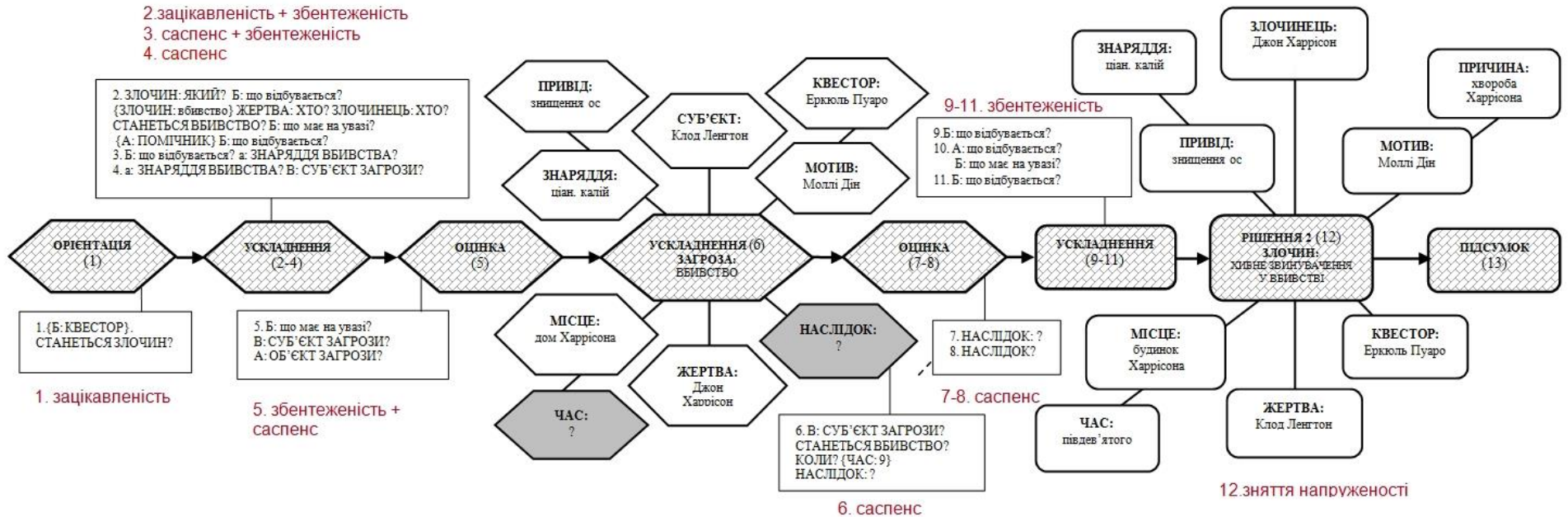


Рис. 3.6. Оповідання “Wasps’ Nest”: когнітивна модель (Проспекція + Рекогніція)

не очікував зустріти Пуаро в такій глушині (*'By all that's wonderful,' cried Harrison. 'Monsieur Poirot. 'It was, indeed, the famous Hercule Poirot whose renown as a detective had spread over the whole world.'*) [ПУАРО: КВЕСТОР. СТАНЕТЬСЯ ЗЛОЧИН? – саспенс].

• У складення (2–4): **НЕ-2. Мета приїзду.** Щиро привітавшись із гостем, Харрісон цікавиться метою його візиту. Пуаро пояснює, що він приїхав у справах – розслідувати злочин (*'And what brings you into this quiet spot?' asked Harrison as he dropped into another chair. 'Pleasure?' – 'No, mon ami, business.' – 'Business? In this out-of-the-way place?' Poirot nodded gravely. 'But yes, my friend, all crimes are not committed in crowds, you know?' – 'But what particular crime are you investigating down here, or is that a thing I mustn't ask?'*) [ЗЛОЧИН: ЯКИЙ? – зацікавленість]. Детектив заохочує Харрісона до розмови, при цьому Харрісон почувається незручно: в усій поведінці Пуаро було щось незвичне (*'Indeed, I would prefer that you asked.' Harrison looked at him curiously. He sensed something a little unusual in the other's manner.*) [ПУАРО: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Харрісон розпитує про злочин. Пуаро уточнює: йдеться про вбивство. (*'You are investigating a crime, you say?' he advanced rather hesitatingly. 'A serious crime?' – 'A crime of the most serious there is.' – 'You mean...' – 'Murder.'*) [ЗЛОЧИН: ВБИВСТВО. ЖЕРТВА: ХТО? ЗЛОЧИНЕЦЬ: ХТО? – зацікавленість]. І знову гість якось дивно поглядає на Харрісона. Той відчуває розгубленість (*So gravely did Hercule Poirot say that word that Harrison was quite taken aback. The detective was looking straight at him and again there was something so unusual in his glance that Harrison hardly knew how to proceed.*) [ПУАРО: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Харрісон виказує сумніви: він нічого не чув про вбивство. Пуаро пояснює, що він приїхав розслідувати ще не скоєний злочин. Харрісон не може повірити своїм вухам (*At last, he said: 'But I*

have heard of no murder. – ‘No,’ said Poirot, ‘you would not have heard of it.’ – ‘Who has been murdered?’ – ‘As yet,’ said Hercule Poirot, ‘nobody.’ – ‘What?’ – ‘That is why I said you would not have heard of it. I am investigating a crime that has not yet taken place.’ – ‘But look here, that is nonsense.’ – ‘Not at all. If one can investigate a murder before it has happened, surely that is very much better than afterwards. One might even – a little idea – prevent it.’ Harrison stared at him. ‘You are not serious, Monsieur Poirot.’ – ‘But yes, I am serious.’ – ‘You really believe that a murder is going to be committed? oh, it’s absurd!’) [СТАНЕТЬСЯ ВБИВСТВО? ХТО ЖЕРТВА? ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – саспенс]. Пуаро зізнається Харрісону, що йому потрібна його допомога (*I said we. I shall need your cooperation.*) [ХАРРИСОН: ПОМІЧНИК]. І знову погляд Пуаро видається Харрісону трохи дивним (*Again Poirot looked at him, and again an indefinable something made Harrison uneasy.*) [ПУАРО: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Не встигає Харрісон розпитати сищика детальніше, як той змінює тему: його цікавить осине гніздо в саду. **НЕ-3. Осине гніздо.** Харрісон розказує про домовленість із Клодом Ленгтоном: ввечері той принесе бензиновий обприскувач і допоможе знищити гніздо. Пуаро цікавиться іншим способом знищення ос – отруєнням ціаністим калієм. Харрісон гаряче протестує і жартома додає, що такою отрутою можна легко розправитись із тещею. Проте Пуаро не поділяє його безтурботності і продовжує допитуватись про деталі запланованої операції, чим дуже дивує хазяїна (*‘There is another way, is there not?’ asked Poirot. ‘With cyanide of potassium?’ Harrison looked a little surprised. ‘Yes, but that’s rather dangerous stuff. Always a risk having it about the place.’ Poirot nodded gravely. ‘Yes, it is deadly poison.’ He waited a minute and then repeated in a grave voice. ‘Deadly poison.’ – ‘Useful if you want to do away with your mother-in-law, eh?’ said Harrison with a laugh. But Hercule Poirot remained grave. ‘And*

you are quite sure, Monsieur Harrison, that it is with petrol that Monsieur Langton is going to destroy your wasps' nest? – *'Quite sure. Why?'*

[ПУАРО: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість. ЦІАНІСТИЙ КАЛІЙ: ЗНАРЯДДЯ ВБИВСТВА? – саспенс]. **НЕ-4. Інформація про покупку в аптеці.** Сищик ділиться інформацією: вдень він заходив до місцевої аптеки і, розписуючись у книзі за ліки, він звернув увагу на підпис зверху: Клод Ленгтон купив ціаністий калій. Харрісон був приголомшений, адже днями Ленгтон запевняв його, що заборонив би продаж ціаністого калію для побутових цілей (*'I saw the last entry. It was for cyanide of potassium and it was signed for by Claude Langton.'* Harrison stared. *'That's odd,' he said. 'Langton told me the other day that he'd never dream of using the stuff; in fact, he said it oughtn't to be sold for the purpose.'*) [ЦІАНІСТИЙ КАЛІЙ: ЗНАРЯДДЯ ВБИВСТВА? ЛЕНГТОН: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс].

- **Оцінка (5): НЕ-5. Любовний трикутник.** Несподівано Пуаро запитує співрозмовника про його стосунки із Ленгтоном. Харрісон спалахує і роздратовано відповідає, що не розуміє натяків Пуаро (*'Do you like Langton?'* The other started. *The question somehow seemed to find him quite unprepared. 'I – I – well, I mean – of course, I like him. Why shouldn't I?'* – *'I only wondered,' said Poirot placidly, 'whether you did.'* And as the other did not answer, he went on. *'I also wondered if he liked you?'* – *'What are you getting at, Monsieur Poirot? There's something in your mind I can't fathom.'*) [ПУАРО: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. Детектив пояснює, що він чув про заручини Харрісона з Моллі Дін, яка перед цим розірвала стосунки із Клодом Ленгтоном. Тому Пуаро попереджає приятеля, що наврядчи Ленгтон все забув і пробачив (*'But I tell you this, it is not too much to suppose that Langton has not forgotten or forgiven.'*) [ЛЕНГТОН: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? ХАРРИСОН: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. Харрісон не погоджується з ним, але

сищик наполягає на своєму (*'You`re wrong, Monsieur Poirot. I swear you`re wrong. <...>'What do you mean, M. Poirot?' – 'I mean,' said Poirot, and his voice had a new note in it, 'that a man may conceal his hate till the proper time comes.'* – *'Hate?'* Harrison shook his head and laughed. *'The English are very stupid,' said Poirot. 'They think that they can deceive anyone but that no one can deceive them. The sportsman – the good fellow – never will they believe evil of him. And because they are brave, but stupid, sometimes they die when they need not die.'*) [ЛЕНГТОН: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? ХАРРИСОН: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс].

- У складненні (6): **НЕ-6. Загроза.** Нарешті Харрісон починає розуміти, що Пуаро хоче застерегти його від загрози (*'You are warning me,' said Harrison in a low voice. 'I see it now – what has puzzled me all along. You are warning me against Claude Langton. You came here today to warn me...'*) [ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО. ЗНАРЯДЯ: ЦІАНІСТИЙ КАЛІЙ. ПРИЧИНА: МОЛЛІ. МІСЦЕ: БУДИНОК ХАРРИСОНА. ПРИВІД: ЗНИЩЕННЯ ОС. ЧАС: ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Незважаючи на доводи сищика, Ленгтон вперто виправдовує Ленгтона (*And you`re wrong about Langton. That chap wouldn` t hurt a fly.'* – *'The lives of flies are not my concern,' said Poirot placidly. 'And although you say Monsieur Langton would not take the life of one, yet you forget that he is even now preparing to take the lives of several thousand wasps.'*) [ЛЕНГТОН: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. Намагаючись переконати приятеля, Пуаро фокусує його увагу на осиному гнізді: оси, як і Харрісон, навіть не здогадуються, що через кілька годин вони помруть (*'Rouse yourself, my friend, rouse yourself. And look – look where I am pointing. There on the bank, close by that tree root. See you, the wasps returning home, placid at the end of the day? In a little hour, there will be destruction, and they know it not. There is no one to tell them. They have not, it seems, a Hercule Poirot. I tell you, Monsieur Harrison, I am down here on business. Murder is my business. And it is my*

business before it has happened as well as afterwards.’) [СТАНЕТЬСЯ ВБИВСТВО? – саспенс]. Пуаро дізнається, що Ленгтон має прийти о дев’ятій і полишає будинок (*At what time does Monsieur Langton come to take this wasps’ nest?*’ – *Langton would never...*’ – *At what time?*’ – *At nine o’clock.*) [ЧАС: О ДЕВ’ЯТІЙ. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- **Оцінка (7–8): НЕ-7. Дорогою до готелю.** Вийшовши за хвіртку, Пуаро серйознішає, його обличчя набуває заклопотаного виразу. Ледве стримуючись від того, щоб повернути назад, він прямує до готелю (*Once outside on the road, his pace slackened. His vivacity died down, his face became grave and troubled. Once he drew his watch from his pocket and con-suited it. The hands pointed to ten minutes past eight. 'Over three quarters of an hour,' he murmured. 'I wonder if I should have waited.' His footsteps slackened; he almost seemed on the point of returning. Some vague foreboding seemed to assail him. He shook it off resolutely, however, and continued to walk in the direction of the village. But his face was still troubled, and once or twice he shook his head like a man only partly satisfied.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-8. Повернення Пуаро.** За кілька хвилин до дев’ятої детектив підходить до хвіртки, вкотре відчуваючи тривогу і невпевненість (*It was a clear, still evening; hardly a breeze stirred the leaves. There was, perhaps, something a little sinister in the stillness, like the lull before a storm. Poirot’s footsteps quickened every so slightly. He was suddenly alarmed – and uncertain. He feared he knew not what.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

Реконіція

- **Ускладнення (9–11): НЕ-9. Зустріч із Ленгтоном.** З будинку Харрісона виходить Ленгтон. Він квапливо вітається із детективом і поспішає піти. Пуаро не робить жодної спроби затримати Ленгтона (*‘Oh! Well, you’ll find Harrison on the terrace. Sorry I can’t stop.’ He hurried away. Poirot looked after him. A nervous young fellow,*

good-looking with a weak mouth! [КВЕСТОР: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. **НЕ-10. На терасі.** Сищик знаходить Харрісона на терасі. Той навіть не повертає голови у бік Пуаро (*He sat motionless and did not even turn his head as Poirot came up to him. 'Ah! Mon ami,' said Poirot. 'You are all right, eh?' There was a long pause and, then Harrison said in a queer, dazed voice, 'What did you say?' – 'I said – are you all right?' [ХАРРИСОН: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Пуаро цікавиться самопочуттям Харрісона і зізнається, що підклав соду у кишеню приятеля. Харрісон приголомшений словами сищика (*'You feel no ill effects? That is good.'* – *'Ill effects? From what?'* – *'Washing soda.'* *Harrison roused himself suddenly. 'Washing soda? What do you mean?'* *Poirot made an apologetic gesture. 'I infinitely regret the necessity, but I put some in your pocket.'* – *'You put some in my pocket? What on earth for?'* *Harrison stared at him.*) [ПУАРО: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. **НЕ-11. Знищення осинового гнізда.** Пуаро дістає декілька кристаликів ціаністого калію і пояснює, що вдень він витяг їх із кишені Харрісона (*He dropped his hand into his pocket and brought out a few white, lumpy crystals. 'Exceedingly dangerous,' he murmured, 'to carry it like that – loose.'*) [ПУАРО: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Далі детектив кидає отруту у пляшечку з водою і виливає рідину у осине гніздо. Оси повільно завмирають.*

- Рішення (12): **НЕ-12. Реконструкція злочину.** Пуаро відновлює хід подій. Виявляється, що після того, як він побачив ім'я Ленгтона в реєстраційній книзі, вони випадково зіткнулися у місті, і на запитання сищика Ленгтон пояснив, що купив отруту на прохання Харрісона. Все це здалося Пуаро доволі дивним. Крім того, детектив знав, що Клод і Моллі примирилися, і міс Дін повернулася до свого коханого. А ще детектив якось бачив Харрісона, який виходив із клініки відомого лікаря, фахівця з невиліковних хвороб (*'As I told you, I saw Claude*

Langton`s name in the book. What I did not tell you was that almost immediately afterwards, I happened to meet him. He told me he had been buying cyanide of potassium at your request – to take a wasps` nest. That struck me as a little odd <...> ‘I knew something else. I had seen Claude Langton and Molly Deane together when they thought no one saw them. I do not know what lovers` quarrel it was that originally parted them and drove her into your arms, but I realized that misunderstandings were over and that Miss Deane was drifting back to her love.’ <...> ‘I knew something more, my friend. I was in Harley Street the other day, and I saw you come out of a certain doctor`s house. I know that doctor and for what disease one consults him, and I read the expression on your face. I have seen it only once or twice in my lifetime, but it is not easily mistaken. It was the face of a man under sentence of death.) [МОТИВ: МОЛЛІ. ПРИЧИНА: ХВОРОБА]. Харрісон звинувачує Пуаро, що той завадив йому вчинити самогубство, але сищик виправляє його: йдеться не про самогубство, а про вбивство. Харрісон, за словами Пуаро, розпланував своє самогубство таким чином, щоби Ленгтона визнали вбивцею і відправили на шибеницю (‘Why did you come?’ cried Harrison. ‘If only you hadn`t come!’ Poirot drew himself up. ‘I told you,’ he said, ‘murder is my business.’ – ‘Murder? Suicide, you mean.’ – ‘No.’ Poirot`s voice rang out sharply and clearly. ‘I mean murder. Your death was to be quick and easy, but the death you planned for Langton was the worst death any man can die. He bought the poison; he comes to see you, and he is alone with you. You die suddenly, and the cyanide is found in your glass, and Claude Langton hangs. That was your plan.’ [ЗЛОЧИН: ХИБНЕ ЗВИНУВАЧЕННЯ У ВБИВСТВІ. ЗЛОЧИНЕЦЬ: ХАРРИСОН. ЖЕРТВА: ЛЕНГТОН]. Пуаро просить Харрісона не обтяжувати душу вбивством.

- Підсумок (13): **НЕ-13. Розкаяння.** Харрісон замовкає. Через деякий час він піднімає голову, як людина, що спромоглася побороти ниці спонукання, і щиро дякує Пуаро.

Оповідання “Wasps` Nest” є кримінальною історією з двома тематичними центрами: запобігання загрозі та викриття злочинця. У тематичній макроструктурі 1 у фазі Ускладнення з темою ЗАГРОЗА пов’язані такі аргументні слоти: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ, ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ, КВЕСТОР, МОТИВ, ЗНАРЯДДЯ, МІСЦЕ, ЧАС (?) і НАСЛІДОК (?). У цій моделі відкритими є два останні слоти, причому АС ЧАС заповнюється інформацією в рамках цього ж нарративного епізоду, тому напруженість тут залежить від невизначеності подальшого розвитку подій, яка знімається у фазі Рішення в тематичній макроструктурі 2, де відбувається зміна ролей акторів:

- актор А: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ → ЗЛОЧИНЕЦЬ
- актор В: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ → ЖЕРТВА

Крім того, у тематичній макроструктурі 2 з’являється новий слот – ПРИЧИНА, що містить інформацію про невиліковну хворобу Харрісона, яка підштовхнула його до вчинення злочину, а також змінюється наповнення слотів ЧАС (дев’ята година → пів на дев’яту: Харрісон навмисно вказав пізніший час, сподіваючись, що до приходу Пуаро все буде скінчено) та МОТИВ (МОТИВ: у В → МОТИВ: у А).

Емотивний складник цієї моделі є комплексом: основний емотивний компонент першої частини моделі – саспенс – комбінується з основним емотивним компонентом другої частини моделі – збентеженістю. При цьому у першій частині вплив проспекційного емотивного компонента ускладнюється за рахунок допоміжних емотивних компонентів – зацікавленості (HE-1,2) і збентеженості (HE-2,3,5). Загальна нарративна напруженість знімається у фазі Рішення, де вибудовується фінальна тематична макроструктура.

Адитивний комплекс **РЕТРОСПЕКЦІЯ + ПРОСПЕКЦІЯ + РЕКОГНІЦІЯ: 2** оповідання (2%), з них один детектив та одна таємнича історія. Приклад – таємнича історія “The Case of the Missing Lady” / «Справа про зниклу леді»

THE CASE OF THE MISSING LADY

- HE-1. Візит клієнта.
- HE-2. Інформація про подію.
- HE-3. Телеграма.
- HE-4. Аналіз ситуації (1).
- HE-5. Згода Таппенс.
- HE-6. У Мелдоні в Сасексі.
- HE-7. Аналіз ситуації (2).
- HE-8. Візит до клініки.

- HE-9. Аналіз ситуації (3).
- HE-10. Загроза.
- HE-11. Інформація про лікаря.
- HE-12. Операція з порятунку.
- HE-13. Аналіз ситуації (4).
- HE-14. У палаті.
- HE-15. Повернення Таппенс.
- HE-16. Незрозуміле пояснення.
- HE-17. Реконструкція обставин.

- Актори:
 А – Томмі Бересфорд
 Б – Таппенс Бересфорд
 В – м-р Ставанссон
 Г – Герміона Крейн
 Д – лікар Хоррістон
 Е – слуга Хоррістона
 Ж – леді Сюзан
- Функтор:
 а – клініка



Рис. 3.7. Оповідання “The Case of the Missing Lady”: когнітивна модель (Ретроспекція + Проспекція + Рекогніція)

(1929)⁸. Актори: А – Томмі Бересфорд, Б – Таппенс Бересфорд, В – м-р Ставанссон, Г – Герміона Крейн, Д – доктор Хоррістон, Е – слуга д-ра Хоррістона; функтор: а – лікарня. Наративна схема: 17 НЕ, 12 наративних фаз, три КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2–3/ – Оцінка /4/ – Ускладнення /5–6/ – Оцінка /7/ – Ускладнення /8/ – Оцінка /9/}Ретросп. – {Ускладнення /10–12/ – Оцінка /13/ – Ускладнення /14/}Просп. – {Ускладнення /15/ – Оцінка /16/ – Рішення /17/}Рекогн. (рис. 3.7).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“The Case of the Missing Lady” (2.6)

Ретроспекція

- **Орієнтація (1): НЕ-1. Візит клієнта.** До Міжнародного детективного агентства Бланта звертається Габріель Ставанссон. Сищик Томмі Бересфорд представляє свою дружину Таппенс як свого секретаря і пропонує викласти суть справи.
- **Ускладнення (2–3): НЕ-2. Інформація про подію.** М-р Ставанссон, відомий арктичний мандрівник, повернувшись із експедиції на два тижні раніше, ніж планувалося, навідався до своєї нареченої, міс Герміони Крейн, проте вдома її не застав. Її тітка, з якою у нього були доволі напружені стосунки, була дуже здивована його приїздом і повідомила, що Герміона гостює у своїх друзів у Нортамберленді. Коли Ставанссон попросив адресу друзів, літня леді знітилася і відповіла, що точної адреси вона не знає (*Lady Susan was quite nice about it, after getting over her first surprise at seeing me.<...> Then I asked for her address, but the old woman hummed and hawed-said Hermy was staying at one of two different places, and that she wasn't quite sure what order she was taking them in.*) [ЛЕДІ СЬЮЗАН ЩОСЬ ПРИХОВУЄ. ЩО: ? – зацікавленість]. Ставанссон обійшов усіх друзів Герміони в

⁸ Вище це оповідання слугувало ілюстрацією жанра таємничої сторії. Тут його зміст розглядається на предмет організації наративної структури. – Г. Л.

Нортамберленді, але ні в кого з них її не застав (*Mr. Blunt, none of these people had seen a sign of Hermy.*) [ПОДІЯ: ЗНИКНЕННЯ. ОБ'ЄКТ: ГЕРМІОНА.ПРОХАЧ: М-Р СТАВАНССОН. КВЕСТОР-1: ТОММІ БЕРЕСФОРД. КВЕСТОР-2: ТАППЕНС БЕРЕСФОРД. ПРИЧИНА ЗНИКНЕННЯ: ? – зацікавленість]. Повернувшись до Лондону, чоловік знову навідався до тітоньки Сьюзан. Та виглядала наляканою, однак категорично відмовилася звертатися до поліції (*I returned post haste to London, of course, and went straight to Lady Susan. I will do her the justice to say that she seemed upset. She admitted that she had no idea where Hermy could be. All the same, she strongly negatived any idea of going to the police.*) [ЛЕДІ СЬЮЗАН ЩОСЬ ПРИХОВУЄ. ЩО: ? – зацікавленість]. **НЕ-3. Телеграма.** Ставанссон насторожився, але тут на порозі з'явився кур'єр: він приніс телеграму від Герміони, де вона повідомляла, що плани змінилися і вона їде на тиждень до Монте-Карло. Помітивши, що телеграма відправлена з Мелдона в Сарреї, стурбований наречений з'їздив у Мелдон, але не знайшов там ніяких доказів перебування міс Крейн. Ставанссон вирішив звернутися до професіоналів. Він був упевнений, що в цій історії є щось дивне (*'I stay here in London, in case – in case there`s been foul play of any kind.'* Tommy nodded thoughtfully. *'What do you suspect exactly?'* – *'I don`t know. But I feel there`s something wrong.'*) [ПРИЧИНА ЗНИКНЕННЯ: ЯКА? ДЕ ГЕРМІОНА? – зацікавленість].

- **Оцінка (4): НЕ-4. Аналіз ситуації (1).** Таппенс припускає, що Герміона щось накоїла і тепер ховається від нареченого (*'The most obvious explanation seems to be that for some reason or other Hermy, as he calls her, is afraid to meet her fiancé, and that Lady Susan is backing her up.'*) [ПРИЧИНА: ОСОБИСТІ МОТИВИ? – зацікавленість]. Для перевірки цієї версії детективи їдуть до Мелдона.
- **Ускладнення (5 – 6): НЕ-5. Здогадка Таппенс.** У Мелдоні вони не знаходять жодних слідів Герміони. Дорогою на вокзал у Таппенс

озвучує здогадку: можливо, телеграма була відправлена з Мелдона в Сасексі, а не в Сарреї. Ставанссон, швидше за все, помітив лише початкові літери, а решту домислив сам. Томмі і Таппенс вирушають до Мелдона в Сасексі (*A very few minutes sufficed to elicit the information that there were two Maldons. Maldon, Surrey, and Maldon, Sussex <...> 'That`s it,' said Tuppence excitedly. 'Stavansson knew Maldon was in Surrey, so he hardly looked at the word beginning with S. after Maldon.'* – *'Tomorrow,' said Tommy. 'We`ll have a look at Maldon, Sussex.'*) [ГЕРМІОНА: В МЕЛДОНІ В САСЕКСІ? – зацікавленість]. **НЕ-6. У Мелдоні в Сасексі.** Таппенс відвідує місцеву пошту і дізнається, що поблизу є лише один великий будинок – «Миза», нещодавно перетворений на приватну лікарню під керівництвом професора Хоррістона. У цей момент із-за рогу вирулює машина Хоррістона, і співробітниця пошти вказує на доктора. Доктор Хоррістон, високий брюнет із владним і неприємним обличчям, одразу викликає у Таппенс неприязнь (*At the wheel was a tall dark man with a neat black beard and a powerful, unpleasant face.*) [ХОРРІСТОН: ПРИЧЕТНИЙ? – зацікавленість]. Детективи вирішують навідатися до «Мизи».

- **Оцінка (7): НЕ-7. Аналіз ситуації (2).** Вони швидко знаходять те, що шукали – великий похмурий будинок посеред пустиря з бурхливим струмком позаду (*'Dismal sort of abode,' said Tommy. 'It gives me the creeps, Tuppence.'*) [КЛІНІКА: МІСЦЕ ЗАГРОЗИ? – зацікавленість]. У Томмі виникає передчуття, що справа набагато серйозніша, ніж здається. Таппенс погоджується: Герміоні загрожує небезпека (*You know, I`ve a feeling this is going to turn out a far more serious matter than we thought at first.'* <...> *'If only we are in time. That woman`s in some awful danger, I feel it in my bones.'*) [ГЕРМІОНА: В КЛІНІЦІ? – зацікавленість].

- У складення (8): **НЕ-8. Візит до клініки.** Таппенс дзвонить у двері лікарні і запитує про Герміону. Слуга заперечує перебування міс Крейн у їхній лікарні, але Таппенс відчуває, що хлопець щось приховує (*She fancied that there was a momentary flicker of the man`s eyelashes, but he answered readily enough. `There is no one of that name here, Madam.`*) [СЛУГА: ЩОСЬ ПРИХОВУЄ. ЩО: ? – зацікавленість].
- Оцінка (9): **НЕ-9. Аналіз ситуації (3).** Роповідаючи про свій візит до клініки, Таппенс висловлює впевненість, що слуга бреше (*He was lying. I`m sure of it.*) [СЛУГА: ПРИЧЕТНИЙ? – зацікавленість]. Томмі погоджується і зауважує, що будинок розташований в ідеальному місці для брудних справ (*Tuppence, you`re right. There`s something fishy about this place. It`s ideally situated-miles from anywhere. Any mortal thing could go on here, and no one would ever know.*) [КЛІНІКА: МІСЦЕ ЗАГРОЗИ]. Таппенс пропонує пробратися на територію лікарні.

П р о с п е к ц і я

- У складення (10–12): **НЕ-10. Загроза.** Томмі і Таппенс підбираються до задніх дверей будинку і через відкрите вікно чують уривок розмови Хоррістона і його слуги. Доктора непокоять розпитування сищиків, тому він вирішує вдатися до крайніх заходів (*It`s getting very difficult. I shall have to take steps –`He left the sentence unfinished.*) [ЗАГРОЗА: ЗЛОЧИН. ОБ`ЄКТ ЗАГРОЗИ: ГЕРМІОНА КРЕЙН. СУБ`ЄКТ ЗАГРОЗИ: ХОРРІСТОН. СПІЛЬНИК: СЛУГА. МІСЦЕ ЗАГРОЗИ: КЛІНІКА. ПРИЧИНА: ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-11. Інформація про Хоррістона.** Томмі телефонує знайомому лікарю і наводить довідки про Хоррістона. Виявляється, той має репутацію безсовісного шарлатана (*Horrison was once a bona fide doctor, but he came a cropper of some kind. Brady called him a most unscrupulous quack, and said he, personally, wouldn`t be surprised at anything.*) [ХОРРІСТОН: СУБ`ЄКТ ЗАГРОЗИ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-12. Операція з порятунку.**

Ввечері, пробравшись на територію лікарні, детективи чують жіночий стогін (*It was the moan of a woman in pain.*) [ГЕРМІОНА: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Драбиною Таппенс піднімається на рівень другого поверху, де горить світло і обережно заглядає у вікно.

- **Оцінка (13): НЕ-13. Аналіз ситуації (4).** Спустившись униз, Таппенс розповідає, що Герміона, схоже, прив'язана до ліжка. Вона стогне і кидається, немов у гарячці. За час спостереження до кімнати входила медсестра і зробила міс Крейн укол. (*‘Tommy, it`s horrible. She`s lying there in bed, moaning and turning to and fro – and just as I got there a woman dressed as a nurse came in. She bent over her and injected something in her arm and then went away again. What shall we do?’ – ‘Is she conscious?’ – ‘I think so. I`m almost sure she is. I fancy she may be strapped to the bed.*) [ГЕРМІОНА: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Таппенс вирішує рятувати міс Крейн (*‘I`m going up again, and if I can, I`m going to get into that room.’ – ‘I say, Tuppence – ‘ – ‘If I`m in any sort of danger I`ll yell for you. So long.’*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].
- **Ускладнення (14): НЕ-14. У палаті.** Таппенс знову піднімається по драбині і прослизає у вікно. Кілька хвилин вона перешіптується з міс Крейн, після чого настає мертва тиша. Томмі, який залишився унизу, починає нервуватися (*Tuppence and Mrs. Leigh Gordon must be talking in whispers if they were talking at all. Presently he did hear a low murmur of voices and drew a breath of relief. But suddenly the voices stopped. Dead silence. Tommy strained his ears. Nothing. What could they be doing?’*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

Рекогніція

- **Ускладнення (15): НЕ-15. Повернення Таппенс.** Несподівано з темряви виринає Таппенс і пропонує чоловікові вибиратися з «Мизи». Спантичений Томмі не розуміє, що відбувається (*‘Through*

the front door. Let`s get out of this.’ – ‘*Get out of this?*’ – ‘*That`s what I said.*’ [ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість].

- **Оцінка (16): НЕ-16. Незрозуміле пояснення.** На запитання про міс Крейн Таппенс з гіркотою відповідає, що та худне (‘ *But – Mrs. Leigh Gordon?*’ *In a tone of indescribable bitterness Tuppence replied. ‘Getting thin!’ Tommy looked at her, suspecting irony. ‘What do you mean?’ – ‘What I say. Getting thin. Slinkiness. Reduction of weight.*’) [ТАППЕНС: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість].
- **Рішення (17): НЕ-17. Реконструкція обставин.** Як з’ясувалося, Герміона Крейн за ті два роки, поки Ставанссон перебував в експедиції, значно погладшала. Дізнавшись, що наречений повертається, Герміона вирішила терміново худнути і звернулася за допомогою до лікаря Хоррістона, який практикував у своїй лікарні новомодні методи: спеціальні ін’єкції та харчування через ніс. На жаль, Ставанссон приїхав на два тижні раніше, коли міс Крейн тільки-но розпочала лікування (*In the two years he`s been away, his Hermy has put on weight. Got a panic when she knew he was coming back, and rushed off to do this new treatment of Dr. Horrison`s. It`s injections of some sort, and he makes a deadly secret of it, and charges through the nose. <...> Stavansson comes home a fortnight too soon when she`s only beginning the treatment.*’) [ПРОБЛЕМА: ЛІКУВАННЯ. ГЕРМІОНА: ОБ’ЄКТ ЛІКУВАННЯ. ХОРРІСТОН: СУБ’ЄКТ ЛІКУВАННЯ. СЛУГА: ПОМІЧНИК. МІСЦЕ: КЛІНІКА. ПРИЧИНА: СТАВАНССОН].

Оповідання “The Case of the Missing Lady” є кримінальною історією з трьома тематичними центрами: розслідування події, запобігання загрози та вирішення побутової проблеми. У тематичній макроструктурі 1 у фазі Ускладнення з темою ПОДІЯ пов’язані такі аргументні слоти: ПРОХАЧ, ОБ’ЄКТ, КВЕСТОР-1, КВЕСТОР-2, ПРИЧИНА (?). У ретроспекційному фрагменті моделі незаповненим є АС ПРИЧИНА, який залишається відкритим і з

переходом до тематичної макроструктури 2, де у фазі Ускладнення з'являється тема ЗАГРОЗА і АС СУБ'ЄКТ, ОБ'ЄКТ, СПІЛЬНИК, МІСЦЕ, ПРИЧИНА (?) і НАСЛІДОК (?). Невизначеність подальшого розвитку подій розв'язується у фазі Рішення тематичної макроструктури 3, де знову відбувається зміна теми і зміна ролей акторів:

- ПОДІЯ (зникнення) → ЗАГРОЗА (злочин) → ВИРІШЕННЯ ПОБУТОВОЇ ПРОБЛЕМИ (лікування)
- актор В: ПРОХАЧ → ПРИЧИНА
- актор Г: ОБ'ЄКТ ПОДІЇ → ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ → ОБ'ЄКТ ПОБУТОВОЇ ПОДІЇ
- актор Д: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ → СУБ'ЄКТ ПОБУТОВОЇ ПОДІЇ
- актор Е: СПІЛЬНИК → ПОМІЧНИК
- функтор а: МІСЦЕ ЗАГРОЗИ → МІСЦЕ ПОБУТОВОЇ ПОДІЇ

Емотивний складник когнітивної моделі є комплексним: зацікавленість, основний емотивний компонент першої, ретроспекційної, частини моделі (НЕ-1–9), комбінується із саспенсом, основним емотивним компонентом другої, проспекційної, частини моделі (НЕ-10–14), та доповнюється збентеженістю, основним емотивним компонентом третьої, рекогніційної, частини моделі (НЕ-15–17). Наративна напруженість знімається у фазі Рішення, де вибудовується фінальна тематична макроструктура 3.

Інклюзивний комплекс **РЕТРОСПЕКЦІЯ (РЕТРОСПЕКЦІЯ¹)**, проста інклюзія: 9 оповідань (8,9%), із них 8 детективів і одна таємнича історія. Приклад – детектив “The Thumb Mark of St. Peter” / «Перст святого Петра» (1933). Актори: А – міс Марпл, А¹ – Мейбл, Б¹ – її чоловік Джефрі Денмен, В¹ – старий Денмен; функтори: а¹ – гриби, б¹ – миш'як. Наративна схема: 15 НЕ, 11 наративних фаз, дві КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2–11/ [Орієнтація¹ /2/ – Ускладнення¹ /3–8/ – Оцінка¹ /9/– Рішення¹ /10/ –

THE THUMB MARK OF ST. PETER

- HE-1. У клубі.
- HE-2. Історія Мейбл.
- HE-3. Прохання про допомогу.
- HE-4. Інформація про подію.
- HE-5. Опитування лікаря.
- HE-6. Опитування Мейбл.
- HE-7. Опитування куховарки.
- HE-8. Опитування доглядальниці.

- HE-9. Результати ексгумації.
- HE-10. Опитування експерта.
- HE-11. Версія про самогубство.
- HE-12. Осяяння.
- HE-13. Повторне опитування.
- HE-14. Згода.
- HE-15. Реконструкція обставин.
- HE-16. Після подій.

Актори:
А – міс Марпл

Актори¹:
А¹ – Мейбл
Б¹ – Джефрі Денмен
В¹ – старий Денмен

Функтори¹:
а¹ – гриби
б¹ – миш'як



Рис. 3.8. Оповідання “The Thumb Mark of St. Peter”: когнітивна модель (Ретроспекція (Ретроспекція¹))

Підсумок¹ /11/}Ретросп.¹ – Оцінка /12/ – Ускладнення /13/ – Рішення /14/ – Підсумок /15/}Ретросп. (рис. 3.8).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“The Thumb Mark of St. Peter” (5.6)

Ретроспекція

- **Орієнтація (1): НЕ-1. У клубі.** Члени вечірнього клубу детективів-аматорів просять міс Марпл розповісти якусь загадкову історію з її досвіду, щоб присутні могли самі реконструювати заплутані події. Трохи подумавши, міс Марпл вирішує розповісти історію її племінниці Мейбл.
- **Ускладнення (2 – 11):**

(Ретроспекція¹)

- **Орієнтація¹ (2): НЕ-2. Історія Мейбл.** Багато років тому Мейбл вийшла заміж за м-ра Денмена і переїхала в його будинок, де він проживав зі своїм старим батьком. Міс Марпл не схвалювала цей шлюб, тому що чоловік Мейбл був людиною запальною і різкою. До того ж, подекуди, що в них у роду були душевнохворі. Проте пара вже прожила десять років на той момент, як м-р Денмен, чоловік Мейбл, раптово помер. Міс Марпл відправила їй листа зі співчуттям. У відповідь Мейбл сповістила, що вона оформляє спадщину і залагоджує юридичні проблеми.

- **Ускладнення¹ (3–8): НЕ-3. Прохання про допомогу.** Однак уже через три місяці міс Марпл отримала сповнений болу лист, де племінниця скаржилася, що більше не винесе такого життя (*It was not until about three months afterwards that I got a most hysterical letter from Mabel, begging me to come to her, and saying that things were going from bad to worse, and she couldn't stand it much longer.*) [ЩО СТАЛОСЯ? – зацікавленість]. Міс Марпл відправилася до племінниці з візитом. **НЕ-4. Інформація про подію.** Вона знайшла Мейбл у жалюгідному стані – суцільний клубок нервів. У будинку, крім неї, жили ще декілька осіб: служниця, куховарка і медична сестра, яка

доглядала за свекром вдови. Старий Денмен був людиною тихою і спокійною, але часом якоюсь дивною, тому кілька років тому Мейбл і найняла медсестру. Після смерті чоловіка мешканці містечка почали сахатися від Мейбл, як від прокаженої. Містом поповзли чутки, що вона отруїла власного чоловіка (*'It seemed that Geoffrey Denman`s death, being quite sudden and unexpected, gave rise to various rumours. In fact – and in plain English as I had put it to her – people were saying that she had poisoned her husband.'*) [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН? ДЖЕФРІ ДЕНМЕН: ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ? – зацікавленість]. За офіційною версією, Джефрі Денмен отруївся грибами (*...Geoffrey`s death had been very sudden. He had seemed quite well at supper that evening, and had taken violently ill in the night. The doctor had been sent for, but the poor man had died a few minutes after the doctor`s arrival. Death had been thought to be the result of eating poisoned mushrooms.*) [ПОДІЯ: СМЕРТЬ ДЖЕФРІ ДЕНМЕНА. ПРИЧИНА: ОТРУСННЯ ГРИБАМИ. МЕЙБЛ: СПІВЖЕРТВА-1. СТАРИЙ ДЕНМЕН: СПІВЖЕРТВА-2]. Однак слуги розповіли, що в той день між подружжям сталася велика сварка (*She admitted that she had had a quarrel with him on the preceding morning at breakfast time.<...> 'You had a particularly bad quarrel one morning, and that night your husband died suddenly and mysteriously.'*) [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН? – зацікавленість]. Крім того, була ще одна деталь: того ранку Мейбл купила в аптеці трохи миш'яку. Цього було достатньо, щоб викликати підозри (*She had gone down to the chemist`s that morning and had bought some arsenic. She had had, of course, to sign the book for it. Naturally, the chemist had talked.*) [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН? МИШ'ЯК: ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ? МЕЙБЛ: ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Міс Марпл вирушила до лікаря, який оглядав тіло м-ра Денмена. **НЕ-5. Опитування лікаря.** Доктор Роулінсон був німецьким, розсіяним старим. Він розповів, що розпитував куховарку про гриби, і та зізналася, що пару грибів дійсно здалися їй підозрілими, але жінка вирішила, що її сумніви безпідставні. Причиною смерті Роулінсон вказав

отруєння грибами, але міс Марпл не поспішала з висновками (*The doctor seemed perfectly satisfied with the certificate he had given. But how much of that was obstinacy and how much of it was genuine belief I could not be sure.*)

[ПРИЧИНА: ОТРУЄННЯ ГРИБАМИ? – зацікавленість]. **НЕ-6. Опитування**

Мейбл. Міс Марпл вирушила до Мейбл і без натяків запитала, навіщо та купила миш'як (*I went straight home and asked Mabel quite frankly why she had bought arsenic.*) [МЕЙБЛ: ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Вдова

розридалася і відповіла, що того дня хотіла накласти на себе руки, так їй було погано. Але потім, коли сталася трагедія, вона викинула отруту (*I wanted to make away with myself,' she moaned. 'I was too unhappy. I thought I would end it all.'* – *'Have you the arsenic still?' I asked. – 'No, I threw it away.'*)

[МИШ'ЯК: ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ? – зацікавленість]. **НЕ-7. Опитування**

куховарки. Зі свідчень куховарки стало відомо, що перед смертю м-р Денмен бурмотів про якусь рибу, але присутні вирішили, що він марить (*They both agreed that he seemed to be in great agony, that he was unable to swallow, and he could only speak in a strangled voice, and when he did speak it was only rambling – nothing sensible. 'What did he say when he was rambling?' I asked curiously. 'Something about some fish, wasn't it?' said the cook turning to the other.'*<...> *'A heap of fish,' she said; 'some nonsense like that. I could see at once he wasn't in his right mind, poor gentleman.'*) [ДЖЕФРІ ДЕНМЕН: ЩО МАВ НА УВАЗІ? – зацікавленість]. **НЕ-8. Опитування доглядальниці.** Міс

Марпл відвідала сестру Брюстер і розпитала про здоров'я батька Джефрі, старого м-ра Денмена. Доглядальниця сказала, що старий дуже здав, у нього погіршився зір. Син хотів покласти його у лікарню, але Мейбл була проти: їй було шкода свекра.

- Оцінка¹ (9): **НЕ-9. Результати ексгумації.** Проведена експертиза останків Годфрі Денмена не виявила залишків миш'яку (*There was no trace of arsenic..*) [ПРИЧИНА: не МИШ'ЯК], але це не зняло підозри з Мейбл – у місті знову зашепотіли про навмисне отруєння (*People went on talking –*

about rare poisons impossible to detect, and rubbish of that sort.) [ПОДІЯ: НЕЩАСНИЙ ВИПАДОК ЧИ ЗЛОЧИН? – зацікавленість].

- Рішення¹ (10–11): НЕ-10. Опитування експерта. Зустрівшись із експертом, міс Марпл дізналася, що причиною смерті м-ра Денмена стало отруєння алкалоїдом рослинного походження (*That death might have been due to some strong vegetable alkaloid.*) [ПРИЧИНА: алкалоїд. ПОДІЯ: НЕЩАСНИЙ ВИПАДОК ЧИ ЗЛОЧИН? – зацікавленість]. **НЕ-11. Версія про самогубство.** Як можливу версію, міс Марпл висунула ідею про самогубство. Джефрі Денмен замолоду вивчав медицину і знав про дію багатьох отрут. Версія мала право на існування, але незрозумілим був мотив (*‘The idea I had was this: Supposing the taint of insanity was in Geoffrey Denman`s blood also, might he not have made away with himself? He had, at one period of his life, studied medicine, and he would have a good knowledge of poisons and their effects.’*) [ПОДІЯ: САМОГУБСТВО? МОТИВ: ?– зацікавленість].

Ретроспекція

- **Оцінка (12): НЕ-12. Осяяння.** Міс Марпл обвела усіх присутніх поглядом і розповіла, як отримала знак згори: йдучи вулицею і посилаючи молитви Господу, вона заглянула у вітрину рибної лавки і побачила там свіжу пікшу. Міс Марпл осяяло: покійний згадував рибу, і саме в цьому криється розгадка. Втім, ніхто із присутніх не зрозумів, про що йдеться (*‘. I was walking along the High Street, and I was praying hard. I shut my eyes, and when I opened them, what do you think was the first thing that I saw?’ Five faces with varying degrees of interest were turned to Miss Marple. It may be safely assumed, however, that no one would have guessed the answer to the question right. ‘I saw,’ said Miss Marple impressively, ‘the window of the fishmonger`s shop. There was only one thing in it, a fresh haddock.’ She looked round triumphantly. ‘Oh, my God!’ said Raymond West. ‘An answer to prayer – a fresh haddock!’ <...> ‘I connected the two things together, faith – and fish.’ Sir Henry blew his*

nose rather hurriedly. Joyce bit her lip.) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість].

- **У складення (13): НЕ-13. Повторне опитування.** В результаті повторного опитування куховарки і доглядальниці міс Марпл дізналась, що м-р Денмен бурмотів щось про карася або про коропа, а також про пакет або брикет (*A heap of – now what was it? Not any of the fish you send to table. Would it be a perch now – or pike? No. It didn't begin with a P.*) *Dorothy also recalled that her master had mentioned some special kind of fish. 'Some outlandish kind of fish it was,' she said. 'A pile of – now what was it?' – 'Did he say heap or pile?' I asked. <...> 'I think he said pile. But there, I really can't be sure – it's so hard to remember the actual words, isn't it, Miss, especially when they don't seem to make sense. But now I come to think of it, I am pretty sure that it was a pile, and the fish began with C; but it wasn't a cod or a crayfish.'* [ДЖЕФРІ ДЕНМЕН: ЩО МАВ НА УВАЗІ? – зацікавленість].
- **Оцінка (14): НЕ-14. Здогадка.** Міс Марпл розказала, що вдома вона дістала медичний довідник і виявила там згадку про пілокарпін – отруту рослинного походження. У примітці говорилося про те, що пілокарпін використовують для нейтралізації шкідливого впливу атропіна. За словами міс Марпл, прочитавши ці рядки, вона нарешті все зрозуміла. Несподіваний висновок старої леді дещо спантеличив слухачів (*I read about pilocarpine and its effect on the eyes and other things that didn't seem to have any bearing on the case, but at last I came to a most significant phrase: Has been tried with success as an antidote for atropine poisoning.<...> No, this new solution was not only possible, but I was absolutely sure it was the correct one, because all the pieces fitted in logically.*) *<...> ('I am not going to try to guess,' said Raymond. 'Go on. Aunt Jane, and tell us what was so startlingly clear to you.'*) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість].

- Рішення (15): **HE-15. Реконструкція обставин.** Міс Марпл розповіла, що проблеми з очима лікують атропіном, який у необмежений кількості був у старого Денмена. Під тягарем обвинувачень він зізнався, що вилив цілу пляшечку атропіну у склянку з водою, яка стояла біля ліжка сина. Він ненавидів Джефрі за те, що той, незважаючи на прохання Мейбл, хотів відправити його до божевільні. Насправді ж син розумів, що старий дійсно хворий (*‘Yes,’ he said, ‘I got even with Geoffrey. I was too clever for Geoffrey. He was going to put me away, was he? Have me shut up in an asylum? I heard them talking about it. Mabel is a good girl – Mabel stuck up for me, but I knew she wouldn’t be able to stand up against Geoffrey. <...> Ha, ha! I crept down in the night. It was quite easy. <...> My dear son was asleep; he had a glass of water by the side of his bed; he always woke up in the middle of the night and drank it off. I poured it away – ha, ha! – and I emptied the bottle of eyedrops into the glass.*) [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН. ЖЕРТВА: ДЖЕФРІ ДЕНМЕН. СПІВЖЕРТВА: МЕЙБЛ. ЗЛОЧИНЕЦЬ: СТАРИЙ ДЕНМЕН. ПРИЧИНА: ДУШЕВНА ХВОРОБА. ЗНАРЯДДЯ ВБИВСТВА: АТРОПІН. МОТИВ: НЕНАВИСТЬ].
- Підсумок (16): **HE-16. Після подій.** Все вирішилося: Денмена відправили до лікарні для душевнохворих, а Мейбл зажила своїм звичайним життям і навіть краще – знайомі й сусіди почали набагато частіше запрошувати її в гості, намагаючись загладити свою провину.

Оповідання “The Thumb Mark of St. Peter” належить до детективних історій з двома тематичними центрами: розслідування злочину (основний наратив) і розслідування події (додатковий наратив). У додатковому наративі в тематичній макроструктурі 2 у фазі Ускладнення¹ з темою ПОДІЯ (?) пов’язані такі аргументні слоти: ЖЕРТВА, ОБСТАВИНА-1, ОБСТАВИНА-2, СПІВЖЕРТВА-2, СПІВЖЕРТВА-1 (?) і ПРИЧИНА (?). Два останні слоти є відкритими, тому напруженість створюється за рахунок

невизначеності, яка знімається у фазі Рішення тематичної макроструктури 1 основного нарративу. Тематична макроструктура 1 включає тему ЗЛОЧИН і субординатні слоти: ЗЛОЧИНЕЦЬ, ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА, МОТИВ, ПРИЧИНА, ЗНАРЯДДЯ. У ній усі аргументні слоти отримують інформаційне наповнення, паралельно відбувається зміна теми і зміна ролей:

- ПОДІЯ → ЗЛОЧИН
- актор А¹: СПІВЖЕРТВА-1 ПОДІЇ → СПІВЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ
- актор Б¹: ЖЕРТВА ПОДІЇ → ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ
- актор В¹: СПІВЖЕРТВА-2 ПОДІЇ → ЗЛОЧИНЕЦЬ

АС ПРИЧИНА ПОДІЇ, ОБСТАВИНА-1 і ОБСТАВИНА-2 тематичної макроструктури 2 елімінуються, тоді як у тематичній макроструктурі 1 з'являються нові АС: ПРИЧИНА ЗЛОЧИНУ, МОТИВ і ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ.

Емотивний компонент моделі є гомогенним: це зацікавленість, яка супроводжує основний і додатковий нарративи, представлені ретроспекційною КПСН. І лише в НЕ-12,14 зацікавленість комбінується зі збентеженістю. Наративна напруженість знімається у фазі Рішення в результаті подолання невизначеності, пов'язаної з дефіцитом інформації.

Інклюзивний комплекс **РЕТРОСПЕКЦІЯ (ПРОСПЕКЦІЯ¹)**, проста інклюзія: 5 оповідань (4,9%), з них один детектив, три таємничі історії та один трилер. Приклад – оповідання “Blue Geranium” / «Синя герань» (1933). Актори: А – місіс Бантрі, Б – міс Марпл, А¹ – Джордж Прітчард, Б¹ – м-с Прітчард, В¹ – сестра Карстерс, Г¹ – сестра Коплінг, Д¹ – медіум Заріда, Е¹ – Джин Інстоу. Функтор: а¹ – синя герань. Наративна схема: 15 НЕ, 12 наративних фаз, дві КПСН: {Орієнтація /1-2/ – Ускладнення /3-12/ [Орієнтація¹ /3/ – Ускладнення¹ /4-5/ – Оцінка¹ /6/ – Ускладнення¹ /7/ Оцінка¹ /8/ – Ускладнення¹ /9-10/ – Рішення¹ /11/ – Підсумок¹ /12/]_{Просп.¹} – Оцінка /13/ – Рішення /14/ – Підсумок /15/}_{Ретросп.} (рис. 3.9).

BLUE GERANIUM

- HE-1. Розповідь екс-комісара.
- HE-2. За обідом.
- HE-3. Інформація про Прітчардів.
- HE-4. Передбачення медіума.
- HE-5. Лист.
- HE-6. Розмова з медсестрою.
- HE-7. Квіти на шпалерах (1).
- HE-8. Зустріч із Джин Інстоу.

- HE-9. Квіти на шпалерах (2).
- HE-10. Напередодні повного місяця.
- HE-11. Смерть м-с Прітчард.
- HE-12. Плітки.
- HE-13. Версії.
- HE-14. Викриття злочинця.
- HE-15. Інформація про арешт злочинця.

Актори:
 А – м-с Бантрі
 Б – міс Марпл
 В – міс Хельєр
Функтор:
 а¹ – синя герань

Актори¹:
 А¹ – Джордж Прітчард
 Б¹ – м-с Прітчард
 В¹ – сестра Карстерс
 Г¹ – сестра Коплінг
 Д¹ – медіум Заріда
 Е¹ – Джин Інстоу

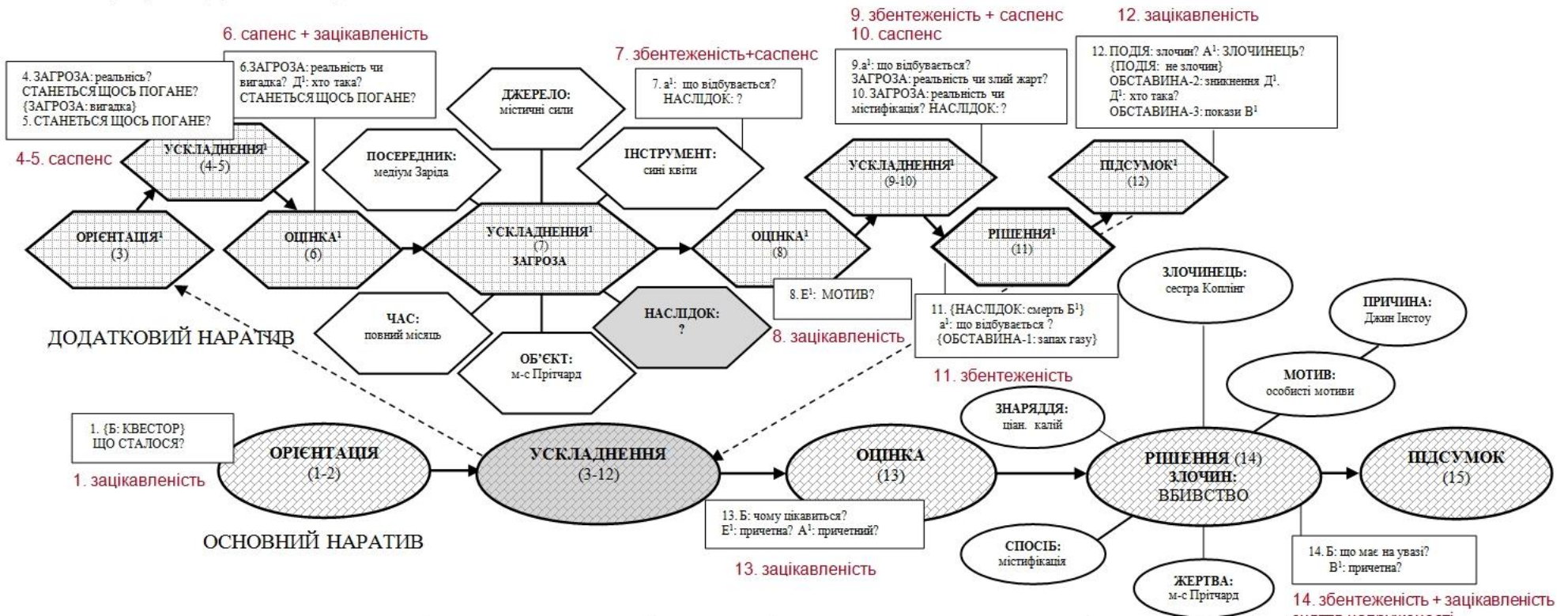


Рис. 3.9. Оповідання “Blue Geranium”: когнітивна модель (Ретроспекція (Проспекція¹))

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“Blue Geranium” (5.7)

Ретроспекція

- **Орієнтація (1–2): НЕ-1. Розповідь екс-комісара.** Екс-комісар Скотланд-Ярду Генрі Клітерінг гостює у своїх друзів, м-ра і м-с Бантрі. Одного дня він розповідає господині про дивовижні дедуктивні здібності її сусідки міс Марпл. Вражена м-с Бантрі вирішує запросити міс Марпл на обід, щоб залучити її до розслідування незвичайної історії, яка трапилась із другом її чоловіка Джорджем Прітчардом (*‘One would at least know the petty side of people. But I don’t think we have any really exciting criminals in our midst. I think we must try her with Arthur’s ghost story after dinner. I’d be thankful if she’d find a solution to that.’ <...> Either this extraordinary story is true – or else – ‘ – ‘Or else what?’ Mrs. Bantroy did not answer. After a minute or two she said irrelevantly: ‘You know, I like George – everyone does. One can’t believe that he – but people do do such extraordinary things.’*) [МІС МАРПЛ: КВЕСТОР. ЩО СТАЛОСЯ? – зацікавленість]. **НЕ-2. За обідом.** Ввечері у вітальні Бантрі збираються гості. Обід проходить у теплій невимушеній атмосфері: гості спілкуються один з одним, подекуди лунає сміх. Ближче до завершення вечірки м-с Бантрі згадує про дивну історію, що сталась із їхнім знайомим, і просить чоловіка розповісти подробиці.
- **Ускладнення (3 – 11):**

(Проспекція¹)

- Орієнтація¹ (3): НЕ-3. Інформація про Прітчардів. За словами Артура Бантрі, Джордж був чудовою людиною, чуйною і терплячою, а ось його дружина (на жаль, уже покійна) належала до тих хворих, які, прикриваючись недугою, витискують із своїх близьких усе. Примхлива і дратівлива, вона вимагала, щоб Джордж знаходився поруч з нею всі 24

години на добу. М-с Прітчард завжди мала схильність до всякого роду ворожок, віщунів і ясновидців. Джордж терпляче зносив примхи дружини, хоча й не поділяв її захопленя. Того вечора медсестра Коплінг попередила Джорджа, що ввечері до них прийде нова знайома хазяйки – медіум Заріда. Джордж, який давно звик до примх дружини, навіть зрадів, що йому випала можливість пограти в гольф.

• Ускладнення¹ (Н4–5): **НЕ-4. Передбачення медіума.**

Повернувшись додому, він знайшов дружину у стані сильного нервового збудження. Бігаючи з кутка в куток, вона раз за разом підносила до обличчя флакон із нюхальною сіллю. М-с Прітчард пояснила, що під час сеансу Заріда відразу ж відчула зло в цьому будинку, а побачивши фіалки у вазі, попередила, що сині квіти принесуть смерть (*'She couldn't tell me very much. She was so upset. One thing she did say. I had some violets in a glass. She pointed at them and cried out: 'Take those away. No blue flowers – never have blue flowers. Blue flowers are fatal to you – remember that.'* – *'And you know,'* added Mrs. Pritchard, *'I always have told you that blue as a colour is repellent to me. I feel a natural instinctive sort of warning against it.'*)

[ЗАГРОЗА: РЕАЛЬНІСТЬ? СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс]. Розуміючи, що м-с Прітчард верзе нісенітниці, Джордж розсудливо промовчав, а потім попросив описати медіума. Як він і очікував, це був характерний типаж ворожок-шахрайок: чорне довге волосся, густо нафарбовані очі, чорна вуаль (*'Black hair in coiled knobs over her ears – her eyes were half closed – great black rims round them – she had a black veil over her mouth and chin – and she spoke in a kind of singing voice with a marked foreign accent – Spanish, I think –'* – *'In fact all the usual stock-in-trade,'* said George cheerfully.)

[ЗАГРОЗА: ВИГАДКА]. **НЕ-5. Лист.** Через два дні м-с Прітчард отримала листа, де йшлося про те, що в повний місяць сині квіти вб'ють її. Як не вмовляв Джордж дружину, пояснюючи, що Заріда просто залякує її, нічого не допомагало: м-с Прітчард плакала і голосила, що смерть уже на порозі

(*'The woman`s probably trying to frighten you, Mary. Anyway there aren`t such things as blue primroses and blue geraniums.'* But Mrs. Pritchard began to cry and say her days were numbered.) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс].

- Оцінка (6): НЕ-6. Розмова з медсестрою. Медсестра була дуже схвильована, вона не розуміла, чому віщунка залякує хазяйку. Крім того, була іще одна незрозуміла річ: міс Прітчард якось зізналась, що обличчя Заріди здається їй смутно знайомим (*What puzzles me is the meaning of this. Fortune-tellers are usually out for what they can get. But this woman seems to be frightening Mrs. Pritchard with no advantage to herself. I can`t see the point. There`s another thing – ‘Yes?’ – ‘Mrs. Prichard says that something about Zarida was faintly familiar to her.’* [ЗАГРОЗА: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ ВИГАДКА? – саспенс. ЗАРІДА: ХТО ТАКА? – зацікавленість]. Сестра Коплінг відчувала щось недобре (*'Well, I don`t like it, Mr. Pritchard, that`s all.'* – *'I didn`t know you were so superstitious, nurse.'* – *'I`m not superstitious; but I know when a thing is fishy.'*) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс].

- Ускладнення (7): НЕ-7. Квіти на шпалерах (1). Минуло ще чотири дні, і стався перший інцидент: того ранку у кімнаті м-с Прітчард несамовито задзеленчав дзвіночок. На виклик прибігла прислуга. Господиня сиділа в ліжку й істерично тикала пальцем у шпалери. Там, серед жовтих і рожевих гераней, яскравою плямою вирізнялася синя квітка (*She was violently excited and pointing at the wallpaper; and there sure enough was one blue primrose in the midst of the others...*) [КВІТИ: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. М-с Прітчард була твердо впевнена у своїй швидкій смерті (*But Mrs Pritchard wouldn`t have it at any price. <...> She was very upset about it.'* [ЗАГРОЗА: СМЕРТЬ. ОБ`ЄКТ ЗАГРОЗИ: М-С ПРИТЧАРД, ДЖЕРЕЛО ЗАГРОЗИ: МІСТИЧНІ СИЛИ. ПОСЕРЕДНИК: ЗАРІДА. ІНСТРУМЕНТ ЗАГРОЗИ: СИНІ КВІТИ. МІСЦЕ ЗАГРОЗИ: БУДИНОК ПРИТЧАРДІВ. ЧАС: ПОВНИЙ МІСЯЦЬ. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

• Оцінка¹ (8): НЕ-8. Зустріч із Джин Інстоу. М-с Бантрі відвідала м-с Прітчард і намагалася її заспокоїти, але все було даремно. Дорогою додому м-с Бантрі зустріла знайому, Джин Інстоу, й оповіла їй новини. Дівчина, однак, не поділяла переживань м-с Бантрі і заявила, що смерть м-с Прітчард була б найкращим виходом для її близьких (*You don't like my saying that – but it's true. What use is Mrs. Pritchard's life to her? None at all; and it's hell for George Pritchard. To have his wife frightened out of existence would be the best thing that could happen to him.*) [ДЖИН ІНСТОУ: МАЄ МОТИВ? – зацікавленість]. М-с Бантрі не стала докоряти дівчині, оскільки розуміла, що та просто переживає за Джорджа, адже вони були добрими друзями.

• Ускладнення¹ (9–10): НЕ-9. Квіти на шпалерах (2). Між тим, наближався повний місяць. Коли він настав, м-с Прітчард ретельно дослідила шпалери і переконалася, що всі квіти в порядку. Вона замкнула двері і лягла спати. Вранці слуги почули несамоовитий крик. Прибігши на виклик, вони побачили, що одна з квіток на шпалерах посиніла (*One flower of a hollyhock just above her head had turned blue.*) [КВІТИ: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Подія справила гнітюче враження на Джорджа, хоча він і продовжував запевняти, що трюк із квітами – чийсь дурний жарт (*It staggered George; and of course the more it staggered him the more he refused to take the thing seriously. He insisted that the whole thing was some kind of practical joke.*) [ЗАГРОЗА: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ ЗЛИЙ ЖАРТ? – саспенс]. **НЕ-10. Напередодні повного місяця.** Проїшов місяць. М-с Прітчард трохи заспокоїлася, але продовжувала щовечора досліджувати квіти на шпалерах. Схоже, вона просто примирилася з думкою про смерть. Раз за разом вона повторювала: сині квіти – передвісники біди (*...she was superstitious enough to believe that she couldn't escape her fate. She repeated again and again: 'The blue primrose – warning. The blue hollyhock – danger. The blue geranium – death.'*) And she would lie looking at the clump of pinky-red

geraniums nearest her bed.) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Її настрій вплинув на інших мешканців будинку: усі були вкрай знервовані (*The whole business was pretty nervy..*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. За два дні до чергового повного місяця сестра Коплінг запропонувала вивезти м-с Прітчард з дому. Завжди спокійний Джордж раптом розлютився. Він був упевнений, що нічого не станеться, навіть якщо б усі квіти на шпалерах посиніли. Десь у глибині душі він допускав думку, що його дружина сама влаштовує ці містифікації (*I believe he had a secret idea that his wife worked the changes herself and that it was all some morbid hysterical plan of hers.*) [ЗАГРОЗА: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ МІСТИФІКАЦІЯ? НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Напередодні повного місяця м-с Прітчард, як завжди, закрилася у своїй спальні. Вона була неприродно спокійна. Сестра хотіла дати їй чогось тонізуючого, але та відмовилася.

- Рішення¹ (11): НЕ-11. Смерть м-с Прітчард. Уранці дзвіночок мовчав. Джордж стукав у двері, але дружина не відкривала. Довелося зламати замок. Розпростерте на ліжку тіло не залишало сумнівів: м-с Прітчард померла (*'One look at the still figure on the bed was enough..'*) [НАСЛІДОК: СМЕРТЬ М-С ПРИТЧАРД]. Під рукою м-с Прітчард виявили її флакон з нюхальною сіллю, а одна з рожево-червоних гераней на шпалерах була тепер яскраво-синьою (*Her smelling salts lay by her hand on the bed, and on the wall beside her one of the pinky-red geraniums was a bright deep blue.*) [КВІТИ: ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? – збентеженість]. Була ще одна деталь: газовий пальник у каміні виявився нещільно прикрученим [ЗАПАХ ГАЗУ: ОБСТАВИНА-1]. Однак запах газу був настільки слабким, що цій обставині не надали значення.

- Підсумок¹ (12): НЕ-12. Плітки. Містом поповзли чутки. Слуги пригадали, як м-с Прітчард кричала чоловікові, що той, напевне, радітиме, коли вона помре (*The servants, you see, had overheard things – had heard, for instance, Mrs. Pritchard telling her husband that he hated her and would jeer if she were dying. And also more recent remarks. She had said one day, apropos*

of his refusing to leave the house: *'Very well, when I am dead, I hope everyone will realize that you have killed me.'*) [ПОДІЯ: ЗЛОЧИН? М-Р ПРІТЧАРД: ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Крім того, за день до трагічної події Джордж готував якийсь хімікат, щоб вивести бур'яни, а потім бачили, як він ніс склянку молока дружині (*And as ill luck would have it, he had been mixing some weed killer for the garden paths the day before. One of the younger servants had seen him and had afterwards seen him taking up a glass of hot milk for his wife.*) [М-Р ПРІТЧАРД: ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. Чутки множилися з неймовірною швидкістю. Не минуло й місяця, як труп ексгумували, але аутопсія нічого не показала (*'And the result of the autopsy was nil, I remember,' said Sir Henry gravely.*) [ПОДІЯ: не злочин]. До речі, у цій справі було багато дивного: кудись зникла провісниця Заріда (*'That fortune-teller, for instance – Zarida. At the address where she was supposed to be, no one had ever heard of any such person!' – 'She appeared once – out of the blue,' said her husband, 'and then utterly vanished. Out of the blue – that's rather good!'*) [ЗНИКНЕННЯ ЗАРІДИ: ОБСТАВИНА-2. ЗАРІДА: ХТО ТАКА? – зацікавленість]. Вважалося, що її порекомендувала попередня медсестра – гарненька міс Карстерс, звільнена м-с Прітчард з невідомих причин, але сама сестра й гадки не мала про жодних ворожок [ПОКАЗИ СЕСТРИ КАРСТЕРС: ОБСТАВИНА-3]. Загалом, ця історія так і залишилася загадкою.

Ретроспекція

- **Оцінка (13): НЕ-13. Версії.** Закінчивши розповідь, Артур Бантрі замовкає. Тривалу паузу перериває міс Марпл, поцікавившись, чи вийшла Джин Інстоу заміж за Джорджа Прітчарда. Її запитання дещо дивує присутніх (*'Has Mr. Pritchard married Miss Instow?' asked Miss Marple in her gentle voice. 'Now why do you ask that?' inquired Sir Henry. Miss Marple opened gentle blue eyes. 'It seems to me so important,' she said. 'Have they married?'*) [МІС МАРПЛ: ЧОМУ ЦІКАВИТЬСЯ? – зацікавленість]. Полковник Бантрі зізнається, що всі у місті чекали на

це, Джордж і Джин дійсно були б гарною парою. Але з тих трагічних подій пройшло вже півтора року, а у їхньому житті нічого не змінилося. Обговорюючи обставини справи, м-с Бантрі припускає, що, можливо, роль Заріди зіграла перевдягнена Джин Інстоу, щоб пожартувати над м-с Прітчард (*It's just a wild fantastic idea of mine that possibly – only possibly – Jean Instow disguised herself as a fortune-teller. Mind you, she may have done it for a joke.*) [ДЖИН ІНСТОУ: ПРИЧЕТНА? – зацікавленість]. Своєю чергою, полковник розповів, що зустрічався після ексгумації з сестрою Коплінг, і та була впевнена у причетності Джорджа до смерті дружини (*I went and saw her about a month afterwards, at the time of the exhumation. She didn't know how it was done – in fact, she wouldn't say anything at all – but it was clear enough that she believed George to be in some way responsible for his wife's death.*) [М-Р ПРИТЧАРД: ПРИЧЕТНИЙ? – зацікавленість].

- Рішення (14): **НЕ-14. Реконструкція обставин.** На прохання присутніх озвучити свою версію подій міс Марпл зізнається, що вся заковика у квітках: якщо синьою стала рожева герань, тоді все зрозуміло, а от якби жовта ... Та ще до того – запах газу. (*If it was a pink primrose that turned blue, of course, that fits in perfectly. But if it happened to be a yellow one – ‘ – ‘ It was a pink one,’ said Mrs. Bantry. She stared. They all stared at Miss Marple.’ Then that seems to settle it,’ said Miss Marple. <...> And of course the gas.*) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість]. На думку старої леді, медсестри – теж живі люди, їм доводиться часто придушувати свої справжні почуття і бажання. Тому не дивно, що вони інколи здійснюють такі дивні вчинки (*After all, nurses are human beings, and what with having to be so correct in their behaviour and wearing those uncomfortable collars and being so thrown with the family – well, can you wonder that things sometimes happen?*) [МІС МАРПЛ: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – збентеженість].

Здивований сер Генрі запитує, чи не має вона на увазі сестру Карстерс. (*A glimmer of light broke upon Sir Henry. 'You mean Nurse Carstairs?'*) [СЕСТРА КАРСТЕРС: ПРИЧЕТНА? – зацікавленість]. Як виявилось, йшлося про сестру Коплінг. Міс Марпл пояснила, що сестра Коплінг, яка багато років прослужила в будинку Прітчардів, швидше за все, закохалася у Джорджа і сподівалася на взаємність з його боку. Вона навіть не підозрювала про існування Джин Інстоу, а дізнавшись, вирішила помститися – сфабрикувати звинувачення Джорджа Прітчарда у вбивстві дружини. У цілому, сестра Коплінг дуже ризикувала: м-с Прітчард могла впізнати в Заріді свою доглядальницю. Що стосується обставин смерті м-с Прітчард, то у флаконі з нюхальною сіллю був ціаністий калій (ЗНАРЯДДЯ). Саме тому, поки Джордж ходив до телефону, щоб викликати лікаря, сестра Коплінг трохи підкрутила газову конфорку: газ чудово перебиває запах мигдалю. Квіти на шпалерах синіли, тому що сестра натирала їх лакмусовим папірцем для аналізів, який є у кожної медичної сестри. Відомо, що від кислоти папірець червоніє, а від лугу – синіє (*Nurse Copling. You see, she had been there before, and very much thrown with Mr. Pritchard, who you say is an attractive man. I daresay she thought, poor thing – well, we needn't go into that. I don't suppose she knew about Miss Instow, and of course afterwards, when she found out, it turned her against him and she tried to do all the harm she could.<..> But I remember thinking, when I saw the gardener shaking up the cyanide of potassium in a bottle with water, how like smelling-salts it looked. And if it were put in a smelling-salts bottle and substituted for the real one – well, the poor lady was in the habit of using her smelling-salts. Indeed you said they were found by her hand. Then, of course, while Mr. Pritchard went to telephone to the doctor, the nurse would change it for the real bottle, and she'd just turn on the gas a little bit to mask any smell of almonds and in case anyone*

felt queer, and I always have heard that cyanide leaves no trace if you wait long enough. <..> 'Nurses always have litmus paper, don't they?' <..> 'Blue turns red with acids, and red turns blue with alkalis. So easy to paste some red litmus over a red flower – near the bed, of course. And then, when the poor lady used her smelling-salts, the strong ammonia fumes would turn it blue.) [ЗЛОЧИН: УБИВСТВО. ЖЕРТВА: М-С ПРІТЧАРД. ЗЛОЧИНЕЦЬ: СЕСТРА КОПЛІНГ. СПОСІБ: МІСТИФІКАЦІЯ. ЗНАРЯДДЯ: ЦІАНІСТИЙ КАЛІЙ. МОТИВ: ОСОБИСТІ МОТИВИ. ПРИЧИНА: ДЖИН ІНСТОУ].

- Підсумок (15): **НЕ-15. Інформація про арешт злочинця.** Сер Генрі підтвердив версію міс Марпл. Виявляється, нещодавно сестру Коплінг заарештували за звинуваченням у вбивстві пацієнта, який залишив їй спадок. Злочин було скоєно за допомогою ціаністого калію, підсипаного в нюхальну сіль.

Оповідання “Blue Geranium” належить до кримінальних історій з двома тематичними центрами: розслідування злочину (основний наратив) і реалізована загроза (додатковий наратив). У додатковому наративі в тематичній макроструктурі 1 у фазі Ускладнення¹ з темою ЗАГРОЗА пов’язані такі аргументні слоти: ДЖЕРЕЛО, ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ, ІНСТРУМЕНТ, ПОСЕРЕДНИК, ЧАС і НАСЛІДОК (?). Останній слот є відкритим, тому напруженість тут створюється за рахунок невизначеності, яка виникає у фазі Ускладнення¹ (ЗАГРОЗА) і розв’язується у фазі Рішення¹ (ПОДІЯ) додаткового наративу, а також за рахунок фінального розв’язання Теми 1 (ЗАГРОЗА → ПОДІЯ), здійснюваного у фазі Рішення основного наративу, але вже в термінах Теми 2 (ЗЛОЧИН). Тематична макроструктура 2 включає АС ЗЛОЧИНЕЦЬ, ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА, КВЕСТОР, МОТИВ, ПРИЧИНА, ЗНАРЯДДЯ, СПОСІБ. У макроструктурі 2 всі АС отримують інформаційне наповнення; разом із цим фіксується зміна теми і зміна ролей:

- ЗАГРОЗА → ПОДІЯ → ЗЛОЧИН
- актор А¹: СПІВЖЕРТВА → ЗЛОЧИНЕЦЬ → СПІВЖЕРТВА

- актор Б¹: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ → ЖЕРТВА ПОДІЇ → ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ
- функтор а¹: ІНСТРУМЕНТ ЗАГРОЗИ → ІНСТРУМЕНТ МІСТИФІКАЦІЇ

АС ДЖЕРЕЛО ЗАГРОЗИ, ПОСЕРЕДНИК і ЧАС ЗАГРОЗИ тематичної макроструктури 1 елімінуються, паралельно в макроструктурі 2 з'являються нові АС: СПОСІБ ЗЛОЧИНУ, ПРИЧИНА, МОТИВ і ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ.

Емотивний компонент моделі є інтегративним: саспенс (НЕ-4-7, 9-10), що супроводжується зацікавленістю (НЕ-6,8,12) та збентеженістю (НЕ-7,9,11) і є основним емотивним складником додаткового наративу Проспекція¹, комбінується із зацікавленістю (НЕ-1,13,14), яка супроводжується збентеженістю (НЕ-14) і є основним емотивним складником основного наративу Ретроспекції. Наративна напруженість знімається у фазі Рішення в результаті подолання невизначеності, пов'язаної з дефіцитом інформації.

Інклюзивний комплекс **РЕТРОСПЕКЦІЯ (ПРОСПЕКЦІЯ¹ + РЕКОГНІЦІЯ¹)**, складна інклюзія: одне детективне оповідання (1%) – “A Christmas Tragedy” / «Трагедія на Різдво» (1933). Актори: А – міс Марпл, А¹ – м-р Сандерс, Б¹ – м-с Сандерс, В¹ – м-р Літлворт; функтор: а¹ – капелюшок. Наративна схема: 19 НЕ, 13 наративних фаз, три КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2-14/ ([Ускладнення¹ /2-3/ – Оцінка¹ /4/ – Ускладнення¹ /5/ – Оцінка¹ /6/ – Ускладнення¹ /7/- Оцінка¹ /8/ – Ускладнення¹ /9-10/]_{Просп.}¹ – [Ускладнення¹ /11-12/ – Оцінка¹ /13/ – Ускладнення¹ /14-16/]_{Ретросп.}¹) – Оцінка /17/ – Рішення /18/- Підсумок /19/}_{Ретросп.} (рис. 3.10).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“A Christmas Tragedy” (5.10)

Р е т р о с п е к ц і я

- Орієнтація (1): **НЕ-1. У клубі «Вівторок».** Присутні у вітальні члени вечірнього клубу «Вівторок» очікують від міс Марпл нову

A CHRISTMAS TRAGEDY

- HE-1. У клубі «Вівторок».
- HE-2. Інформація про Сандерсів.
- HE-3. Випадок в трамваї.
- HE-4. Роздуми міс Марпл (1).
- HE-5. Знайомство з м-с Сандерс.
- HE-6. Роздуми міс Марпл (2).
- HE-7. Трагічні події в готелі.
- HE-8. У холі.
- HE-9. Розмова з лікарем.
- HE-10. Повернення Сандерса.

- HE-11. Вбивство.
- HE-12. Прибуття поліції.
- HE-13. Роздуми міс Марпл (3).
- HE-14. Інформація про м-с Сандерс.
- HE-15. Алібі м-ра Сандерса.
- HE-16. Інформація про телефонний дзвінок.
- HE-17. Обговорення.
- HE-18. Реконструкція злочину.
- HE-19. Покарання.

Актори:
А – міс Марпл

Актори¹:
А¹ – м-р Сандерс
Б¹ – м-с Сандерс
В¹ – м-р Літлворт

Функтор¹:
а¹ – капелюшок

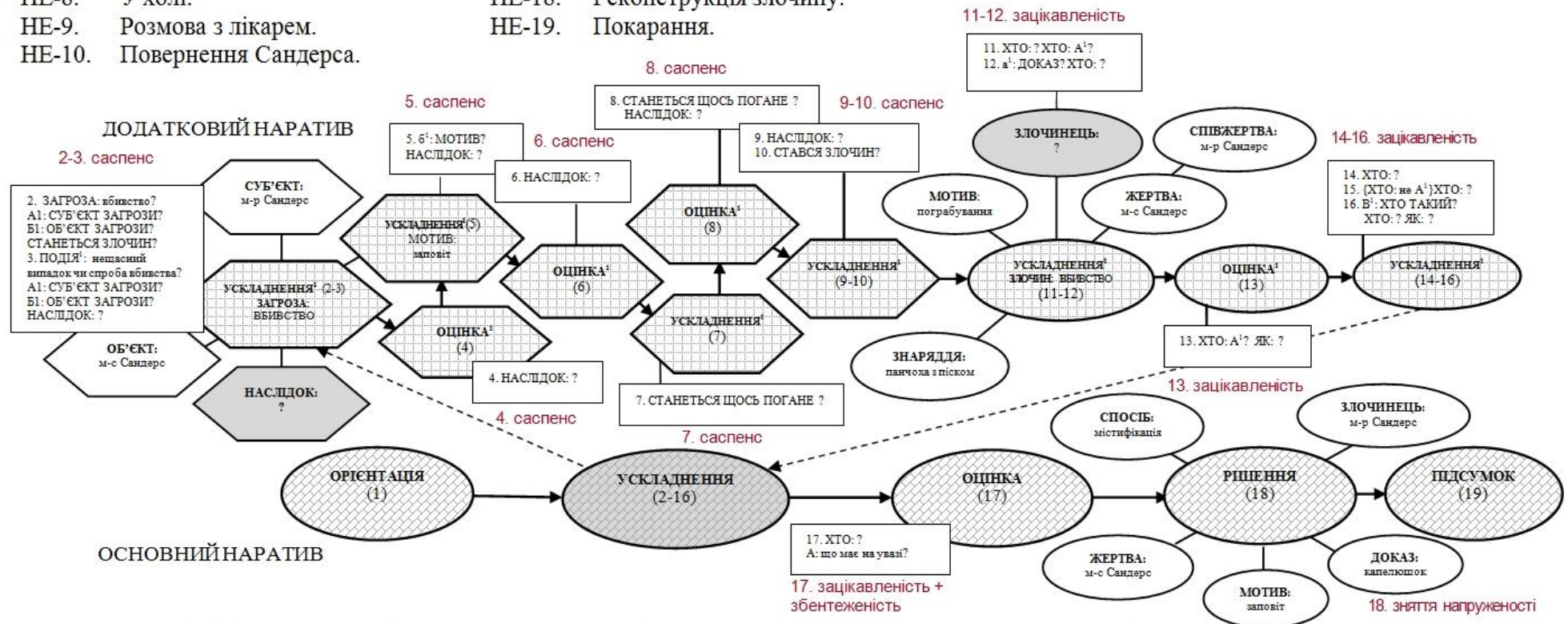


Рис 3.10. Оповідання “A Christmas Tragedy”: когнітивна модель (Ретроспекція (Проспекція¹+Ретроспекція¹))

загадкову історію, яку вони мають намір розплутати самотійно. Міс Марпл починає свою розповідь.

- Ускладнення (2 – 14):

(Проспекція¹)

- Ускладнення¹ (2–3): **НЕ-2. Інформація про Сандерсів.** Ця історія трапилася в маленькому курортному містечку. Ледь побачивши подружню пару м-ра і м-с Сандерс, міс Марпл одразу зрозуміла, що чоловік має намір позбутися дружини (*I felt no doubt in my mind the first moment I saw the Sanders together that he meant to do away with her.* ' <...> *And nobody could have been pleasanter to his wife than he was. But I knew! He meant to make away with her.* ') [ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО? М-Р САНДЕРС: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? М-С САНДЕРС: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. У житті міс Марпл вже траплялися такі випадки, коли вона інтуїтивно відчувала, що станеться злочин (*But I remember Walter Hones, who kept the Green Man. Walking home with his wife one night she fell into the river – and he collected the insurance money! And one or two other people that are walking about scot free to this day – one indeed in our own class of life. Went to Switzerland for a summer holiday climbing with his wife. I warned her not to go – the poor dear didn't get angry with me as she might have done – she only laughed. It seemed to her funny that a queer old thing like me should say such things about her Harry. Well, well, there was an accident – and Harry is married to another woman now.*) [СТАНЕТЬСЯ ЗЛОЧИН? – саспенс]. **НЕ-3. Випадок в трамваї.** Підозри міс Марпл посилюються після події в трамваї, коли м-р Сандерс, нібито втративши рівновагу, із силою налетів на свою дружину, яка стояла на другому поверсі біля самих сходів. Добре, що кондуктор встиг її підхопити. Ця подія могла б зійти за нещасний випадок, якби не одна деталь: м-р Сандерс розповідав, що раніше служив у торговельному флоті. А ті, хто служили на флоті, ніколи не втрачають рівноваги, тим паче у звичайних умовах (*'It was on a tram. It was full inside and I had had to go on*

top. We all three got up to get off and Mr. Sanders lost his balance and fell right against his wife, sending her headfirst down the stairs. Fortunately the conductor was a very strong young man and caught her. – ‘*But surely that must have been an accident.*’ – ‘*Of course it was an accident – nothing could have looked more accidental! But Mr. Saunders had been in the Merchant Service, so he told me, and a man who can keep his balance on a nasty tilting boat doesn’t lose it on top of a tram if an old woman like me doesn’t. Don’t tell me!*’ [ПОДІЯ¹: НЕЩАСНИЙ ВИПАДОК ЧИ СПРОБА ВБИВСТВА? М-Р САНДЕРС: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? М-С САНДЕРС: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. Наступний інцидент, коли м-с Сандерс ледве не загинула під колесами автомобіля, став вирішальним для міс Марпл. Старенька упевнилась: готується вбивство (*I was sure enough, and another incident in crossing the street not long afterwards made me surer still.*) [ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО. М-С САНДЕРС: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ. М-Р САНДЕРС: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Оцінка¹ (4): НЕ-4. Роздуми міс Марпл (1). Міс Марпл не знала, що робити: для звернення до поліції не вистачало доказів, але й дивитися, як Сандерс веде свою дружину на заклання, вона теж не могла (*Now I ask you, what could I do, Sir Henry? Here was a nice contented happy little married woman shortly going to be murdered.* <..> *But one is so sadly handicapped! I couldn’t, for instance, go to the police. And to warn the young woman would, I could see, be useless. She was devoted to the man. I just made it my business to find out as much as I could about them.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Старенька леді вирішила ближче познайомитися з Гледіс Сандерс.

- Ускладнення¹ (5): НЕ-5. Знайомство з м-с Сандерс. Гледіс розповіла, що вони з чоловіком нещодавно одружилися. І поки Джек Сандерс чекає на спадщину від померлого родича, вони живуть на відсотки з її капіталу. Гледіс Сандерс не мала права витратити свій основний капітал, але з відсотками вона могла робити все, що завгодно, у тому числі й заповідати, що вона, до речі, і зробила – заповіла відсотки своєму

чоловікові (*She bemoaned the fact that she could not touch the capital. It seems that somebody had had some sense somewhere! But the money was hers to will away <...> And she and her husband had made wills in favour of each other directly after their marriage. Very touching.*) [ЗАПОВІТ: МОТИВ ЗАГРОЗИ? – саспенс]. Звичайно, наразі вони відчувають деяку фінансову скруту, тому навіть у готелі зняли найдешевшу кімнату, на верхньому поверсі – у разі пожежі гірше не придумаєш. Утім, біля балкону знаходиться пожежна драбина. Міс Марпл попросила Гледіс ні за яких обставин не виходити на балкон. Вона нібито бачила поганий сон (*..in the meantime they were very hard up indeed – actually had a room on the top floor, all among the servants – and so dangerous in case of fire, though, as it happened, there was a fire escape just outside their window. I inquired carefully if there was a balcony – dangerous things, balconies. One push – you know! ‘I made her promise not to go out on the balcony; I said I’d had a dream..)*) [М-С САНДЕРС: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ]. М-с Сандерс пообіцяла, але, мабуть, розповіла про їхню розмову чоловікові: той став якось пильно придивлятися до міс Марпл (*She repeated what I had said to her husband, and I noticed him looking at me in a curious way once or twice. He wasn’t credulous; and he knew I’d been on that tram.*) [М-Р САНДЕРС: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Оцінка¹ (б): НЕ-6. Роздуми міс Марпл (2). Міс Марпл зовсім змучилася, тому що не могла придумати, як запобігти небезпеці. Звичайно, вона могла б поговорити з Сандерсом відверто, але той міг просто зачaitися Зрештою міс Марпл вирішила розробити план, щоб спробувати загнати Сандерса в пастку (*‘But I was very worried – terribly worried – because I couldn’t see how to circumvent him. I could prevent anything happening at the Hydro, just by saying a few words to show him I suspected. But that only meant his putting off his plan till later. No, I began to believe that the only policy was a bold one – somehow or other to lay a trap for him.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Ускладнення¹ (7): НЕ-7. Трагічні події в готелі. Тими днями їхню компанію немов переслідували нещастя: за чотири дні до Різдва від бронхіту помер швейцар готелю, потім покоївка поранила чимось палець і через день померла від зараження крові (*There seemed to be something weighing on us all. A feeling of misfortune. To begin with, there was George, the hall porter. Had been there for years and knew everybody. Bronchitis and pneumonia, and passed away on the fourth day. Terribly sad. A real blow to everybody. And four days before Christmas too. And then one of the housemaids – such a nice girl – a septic finger, actually died in twenty-four hours.*) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс].

- Оцінка¹ (8): НЕ-8. У холі. Увечері, зібравшись у холі, постояльці стали обговорювати сумні події, коли одна з них, м-с Карпентер, висловила припущення про третю смерть, що наближається, оскільки Господь любить трійцю (*‘Mark my words,’ she said. ‘This isn’t the end. You know the saying? Never two without three. I’ve proved it true time and again. There’ll be another death. Not a doubt of it. And we shan’t have long to wait. Never two without three.’*) [СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? – саспенс]. У цей момент міс Марпл підняла голову і, побачивши у дверях усміхненого Сандерса, зрозуміла, що часу залишилося мало (*I just chanced to look up and there was Mr. Sanders standing in the doorway. Just for a minute he was off guard, and I saw the look in his face as plain as plain. I shall believe till my dying day that it was that ghoulish Mrs. Carpenter’s words that put the whole thing into his head. I saw his mind working.*) [М-Р САНДЕРС: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Ускладнення¹ (9–10): НЕ-9. Розмова з лікарем. Трохи пізніше вона звернулася по консультацію до лікаря готелю, і в ході бесіди той мимохідь згадав, що м-р Сандерс перед уходом просив оглянути його дружину: у неї, мовляв, щось зі шлунком. Це схвилювало міс Марпл: вона знала, що Гледіс абсолютно здорова (*He said as he was leaving that Sanders*

had asked him to have a look at his wife. It seemed she`d been seedy of late – indigestion, etc. ‘Now that very self-same day Gladys Sanders had said to me that she`d got a wonderful digestion and was thankful for it. <...> ‘You see? All my suspicions of that man came back a hundredfold. He was preparing the way – for what?’ [М-С САНДЕРС: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ. М-Р САНДЕРС: СУБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ. НАСЛІДОК: ? – саспенс]. **НЕ-10. Повернення Сандерса.** Приблизно через годину Джек Сандерс повернувся до готелю. У холі він підійшов до міс Марпл і міс Троллап із проханням допомогти у виборі подарунка для дружини і запропонував піднятися до них у кімнату. Те, що вони побачили у номері, і досі стоїть у міс Марпл перед очима (*So we went up with him. I shall never forget what happened next – I can feel my little fingers tingling now.*) [СТАВСЯ ЗЛОЧИН? – саспенс].

(Ретроспекція¹)

• Ускладнення¹ (11–12): НЕ-11. Вбивство. Тіло м-с Сандерс лежало на підлозі. Поруч лежала панчоха, набита піском, якою, напевно, її і вдарили по голові (*‘Mrs. Sanders was lying on the floor, face downwards – dead. <...> Just by her head was a stocking filled with sand – the weapon she had been struck down with.*) [ЗЛОЧИН: ВБИВСТВО. ЖЕРТВА: М-С САНДЕРС. ЗНАРЯДДЯ ВБИВСТВА: ПАНЧОХА З ПІСКОМ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ ? – зацікавленість]. Чоловік кинувся до тіла, але його зупинила міс Марпл. Вона запідозрила, що Сандерс хоче щось сховати або підкинути (*Sanders gave a great cry of ‘My wife, my wife,’ and rushed to her. I stopped him touching her. You see, I was sure at the moment he had done it, and there might have been something that he wanted to take away or hide.*) [М-Р САНДЕРС: СПІВЖЕРТВА ЧИ ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. **НЕ-12. Прибуття поліції.** Інспектор опитав чоловіка покійної, міс Троллап і міс Марпл, а потім попросив останню ще раз поглянути на тіло, чи залишилося все так, як раніше. Міс Марпл заявила, що раніше капелюшок був на голові жертви, а тепер лежить поруч. Інспектор здивувався: поліція нічого не чіпала (*‘So we*

can take it that the body is exactly as it was when found?’ he said. – ‘Except for the hat, yes,’ I replied. The Inspector looked up sharply. ‘What do you mean – the hat?’ I explained that the hat had been on poor Gladys’s head, whereas now it was lying beside her. I thought, of course, that the police had done this. The Inspector, however, denied it emphatically.) [КАПЕЛЮШОК: ДОКАЗ? – зацікавленість]. Потім полісмен запитав, чи носила покійна сережки. Міс Марпл згадала, що минулого разу сережки поблискували з-під капелюшка, але зараз їх не було. Полісмен дійшов висновку, що вбивця повертався до номеру і зняв прикраси (*‘Then that settles it. The lady’s jewel case was rifled – not that she had anything much of value, I understand – and the rings were taken from her fingers. The murderer must have forgotten the earrings, and come back for them after the murder was discovered.’*) [МОТИВ: ПОГРАБУВАННЯ. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість].

- Оцінка¹ (13): НЕ-13. Роздуми міс Марпл (3). Міс Марпл засумнівалася: якщо вбивця – Сандерс, то навіщо йому повертатися за сережками? (*I must admit that after my conversation with the inspector, a curious feeling of doubt crept over me. Because if Sanders had done this dreadful thing, I couldn’t imagine any conceivable reason why he should creep back by means of the fire escape and take the earrings from his wife’s ears; It wouldn’t have been a sensible thing to do, and Sanders was such a very sensible man – that’s just why I always felt he was so dangerous.*) [ЗЛОЧИНЕЦЬ: М-Р САНДЕРС? – зацікавленість]. Однак інтуїція перемогла: незважаючи на те, що слідство вважало чоловіка непричетним до злочину, міс Марпл була твердо впевнена, що вбивця – Сандерс (*That Mr Sanders was a murderer at heart I knew – and nothing ever occurred to upset that firm conviction of mine.*) [ЗЛОЧИНЕЦЬ: М-Р САНДЕРС? ЯК ВІН СКОЇВ ЗЛОЧИН? – зацікавленість].

- Ускладнення¹ (14–16): НЕ-14. Інформація про м-с Сандерс. На думку слідства, у той вечір жертва гостювала у своїх друзів і повернулася до готелю через бічні двері, тому її ніхто не бачив. У номері вона

перевдяглася і зібралася, мабуть що, виходити, коли вбивця вдарив її по голові (*There she changed <...> and was evidently preparing to go out again, when the blow fell. Quite possibly they say, she never even knew who struck her.*) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. **НЕ-15. Алібі м-ра Сандерса.** У Сандерса було залізне алібі: він грав у більярд зі своїми друзями, потім вони посиділи в барі і приїхали до готелю. Увесь вечір він нікуди надовго не відходив (*.I talked myself to these two friends of his. <...> I was quite certain of one thing, that they were speaking the absolute truth when they said that Sanders had been the whole time in their company.*) [ЗЛОЧИНЕЦЬ: не М-Р САНДЕРС. ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – зацікавленість]. **НЕ-16. Інформація про телефонний дзвінок.** З'ясувалася ще одна деталь: коли жертва була в гостях, її покликали до телефону. Дзвонив якийсь м-р Літлворт. Після розмови з ним м-с Сандерс повернулася радісна і дещо збуджена, а трохи згодом почала збиратися додому. (*A Mr. Littleworth wanted to speak to her. She seemed both excited and pleased about something <...> She left rather earlier than they had expected her to do.*) [М-Р ЛІТТЛВОРТ: ХТО ТАКИЙ? – зацікавленість]. Ані чоловік, ані знайомі Сандерсів не знали нікого на ім'я Літлворт. Можливо, то було несправжнє ім'я? (*... it looks as though whoever it was did not give his real name, and that in itself has a suspicious aspect, does it not?*) [М-Р ЛІТТЛВОРТ: ХТО ТАКИЙ? – зацікавленість]. Міс Марпл висунула альтернативну версію: м-с Сандерс могла домовитись із кимось про зустріч, яка завершилась сваркою (*'...the alternative theory that Mrs. Sanders was preparing to go out and meet somebody. Did that somebody come to her room by means of the fire escape? Was there a quarrel? Or did he treacherously attack her?'*) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК ВІН ПРОБРАВСЯ У НОМЕР? – зацікавленість].

Ретроспекція

- Оцінка (17): **НЕ- 17. Обговорення.** Міс Марпл робить паузу, але всі чекають на ім'я вбивці (*'Well?' said Sir Henry. 'What is the*

answer?’ – ‘I wondered if any of you could guess.’ – ‘I’m never good at guessing,’ said Mrs. Bantry.) [ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? – ЗАЦІКАВЛЕНІСТЬ]. Раптом Джейн Хельер запитує, чому в готельній шафі було замкнено відділення для капелюшків. Міс Марпл радіє запитанню і зізнається, що в цьому і полягає суть справи. Цей висновок дивує слухачів (*‘How very clever of you my dear,’ said Miss Marple, beaming. ‘That’s just what I wondered myself. <...> ‘It’s just the one really interesting thing – the thing that made all the murderer’s plans go wrong.’ Everyone stared at the old lady.)* [А: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ]. Міс Марпл пояснює, що вона попросила інспектора приміряти капелюшок на голову жертви, але той був їй замалий. За словами старої леді, все одразу стало зрозумілим. Ці слова спантеличили присутніх (*‘I didn’t see it myself for two days,’ said Miss Marple. ‘I puzzled and puzzled – and then suddenly there it was, all clear. I went to the inspector and asked him to try something and he did.’ – ‘What did you ask him to try?’ – ‘I asked him to fit that hat on the poor girl’s head – and of course he couldn’t. It wouldn’t go on. It wasn’t her hat, you see.’ Mrs. Bantry stared. ‘But it was on her head to begin with?’ – ‘Not on her head –’*) [А: ЩО МАЄ НА УВАЗІ? – ЗБЕНТЕЖЕНІСТЬ].

- Рішення (18): **НЕ-18. Реконструкція злочину.** Виявляється, капелюшок належав покоївці, що померла від сепсису. І саме її тіло було спочатку знайдене в кімнаті Сандерсів. Ідея була моторошною, але не позбавленою фантазії. У той день, перш ніж полишити готельний номер, Сандерс перетягнув тіло померлої покоївки до своєї кімнати і хотів сховати обличчя жертви під капелюшком, але виявивши, що відділення для аксесуарів замкнене, використав капелюшок прислуги. Потім він поїхав до міста, пограв у більярд і зробив дзвінок друзям, у яких гостювала Гледіс Сандерс, представившись м-ром Літлворттом. Домовившись із дружиною про

романтичну зустріч у садку біля готелю, Джек Сандерс повернувся до готелю, при свідках знайшов труп, а потім, поки викликали поліцію, привів Гледіс у номер і там убив її панчохою з піском, а тіло покоївки повернув до комори (*'It was a wicked idea – but a very clever one. <...> The body of poor Mary, the housemaid – why not use it? <...> He carried the body along the balcony (it was dark at five), dressed it in one of his wife`s dresses and her big red coat. And then he found the hat cupboard locked! There was only one thing to be done, he fetched one of the poor girl`s own hats. No one would notice. He put the sandbag down beside her. Then he went off to establish his alibi. He telephoned to his wife – calling himself Mr. Littleworth. <...> he got her to leave the bridge party early and not to go back to the Hydro, and arranged with her to meet him in the grounds of the Hydro near the fire escape at seven o`clock. He probably told her he had some surprise for her. <...> He meets his wife, takes her up the fire escape, they enter their room. <...> She stoops over it, and he picks up his sandbag and strikes... <...> Then he carries poor Mary`s body back to her own room and arranges it decorously once more.*) [ЗЛОЧИНЕЦЬ: М-Р САНДЕРС. СПОСІБ: МІСТИФІКАЦІЯ. ДОКАЗ: КАПЕЛЮШОК. МОТИВ: ЗАПОВІТ].

- Підсумок (19): **НЕ-19. Покарання.** На питання про подальшу долю Сандерса, міс Марпл відповіла, що його повісили.

Оповідання “A Christmas Tragedy” належить до кримінальних історій з двома тематичними центрами: розслідування злочину (основний наратив) і реалізована загроза (додатковий наратив). В інклюзивній тематичній макроструктурі 1 додаткового проспекційного наративу у фазі Ускладнення¹ вводиться тема ЗАГРОЗА, представлена АС СУБ`ЄКТ ЗАГРОЗИ, ОБ`ЄКТ ЗАГРОЗИ, МОТИВ і НАСЛІДОК (?). Останній слот є відкритим, а напруженість створюється за рахунок невизначеності подальшого розвитку подій, яка вирішується в адитивній тематичній макроструктурі 2, де у

початковій фазі Ускладнення¹ змінюється стратегія обробки інформації (Проспекція → Ретроспекція). Тематична макроструктура 2 ретроспекційної частини додаткового нарративу включає тему ЗЛОЧИН і підпорядковані їй слоти: ЖЕРТВА, СПІВЖЕРТВА, МОТИВ, ЗНАРЯДДЯ і ЗЛОЧИНЕЦЬ (?). Відкритий слот ЗЛОЧИНЕЦЬ отримує інформаційне наповнення в макроструктурі 3 основного нарративу у фазі Рішення, при цьому відбувається зміна теми і зміна ролей акторів:

- ЗАГРОЗА → ЗЛОЧИН
- актор А¹: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ → СПІВЖЕРТВА → ЗЛОЧИНЕЦЬ
- актор Б¹: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ → ЖЕРТВА ЗЛОЧИНУ

АС СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ, ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ і НАСЛІДОК ЗАГРОЗИ тематичної макроструктури 1 елімінуються, паралельно з цим у тематичній макроструктурі 2 додаткового нарративу з'являються нові АС – ЗЛОЧИНЕЦЬ, ЗНАРЯДДЯ ЗЛОЧИНУ і СПІВЖЕРТВА, а в тематичній макроструктурі 3 основного нарративу – аргументний слот ДОКАЗ. Інформаційне наповнення АС МОТИВ змінюється двічі: заповіт → пограбування → заповіт. Загальна напруженість знімається у фінальній розгортці макроструктури 3 основного нарративу.

Емотивний компонент моделі має комбіновану природу: зацікавленість (основний і додатковий нарративи Ретроспекції – НЕ-11–17), поєднана із збентеженістю (НЕ-17), супроводжується саспенсом (додатковий нарратив Проспекції – НЕ-2–10).

Інклюзивний комплекс **ПРОСПЕКЦІЯ (ПРОСПЕКЦІЯ¹)**, проста інклюзія: одна мелодрама (1%) – “The Soul of Croupier” / «Душа круп'є» (1930)⁹. Актори: А – м-р Сатертуйт, Б – графиня Царнова, В – Франклін рудж, Г – Елізабет Мартін, Д – м-р Кін, Е – П'єр Воше, А¹ – ювелір П'єр, Б¹ – дружина П'єра. Наративна схема: 22 НЕ, 17 наративних фаз, три

⁹ Вище це оповідання слугувало ілюстрацією жанра мелодрами. Тут його зміст розглядається на предмет організації наративної структури. – Г. Л.

THE SOUL OF CROUPIER

- HE-1. На узбережжі.
- HE-2. Розмова з Елізабет.
- HE-3. Розмова із Франкліном.
- HE-4. Розмова із графінею.
- HE-5. В казино.
- HE-6. Зустріч із Арлі Кіном.
- HE-7. Гра у рулетку.
- HE-8. Обурення м-ра Сатертуейта.

- HE-9. У кафе.
- HE-10. Історія кохання.
- HE-11. Сімейне життя.
- HE-12. Розрив.
- HE-13. Життя одинака.
- HE-14. Поява дружини.
- HE-15. Страждання.
- HE-16. Після війни.

- HE-17. Несподівана зустріч.
- HE-18. Неприємна правда.
- HE-19. Реакція графині.
- HE-20. Обгоріла банкнота.
- HE-21. Щасливий фінал.
- HE-22. За столом.

Актори:

- А – м-р Сатертуейт
- Б – графиня Царнова
- В – Франклін Рудж
- Г – Елізабет Мартін
- Д – м-р Кін
- Е – П'єр Воше

Актори¹:

- А¹ – ювелір П'єр
- Б¹ – дружина П'єра

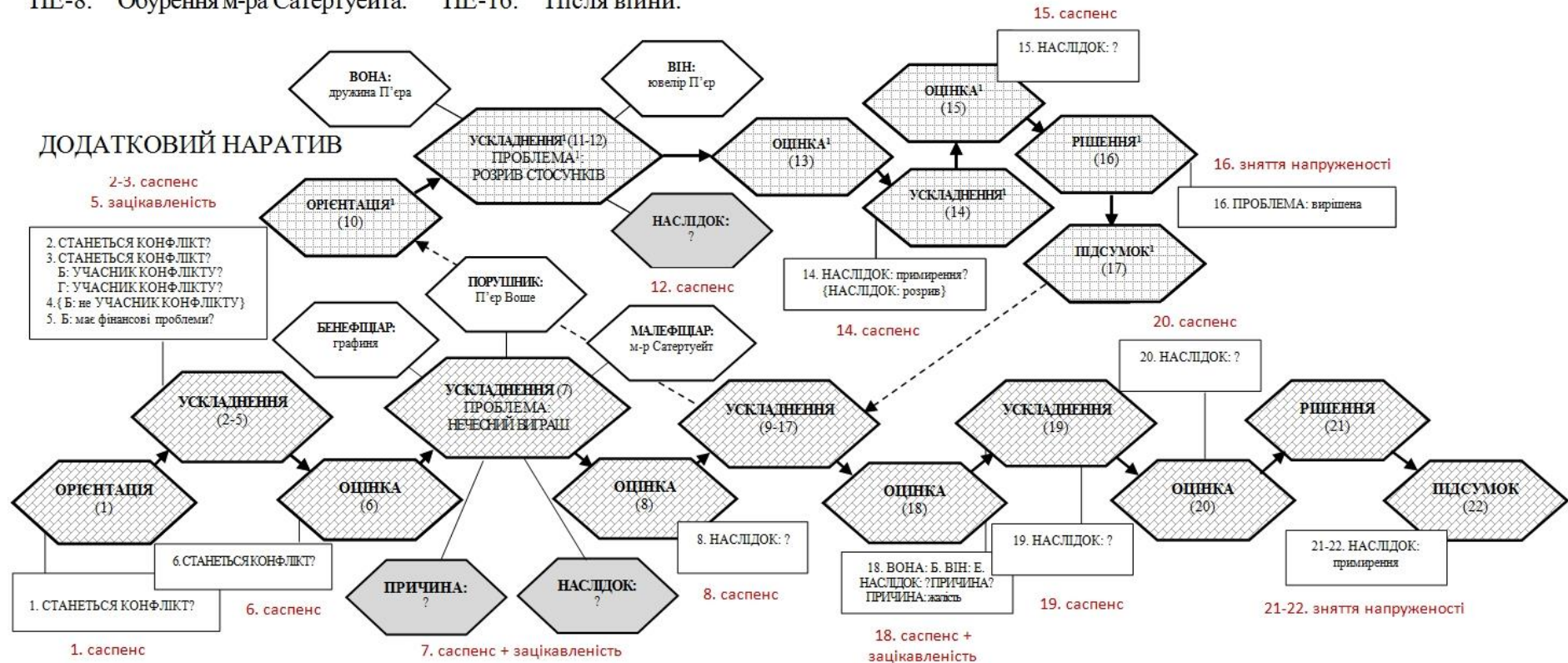


Рис. 3.11. Оповідання «The Soul of Croupier»: когнітивна модель (Перспекція (Перспекція¹))

КПСН: {Орієнтація /1/ – Ускладнення /2–5/ – Оцінка /6/ – Ускладнення /7/ – Оцінка /8/ – Ускладнення /9–17/ [Орієнтація ¹ /10/ – Ускладнення ¹ /11–12/ – Оцінка¹ /13/ – Ускладнення ¹ /14/ – Оцінка¹ /15/ – Рішення ¹ /16/ – Підсумок¹ /17/]}_{Просп.}¹ – Оцінка /18/ – Ускладнення /19/ – Оцінка /20/ – Рішення /21/ – Підсумок /22/}_{Просп.} (рис. 3.11).

Транскрипт до когнітивної моделі оповідання

“The Soul of Croupier” (3.5)

П р о с п е к ц і я

- **О р і є н т а ц і я (1): НЕ-1. На узбережжі.** М-р Сатертуейт, літній англійський джентльмен, відпочиває на березі Рів’єри. Того дня, розглядаючи публіку, він помічає російську графиню Царнову, яку супроводжує Франклін Рудж, молодий американець із студентської компанії. Графиня, струнка зріла красуня у вишуканій сукні, мала репутацію фатальної жінки. М-р Сатертуейт непокоїться за юнака, оскільки знає про його романтичні стосунки із Елізабет Мартін, дівчиною-студенткою з їхньої компанії (*‘There goes a young fool,’ said Mr. Satterthwaite to himself. ‘But I suppose it’s no business of mine and anyway he wouldn’t listen to me.’ <...> But he still felt rather worried, because there was a very attractive little American girl in the party, and he was sure that she would not like Franklin Rudge’s friendship with the Countess at all.*) [СТАНЕТЬСЯ КОНФЛІКТ? – саспенс].
- **У с к л а д н е н н я (2–5): НЕ-2. Розмова з Елізабет.** У цей момент до нього підходить Елізабет і питає про Франкліна. М-р Сатуртуейт зізнається, що щойно бачив його. Дівчина уїдливо питає про графиню і, отримавши стверджувальну відповідь, уходить (*‘Have you seen Franklin – Mr.Rudge – anywhere about?’ – ‘I saw him just a few minutes ago.’ – ‘With his friend the Countess, I suppose,’ said the girl sharply. – ‘Er – with the Countess, yes,’ admitted Mr. Satterthwaite. – ‘That Countess of his doesn’t cut any ice with me – ,’ said the girl in a rather high, shrill voice.*

'Franklin`s just crazy about her. Why I can`t think.') [СТАНЕТЬСЯ КОНФЛІКТ? – саспенс]. **НЕ-3. Розмова із Франкліном.** Через деякий час до м-ра Сатертуейта приєднується Франклін. Він цікавиться графинею, і стає очевидним, що хлопець захоплюється нею (*'Now there`s a woman whom it`s been very interesting to meet. One`s inclined to think that the aristocracy of Europe is played out and effete. That may be true of the men, but the women are different. Isn`t it a pleasure to meet an exquisite creature like the Countess? Witty, charming, intelligent, generations of civilisation behind her, an aristocrat to her finger-tips!'* <...> *'She was a Radzynski,' he explained Franklin Rudge. 'One of the oldest families in Hungary. She`s had the most extraordinary life. You know that great rope of pearls she wears?'* <..> *'That was given her by the King of Bosnia. She smuggled some secret papers out of the kingdom for him.'* <...>.. *the Countess moved austerely through a labyrinth of diplomatic intrigues. She had enemies, detractors – naturally!')* [СТАНЕТЬСЯ КОНФЛІКТ? ГРАФИНЯ: УЧАСНИК КОНФЛІКТУ? – саспенс]. Франклін скаржитья, що Елізабет не сприймає графиню Царнову (*'It`s one of the worst things in the world today, the unkindness of woman to woman. You know Elizabeth Martin? <...> Got a real down on the Countess without knowing a darned thing about her, and won`t listen when I try to tell her things. It`s all wrong, Mr. Satterthwaite.'*) [СТАНЕТЬСЯ КОНФЛІКТ? ЕЛІЗАБЕТ: УЧАСНИК КОНФЛІКТУ? – саспенс]. **НЕ-4. Розмова із графинею.** Згодом до них підходить графиня, але Руджа хтось гукає, і м-р Сатертуейт з Царновою залишаються вдвох. Вони розмовляють про зигзаги долі, коли раптом старий джентльмен бачить перед собою не холодну гарпію, а стомлену жінку, яка мріє про тепло і душевний спокій (*And suddenly Mr. Satterthwaite had a strange and new impression of her. He saw her no longer as a harpy, but as a desperate creature at bay, fighting tooth and nail. He stole a sideways glance at her. The parasol was*

down, he could see the little haggard lines at the corners of her eyes. In one temple a pulse was beating.) [ГРАФИНЯ: не УЧАСНИК КОНФЛІКТУ]. **НЕ-5.**

В казино. Того вечіра м-р Сатертуейт спостерігає, як графиня грає у рулетку: кілька разів поспіль вона програє і полишає місце за столом. Двоє з гравців обговорюють Царнову. Один із них звертає увагу на її перлини, але інший впевнено називає їх підробкою (*Again and again she staked, only to see her stake swept away. She bore her losses well, with the stoical sang froid, of the old habitue. She staked en plein once or twice, put the maximum on red, won a little on the middle dozen and then lost it again, finally she backed manque six times and lost every time. Then with a little graceful shrug of the shoulders she turned away. <...> 'So those are the pearls of Bosnia, are they?' he asked.' En verite. That is odd.*) [ГРАФИНЯ: МАЄ ФІНАНСОВІ ПРОБЛЕМИ? – зацікавленість].

- **Оцінка (НЕ-6): НЕ-6. Зустріч із Арлі Кіном.** Несподівано м-р Сатертуейт бачить свого давнього знайомого, м-ра Кіна. Вони вітаються, і старий джентльмен переповідає йому останні події. Він зізнається, що занепокоєний розвитком подій (*Speaking eagerly, Mr. Satterthwaite unfolded his perplexities. As usual he took pride in his power of conveying atmosphere. The Countess, young Franklin, uncompromising Elizabeth – he sketched them all in with a deft touch. <...> 'But in this case I do not know what to do. It is all very perplexing.'*) [**СТАНЕТЬСЯ КОНФЛІКТ? – саспенс**]. М-р Кін обіцяє допомогти.
- **Ускладнення (7): НЕ-7. Гра у рулетку.** Наступного вечора м-р Сатертуейт сідає за рулетку. Поруч грає графиня Царнова. Поступово програвши майже все, старий джентльмен ставить останню фішку, і його номер виграє. Проте круп'є віддає виграш графині Царновій, ставка якої була по сусідству (*The croupier, having raked in the other stakes, pushed forward Mr.Satterthwaite`s winnings.<...> 'The Countess picked up the money. Mr. Satterthwaite drew back. He remained a*

gentleman. The Countess looked him full in the face and he returned her glance. One or two of the people round pointed out to the croupier that he had made a mistake, but the man shook his head impatiently. He had decided. That was the end.) [ПРОБЛЕМА: НЕЧЕСНИЙ ВИГРАШ. БЕНЕФІЦІАР: ГРАФІНЯ. МАЛЕФІЦІАР: М-Р САТЕРТУЕЙТ. ПОРУШНИК: КРУП'Є. ПРИЧИНА: ? – зацікавленість. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- **Оцінка (8): НЕ-8. Обурення м-ра Сатертуейта.** М-р Сатертуейт скаржиться своєму другові, м-ру Кіну, на несправедливість (*Mr. Satterthwaite rejoined Mr. Quin. Beneath his impeccable demeanour, he was feeling extremely indignant.*) [М-Р САТЕРТУЕЙТ: МАЛЕФІЦІАР. НАСЛІДОК: ? – саспенс]. М-р Кін пропонує зібратися усім за вечерею у кафе «Богемія».
- **Ускладнення (9): НЕ-9. У кафе.** За столом збираються шестеро: м-р Сатертуейт, Елізабет, Франклін, графиня, круп'є П'єр Воше і м-р Кін. Після чудової вечері, коли присутні насолоджувались вином, Франклін розповідає історію про одного знайомого, який несподівано розбагатів. У відповідь П'єр Воше пропонує свою, не менш цікаву, історію про те, як чоловік втратив все, що мав.
- **Ускладнення (10–17):**

(Перспекція¹)

- Орієнтація¹ (10): НЕ-10. Історія кохання. Ця історія сталася багато років тому у Парижі. Молодий перспективний ювелір зустрічає жінку своєї мрії і одружується з нею, хоча уся його рідня налаштована проти їхнього шлюбу. **НЕ-11. Сімейне життя.** Чоловік дуже кохає свою дружину, але красуня має крутий норов. Юнак вирішує, що дівчина просто використовує його, через що молодята часто сваряться.
- Ускладнення¹ (11–12): НЕ-12. Розрив. Одного дня, після чергової сварки, жінка уходить від чоловіка (*'You can see the next step, can you not?*

The thing that was bound to come. She left him.) [ПРОБЛЕМА: РОЗРИВ СТОСУНКІВ. ВІН: ЮВЕЛІР П'ЄР. ВОНА: ДРУЖИНА П'ЄРА. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Оцінка¹ (13): НЕ-13. Життя одинака. Два роки поспіль юнак жив один, єдиним його другом став алкоголь. Ювелірний бізнес поступово занепадав (*For two years he was alone, working in his little shop with no news of her. He had one friend – absinthe. The business did not prosper so well.*) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Ускладнення¹ (14): НЕ-14. Поява дружини. Одного дня на порозі його дому з'явилась прекрасно вдягнена і доглянута жінка, в якій він ледве впізнав свою дружину. Його серце відчайдушно закалатало, він хотів підхопити її і стиснути в обіймах (*His heart was beating – but beating! He was at a loss what to do. He would have liked to have beaten her, to have clasped her in his arms, to have thrown her down on the floor and trampled on her, to have thrown himself at her feet.*) [НАСЛІДОК: ПРИМИРЕННЯ ? – саспенс]. Натомість він холодно запитав, чого бажає мадам. Це засмутило її, але красуня відповіла, що вона повернулася додому (*He did none of those things. He took up his pincers and went on with his work. 'Madame desires?' he asked formally. That upset her. She did not look for that, you see. 'Pierre,' she said. 'I have come back.'*) [НАСЛІДОК: ПРИМИРЕННЯ ? – саспенс]. Але чоловік продовжував демонструвати байдужість. Рішуче розвернувшись, жінка полишила домівку (*He pretended indifference. <...> 'I came to show myself to you. I thought I would make you take me in your arms and when you did so, then – then I would spit in your face and tell you how I hated you!' And on that she went out of the shop.*) [НАСЛІДОК: РОЗРИВ СТОСУНКІВ].

- Оцінка¹ (15): НЕ-15. Страждання. Життя П'єра неуклібно котилося униз. Як не дивно, його врятувала війна: біль і страждання інших відірвали його від власних мук (*'And so that young man of whom I tell you sank lower and lower. He drank more absinthe. The little shop was sold over his head. He became of the dregs, of the gutter. Then came the war. Ah! It was good,*

the war. It took that man out of the gutter and taught him to be a brute beast no longer. It drilled him – and sobered him. He endured cold and pain and the fear of death – but he did not die and when the war ended, he was a man again.)
[НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Рішення¹ (16): НЕ-16. Після війни. Його комісували з армії, і П'єр переїхав на південь Франції, де влаштувався на роботу у казино. Поступово його життя налагодилось, він дослужився до круп'є (*'It was then, messieurs, that he came South. <...> I will not weary you with all the things he did. Suffice it to say that he ended up as a croupier..*) [ПРОБЛЕМА: ВИРІШЕНА].

- Підсумок¹ (17): НЕ-17. Несподівана зустріч. Минули роки, і одного дня вони зустрілися за ігровим столом. Його колишня дружина не впізнала П'єра, але він впізнав її. Натренованим поглядом круп'є він одразу помітив, що жінка знаходиться у фінансовій скруті: фальшиві перли, нервові стискування пальців, рахунки, сплачені іншими постояльцями готелю. І коли вона пішла ва-банк, поставивши усі свої фішки на один номер, він піддався емоційному пориву і присудив їй нечесний виграш.

П р о с п е к ц і я

- Оцінка (18): НЕ-18. Неприємна правда. Раптом графиня подається уперед: вона хоче знати, чому круп'є так вчинив (*'Ah!' There was a crash, as the Countess sprang to her feet and leant across the table, sweeping her glass on to the floor. 'Why?' she cried. 'That`s what I want to know, why did you do it?' There was a long pause, a pause that seemed interminable, and still those two facing each other across the table looked and looked... It was like a duel.*) [ВОНА: ГРАФИНЯ ЦАРНОВА. ВІН: П'ЄР ВОШЕ. ПРИЧИНА: ? – зацікавленість. НАСЛІДОК: ? – саспенс]. Посміхаючись, П'єр зізнається, що та жінка викликала у нього звичайну жалість. (*A mean little smile crept across Pierre Vaucher`s face. He raised his hands. 'Madame,' he said, 'there is such a thing as pity ..'*) [ПРИЧИНА: ЖАЛІСТЬ. НАСЛІДОК: ? – саспенс].

- Ускладнення (19): **НЕ-19. Реакція графині.** Царнова опановує себе і безтурботно пропонує П'єрові підпалити його цигарку. Вона скручує якийсь папірець і запалює його від свічки на столі. Після цього графиня повідомляє, що має йти, і полишає кафе (*She deftly rolled up a spill, and lighted it at the candle and held it towards him. He leaned forward till the flame caught the tip of the cigarette he held between his lips. Then she rose unexpectedly to her feet. 'And now I must leave you all. Please – I need no one to escort me.'* Before one could realise it she was gone.) [НАСЛІДОК: ? – саспенс].
- Оцінка (20): **НЕ-20. Обгоріла банкнота.** М-р Сатертуейт намагається зупинити графиню, але чує приголомшений крик круп'є. Виявляється, Царнова підпалила його цигарку банкнотою, що складала весь її виграш. П'єр Воше був вражений вчинком красуні (*All that she had in the world. And she lighted my cigarette with it! Because she was too proud to accept – pity. Ah! proud, she was always proud as the Devil. She is unique – wonderful.* ') [НАСЛІДОК: ? – саспенс].
- Рішення (21): **НЕ-21. Щасливий фінал.** Усвідомивши, що він і досі кохає цю дивовижну жінку, П'єр кидається за нею (*He sprang up from his seat and darted out.*) [НАСЛІДОК: ПРИМИРЕННЯ]. Френк і Елізабет вирішують прогулятися удвох і також полишають компанію.
- Підсумок (22): **НЕ-22. За столом.** М-р Сатертуейт виражає впевненість, що всі романтичні справи владналися якнайкраще (*'That's all gone off splendidly. Our pair of love birds will be all right now.'*) [НАСЛІДОК: ПРИМИРЕННЯ].

Оповідання “The Soul of Croquet” належить до мелодрам з двома тематичними центрами: вирішення конфлікту з виграшем (основний наратив) і проблема стосунків подружжя (додатковий наратив). В інклюзивній тематичній макроструктурі додаткового проспекційного наративу у фазі Ускладнення¹ вводиться тема ПРОБЛЕМА, представлена АС

ВІН, ВОНА, НАСЛІДОК (?). Останній слот є відкритим, а напруженість створюється за рахунок невизначеності подальшого розвитку подій, яка вирішується у фазі Рішення¹. Тематична макроструктура проспекційної частини основного нарративу включає тему ПРОБЛЕМА і підпорядковані їй слоти: ПОРУШНИК, БЕНЕФІЦІАР, МАЛЕФІЦІАР, ПРИЧИНА (?) і НАСЛІДОК (?). Відкритий слот ПРИЧИНА отримує інформаційне наповнення у фазі Оцінка, тоді як АС НАСЛІДОК заповнюється у фазі Рішення, при цьому відбувається накладання ролей акторів:

- актор А: ВІН → ПОРУШНИК
- актор Б: ВОНА → БЕНЕФІЦІАР

Загальна напруженість знімається у фазах Рішення - Підсумок основного нарративу.

Емотивний компонент моделі має гомогенну природу: саспенс (основний і додатковий нарративи Проспекції – HE-1–20) двічі супроводжується зацікавленістю (HE-5,7).

Виявлені типи когнітивних моделей нарративної структури мають жанрову варіативність.

3.3. Жанрова варіативність когнітивних моделей в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті

Аналіз нарративної структури 145 оповідань А. Крісті свідчить про те, що у цих оповіданнях були реалізовані 11 когнітивних моделей (табл. 3.2). Згідно з даними табл. 3.2, найбільш частотною когнітивною моделлю є симплекс Ретроспекція (47 оповідань – 32,4%); друге місце за частотністю посідає симплекс Проспекція (39 оповідань – 27%), третє місце – адитивний комплекс Проспекція + Ретроспекція (21 оповідання – 14,4%). Інші моделі мають показник частотності менший за 10%.

У плані жанрів очевидним є домінування симплексу Ретроспекція (37 оповідань – 51%) і адитивного комплексу Проспекція + Ретроспекція (15

оповідань – 21%) в детективі; симплексу Ретроспекція – у таємничій історії (6 оповідань – 33%) та квесті (3 оповідання – 100%); симплексу Проспекція – у (мело)драмі (16 оповідань – 64%), містичній історії (8 оповідань – 89%), історії протистояння (5 оповідань – 83%) і пригодницькій історії (6 оповідань – 100%).

Таблиця 3.2

Когнітивні моделі оповідань А. Крісті

№ п/п	Тип моделі	Жанрова приналежність								Разом:	
		1*	2*	3*	4*	5*	6*	7*	8*	опові-данья	%
<u>СИМПЛЕКСИ:</u>											
1.	Ретроспекція	37	-	6	1	-	-	-	3	47	32,4
2.	Проспекція	2	16	1	8	5	6	1	-	39	27,0
3.	Рекогніція	-	6	3	-	-	-	-	-	9	6,2
<u>КОМПЛЕКСИ:</u>											
АДИТИВНІ											
4.	Ретроспекція + Рекогніція	3	-	-	-	-	-	-	-	3	2,1
5.	Проспекція + Ретроспекція	15	1	2	-	-	-	3	-	21	14,4
6.	Проспекція + Рекогніція	5	1	1	-	1	-	-	-	8	5,5
7.	Ретроспекція + Проспекція + Рекогніція	1	-	1	-	-	-	-	-	2	1,4
ІНКЛЮЗИВНІ											
8.	Ретроспекція (Ретроспекція ¹)	8	-	1	-	-	-	-	-	9	6,2
9.	Ретроспекція (Проспекція ¹)	1	-	3	-	-	-	1	-	5	3,4
10.	Ретроспекція (Проспекція ¹ + Ретроспекція ¹)	1	-	-	-	-	-	-	-	1	0,7
11.	Проспекція (Проспекція ¹)	-	1	-	-	-	-	-	-	1	0,7
Разом, моделей:		73	25	18	9	6	6	5	3	145	100 %

1* – детектив

3* – таємнича історія

5* – історія протистояння

7* – трилер

2* – (мело)драма

4* – містична історія

6* – пригодницька історія

8* – квест

Можна стверджувати, що когнітивні моделі наративів є явищами того самого порядку, що й ономаціологічні моделі номінативних одиниць, які демонструють спосіб організації внутрішньої форми як частини

значення / інтерпретації мовного знака, виведеної у його зовнішню форму і вживаної тим самим у якості мотиватора, що забезпечує доступ до значення (див. про це [48, с. 7–8]).

Якщо вважати «значенням» зміст (читацьку інтерпретацію) усіх оповідань А. Крісті, то мовними знаками, які його активують, стають самі тексти оповідань, де «зовнішні форми» унаочнюють певні типи когнітивних наративних структур – «внутрішні форми». Ці структури, що демонструють спосіб організації наративу як складного знака, формують семіотичний простір, наділений властивостями номінативної прототипної категорії, яка має центральний член-прототип і периферійні члени. Близькість останніх до прототипу залежить від частотності використання номінативної форми – когнітивної моделі наративу (рис. 3.12).

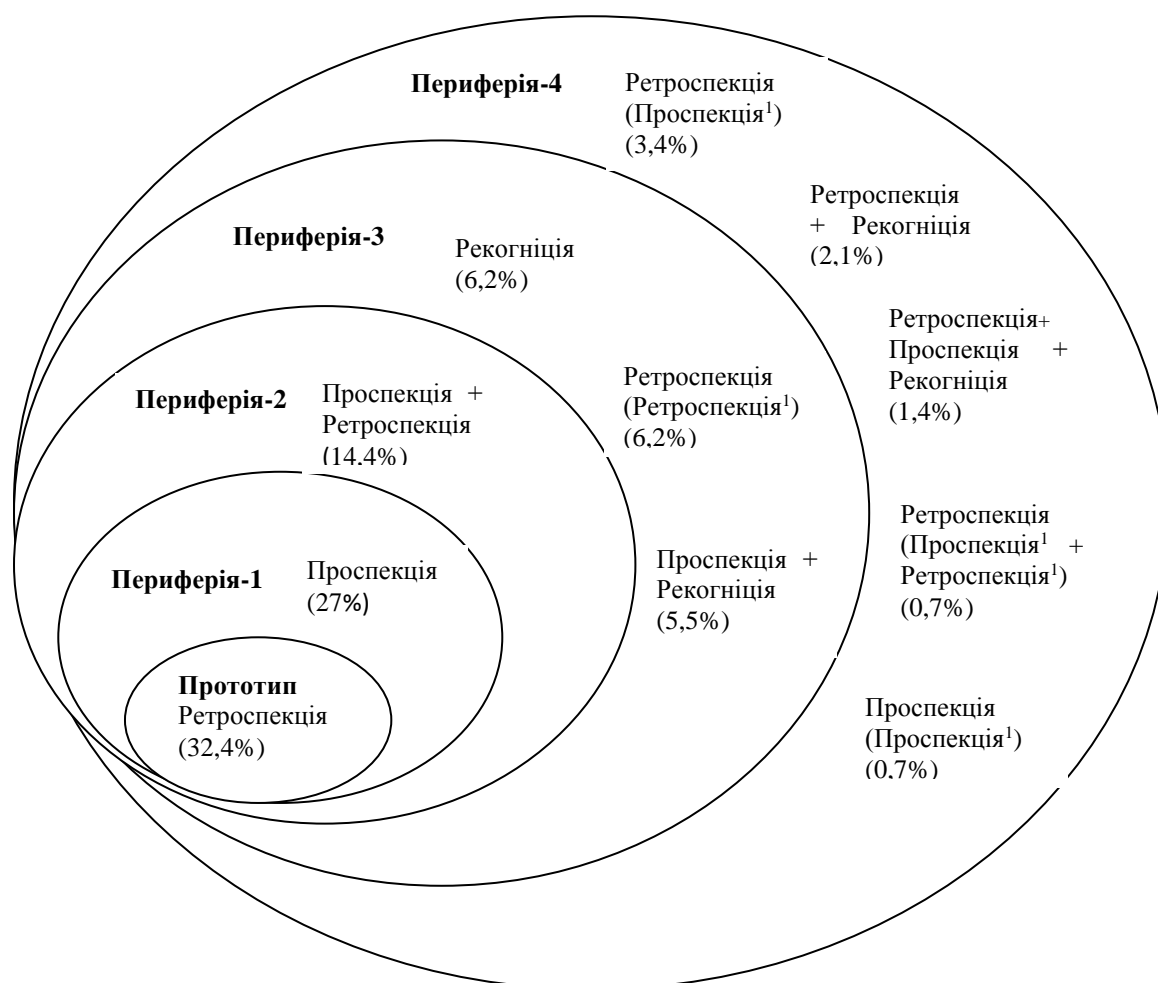


Рис. 3.12. Когнітивні моделі оповідань А. Крісті:
прототипна репрезентація

Відповідно до кількісних показників табл. 3.2, прототипом є симплекс Ретроспекція (32,4%). На периферії-1, прилеглий до прототипу, знаходиться симплекс Проспекція (27%), а на периферії-2, віддаленій від прототипу, – адитивний комплекс Проспекція + Ретроспекція (14,4%). Периферія-3 представлена симплексом Рекогніція (6,2%), інклюзивним комплексом Ретроспекція (Ретроспекція¹) (6,2%) і адитивним комплексом Проспекція + Рекогніція (5,5%). Периферію-4 формують п'ять найменш частотних моделей: інклюзивний комплекс Ретроспекція (Проспекція¹) (3,4%), адитивний комплекс Ретроспекція + Рекогніція (2,1%), адитивний комплекс Ретроспекція + Проспекція + Рекогніція (1,4%), інклюзивний комплекс Проспекція (Проспекція¹) (0,7%) та інклюзивний комплекс Ретроспекція (Проспекція¹ + Ретроспекція¹) (0,7%).

У побудові когнітивних моделей оповідань найбільш продуктивними є КПСН Ретроспекція і Проспекція, що мають 97 і 78 вживань відповідно (табл. 3.3).

Таблиця 3.3

**Продуктивність КПСН у складі когнітивних моделей
оповідань А. Крісті**

КПСН	Симплекси	Адитивні двоскладові комплекси	Адитивні трискладові комплекси	Інклюзивні комплекси: проста інклюдія	Інклюзивні комплекси: складна інклюдія	Разом
Ретроспекція	47	24	2	23	1	97
Проспекція	39	29	2	7	1	78
Рекогніція	9	11	2	-	1	23

У підсумку зазначимо, що когнітивне моделювання дозволяє продемонструвати лише перші два плани наративної напруженості – сюжетний і жанровий. Її третій – дескриптивний – план об'єктивується на рівні текстових дескрипцій, які виступають у якості тригерів, що запускають когнітивно-емоційні реакції у свідомості читача.

Висновки до розділу 3

1. Гостросюжетна література є видом літератури, що розглядається сьогодні як частина загальної культурної традиції, поряд із творами «високої» («серйозної», «елітарної») літератури. Серед характерних рис гостросюжетної літератури згадують її стереотипність та обумовленість жанровим каноном. До найбільш дискусійних проблем, пов'язаних із дослідженням такого виду літератури, відносять проблему її жанрової стратифікації. За класифікацією, запропонованою у нашому дослідженні, гостросюжетна література представлена 12 основними жанрами: детектив, таємнича історія, містична історія, вестерн, історія протистояння, трилер, пригодницька історія, любовна історія, мело(драма), фентезі, квест та наукова фантастика.

2. Аналіз 145 оповідань А. Крісті свідчить про їхню належність до 8 гостросюжетних жанрів, що визначають специфіку цих оповідань і мають різну частотність реалізації. Це детектив, (мело)драма, таємнича історія, містична історія, історія протистояння, пригодницька історія, трилер і квест. Серед них найбільш репрезентативними є жанр детективу, до якого відноситься майже половина усіх оповідань.

3. Наративна структура оповідань А. Крісті представлена 11 когнітивними моделями. Із застосуванням концептуальної графіки ми продемонстрували динаміку оповіді в усіх 11 моделях та проілюстрували кожну з них прикладом із фактичного матеріалу дослідження. Сукупно, когнітивні моделі наративної структури формують номінативну прототипну категорію, ядро якої становить когнітивний симплекс Ретроспекція. Периферія-1 включає когнітивний симплекс Проспекція, периферія-2 – двоскладовий адитивний когнітивний комплекс Проспекція + Ретроспекція. На периферії-3 знаходяться: когнітивний симплекс Рекогніція, когнітивний комплекс з простою інклюзією Ретроспекція (Ретроспекція¹), двоскладовий адитивний комплекс Проспекція + Рекогніція. Периферія-4 представлена:

когнітивним комплексом з простою інклюдією Ретроспекція (Проспекція¹), двоскладовим адитивним комплексом Ретроспекція + Рекогніція, трискладовим адитивним комплексом Ретроспекція + Проспекція + Рекогніція, когнітивним комплексом простою інклюдією Проспекція (Проспекція¹) та когнітивним комплексом зі складною інклюдією Ретроспекція (Проспекція¹ + Ретроспекція¹). У творенні когнітивних структур наративу найбільшу продуктивність демонструють ретроспекційна та проспекційна КПСН.

Аналіз жанрової варіативності когнітивних моделей свідчить про домінування симплексу Ретроспекція і адитивного комплексу Проспекція + Ретроспекція у детективі; симплексу Ретроспекція – у таємничій історії та квесті; симплексу Проспекція – у (мело)драмі, містичній історії, історії протистояння і пригодницькій історії.

4. У кожній із запропонованих моделей була виявлена вбудована в неї когнітивно-емотивна програма напруженості, яка мапується автором у тексті та розрахована на її конструювання читачем у процесі текстосприйняття. Ця програма демонструє «глобальну» напруженість, актуалізовану в розгортанні сюжету, передбаченому канонами жанру. «Глобальна» напруженість суголосна з текстовими СК цілісності (представлена смисловими і формальними ітераціями) та зв'язності (представлена смисловими і формальними реляціями). Смислові й формальні реляції представлені у послідовності фаз наративної структури. Смислові й формальні ітерації присутні в тематичних (змістових) розгортках наративних фаз. «Глобальна» напруженість є результатом реалізації «локальної» напруженості, безпосередньо створюваної текстовими дескрипціями-тригерами напруженості в межах наративного епізоду, представленого в тематичній розгортці конкретної наративної фази.

Основні положення розділу висвітлено у 4 роботах автора [110; 111; 114; 304]).

Розділ 4

**ТРИГЕРИ ТА ІНТЕНСИФІКАТОРИ НАРАТИВНОЇ
НАПРУЖЕНОСТІ В ГОСТРОСЮЖЕТНИХ
ОПОВІДАННЯХ АГАТИ КРІСТІ**

Залежно від типу інформації, яка міститься в текстовому фрагменті, і способу її сприйняття читачем, ми розрізняємо два типи тригерів наративної напруженості – когнітивні й емотивні, які можуть супроводжуватися інтенсифікаторами наративної напруженості.

4.1. Когнітивні тригери наративної напруженості

Під терміном «когнітивний тригер напруженості» ми розуміємо текстову дескрипцію, яка містить інтелективну інформацію і активує у читача когнітивний стан невизначеності, супроводжуваний емоційними реакціями саспенсу, зацікавленості і збентеженості. Невизначеність інформації, своєю чергою, є результатом її недостатності, неоднозначності, нелогічності та ймовірності [107]. Кожна з цих характеристик інформації активується відповідною групою тригерів.

4.1.1. Тригери недостатності інформації. До цієї групи тригерів належать текстові дескрипції фрагментарності інформації та відсутності інформації.

Дескрипція фрагментарності інформації є текстовою дескрипцією, яка містить часткові відомості про персонажа / сутність / подію та, як правило, включає слова з узагальненої семантикою, невизначений артикль і невизначені займенники (1), (2).

(1) *'It was after dinner last night, sir, that the man came. He asked to see Mr. Pace, sir, and, seeing that he spoke the same way, I thought it was an*

American gentleman friend of Mr. Pace's and I showed him into the gun-room, and then went to tell Mr. Pace. He wouldn't give any name... <...> 'What was this man like who called to see Mr. Pace?' The housekeeper reflected. 'He had a black beard, sir, and was about middle-aged, and had on a light overcoat. Beyond the fact that he spoke like an American I didn't notice much about him.' (1.4)

В оповіданні “The Mystery of Hunter’s Lodge” слуга дає опис незнайомця, який прийшов до будинку Пейсів, після чого господар був знайдений мертвим. Родовий термін *man* і невизначений артикль (*an American gentleman friend*) сприяють створенню невизначеності, що супроводжується зацікавленістю: ХТО ЦЕ? ЦЕ ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість)

(2) *'You see we've discovered that the notes are being circulated from the West End. Somebody pretty high up in the social scale is doing the distributing. They're passing them the other side of the Channel as well. Now there's a certain person who is interesting us very much. A Major Laidlaw – perhaps you've heard the name?'* (2.9)

В оповіданні “The Crackler” інспектор поліції, інструктуючи детективів перед небезпечним завданням, характеризує можливого злочинця. Відсутність інформації про підозрюваного підкреслюється вживанням невизначеного займенника (*somebody*) і невизначеного артикля (*a Major Laidlaw, a certain person*). Тригер фрагментарності сигналізує про дефіцит інформації, індукуючи тим самим питання: ХТО ЦЕ? (зацікавленість).

У дескрипції відсутності інформації бракує відомостей про персонажа / сутність / подію. Часто це речення з «хибним» агенсом (3), конструкції пасивного стану (4), конструкції із запереченням (5).

(3) *'Well, look at this last coup, the million dollars' worth of Liberty Bonds which the London and Scottish Bank were sending to New York, and which*

disappeared in such a remarkable manner on board the Olympia.’ <...> *The bonds seemed literally to have vanished into thin air.*’ (1.5)

В оповіданні “The Million Dollar Bond Robbery”, обговорюючи викрадення облігацій з борта судна «Олімпія», персонажі кажуть, що вони «зникли», «випарувались». Проте читач розуміє, що викрадення облігацій є результатом дій якоїсь людини. Звідси виникають питання: ХТО ВИКРАДАЧ? та ЯК ВІН ЦЕ ЗДІЙСНИВ? (зацікавленість).

- (4) *‘Now, then, Mr. Poirot, I’m going to tell you the whole thing. The dog was stolen a week ago – nipped in Kensington Gardens where he was out with my wife’s companion! The next day my wife got a demand for two hundred pounds. <...> She didn’t say anything to me. Just sent off the money – in one-pound notes as stipulated – to the address given.’ – ‘And the dog was returned?’ – ‘Yes.’ (8.1)*

В оповіданні “The Nemean Lion” мова йде про викрадення собаки з метою викупу. Діалог Еркюля Пуаро і власника песика включає граматичні конструкції з пасивом (*was stolen, was nipped, was returned*), що вказує на відсутність інформації про особу викрадача і, як наслідок, породжує читацький інтерес: ХТО ВИКРАДАЧ? (зацікавленість).

- (5) *‘Well, as everyone knows, Mr. Davenheim did not return. Early on Sunday morning the police were communicated with, but could make neither head nor tail of the matter. Mr. Davenheim seemed literally to have vanished into thin air. He had not been to the post office; nor had he had been seen passing through the village. At the station they were positive he had not departed by any train. His own motor had not left the garage.’ (1.9)*

В оповіданні “The Disappearance of Mr Davenheim” інспектор поліції описує Пуаро обставини зникнення відомого банкіра. Використання граматичних конструкцій із запереченням (*nor*,

neither... nor) і негативною часткою *not* не лише маркує відсутність будь-якої інформації про персонажа, але й побічно вказує на те, що слідство зайшло в глухий кут, оскільки перевірка всіх можливих місць перебування м-ра Давенхайма виявилася безрезультатною. При цьому типовою реакцією на відсутність інформації є питання ДЕ ЗНИКЛИЙ? (зацікавленість).

4.1.2. Тригери неоднозначності інформації. Тригерами цієї групи є текстові дескрипції амбівалентності та альтернативності.

Дескрипція амбівалентності містить поєднання суперечливих характеристик одного й того самого персонажа (6) або об'єкта (7).

(6) *'Take O'Murphy first. Against: that his conduct in leaving the main road was suspicious; that he is an Irishman from County Clare; that he has disappeared in a highly suggestive manner. For: that his promptness in restarting the car saved the Premier's life; that he is a Scotland Yard man, and, obviously, from the post allotted to him, a trusted detective. Now for Daniels. There is not much against him, except the fact that nothing is known of his antecedents, and that he speaks too many languages for a good Englishman! (Pardon me, mon ami, but, as linguists, you are deplorable!) Now for him, we have the fact that he was found gagged, bound, and chloroformed – which does not look as though he had anything to do with the matter.'* (1.8)

В оповіданні "The Kidnapped Prime Minister" підозра падає на двох учасників подій: шофера чиновника та його секретаря, капітана Деніелса. Пуаро намагається систематизувати інформацію про обох фігурантів, але інформація і про перший, і про другий персонаж є суперечливою. У наведеному прикладі присутні одразу два тригери амбівалентності: перший пов'язаний з образом О'Мерфі, другий – з образом капітана Деніелса. Проти О'Мерфі

свідчать такі факти: підозріле сходження з маршруту під час поїздки, ірландське походження і незрозуміле зникнення. За: поспішність, з якою він вивів машину з-під обстрілу, рятуючи життя прем'єр-міністра, служба в Скотленд-Ярді і відмінний послужний список. Проти Деніелса практично нічого немає, крім хіба що сумнівного походження. За: він знайдений із кляпом у роті, що начебто говорить про його непричетність до викрадення. Амбівалентними є характеристики персонажів і їхніх дій, причому додаткова інформація, яка, зазвичай, конкретизує фікціональний образ, у цьому випадку не тільки не знімає підозр, а й посилює їх: **ЧИ Є ВІН ЗЛОЧИНЦЕМ? (зацікавленість).**

(7) *'The active principle of the foxglove – digitalis – acts on the heart. Indeed, it is a very valuable drug in some forms of heart trouble. A very curious case altogether. I would never have believed that eating a preparation of foxglove leaves could possibly result fatally.'* (5.11)

В оповіданні “The Herb of Death” доктор Ллойд, обговорюючи властивості дигіталісу – основної діючої речовини наперстянки, – пояснює, що ця рослина в одних дозах може діяти як незамінні ліки (*a very valuable drug*), а в інших – призвести до летального наслідку (*could possibly result fatally*). Амбівалентність характеристик дигіталісу – і ліки, і отрута – породжує питання: **наперстянка є ЗНАРЯДДЯМ ВБИВСТВА? (зацікавленість)**

У дескрипції альтернативності наявні рівнозначні альтернативні варіанти потрактування інформації (8),(9).

(8) *'His household consisted of his niece, Greta, a secretary, an old German servant who had served him faithfully for nearly forty years, and an outside handyman and gardener who was a native of King's Gnaton.' – 'The four suspects,' said Dr. Lloyd softly. – 'Exactly. The four suspects. <...>At the time the accident must have taken place, Gertrud was in her kitchen with the*

door closed and heard nothing – so she says. Fraulein Greta was in the garden planting some bulbs – again, so she says. The gardener, Dobbs, was in the small potting shed having his elevenses – so he says; and the secretary was out for a walk, and once more there is only his own word for it. No one has an alibi – no one can corroborate anyone else’s story.’ (5.9)

В оповіданні “The Four Suspects” йдеться про підозрюваних у вбивстві хазяїна будинку, кожен з яких мав можливість скоїти злочин і кожен з яких, за їхніми словами, був непричетний до вбивства: служниця Гертруда перебувала на кухні, племінниця жертви Грета поралася у садку, садівник Доббс майстрував щось у себе в сараї, а секретар Чарльз Темплтон був на прогулянці. Рівнозначність шансів скоїти злочини підкреслюється виразами *so she says, there is only his own word for it* і загальним висновком: жоден з них не мав алібі, і жоден з них не міг спростувати свідчень решти. Таким чином виникає запитання: ХТО З НИХ ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість).

- (9) *‘Bien, monsieur. So we have four possible suspects. The Russian countess, the English grande dame, the South African millionaire, and Mr. Bernard Parker. <...> ‘Mr. Hardman, of these four people, which do you yourself suspect?’ – ‘Oh, Monsieur Poirot, what a question! They are my friends, as I told you. I suspect none of them – or all of them, whichever way you like to put it.’ – ‘I do not agree. You suspect one of those four.’* (10.5)

В оповіданні “The Double Clue” у справі про зникнення коштовностей з будинку Маркуса Хардмана фігурують четверо підозрюваних: російська графиня Віра Росакова, леді Ранкорн, південноафриканський мільйонер м-р Джонстон і молодик без певного роду занять Бернад Паркер. Як і в попередньому прикладі, кожен із гостей мав можливість здійснити крадіжку і

кожен заперечував будь-яку причетність до злочину. Звідси постає запитання: ХТО З НИХ ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість).

Дескрипція альтернативності дозволяє створювати невизначеність відносно кількох персонажів або за кількома сюжетними лініями одночасно, що підсилює загальну наративну напруженість розвитку дії.

4.1.3. Тригери нелогічності інформації. Тригерами нелогічності інформації є дескрипції парадоксальності, суперечливості, неординарності, неконгруентності.

Дескрипція парадоксальності експлікує внутрішню суперечливість, неспроможність надати пояснення факту / процесу / події, що ґрунтується на судженні «якщо..., то як...?». Воно може бути або імпліцитним, тобто таким, що впливає з логіки оповіді (10), або експлікованим у формі «if..., why...?» (11).

(10) *'Pardon, but could you tell me if a Mr. and Mrs. Robinson reside here?' The porter was a man of few words and apparently of a sour or suspicious disposition. He hardly looked at us and grunted out: 'No. 4. Second floor.' – 'I thank you. Can you tell me how long they have been here?' – 'Six months.' I started forward in amazement, conscious as I did so of Poirot's malicious grin. – 'Impossible,' I cried. 'You must be making a mistake.' – 'Six months.' – 'Are you sure? The lady I mean is tall and fair with reddish gold hair and – 'That's 'er,' said the porter. 'Come in the Michaelmas quarter, they did. Just six months ago.'* (1.3)

В оповіданні "The Adventure of the Cheap Flat" Еркюль Пуаро, зацікавившись розповіддю Гастингса про те, як вдало його друзі Фергюсони нещодавно орендували квартиру в одному з найкращих районів Лондону, розслідує обставини справи. Опитування консьєржа дає несподіваний результат: виявляється, що подружжя Фергюсон живе в цій квартирі вже півроку.

Приголомшений Гастінгс не може сприйняти цей факт (*Impossible; You must be making a mistake; Are you sure?*), оскільки надана інформація суперечить здоровому глузду: ЯК ТАКЕ МОЖЕ БУТИ? (збентеженість).

- (11) *'What an extraordinary thing!' – 'Mr. Blunt, it is an extraordinary thing. There seems no rhyme or reason in it. Why, if anyone wanted to steal my kitbag, he could do so easily enough without resorting to all this round about business! And anyway, it was not stolen, but returned to me. On the other hand, if it were taken by mistake, why use Senator Westerham's name? It's a crazy business but just for curiosity I mean to get to the bottom of it. – (2.14)*

В оповіданні “The Ambassador`s Boot” йдеться про подію, яка сталася з послом Уїлмотом і яка, на перший погляд, не видавалася незвичайною. М-р Уїлмот тиждень тому повернувся із відрядження. Отримавши багаж, він поїхав додому, де виявив, що службовці переплутали його валізу з валізою сенатора Ральфа Уестерхама, чії ініціали збігалися з ініціалами посла. М-р Уестерхам, мабуть, також виявив помилку, оскільки він одразу відправив валізу м-ру Уїлмоту, а натомість отримав свою. Здавалося б, звичайна історія. Але коли посол, випадково зіткнувшись із сенатором, нагадав тому про курйозний випадок із багажем, виявилось, що сенатор уперше чує про цю історію! Уїлмот був страшенно здивований: ЯК ТАКЕ МОЖЕ БУТИ? (збентеженість). Він звернувся до детективного агентства і попросив сищиків з'ясувати незрозумілі обставини цієї події.

Дескрипція с у п е р е ч л и в о с т і вказує на те, що нова інформація не узгоджується з уже наявною (12), (13).

- (12) *I suppose, as he was such a rich man, his life was insured for a big sum?' – 'You consider him a rich man, doctor?' – 'Was he not? He kept two cars, you know, and Marsdon Manor is a pretty big place to keep up, although I believe*

he bought it very cheap.’ – *‘I understand that he had had considerable losses of late,*’ said Poirot, *watching the doctor narrowly.* (1.2)

В оповіданні “The Tragedy at Marsdon Manor” Пуаро обговорює з доктором особистість покійного м-ра Малтреверса. Пуаро знає, що у того були великі фінансові борги, однак доктор вважає інакше. Суперечливість інформації викликає невизначеність стосовно фінансового стану м-ра Малтреверса, що, своєю чергою, ставить під сумнів ймовірний мотив: МОТИВ – БАНКРУТСТВО? (зацікавленість).

(13) *‘This book now, did you lend it to Hannah?’ – ‘To Hannah?’ Miss Logan raised herself in bed with indignation. ‘No, indeed. She wouldn’t understand the first word of it. It is a highly technical book.’ – ‘Yes. I see that. Yet I found it in Hannah’s room.’ (2.11)*

В оповіданні “The House of Lurking Death” у діалозі квестора і свідка йдеться про доказ – підручник «Фармакологія», знайдений у кімнаті служниці, яку підозрюють в отруєнні двох осіб. Власниця книги, міс Логан, категорично заперечує припущення детективів про те, що вона давала книгу прислузі. Суперечливість фактів підсилює підозри щодо Ханни: ВОНА ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість).

Дескрипція неординарності містить інформацію про незвичайність, чудернацькість персонажу / сутності / місця: «Х не такий, як усі» (14), (15).

(14) *The figure in the print dress had straightened up and had turned towards them, trowel in hand. She was a sufficiently startling figure. Unkempt locks of iron-grey fell wispily on her shoulders, a straw hat rather like the hats that horses wear in Italy was crammed down on her head. The coloured print dress she wore fell nearly to her ankles. Out of a weather-beaten, not too clean face, shrewd eyes surveyed them appraisingly. (9.3)*

В оповіданні “Greenshaw’s Folly” представлений опис зовнішності літньої леді, спадкоємиці роду Гріншоу. Елементи її зовнішнього вигляду: садова сапка в руках (*trowel in hand*), неохайне волосся (*unkempt locks*), солом’яний капелюх, з тих, що в Італії надягають на коней (*a straw hat rather like the hats that horses wear in Italy was crammed down on her head*), замурзане обличчя (*not too clean face*), – різко контрастують із соціальним статусом міс Гріншоу. Тригер неординарності фокусує увагу на особистості персонажа, підказуючи, що саме з цим персонажем будуть пов’язані подальші сюжетні події, і викликаючи питання: ЩО СТАНЕТЬСЯ? (саспенс).

- (15) *Well, Mr. Poirot, the Lemesuriers are an old family. Way back in medieval times, a Lemesurier became suspicious of his wife. He found the lady in a compromising situation. She swore that she was innocent, but old Baron Hugo didn’t listen. She had one child, a son – and he swore that the boy was no child of his and should never inherit. I forget what he did – some pleasing medieval fancy like walling up the mother and son alive; anyway, he killed them both, and she died protesting her innocence and solemnly cursing the Lemesuriers forever. No first-born son of a Lemesurier should ever inherit – so the curse ran. Well, time passed, and the lady’s innocence was established beyond doubt. I believe that Hugo wore a hair shirt and ended up his days on his knees in a monk’s cell. But the curious thing is that from that day to this, no first-born son ever has succeeded to the estate. It’s gone to brothers, to nephews, to second sons – never to the eldest born. Vincent’s father was the second of five sons, the eldest of whom died in infancy. Of course, all through the war, Vincent has been convinced that whoever else was doomed, he certainly was. But strangely enough, his two younger brothers have been killed, and he himself has remained unscathed.’*
‘An interesting family history,’ said Poirot thoughtfully. (10.7)

В оповіданні “The Lemesurier Inheritance” мова йде про історію давнього роду Лемесюр’є. У середні століття один із них – барон Х’юго Лемесюр’є – запідозрив свою дружину у зраді. Незважаючи на те, що жінка заперечувала невірність, він заточив у башту її та їхнього маленького сина, а потім убив обох. Перед смертю дружина Лемесюр’є прокляла весь їхній рід: перший хлопчик, народжений у Лемесюр’є, ніколи не стане спадкоємцем, тому що просто не доживе до цього моменту. Найдивовижнішим у цій легенді було те, що прокляття збувалося і поширювалося воно на весь рід Лемесюр’є: братів, племінників, онуків. І зараз під вірогідною загрозою знаходився Вінсент Лемесюр’є, теперішній спадкоємець роду: Вінсент – ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? (саспенс). У цьому прикладі дескрипція неординарності інферус відчуття загрози, поєднаної з емотивним топіком «Смерть», який підсилює саспенс.

У дескрипції неконгруентності висловлення та / або дії персонажа не відповідають контексту ситуації (16).

- (16) *A sad case, a very sad case. It reminds me of old Mr. Hargraves who lived up at the Mount. His wife never had the least suspicion – until he died, leaving all his money to a woman he had been living with and by whom he had five children. She had at one time been their housemaid. Such a nice girl, Mrs. Hargraves always said – thoroughly to be relied upon to turn the mattresses every day – except Fridays, of course. And there was old Hargraves keeping this woman in a house in the neighbouring town and continuing to be a Churchwarden and to hand round the plate every Sunday.*
- ‘My dear Aunt Jane,’ said Raymond with some impatience. ‘What has dead and gone Hargraves got to do with the case?’*

'This story made me think of him at once,' said Miss Marple. 'The facts are so very alike, aren't they? I suppose the poor girl has confessed now and that is how you know, Sir Henry.'

'What girl?' said Raymond. 'My dear Aunt, what are you talking about?'
'That poor girl, Gladys Linch, of course – the one who was so terribly agitated when the doctor spoke to her – and well she might be, poor thing. I hope that wicked Jones is hanged, I am sure, making that poor girl a murderess. I suppose they will hang her too, poor thing.'

'I think, Miss Marple, that you are under a slight misapprehension,' began Mr. Petherick.

But Miss Marple shook her head obstinately and looked across at Sir Henry.

'I am right, am I not? It seems so clear to me. The hundreds and thousands – and the trifle – I mean, one cannot miss it.'

'What about the trifle and the hundreds and thousands?' cried Raymond.

His aunt turned to him.

'Cooks nearly always put hundreds and thousands on trifle, dear,' she said.

'Those little pink and white sugar things.' (5.1)

В оповіданні “The Tuesday Night Club” члени клубу обговорюють підозрілу смерть м-с Джонс. Проаналізувавши всі можливі версії і по черзі перебравши всіх підозрюваних, детективи-аматори опиняються в глухому куті і звертаються по допомогу до міс Марпл. Пояснення літньої леді звучать занадто узагальнено, щоб присутні могли вловити суть розв'язки, а неконгруентність її висловлень викликає в інших персонажів почуття подиву і навіть роздратування (*What has dead and gone Hargraves got to do with the case?; My dear Aunt, what are you talking about?; I think, Miss Marple, that you are under a slight misapprehension; What about the trifle and the hundreds and thousands?; with some impatience, cried*

Raymond). Відповідною реакцією читача є запитання: ПРО ЩО ЙДЕТЬСЯ? (збентеженість).

Слід зазначити, що дескрипція неконгруентності, яка активує питання «ПРО ЩО ЙДЕТЬСЯ?», як правило, супроводжується емотивними тригерами, зокрема емотивними сигналами здивування і збентеження, присутніми в тексті.

4.1.4. Тригери ймовірності інформації. Ця група тригерів представлена дескрипціями гіпотетичності, узагальненості, суттєвої деталі, обскурентності, негативності.

Дескрипція гіпотетичності містить припущення, сформульовані персонажами у процесі розвитку сюжету. Текстові дескрипції часто включають: дієслова на позначення припущення (*to think, to believe, to guess, to suppose, to seem* і ін.) (17); модальні дієслова (*can, could, may, might, must* та ін.), супроводжувані перфектним інфінітивом (18); модальні слова (*probably, maybe, very likely, evidently, possibly* та ін.) (19).

(17) *'I think you're wrong, Clithering, in sticking to the theory that the girl's death was meant. I am convinced that the murderer intended to do away with Sir Ambrose. I don't think that young Lorimer had the necessary knowledge. I am inclined to believe that Mrs. Carpenter was the guilty party. <...> Motive, I confess, I don't see; but I hazard the guess that Sir Ambrose had at one time made a will in which she was mentioned. That's the best I can do.'* (5.11)

В оповіданні “The Herb of Death” мова йде про отруєння молодої дівчини, міс Сільвії Кін. Детективи-любители по черзі висувають свої версії, у тому числі й м-с Бантрі. На гіпотетичність версій указують вирази *to think, to be inclined to believe, to hazard the guess*. У цілому, дескрипції версій убивства викликають у читача запитання: ХТО ВБИВ? і ЧОМУ? (зацікавленість).

- (18) *'The only explanation that will cover the facts seems to be that Miss Clark for some reason or other deliberately sheltered him. There may have been some financial arrangement made between them. He might realize that he would be suspected, and she, seeing only a future of poverty before her, may have agreed to tell the story of drinking the cornflour in return for a substantial sum to be paid to her privately. If that was the case it was of course most irregular. Most irregular indeed.'* (5.1)

В оповіданні “The Tuesday Night Club” міс Марпл реконструює обставини справи, що сталася кілька років тому. На гіпотетичність її припущень вказують конструкції з модальним дієсловом та дієсловом в умовному способі (*may have been, would be suspected, may have agreed*). Гіпотези квестора активують читацьке запитання: ЩО Ж СТАЛОСЯ НАСПРАВДІ? (зацікавленість).

- (19) *'She must have come in then about six-thirty. No one saw her come in, so she must have entered by the side door and hurried straight up to her room. There she changed (the fawn coat and skirt she wore to the bridge party were hanging up in the cupboard) and was evidently preparing to go out again, when the blow fell. Quite possibly, they say, she never even knew who struck her. The sandbag, I understand, is a very efficient weapon. That looks as though the attackers were concealed in the room, possibly in one of the big wardrobe cupboards – the one she didn't open.'* (5.10)

В оповіданні “A Christmas Tragedy” міс Марпл проливає світло на обставини вбивства молодої жінки і відновлює останні години її життя. Уживання лексичних одиниць *evidently i possibly* вказують на гіпотетичність суджень квестора та інферують читацьке запитання: ЩО Ж СТАЛОСЯ НАСПРАВДІ? (зацікавленість).

Зауважимо, що зазвичай у тексті дескрипція гіпотетичності вживається разом із дескрипціями вищезгаданих типів, що посилює напруженість читацького інтересу.

У дескрипції узагальненості узагальнені характеристики класу проектуються на конкретну сутність як представника цього класу (20), (21).

(20) *'There is one person we mustn't forget – and that is Hannah.'* – *'Hannah?'* – *'People do all sorts of queer things when they have religious mania.'* <...> *'I mean, you go on singing hymns in your bedroom with the door open for years, and then you go suddenly right over the line and become violent.'* (2.11)

В оповіданні “The House of Lurking Death” однією з підозрюваних є служниця Ханна, затята католичка, фанатично віддана церкві. Цілими днями стара б'є поклони, розставляє по всьому будинку свічки, вибухає гнівом, коли хтось забуває прочитати молитву перед вечерею. Обговорюючи кандидатуру Ханни на роль убивці, Таппенс Бересфорд пояснює, що люди, одержимі релігією, часом роблять дивні речі: вони можуть роками співати церковні гімни у себе в кімнаті, а в один прекрасний момент – перетнути межу і вдатися до насильства. Ця характеристика релігійних фанатиків абсолютно очевидно проектується на Ханну, активуючи тим самим запитання читача: Ханна – ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість).

(21) *'What do you mean, Mr. Poirot?'* – *'I mean,' said Poirot, and his voice had a new note in it, that a man may conceal his hate till the proper time comes.* – *'Hate? Harrison shook his head and laughed. – The English are very stupid,' said Poirot. 'They think that they can deceive anyone but that no one can deceive them. The sportsman – the good fellow – never will they believe evil of him. And because they are brave, but stupid, sometimes they die when they need not die.'* (10.15)

В оповіданні “Wasps' Nest” детектив приїхав у далеке село, щоб запобігти злочину. Знаючи про любовний трикутник «Харрісон – Моллі – Ленгтон», Пуаро просить свого приятеля Харрісона бути

обережнішим, тому що ненависть можна затамувати до кращих часів і вдарити зненацька. Ці слова автоматично проектується читачем на Клода Ленгтона, колишня дівчина якого надала перевагу Харрісонові. Як наслідок, ця проекція викликає у читача відчуття невизначеності і тривожного очікування: Ленгтон – СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? (саспенс). Далі Пуаро продовжує: англійці, на його думку, занадто наївні, вважаючи, що якщо їхній товариш – спортсмен і гарний хлопець, то він ніколи не заподіє їм шкоди. І саме тому, що англійці такі відважні й наївні, вони гинуть навіть тоді, коли смерті можна було б уникнути. Ця характеристика так само переноситься читачем з класу на особу, але вже не на Ленгтона, а на Харрісона: Харрісон – ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? (саспенс).

Дескрипція суттєвої деталі містить вказівку на факт / подію / процес, що є значущою для розгортання сюжету (22), (23).

(22) *I cleared my throat.*

'One: All the evidence points to Lowen having been the man who forced the safe.

Two: He had a grudge against Davenheim.

Three: He lied in his first statement that he had never left the study.

Four: If you accept Billy Kellett's story as true, Lowen is unmistakably implicated. I paused.' (1.9)

В оповіданні “The Disappearance of Mr Davenheim” Гастінгс пояснює Пуаро, які деталі, на його думку, вказують на Лоуена, заарештованого за підозрою у вбивстві м-ра Давенхайма. По-перше, це докази, які підтверджують, що саме Лоуен відкрив сейф; по-друге, підозрюваний відчував неприязнь до Давенхайма; по-третє, він збрехав, коли говорив, що не полишав кімнати; і по-четверте, це свідчення Біллі Келлерта, який бачив Лоуена на стежці, що веде до оселі Давенхайма. Звідси чотирма суттєвими деталями стають: докази, неприязнь до Давенхайма, брехня

Лоуена і свідчення волоцюги. Ці деталі викликають у читача запитання: Лоуен – ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість).

(23) *'It seems that when Lady Laura was staying here a year ago, she went out to tea with some friends of the Kingston Bruces', and when she got home a teaspoon fell out of her muff. Everyone thought it must have fallen in by accident. But, talking about similar robberies, I got hold of a lot more. Lady Laura is always staying about with people. She hasn't got a bean, I gather, and she's out for comfortable quarters with people to whom a title still means something. It may be a coincidence-or it may be something more, but five distinct thefts have taken place whilst she has been staying in various houses, sometimes trivial things, sometimes valuable jewels.' (2.3)*

В оповіданні “The Affair of the Pink Pearl” сищики Томмі і Таппенс Бересфорд перевіряють особи підозрюваних у крадіжці рожевої перлини з дому Кінгстон-Брюсів. Одна з гостей, леді Лора Бартон, привернула увагу Таппенс. Рік тому, коли тут зупинялася леді Лора, стався курйозний випадок: з її муфти випала срібна ложка. Тоді це визнали випадковістю. Але зараз Таппенс пригадала, як мінімум, п'ять випадків, коли в будинках, де гостювала леді Лора, зникали речі: іноді якісь дрібнички, а іноді й досить цінні предмети. Цей факт набуває статусу суттєвої деталі та викликає запитання: леді Лора – ЗЛОЧИНЕЦЬ? (зацікавленість).

Дескрипція обскурентності (від англ. *obscure* – невиразний, нечіткий) містить певні інтуїтивні підозри персонажа – «щось тут не те» (24), (25).

(24) *'There's something behind all this. It's fishy, if you ask me. Decidedly fishy.'*
 <...> *'The rent's a joke,' said Rupert. 'In the city,' he added importantly, 'one gets wise to all sorts of queer things. I tell you, there's something very fishy about this business.' (6.1)*

В оповіданні “The Listerdale Mystery” мати і син обговорюють оголошення про оренду квартири за символічну оплату. І якщо

мати готова спробувати щастя, то син заперечує: його насторожують занадто вже вигідні умови. Він вважає, що за цим щось криється, якась хитромудра пастка (*It`s fishy; Decidedly fishy; there`s something very fishy about this business*). Таке ж передчуття виникає і в читача, який очікує подальшого розгортання сюжету: ЩОСЬ СТАНЕТЬСЯ? (саспенс).

(25) *'Don't you think the whole thing was rather odd?' – 'Distinctly odd. <...>*

The whole thing seems curious,' said Dr. Lloyd. (5.12)

В оповіданні “The Affair at the Bungalow” детективи-аматори обговорюють чергову історію: викрадення коштовностей. Грабіжника швидко знайшли: покоївка докладно описала підозрілого незнайомця, який намагався проникнути у будинок і якого вона не пустила на поріг. Цим незнайомцем виявився Леслі Фолкнер, письменник-сценарист, який розповів поліції зовсім іншу історію. За його словами, він прийшов до бунгало на запрошення однієї відомої актриси. Вони обговорили його нову п'єсу і випили по коктейлю. Раптом юнак відчув слабкість і втратив свідомість. Отямився він увечері біля самої дороги. Ледве тримаючись на ногах, Фолкнер дістався додому, де його і заарештувала поліція. Неймовірність історії юнака підкреслюється виразами *odd, distinctly odd, curious*, що викликає у персонажів, так само як і в читача, закономірне запитання: ЩО Ж НАСПРАВДІ СТАЛОСЯ? (зацікавленість).

Як правило, дескрипція обскурентності використовується в парі з будь-яким іншим тригером. У прикладі (24) це дескрипція неординарності (незвичайні умови оренди), а у прикладі (25) – дескрипція суперечливості (розбіжності у свідченнях покоївки і Леслі Фолкнера).

Дескрипція негativity сприяє створенню негативного образу персонажа / об'єкта / місця і опосередковано вказує на його причетність до злочину (26), (27).

(26) *'Well, that's neither here nor there, but it shows the kind of chap Sandford is. Bolshie, you know – no morals.'* <...> *This young Sandford gets the girl into trouble. Then he's all for clearing off back to London. He's got a girl there – nice young lady – he's engaged to be married to her. Well, naturally this business, if she gets to hear of it, may cook his goose good and proper. He meets Rose at the bridge – it's a misty evening, no one about – he catches her by the shoulders and pitches her in. A proper young swine – and deserves what's coming to him. That's my opinion.'* <...> *'Ah! She was a good girl, Rose was. Always was a good girl – till this bloody swine – beg pardon, but that's what he is – till he came along. Promised her marriage, he did. But I'll have the law on him. Drove her to it, he did. Murdering swine. Bringing disgrace on all of us. My poor girl.'* (5.13)

В оповіданні “Death by Drowning” темою оповіді є розслідування вбивства дівчини, яку злочинець утопив у ставку. Поліція відновлює хронологію подій і доходить висновку, що останнім Розу бачив молодий Сендфорд, приїжджий архітектор із Лондону. Як з'ясувалося, Сендфорд спокусив дівчину, пообіцявши одружитися і забрати її до міста, хоча в Лондоні на нього чекала наречена, з якою він був уже заручений. Негативна характеристика, яку дають Сендфорду начальник поліції і батько Рози, сприяє створенню образу безвідповідального столичного гульця і породжує інференцію: Роза могла бути загрозою для сімейного щастя Сендфорда (МОТИВ?), Сендфорд – УБИВЦЯ? (зацікавленість).

(27) *Louise paused for a minute, then her answer came with a rush. 'I hate this place! I hate being here. The woods and this house, and the awful silence at*

night, and the queer noise owls make. Oh, and the people and everything.’ – ‘The people. What people?’ – ‘The people in the village. Those prying, gossiping old maids.’ Clarice said sharply, ‘What have they been saying?’ – ‘I don’t know. Nothing particular. But they’ve got nasty minds. When you’ve talked to them you feel you wouldn’t trust anybody – not anybody at all.’ (11.4)

В оповіданні “The Case of the Caretaker” молода дружина Гаррі Лекстона Луїза скаржиться своїй новій подрузі Кларисі на село, в якому вона оселилася після одруження і яке їй дуже не подобається. Сама Луїза, красива і багата спадкоємиця, до цього жила закордоном, звідки її привіз Гаррі. Раніше товариська і весела, Луїза поступово ставала дедалі мовчазнішою і відлюдькуватою. Вона вже практично ненавиділа і цей будинок, і цей ліс, і цю гробову тишу ночами, і цих місцевих мешканців, які понад усе любили копирсатися у чужих таємницях і плескати язиком. Негативність образу маєтку Лекстонів викликає у читача підозри щодо місця подій: маєток – МІСЦЕ ЗАГРОЗИ? (саспенс). Ці підозри, на жаль, справджуються: Луїза трагічно гине. Маєток дійсно стає місцем злочину.

Таким чином, аналіз фактичного матеріалу свідчить про те, що семіотичний простір оповідань А. Крісті насичений тригерами когнітивної напруженості різних типів. Ці тригери прямо або опосередковано вказують на невизначеність інформації, породжувану її недостатністю, неоднозначністю, нелогічністю та ймовірністю. Тригери когнітивної напруженості можуть використовуватись як автономно, так і в комбінаціях один з одним. Використання комбінацій тригерів у рамках наративного епізоду значно підсилює як локальну, так і глобальну напруженість оповіді, зворотною реакцією на що стає зростання інтенсивності читацького інтересу до тексту. Як правило, у тексті тригери когнітивної напруженості співіснують із тригерами емотивної напруженості.

4.2. Емотивні тригери наративної напруженості

Під тригерами емотивної напруженості ми розуміємо текстові дескрипції, що містять інформацію, яка викликає у читача стан емоційного збудження, співвідносного з реакціями тривожного очікування (саспенсу), зацікавленості і збентеженості. На відміну від тригерів когнітивної напруженості, що породжують у читача запитання та інференції, супроводжувані вказаними емоційними станами, тригери емотивної напруженості інферують власне емоції, які активують процеси оцінювання і прогнозування. Тригери емотивної напруженості можна розподілити на три групи: сигнали емотивності, емотивні ситуації та емотивні топіки [106].

4.2.1. Емотивні сигнали. Сигналами емотивності (СЕ) є дескрипції емоційного стану персонажу. Такий стан не лише безпосередньо називається автором, але й позначається опосередковано через висловлення героя, його поведінку, міміку, жести тощо. Зміна емоційного стану фікціонального персонажу стимулює виникнення схожого емоційного стану в читача (пор. альтероцентричні емоції за Е. В. Кнепкенсом і Р. Званом), що, своєю чергою, викликає в нього відповідну загальну емотивну реакцію (пор. егоцентричні емоції за тією ж класифікацією). З огляду на те, що наративна напруженість об'єктивується у трьох ключових емотивних станах – зацікавленості, саспенсі і збентеженості, ми будемо говорити про три типи однойменних сигналів.

Сигналами зацікавленості є дескрипції відповідного емоційного стану персонажа, який відчуває дефіцит інформації (28)–(30). Зацікавленість персонажа кореспондує з аналогічним передбачуваним емоційним відгуком читача.

(28) *'For Heaven's sake, tell me all about it,' I cried impatiently, as Poirot, Norman, and I motored back to London. 'How in the world did they manage*

to smuggle him back to England?’ (1.8)

В оповіданні “The Kidnapped Prime Minister” у словах Гастінгса, який відчуває брак інформації щодо особистості злочинця і способу вчинення злочину про зацікавленість свідчать елементи емфатичного мовлення (*For Heaven’s sake; How in the world*), лексичні одиниці (*cried, impatiently*) та питальна форма речень. Зацікавленість породжує когнітивну реакцію – запитання: ЯК ЗЛОЧИНЕЦЬ ЗДІЙСНИВ СВІЙ ПЛАН?

(29) ‘Take these three copies of the Daily Leader. Can you tell me how they differ one from the other?’ Tuppence took them with some curiosity.<...> ‘As a matter of fact,’ said Tuppence <...> ‘I’m intrigued by this advertisement.’ (2.5)

В оповіданні “Finessing the King” Томмі Бересфорд звертає увагу на ледь помітні відмінності у типографському шрифті в одному з екземплярів газети «Дейлі лідер». Він ділиться своїми спостереженнями з Таппенс, проте вона не одразу розуміє, що саме має на увазі чоловік. Гортаючи сторінки, Таппенс натрапляє на одне з оголошень, текст якого скоріше нагадує зашифроване повідомлення, аніж звичайну об’яву. Сищики вирішують провести власне розслідування. У цій дескрипції безпосередня вказівка на емоцію (зацікавленість) міститься як в авторському мовленні (*with some curiosity*), так і в мовленні персонажа (*I’m intrigued*). Супутнім когнітивним компонентом є запитання: ЩО ЦЕ ВСЕ ОЗНАЧАЄ?

(30) ‘What did the thief do with them? How did he manage to get ashore with them?’ (1.5)

Наведений приклад із оповідання “The Million Dollar Bond Robbery” представляє типовий сигнал зацікавленості – питальні форми. Філіп Ріджвей, у якого з каюти були викрадені банківські облігації вартістю мільйон доларів, відчуває розгубленість і відчай. Очевидно, що його запитання, з одного боку, вказують на

відсутність інформації про спосіб крадіжки облігацій та їхнє місцезнаходження, а з іншого – передають емоційний стан героя, його зацікавленість, поєднану зі збентеженістю. Супутнім когнітивним компонентом є запитання: ЯК ЗЛОЧИНЕЦЬ ВКРАВ І ВИНІС ОБЛІГАЦІЇ?

Сигналами саспенсу слугують дескрипції занепокоєння (31), тривоги (32), страху (33), відчаю (34) тощо. Ці дескрипції характеризують тривожний стан персонажа, який очікує подальшого розвитку подій і остаточної розв’язки. Відповідною емоційною реакцією читача є саспенс.

(31) ЗАНЕПОКОЄННЯ: *‘She had been married a month, and she was idyllically happy. Yet, in the momentary absence of the husband who was everything to her, a tinge of anxiety invaded her perfect happiness, and the cause of that anxiety was Dick Windyford. Three times since her marriage she had dreamed the same dream. <...> She had said nothing of this dream to her husband, but secretly it had perturbed her more than she liked to admit. Was it a warning – a warning against Dick Windyford?’ (6.2)*

Алікс Мартін, героїня оповідання “Philomel Cottage”, відчуває неспокій (*a tinge of anxiety*), який, здавалося б, не має під собою жодих підстав: медовий місяць, затишна оселя, коханий чоловік. Тривога посилюється через сновидіння, яке Алікс знову бачила тієї ночі. Цей сон немов би попереджав її про небезпеку і викликав погане передчуття: СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ.

(32) ТРИВОГА: *‘I think I date the beginning of my uneasiness from that moment. I had slept well enough that first night, but the next night my sleep was troubled and broken. Sunday dawned, dark and sullen, with an overcast sky and the threatenings of thunder in the air. I am always a bad hand at hiding my feelings, and Newman noticed the change in me. ‘What is the matter with you, West? You are a bundle of nerves this morning.’ ‘I don’t know,’ I confessed, ‘but I have got a horrible feeling of foreboding.’ ‘It’s the*

weather. 'Yes, perhaps.' I said no more. <...> *And that evening my uneasiness increased. Outside the storm howled and roared. <...> On the previous night I had slept little. Tonight I slept heavily. Yet my slumbers were not restful. I was still oppressed with an awful foreboding of evil. I had terrible dreams. I dreamt of dreadful abysses and vast chasms, amongst which I was wandering, knowing that a slip of the foot meant death. I waked to find the hands of my clock pointing to eight o'clock. My head was aching badly, and the terror of my night's dreams was still upon me.'* (5.3)

Головний герой оповідання "Ingots of Gold" Реймонд Уест приїхав на рибальський хутір на запрошення свого нового знайомого Джона Ньюмана. Ньюман, який споряджав водолазів для пошуку золотих злитків із затонулого багато років тому корабля, запропонував Весту стати свідком захоплюючого видовища. Реймонд погодився, але буквально в перший же день його почали долати сумніви. У нього порушився сон (*my sleep was troubled and broken; I had slept little; I slept heavily; my slumbers were not restful*), з'явився неспокій (*a bundle of nerves*), погані передчуття (*a horrible feeling of foreboding, an awful foreboding of evil*) і нічні жахи (*dreadful abysses and vast chasms, amongst which I was wandering, knowing that a slip of the foot meant death*). Емоційний стан тривоги, яку відчуває персонаж, інферує тривожне очікування й у читача: СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ.

(33) *I blanched. All around me I seemed to feel an atmosphere of evil, subtle and menacing. A horrible thought flashed across me. Supposing I were the next?'* (1.6)

В оповіданні "The Adventure of the Egyptian Tomb" Пуаро і Гастінгс вирушають до Єгипту для розслідування серії загадкових смертей. Після чергової трагічної події Гастінгс відчуває страх стосовно того, чи не стане він наступною жертвою. Його емоції

мають фізичний прояв (*I blanched*) і супроводжуються тривожними роздумами героя (*I seemed to feel an atmosphere of evil, subtle and menacing; A horrible thought flashed across me*). Страх є емоцією, інтенсивнішою за тривогу і занепокоєння, тому напруженішим буде й тривожне очікування читача: СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ.

- (34) ВІДЧАЙ: *Oldfield said, and his voice had a note of hopelessness in it: 'You see, it isn't any good going to the police... They can't do anything. And yet – every day it's getting worse and worse. I – I don't know what to do...' – 'What is getting worse?' – 'The rumours. Oh, it's quite simple, Mr. Poirot. Just a little over a year ago, my wife died. She had been an invalid for some years. They are saying, everyone is saying, that I killed her – that I poisoned her!' <...> He drew his chair a little forward. 'Mr. Poirot, you have no idea for what I have gone through. At first I had no inkling of what was going on. I did notice that people seemed less friendly, that there was a tendency to avoid me – but I put it down to – to the fact of my recent bereavement. Then it became more marked. In the street people, even, will cross the road to avoid speaking to me. My practice is falling off. Wherever I go I am conscious of lowered voices, of unfriendly eyes that watch me whilst malicious tongues whisper their deadly poison. I have had one or two letters – vile things.' He paused – and then went on: 'And – and I don't know what to do about it. I don't know how to fight this – this vile network of lies and suspicion. How can one refute what is never said openly to your face? I am powerless – trapped – and slowly and mercilessly being destroyed.'* (8.2)

В оповіданні “The Lernean Hydra” до Пуаро за допомогою звертається м-р Олдфілд. Він овдовів рік тому: його дружина була тяжко хвора. Раптом через рік поповзли чутки, що це Олдфілд убив свою дружину. Сам чоловік був практично зломлений (*you have no idea for what I have gone through; I am powerless – trapped – and slowly and mercilessly being destroyed*), люди шепотілися у

нього за спиною (*lowered voices, of unfriendly eyes that watch me whilst malicious tongues whisper their deadly poison*), сусіди переходили на інший бік вулиці (*there was a tendency to avoid me; In the street people, even, will cross the road to avoid speaking to me*), на роботі до нього перестали звертатися клієнти (*My practice is falling off*), на домашню адресу стали приходити листи з брудними натяками (*one or two letters – vile things*). Олдфілд був у розпачі (*every day it's getting worse and worse; I – I do not know what to do; I do not know how to fight this - this vile network of lies and suspicion*). Ці дескрипції виразно передають важкий емоційний стан персонажа, викликаючи у читача емпатію і співчуття, а разом з ними – очікування подальшого розвитку подій: ЧИМ УСЕ ЗАВЕРШИТЬСЯ?

Сигнали збентеженості представлені дескрипціями розгубленості (35), здивування (36), дезорієнтації (37) персонажа.

(35) РОЗГУБЛЕНІСТЬ: *'I don't quite see what you mean, Miss Marple,' said Dr. Lloyd. – 'You're assuming – aren't you? – that Sir Ambrose had the kind of heart that digitalin would affect adversely? But there's nothing to prove that that's so. It might be just the other way about.'* – *'The other way about?'* – *'Yes, you did say that it was often prescribed for heart trouble?'* – *'Even then, Miss Marple, I don't see what that leads to?'* (5.11)

В оповіданні “The Herb of Death” міс Марпл реконструює обставини злочину, однак присутні не зовсім розуміють, яким чином ці факти пов'язані між собою (*I do not quite see what you mean; I do not see what that leads to*), що викликає у них розгубленість. Про її інтенсивність свідчить перепитування (*The other way about?*). Як правило, емотивний сигнал розгубленості вживається разом із когнітивним тригером парадоксальності або неконгруентності інформації, що посилює напруження читача: ЩО МАЄТЬСЯ НА УВАЗІ?

- (36) ЗДИВУВАННЯ: *‘This doctor, now, he gave evidence at the inquest?’ – ‘Yes.’ – ‘Did he say nothing of any unusual symptom— was there nothing about the appearance of the body which struck him as being abnormal?’ Japp stared hard at the little man. ‘Yes, Monsieur Poirot. I don’t know what you’re getting at, but he did mention that there was a tension and stiffness about the limbs which he was quite at a loss to account for.’ (10.1)*

В оповіданні “The Affair at the Victory Ball” Пуаро, на прохання інспектора Джеппа, долучається до розслідування вбивства лорда Кроншоу. Обговорюючи з полісменом покази свідків, сищик цікавиться незвичними деталями, які, на його думку, мав би виявити лікар під час огляду тіла жертви. Це припущення надзвичайно дивує Джеппа (ЯК КВЕСТОР ЗДОГАДАВСЯ?), адже такі деталі дійсно існували! На максимальний ступінь здивування персонажа вказує словосполучення *stared hard* та вираз *I don’t know what you’re getting at*.

- (37) ДЕЗОРІЄНТАЦІЯ: *‘Mrs. Harter sat rigid in her chair, her hands clenched on each arm of it. Had she been dreaming? Patrick! Patrick’s voice! Patrick’s voice in this very room, speaking to her. No, it must be a dream, a hallucination perhaps. She must just have dropped off to sleep for a minute or two. A curious thing to have dreamed – that her dead husband’s voice should speak to her over the ether. It frightened her just a little. What were the words he had said? <...> Could it be that Patrick had really spoken to her? That his actual voice had been wafted through space?’ (4.6)*

Героїня оповідання “Wireless”, літня леді м-с Хартер, відпочиваючи у вітальні свого будинку, раптом чує голос покійного чоловіка, який помер багато років тому. М-с Хартер відчуває дезорієнтацію (ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?), оскільки не розуміє: це сон чи реальність? Стан дезорієнтації, як правило, передається

питальними реченнями та альтернативними запитаннями і часто підтримується тригерами парадоксальності або неординарності.

4.2.2. Емотивні ситуації. Емотивні ситуації (ЕС) – дескрипції різних емоціогенних ситуацій за участю персонажів. До таких ситуацій ми відносимо ситуації чужого знання (38), ситуації чужого незнання (39), ситуації очікування (40), критичні ситуації (41), ситуації небезпеки (42), ірраціональні ситуації (43), ситуації інсайту (44), ситуації викриття злочинця (45), сцени злочину (46). Як правило, дескрипції емотивних ситуацій включають в себе емотивні сигнали, а іноді – й емотивні топіки.

(38) СИТУАЦІЯ ЧУЖОГО ЗНАННЯ: *‘I have one other little matter to attend to, and then – ‘ – ‘Yes?’ – ‘The case will be complete.’ – ‘What? You don’t mean it! You know who killed Lord Cronshaw?’ – ‘Parfaitement.’ – ‘Who was it? Eustace Beltane?’ – ‘Ah, mon ami, you know my little weakness! Always I have a desire to keep the threads in my own hands up to the last minute. But have no fear. I will reveal all when the time comes.’ (10.1)*

В оповіданні “The Affair at the Victory Ball” детектив Еркюль Пуаро демонструє ефективність свого дедуктивного методу – він уже знає, хто вбив лорда Кроншоу. Це підтверджується його впевненістю в тому, що справу можна вважати розкритою (*The case will be complete*), і готовністю в потрібний момент викрити злочинця (*I will reveal all when the time comes*). На відміну від нього, Гастінгс (а разом з ним – і читач) поки що не може реконструювати картину злочину, а тому відчуває гостру зацікавленість (*You know who killed Lord Cronshaw? Who was it? Eustace Beltane?*), яка підсилюється відмовою Пуаро поділитися своїми здогадками (КВЕСТОР: ЗНАЄ ХТО. ХТО?).

Таким чином, під ситуацією чужого знання розуміється текстова ситуація, в якій рівень обізнаності одного з персонажів (найчастіше квестора) значно перевищує рівень обізнаності інших дійових осіб, а також

і читача. Інформація, якою привілейовано володіє цей персонаж, може стосуватися як відомостей, отриманих ззовні, так і результатів його власних логічних міркувань та інференцій. Дескрипція збентеженості персонажу, породжувана ситуацією «хтось знає, а я ні», долучає читача до інтелектуального поєдинку з квестором, змушуючи читача раз за разом просіювати вже оброблену інформацію, вишукуючи ті пропущені деталі, які помітив квестор. Типовою емоційною реакцією на ситуацію чужого знання є зацікавленість, яка викликає запитання у читача: ХТО Ж ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК КВЕСТОР ЗДОГАДАВСЯ?

(39) СИТУАЦІЯ ЧУЖОГО НЕЗНАННЯ: *'Well, Poirot,' I cried impatiently, as the door closed behind the Ministers, 'what do you think?' My friend was busy packing a minute suitcase, with quick, deft movements. He shook his head thoughtfully. 'I do not know what to think. My brains desert me. <...> But now I have paralysis. Will the Prime Minister reappear, or will he not? Is he dead or alive? Nobody knows, and until they know nothing definite can be done.'* (1.8)

В оповіданні “The Kidnapped Prime Minister” Пуаро стикається з незвичайною загадкою: незважаючи на посилену охорону, дорогою до Франції, де повинні відбутися важливі політичні перемовини, таємниче зникає прем'єр-міністр Англії. Проаналізувавши обставини події і опитавши підозрюваних, детектив опиняється в інтелектуальному глухому куті, що виражається в констатації відсутності гіпотез і версій (*I do not know what to think; My brains desert me; But now I have paralysis*).

Слід зазначити, що дескрипція чужого незнання опосередковано вказує на надзвичайну складність і навіть нерозв'язність загадки, що підтримує читацьку зацікавленість і наративне очікування фіналу. Типовою емоційною реакцією на ситуацію чужого незнання є саспенс, супроводжуваний запитанням: ЧИ ЗНАЙДЕ РІШЕННЯ КВЕСТОР?

- (40) СИТУАЦІЯ ОЧІКУВАННЯ: *'She looked at the clock. Three minutes to the half-hour. Well, she was ready. And she was calm – quite calm. Although she repeated these last words to herself several times, her heart beat strangely and unevenly. She hardly realized it herself, but she was strung up to a fine point of over-wrought nerves. Half-past nine. The wireless was switched on. What would she hear? A familiar voice announcing the weather forecast or that far-away voice belonging to a man who had died twenty-five years before?'* (4.6)

Героїня оповідання “Wireless”, м-с Хартер, чекає на появу свого покійного чоловіка. Про психологічну напруженість ситуації свідчить часте уточнення часу (*Three minutes to the half-hour; Half-past nine*) та опис емоційних переживань персонажа, виражених у його внутрішньому мовленні. Типовою емоційною реакцією на ситуацію очікування є саспенс, супроводжуваний запитанням: ЧИМ УСЕ ЗАВЕРШИТЬСЯ?

- (41) КРИТИЧНА СИТУАЦІЯ: *'As she stretched out her hand to them, the incredible thing happened. Suddenly without any warning, every light was extinguished, the door banged, and from the other side of it came a long-drawn piercing woman's scream. – 'My God!' cried Lord Yardly. 'That was Maude's voice! What has happened?' We rushed blindly for the door, cannoeing into each other in the darkness.* (1.1)

У фрагменті з оповідання “The Adventure of Western Star” описується критична ситуація, що створює логічні передумови для висновку про ймовірне скоєння злочину: з кімнати, куди пішла за безцінною ювелірною прикрасою леді Ярдлі, лунає жіночий крик. Лорд Ярдлі впізнає голос дружини і кидається на допомогу. Типовою емоційної реакцією на критичну ситуацію ймовірного скоєння злочину є саспенс, супроводжуваний припущенням: леді Ярдлі – ЖЕРТВА?

(42) СИТУАЦІЯ НЕБЕЗПЕКИ: *'We had just finished our soup, when there was a scream outside the door, and the sound of breaking crockery. We jumped up. The parlormaid appeared, her hand to her heart. 'It was a man – standing in the passage.'* Poirot rushed out, returning quickly. *'There is no one there.'* – *'Isn't there, sir!'*" said the parlormaid weakly. *'Oh, it did give me a start!'* – *'But why?'* *She dropped her voice to a whisper. 'I thought – I thought it was the master – it looked like 'im.'* I saw Mrs. Maltravers give a terrified start, and *my mind flew to the old superstition that a suicide cannot rest. She thought of it too, I am sure, for a minute later, she caught Poirot's arm with a scream. 'Didn't you hear that? Those three taps on the window? That's how he always used to tap when he passed round the house.'* – *'The ivy,'* I cried. *'It was the ivy against the pane.'* But a sort of terror was gaining on us all. The parlormaid was obviously unstrung, and when the meal was over Mrs. Maltravers besought Poirot not to go at once. She was clearly terrified to be left alone. We sat in the little morning-room. *The wind was getting up, and moaning round the house in an eerie fashion. Twice the door of the room carne unlatched and the door slowly opened, and each time she clung to me with a terrified gasp.*

'Ah, but this door, it is bewitched!' cried Poirot angrily at last. He got up and shut it once more, then turned the key in the lock. *'I shall lock it, so!'* – *'Don't do that,'* she gasped, *'if it should come open now – 'And even as she spoke the impossible happened. The locked door slowly swung open. I could not see into the passage from where I sat, but she and Poirot were facing it. She gave one long shriek as she turned to him. 'You saw him – there in the passage!'* she cried.<...> *'I saw him – my husband – you must have seen him too?'* (1.2)

У цьому прикладі з оповідання "The Tragedy at Marsdon Manor" ситуація небезпеки – поява привида покійного чоловіка м-с Малтреверс – підсилюється описом природних явищ (завиваючий

вітер, гуркіт грому) і дрібних деталей (плющ, що дряпає віконне скло, ляскання дверей, зникнення електрики). Крім того, загальна наративна напруженість підтримується емотивними сигналами тривоги і страху. Типовою емоційною реакцією на ситуацію небезпеки є саспенс, супроводжуваний очікуванням розв'язки: ЧИМ УСЕ ЗАВЕРШИТЬСЯ?

- (43) ІРРАЦІОНАЛЬНА СИТУАЦІЯ: *'A shadowy figure was moving amidst the tents. It was no human one: I recognized distinctly the dog-headed figure I had seen carved on the walls of the tomb. My blood literally froze at the sight. 'Mon Dieu!' murmured Poirot, crossing himself vigorously. 'Anubis, the jackal-headed, the god of departing souls.' – 'Some one is hoaxing us,' cried Dr. Tosswill, rising indignantly to his feet. 'It went into your tent, Harper,' muttered Sir Guy, his face dreadfully pale. 'No,' said Poirot, shaking his head, 'into that of the Dr. Ames.'* (1.6)

Фрагмент оповідання "The Adventure of the Egyptian Tomb" оповідає про містичну появу на території табору наукової експедиції фігури людини з головою собаки. Подібну істоту у стародавній міфології називали Анубісом, богом померлих душ. У цьому випадку дескрипція ірраціональної ситуації – поява бога мертвих (*the god of departing souls*) – формує у свідомості читача логічну інференцію: СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ. А те, що Анубіс попрямував до намету доктора Еймса, вказує на можливу наступну жертву: доктор Еймс – ЖЕРТВА? У цьому прикладі фіксуються також і емотивні сигнали страху (*My blood literally froze; Mon Dieu!; murmured; muttered; his face dreadfully pale*). Типова емоційна реакція на дескрипцію ірраціональної ситуації – саспенс.

- (44) СИТУАЦІЯ ІНСАЙТУ: *The room whirled round her. Afterwards it struck her as strange that she should have leaped at once to such absolute certainty.*

Gerald Martin was Charles Lemaitre! She knew it and accepted it in a flash. Disjointed fragments whirled through her brain, like pieces of a jigsaw puzzle fitting into place. The money paid for the house – her money – her money only; the bearer bonds she had entrusted to his keeping. Even her dream appeared in its true significance. (6.2)

Головна героїня оповідання “Philomel Cottage”, Алікс Мартін, поглянувши на фото з газети, розуміє, що її люблячий чоловік – не хто інший, як серійний вбивця Чарльз Леметр. Різні шматочки мозаїки складаються в її голові в одну струнку картину: її власні гроші, які вона сплатила за будинок, облігації, які вона віддала в управління чоловікові, і навіть сон, який так довго тривожив її. Сам момент інсайту персонажа в подібних емотивних ситуаціях зазвичай викликає у читача афективною реакцією збентеженості (ЯК ТАКЕ МОЖЕ БУТИ?), яка далі поступається місцем саспенсу: ЧИМ УСЕ ЗАВЕРШИТЬСЯ?

- (45) СИТУАЦІЯ ВИКРИТТЯ ЗЛОЧИНЦЯ: *‘With these words of introduction, the show began. In turn each figure that Poirot had mentioned bounded before the screen, stayed there a moment poised, and then vanished. The lights went up, and a sigh of relief went round. Everyone had been nervous, fearing they knew not what...’ He looked around upon us; his face grew rather pale, and his eyes were green as any cat’s. ‘And yet— you are all wrong! Your eyes have lied to you – as they lied to you on the night of the Victory Ball. To ‘see’ things with your eyes, as they say, is not always to see the truth. One must see with the eyes of the mind; one must employ the little cells of grey! Know, then, that tonight and on the night of the Victory Ball, you saw not six figures but five! See!’ The lights went out again. A figure bounded in front of the screen— Pierrot! ‘Who is that?’ demanded Poirot. ‘Is it Pierrot?’ – ‘Yes,’ we all cried. – ‘Look again!’ With a swift movement the man divested himself of his loose Pierrot garb.*

There in the limelight stood glittering Harlequin! At the same moment there was a cry and an overturned chair. 'Curse you,' snarled Davidson's voice. 'Curse you! How did you guess?' (10.1)

Фрагмент оповідання “The Affair at the Victory Ball” надає опис моменту викриття злочинця – вбивці лорда Кроншоу. Пуаро, змонтувавши фільм про події того вечора, демонструє його присутнім. Із кожним кадром напруга наростає. Нарешті настає останній кадр, і детектив викриває злочинця. Ситуації викриття злочинця, як правило, рясніють театральними ефектами, коли детектив свідомо нагнітає ситуацію, щоб змусити злочинця зізнатися. Тому в таких дескрипціях вживаються окличні (наприклад, *Pierrot!; Look again!*) і питальні речення (наприклад, *Who is that? Is it Pierrot?*). Нагнітання напруги в ситуації викриття злочинця найчастіше інферує комплексну емоційну реакцію – саспенс і зацікавленість – супроводжувану запитанням: ХТО Ж УБИВЦЯ? Як і в попередніх прикладах, дескрипція також містить у своєму складі емотивні сигнали занепокоєння і тривоги (наприклад, *Everyone had been nervous, fearing they knew not what*).

(46) СЦЕНА ЗЛОЧИНУ: *The girl dressed as the Queen of Hearts sat in the corner leaning up against the wall in a queer huddled position. Her eyes regarded them steadily through her mask, but she did not move. Her dress was carried out in a bold design of red and white, but on the left side of the pattern seemed to have got mixed. There was more red than should have been. . .* (2.5)

В оповіданні “Finessing the King” описується сцена злочину – молода дівчина в маскарадному костюмі Дами Червей заколота кинджалом: на лівій стороні її біло-червоного костюма червоного кольору було забагато. Увага читача таким чином фокусується на аргументному слоті ЖЕРТВА, а типовою емоційною реакцією читача є зацікавленість: ХТО ЦЯ ЖЕРТВА? і ХТО ВБИВЦЯ?

4.2.3. Емотивні топіки. Емотивними топіками (ЕТ) є текстові дескрипції однієї з тематичних домінант (за Р. Шенком) та / або пов'язаних з нею понять. У кримінальних оповіданнях А. Крісті були відстежені такі тематичні домінанти: «Смерть» (47), «Кров» (48), «Небезпека» (49), «Душевна хвороба» (50), «Злочин» (51), «Зло» (52). Емотивні топіки викликають зацікавленість або саспенс і стають передвісниками трагічних подій або злочину: СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ? або СТАНЕТЬСЯ ЗЛОЧИН?

(47) *'I don't like it,' she said. 'Any sudden **deaths** among any of you people lately?' – 'What do you mean – among us?' – 'Near relatives – dear friends? No? Well, if I wanted to be melodramatic, I'd say that there was **death** in the air tonight.' (4.2)*

В оповіданні “Red Signal” під час спиритичного сеансу відома віщунка раптово відчула, що хтось із присутніх на сеансі скоро помре. ЕТ «Смерть» актуалізується в оповіді за допомогою ключового слова *death (deaths)*, що викликає у читача передчуття біди, пов'язане з емоційною реакцією саспенсу: ХТОСЬ СТАНЕ ЖЕРТВОЮ?

(48) КРОВ: *'I had the whole history of the shelling – I mean the destroying – of the village, and how the landlord of the Polharwith Arms was the last man to be killed. Run through on his own threshold by a Spanish captain's sword, and of how his **blood** spurted out on the pavement and no one could wash out the **stain** for a hundred years.' <...> 'All the time he was talking to me I went on painting, and suddenly I realized that in the excitement of listening to his story I had painted in something that was not there. On that white square of pavement where the sun fell before the door of the Polharwith Arms, I had painted in **bloodstains**. It seemed extraordinary that the mind could play such tricks with the hand, but as I looked over towards the inn again I got a second shock. My hand had only painted what my eyes saw – **drops of blood** on the white pavement. I stared for a minute or two.*

*Then I shut my eyes, said to myself, 'Don't be so stupid, there's nothing there, really,' then I opened them again, but the **bloodstains** were still there. I suddenly felt I couldn't stand it. I interrupted the fisherman's flood of language. 'Tell me,' I said, 'my eyesight is not very good. Are those **bloodstains** on that pavement over there?' He looked at me indulgently and kindly. 'No **bloodstains** in these days, lady. What I am telling you about is nearly five hundred years ago.' – 'Yes,' I said, 'but now – on the pavement' – the words died away in my throat. I knew – I knew that he wouldn't see what I was seeing. I got up and with shaking hands began to put my things together. <...> When the car had gone I went over to the inn and examined the pavement closely. Of course there were no **bloodstains** there. No, all along it had been the result of my distorted imagination. Yet, somehow, it seemed to make the thing more frightening. It was while I was standing there that I heard the fisherman's voice. – 'He was looking at me curiously. 'You thought you saw **bloodstains** here, eh, lady?' I nodded. 'That is very curious, that is very curious. We have got a superstition here, lady. If anyone sees those **bloodstains** – 'He paused.' – 'Well?' I said. <...> 'They do say, lady, that if anyone sees those **bloodstains** that there will be a death within twenty-four hours.' – 'Creepy! It gave me a nasty feeling all down my spine.' He went on persuasively. 'There is a very interesting tablet in the church, lady, about a death –' – 'No thanks,' I said decisively, and I turned sharply on my heel and walked up the street towards the cottage where I was lodging. Just as I got there I saw in the distance the woman called Carol coming along the cliff path. She was hurrying. Against the grey of the rocks she looked like some poisonous scarlet flower. Her hat was the colour of **blood**... (5.4)*

Цей фрагмент із оповідання “The Blood-Stained Pavement” містить діалог приїжджої художниці й місцевого рибалки. Останній розповів старовинну легенду про місцевого господаря, який

загинув від шпаги іспанського капітана. Кров лорда пролилася на бруківку, і ці плями не змогли відчистити протягом сотні років. Під час розповіді дівчина раптом побачила, що її рука автоматично намалювала плями крові на полотні. Ледве подумавши про дивовижні ігри уяви, вона перевела погляд на бруківку і була вражена: на світлому тлі яскраво виділялися великі червоні краплі. На питання, чи бачить плями крові рибалка, той відповів негативно і попередив, що в їхній місцевості існує повір'я: якщо людина побачила плями крові на бруківці, то це означає, що протягом 24 годин хтось помре. Різко обірвавши розмову, дівчина попрямувала до готелю. Підійшовши до входу, вона побачила жінку, одну з постояльців готелю, яка прогулювалася серед скель. Її плаття на тлі сірого каміння палало, як отруєна червона квітка, а колір її капелюшка нагадував колір крові. Ключові слова *blood, stain, bloodstains, drops of blood* пунктиром проходять через усю текстову тканину фрагмента і викликають у читача тривожне очікування: СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ. Типовою афективної реакцією на ЕТ «Кров» є саспенс.

- (49) НЕБЕЗПЕКА: *'You've forgotten the **signals**, you see.'* – *'The **signals**?'* – *'Yes, green if it's all right, and red – for **danger**!'* – *'Red – for **danger** – how thrilling!'* breathed Violet Eversleigh.<...> *'I can give you one instance. Out in Mesopotamia, just after the Armistice, I came into my tent one evening with the feeling strong upon me. **Danger!** Look out! Hadn't the ghost of a notion what it was all about. I made a round of the camp, fussed unnecessarily, took all precautions against an attack by hostile Arabs. Then I went back to my tent. As soon as I got inside, the feeling popped up again stronger than ever. **Danger!** In the end I took a blanket outside, rolled myself up in it and slept there.'* – *'Well?'* – *'The next morning, when I went inside the tent, first thing I*

saw was a great knife arrangement – about half a yard long – struck down through my bunk, just where I would have lain.’ (4.2).

Гості вечірки в оповіданні “Red Signal” ведуть бесіду на тему передчуттів і інтуїції. Один з гостей, Дермот Уест, під інтуїцією має на увазі набір підказок у вигляді сигналів: зелений – усе в порядку, червоний – небезпека. На підтвердження своєї теорії він наводить випадок, який стався з ним в армії: коли він увійшов до намету, то відчув сигнал небезпеки. Уест оглянув територію військового табору, а коли повернувся, почуття тривоги відновилося. Забравши ковдру, Дермот вирішив спати на свіжому повітрі. Це врятувало йому життя – вночі, під час атаки місцевих арабів величезний спис встромився саме в те місце, де зазвичай спав Дермот. Тема небезпеки, яка розвинута у цій дескрипції і яка підтримується ключовими словами *signals* і *danger*, викликає у читача передчуття загрози (СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ), спричине саспенсом.

- (50) ЗЛОЧИН: *‘Are there a lot of **crimes** that go **unpunished**, or are there not?’ – ‘You’re thinking of newspaper headlines, Mrs Bantry. SCOTLAND YARD AT FAULT AGAIN. And a list of **unsolved mysteries** to follow.’ – ‘Which really, I suppose, form a very small percentage of the whole?’ said Dr. Lloyd. – ‘Yes; that is so. The hundreds of **crimes** that are solved and **the perpetrators punished** are seldom heralded and sung. But that isn’t quite the point at issue, is it? When you talk of **undiscovered crimes** and **unsolved crimes**, you are talking of two different things. In the first category come all **the crimes** that Scotland Yard never hears about, **the crimes** that no one even knows have been committed. <...>How often does some **crime** come to light simply by reason of a bit of unmitigated bungling, and each time one asks oneself the question: If this hadn’t been bungled, would anyone ever have known?’ <...>‘You say **crime** goes **unpunished**; but does it? **Unpunished** by the law perhaps; but cause and*

effect works outside the law. To say that every crime brings its own punishment is by way of being a platitude, and yet in my opinion nothing can be truer.’ <...> *‘Ninety-nine people out of a hundred are doubtless of your way of thinking,’ he said. ‘But you know, it isn’t really guilt that is important – it’s innocence. That’s the thing that nobody will realize.* (5.9)

Члени вечірнього клубу «Вівторок» з оповідання “The Four Suspects” дискутують на тему злочину і покарання: ключові слова *crime, unpunished, law, guilt, innocence* створюють передумови для саспенсу і прогнозування читачем подальшого розвитку подій: СТАНЕТЬСЯ ЗЛОЧИН?

- (51) ДУШЕВНА ХВОРОБА: *‘My dear lady, ’he was saying, ‘what is madness? I can assure you that the more we study the subject, the more difficult we find it to pronounce. We all practice a certain amount of self-deception, and when we carry it so far as to believe we are the Czar of Russia, we are shut up or restrained. But there is a long road before we reach that point. At what particular spot on it shall we erect a post and say, ‘On this side sanity, on the other madness’? It can’t be done, you know. And I will tell you this: if the man suffering from a delusion happened to hold his tongue about it, in all probability we should never be able to distinguish him from a normal individual. The extraordinary sanity of the insane is an interesting subject.’* Sir Alington sipped his wine with appreciation and beamed upon the company. *‘I’ve always heard they are very cunning,’* remarked Mrs. Eversleigh. *‘Loonies, I mean.’* – *‘Remarkably so. And suppression of one’s particular delusion has a disastrous effect very often. All suppressions are dangerous, as psychoanalysis has taught us. The man who has a harmless eccentricity, and can indulge it as such, seldom goes over the border-line. But the man – he paused – or woman who is to all appearance perfectly normal, may be in reality a poignant source of danger to the community.’* (4.2)

В оповіданні “Red Signal” темою обговорення гостей вечірки є захворювання психіки. Відомий психіатр пояснює, що відхилення від норми в деяких випадках бувають настільки зовні непомітними, що відрізнити таку людину від здорової не видається можливим. Більше того, ці люди виявляють надзвичайну розсудливість, будучи при цьому душевнохворими. Саме ця здатність робить їх соціально небезпечними для суспільства. ЕТ «Душевна хвороба» дозволяє спрогнозувати, що причиною подальших вчинків когось із персонажів буде психічне захворювання (ПРИЧИНА: душевна хвороба?). У зазначеному прикладі ключові слова ЕТ «Душевна хвороба» (*madness, delusion, insane, loonies, suppressions, eccentricity*) співіснують із ключовими словами ЕТ «Небезпека» (*disastrous effect, dangerous, harmless, danger*), що прогнозує можливий зв'язок наступних подій зі злочином: СТАНЕТЬСЯ ЗЛОЧИН? Типовими емоційними реакціями читача є зацікавленість і саспенс.

- (52) ЗЛО: *‘We all followed him. As we entered the grove of trees a **curious oppression** came over me. I think it was the silence. No birds seemed to nest in these trees. There was a feeling about it of desolation and horror. I saw Haydon looking at me with a curious smile. ‘Any feeling about this place, Pender?’ he asked me. ‘Antagonism now? Or uneasiness?’ – ‘I don’t like it,’ I said quietly. <...> ‘I only know this: I am not as a rule a sensitive man to atmosphere, but ever since I entered this grove of trees I have felt a curious impression and sense of evil and menace all round me.’ He glanced uneasily over his shoulder. ‘Yes,’ he said, ‘it is – it is **queer, somehow.** (5.2)*

У цьому прикладі з оповідання “The Idol House of Astarte” мовні засоби на позначення ЕТ «Зло» вжито в описі місця – невеличкого гаю біля одного з маєтків. Двоє приятелів забралися всередину гаю і несподівано відчули якусь зловісну атмосферу мертвої тиші

(No birds seemed to nest in these trees; a feeling about it of desolation and horror; sense of evil and menace). Це місце навіювало страх і несвідому тривогу (*a curious oppression, antagonism, uneasiness, uneasily, queer*). Дескрипція ЕТ «Зло» створює атмосферу наближення лиха (СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ?) і опосередковано вказує на гай як на потенційне місце події або злочину (гай: МІСЦЕ ЗАГРОЗИ / ЗЛОЧИНУ?). Типова емоційна реакція читача на ЕТ «Зло» представлена саспенсом.

Таким чином, проаналізувавши текстові дескрипції, що стають тригерами емотивної напруженості наративу (емотивні сигнали, ситуації і топіки), можна зробити висновок про те, що ці тригери, як і тригери когнітивної напруженості, є засобом реалізації відповідної когнітивно-емотивної програми, вбудованої у художній текст його автором. Емотивні сигнали, ситуації і топіки можуть співіснувати в межах конкретних наративних епізодів, посилюючи тим самим загальну наративну напруженість оповіді.

У текстовому континуумі тригери когнітивної та емотивної напруженості можуть комбінуватися в межах однієї текстової дескрипції (53).

(53) *Then I thought too, ma'am, as I might as well see you before you goes away so as to learn your wishes for the borders. You'll have no idea when you'll be back, ma'am, I suppose? – 'But I'm not going away.' George stared at her. 'Bain't you going to Lunnon tomorrow?' – 'No. What put such an idea into your head?' George jerked his head over his shoulder. 'Met Maister down to village yesterday. He told me you was both going away to Lunnon tomorrow, and it was uncertain when you'd be back again.' – 'Nonsense,' said Alix, laughing. 'You must have misunderstood him.' All the same, she wondered exactly what it could have been that Gerald had said to lead the old man into such a curious mistake. Going to London? She never wanted to go to London again.' (6.2)*

Алікс Мартін з оповідання “Philomel Cottage” розмовляє зі своїм садівником Джорджем: (а) старий цікавиться, коли вона повернеться з поїздки. Алікс відповідає, що вона не збирається нікуди виїжджати. (б) Джордж дивується: хіба вранці вона не їде в Лондон? (в) Тепер здивована Алікс: звідки така інформація? (а) Садівник повідомляє, що днями він зустрів господаря, і той попередив про їхній від’їзд. (г) Алікс переконує Джорджа, що це якесь непорозуміння, але сама замислюється: щоб це могло означати? Чому Джеральд заговорив про поїздку до Лондона? Вона зовсім не збиралася туди повертатися. У цьому прикладі ми маємо справу з чотирма тригерами напруженості – одним тригером когнітивної і трьома тригерами емотивної напруженості: (а) – дескрипція суперечливості інформації; (б) – дескрипція здивування (Джордж); (в) – дескрипція здивування (Алікс); (г) – дескрипція занепокоєння (Алікс). Тригер (а) є розщепленим, оскільки його частини розділені іншими тригерами – (б) і (в).

Використання одночасно декількох тригерів одного (когнітивного) або іншого (емотивного) типу, а також комбінування цих типів в межах наративного епізоду підвищують інтенсивність наративної напруженості, що призводить до посилення читацького напруження та інтенсифікації інтересу до тексту. Ще одним способом збільшення ступеня наративної напруженості є використання інтенсифікаторів.

4.3. Інтенсифікатори наративної напруженості

Інтенсифікаторами наративної напруженості стають повтори: лексичні, синтаксичні, анафоричні, композиційні, – за допомогою яких створюється ефект психологічного нагнітання.

Лексичний повтор – повторення ключових слів. У прикладі (54) шляхом лексичного повтору інтенсифікується ЕТ «Небезпека».

(54) *The Red Signal was looming up out of the darkness. Danger! Danger close at hand! But why? What conceivable danger could there be here? Here in the house of his friends? At least – well, yes, there was that kind of danger. He looked at Claire Trent – her whiteness, her slenderness, the exquisite droop of her golden head. But that danger had been there for some time – it was never likely to get acute. <...>And all at once, for the second time that night, the feeling of the Red Signal surged over him. So overpowering was it that for the moment it swept even Claire from his mind. Danger! He was in danger. At this very moment, in this very room! He tried in vain to ridicule himself free of the fear. Perhaps his efforts were secretly halfhearted. So far, the Red Signal had given him timely warning which had enabled him to avoid disaster. <...>He returned to his bedroom and undressed slowly, frowning to himself. The sense of danger was acute as ever. (4.2)*

Синтаксичний повтор представлено у паралельних граматичних конструкціях. У прикладі (55) він інтенсифікує СТРАХ як емотивний сигнал саспенсу.

(55) *She was afraid ... She was more than afraid – she was terrified .. (4.6)*

Анафоричний повтор – повторення початкових елементів речення або клаузи. У прикладі (56) такий повтор інтенсифікує зняття невизначеності інформації (і задоволення читацької зацікавленості).

(56) *'But who – which was he?'*

'The man who had a duplicate key, the man who ordered the lock, the man who has not been severely ill with bronchitis at his home in the country – enfin, that 'stodgy' old man, Mr. Shaw!' (1.5)

Композиційний повтор – повторення події у просторово-часовому плані наративу. Такий повтор може бути стислим і розгорнутим. У стислому повторі відтворюється не власне подія, а її фрагмент. У прикладі

(57) стислий повтор інтенсифікує тригер неординарності.

(57) *'The first letter I treated as a joke,' explained Miss Marvell. 'When I got the second, I began to wonder. The third one came yesterday, and it seemed to me that, after all, the matter might be more serious than I had imagined.'* (1.1)

На відміну від стислого, у розгорнутому повторі відтворюється цілісна подія. Приклад (58) в оповіданні “The Blue Geranium” демонструє потрібне відтворення незрозумілої зміни кольору малюнка на шпалерах у кімнаті м-с Прітчард. У цьому випадку розгорнутий повтор інтенсифікує ірраціональність ситуації.

(58) (1) *'Mrs. Pritchard rang her bell violently one morning. The household came running – thought she was in extremis; not at all. She was violently excited and pointing at the wallpaper; and there sure enough was one blue primrose in the midst of the others... – ‘Oh!’ said Miss Helier, ‘how creepy!’ – ‘The question was: Hadn’t the blue primrose always been there? <...>*

(2) *'There’s no doubt that Mrs. Pritchard got the wind up badly towards the end of the next month. She marked off on a calendar the day when the moon would be full, and on that night she had both the nurse and then George into her room and made them study the wallpaper carefully. There were pink hollyhocks and red ones, but there were no blue amongst them. Then when George left the room she locked the door – ‘And in the morning there was a large blue hollyhock,’ said Miss Helier joyfully. ‘Quite right,’ said Colonel Bantry. ‘Or at any rate, nearly right. One flower of a hollyhock just above her head had turned blue. <...>*

(3) *'Well, the fatal night came. Mrs. Pritchard locked the door as usual. She was very calm – in almost an exalted state of mind. <...> ‘There was no violent ringing of a bell the next morning. Mrs. Pritchard usually woke about eight. When, at eight-thirty, there was no sign from her, nurse rapped loudly on the door. Getting no reply, she fetched George, and insisted on the door being broken open. They did so with the help of a chisel.*

'One look at the still figure on the bed was enough for Nurse Copling. She sent George to telephone for the doctor, but it was too late. Mrs. Pritchard, he said, must have been dead at least eight hours. Her smelling salts lay by her hand on the bed, and on the wall beside her one of the pinky-red geraniums was a bright deep blue.' (5.7)

З огляду на вищесказане, можна стверджувати, що напруженість, як прогнозований автором читацький афект, закладений у когнітивну модель наративу, актуалізується шляхом використання тригерів когнітивної та емотивної напруженості – текстових дескрипцій, які викликають читацькі питання і припущення, супроводжувані емоційними реакціями зацікавленості, саспенса і збентеженості. Прогнозований читацький афект посилюється за рахунок включення в текст інтенсифікаторів різних типів. Особливості використання тригерів когнітивної та емотивної напруженості детермінуються жанром оповідання.

4.4. Жанрова варіативність тригерів наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях Агати Крісті

Згідно із запропонованою нами процедурою дослідження, розгляд наративної напруженості конкретного тексту включає: побудову когнітивної моделі наративу, яка демонструє програму глобальної напруженості, реалізовану у розвитку сюжету, залежного від канонів жанру; визначення типів текстових дескрипцій, які виступають у ролі тригерів та інтенсифікаторів локальної напруженості в межах наративних епізодів; укладання протоколу аналізу тригерів та інтенсифікаторів напруженості.

На завершальному етапі аналізу дані таких протоколів, укладені для всіх 145 оповідань А. Крісті, порівнювалися з метою виявлення особливостей застосування когнітивних та емотивних тригерів в наративних структурах певних типів та в жанрах, яким притаманні ці типи наративних структур. У

якості прикладів, які демонструють особливості вживання тригерів наративної напруженості, наведемо протоколи, укладені для детективу “The Million Dollar Bond Robbery” (Ретроспекція), трилеру “Philomel Cottage” (Проспекція) і таємничої історії “The Mystery of the Blue Jar” (Рекогніція).

В оповіданні “The Million Dollar Bond Robbery” (Ретроспекція) програма напруженості вбудована в наративну структуру, графічна репрезентація когнітивної моделі якої представлена на рис. 3.1. на с. 204. Скорочений протокол аналізу тригерів наративної напруженості надано в таблиці 4.1 (див. його повну версію в таблиці Б.1 Додатку Б).

Таблиця 4.1

Протокол аналізу тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості в оповіданні А. Крісті “The Million Dollar Bond Robbery”
 А – Філіп Ріджвей, Б – м-р Вавасур, В – м-р Шоу, Г – Есме Фаркуар,
 Д – м-р Вентворт, Е – Еркюль Пуаро

НЕ	Афективна програма напруженості		Тригери	
	когнітивний компонент	емотивний компонент	когнітивні	емотивні
1.	{ЗЛОЧИН: крадіжка. ОБ’ЄКТ КРАДІЖКИ: облігації МІСЦЕ: судно «Олімпія»} ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? ЯК ВИКРАВ?	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i>	відсутність інф-ї неординарність	
2.	{Г: ПРОХАЧ А: ЖЕРТВА ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ? Б: СПІВЖЕРТВА-1 В: СПІВЖЕРТВА-2} ХТО ЗЛОЧИНЕЦЬ ? ЯК ВИКРАВ? ЯК ВИНІС?	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i>	відсутність інф-ї відсутність інф-ї неординарність парадоксальність	
3.	ЯК ВІДКРИВ ВАЛІЗУ? ЯК ВІДКРИВ? ХТО: ? ЯК ВИНІС ?	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> + інтенсифікатор <i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i>	альтернативність обскурантність парадоксальність відсутність інф-ї фрагментарність	СЕ зацікавленість
4.	ХТО: А, Б, В?	<i>зацікавленість</i>	альтернативність	
5.	{Е: знає ХТО, ЯК} ХТО? ЯК?	<i>зацікавленість</i> + інтенсифікатор		ЕС чуже знання СЕ здивування

6.	{Е: знає ХТО, ЯК} ХТО? ЯК?	<i>зацікавленість</i>		ЕС чуже знання СЕ зацікавленість
7.	Д: ХТО ТАКИЙ? Е: звідки знає? ХТО: Д? {ХТО: не Д} ХТО: ? Е: що має на увазі? ХТО: ? ЯК:?	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> <i>збентеженість</i> <i>зацікавленість</i>	фрагментарність гіпотетичність відсутність інф-ї неконгруентність	ЕС чуже знання ЕС чуже знання
8.	{Е: знає ХТО, ЯК} ХТО: ? ЯК: ?	<i>зацікавленість</i>		ЕС чуже знання
9.	ХТО: А? {ХТО: не А} ХТО: ? {ЗЛОЧИН: кража+ інсценування МІСЦЕ: банк + судно} ХТО: А, Б, В? ХТО: ? ХТО: ? {ХТО: В}	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i> + інтенсифікатор	гіпотетичність відсутність інф-ї альтернативність фрагментарність фрагментарність	 СЕ зацікавленість
10.	---	зняття напруженості	---	---

Згідно з даними протоколу, дескриптивний план наративної структури оповідання “The Million Dollar Bond Robbery” представлений 21 когнітивними та 9 емотивними тригерами наративної напруженості (70% і 30% відповідно), супроводжуваних двома інтенсифікаторами. Превалювання когнітивних тригерів у симплексі Ретроспекція є цілком закономірним, оскільки тут наративна невизначеність індукує реконструкцію причинно-наслідкових зв'язків історії, що передбачає активацію інтелектуальних зусиль адресата.

В оповіданні “Philomel Cottage” (Проспекція) програма напруженості вбудована в наративну структуру, когнітивну модель якої репрезентовано на рис. 3.2 на с. 211. Скорочений протокол аналізу тригерів наративної напруженості представлено в таблиці 4.2 (див. його повну версію в таблиці Б.2 Додатку Б).

Таблиця 4.2

**Протокол аналізу тригерів та інтенсифікаторів
нарративної напруженості в оповіданні А. Крісті “Philomel Cottage”**

А – Алікс Мартін, Б – Джеральд Мартін, В – Дік Уіндіфорд

НЕ	Афективна програма напруженості		Тригери	
	когнітивний компонент	емотивний компонент	когнітивні	емотивні
1.	СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ?	<i>саспенс</i>		СЕ тривога ЕТ Смерть
2.	---	---	---	---
3.	---	---	---	---
4.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суперечливість інф-ї	СЕ розгубленість СЕ збентеженість
	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суперечливість інф-ї	
5.	СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ?	<i>саспенс</i>		СЕ занепокоєння
6.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>збентеженість</i> <i>саспенс</i>	негативність	СЕ збентеженість
7.	А: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>саспенс</i>		СЕ тривога ЕТ Злочин
8.	А: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>саспенс</i>		СЕ тривога
9.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суттєва деталь	СЕ занепокоєння
10.	{Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ А: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ ЗАГРОЗА: вбивство МОТИВ: спадок МІСЦЕ ЗАГРОЗИ: котедж} КОЛИ: ? НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i> <i>саспенс</i> <i>саспенс</i>		СЕ тривога ЕС інсайту
11.	лопата: ЗНАРЯДДЯ? {ЧАС: ввечері} НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i> <i>саспенс</i>	суттєва деталь	ЕС критична ситуація
12.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація СЕ страх
13.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація СЕ страх
14.	НАСЛІДОК: ? НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i> <i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація СЕ страх ЕС критична ситуація

	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація
15.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація СЕ відчай
16.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація
17.	НАСЛІДОК: порятунок А.	<i>зняття напруженості</i>		
18.	НАСЛІДОК: смерть Б.		---	---

За даними протоколу, дескриптивний план наративної структури оповідання “Philomel Cottage” містить 5 когнітивних і 22 емотивних тригерів наративної напруженості (19% і 81% відповідно). Превалювання емотивних тригерів у симплексі Проспекція пояснюється специфікою наративної невизначеності, спрямованої на створення стану емоційного напруження, пов’язаного з інтуїтивними передчуттями читача.

В оповіданні “The Mystery of the Blue Jar” (Рекогніція) програма напруженості вбудована в наративну структуру, когнітивна модель якої репрезентована на рис. 3.3, с. 222. Скорочений протокол аналізу тригерів наративної напруженості представлено в таблиці 4.3 (див. його повну версію в таблиці Б.3 Додатку Б).

Таблиця 4.3

Протокол аналізу тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості в оповіданні А. Крісті “The Mystery of the Blue Jar”
А – Джек Хартінгтон, Б – Філіс Маршо, В – професор Ленгтон, Г – Джордж Хартінгтон; а – котедж, б – ваза

НЕ	Афективна програма напруженості		Тригери	
	когнітивний компонент	емотивний компонент	когнітивні	емотивні
1.	---	---	---	---
2.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? жінка: ОБ’ЄКТ ЗАГРОЗИ? ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>	неординарність фрагментарність суперечливість	СЕ тривога ЕТ Смерть СЕ збентеженість СЕ збентеженість
3.	ПОДІЯ: реальність?	<i>збентеженість</i>	гіпотетичність	СЕ занепокоєння

4.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ЩО ВІДУЄТЬСЯ? ПОДІЯ: реальність? А: хворий?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>	неординарність суперечливість	СЕ збентеженість СЕ збентеженість СЕ збентеженість
5.	А: хворий?	<i>збентеженість</i>		СЕ збентеженість
6.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ПОДІЯ: розіграш? А: хворий?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>	неординарність гіпотетичність гіпотетичність	СЕ роздратування
7.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? А: хворий? ПОДІЯ: реальність чи розіграш?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>	суттєва деталь гіпотетичність	СЕ збентеженість СЕ збентеженість
8.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? А: хворий?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>	неординарність суперечливість суттєва деталь	СЕ збентеженість
9.	А: хворий? {А: здоровий. ПРОБЛЕМА: ВПЛИВ НАДПРИРОДНИХ СИЛ } ПРИЧИНА: а?	<i>збентеженість</i> <i>зацікавленість</i>	суттєва деталь гіпотетичність	
10.	а: МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ? {ПРОБЛЕМА: вплив. ДЖЕРЕЛО : надприродні сили. МІСЦЕ : а. А: ОБ'ЄКТ-1 ВПЛИВУ. В: ЕКСПЕРТ.} ПРИЧИНА : ?	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i>	суттєва деталь відсутність інф-ї	СЕ збентеж-ть
11.	Б: ОБ'ЄКТ-2 ВПЛИВУ. ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? НАСЛІДОК: ?	<i>збентеженість</i> <i>саспенс</i>	неординарність	СЕ збентеженість СЕ страх
12.	{ПРИЧИНА: б.} НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС небезпеки
13.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		СЕ страх
14.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>		ЕС інсайту
15.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>		СЕ тривога
16.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>		СЕ розпач ЕС інсайту
17.	{ЗЛОЧИН: крадіжка. ОБ'ЄКТ КРАДІЖКИ: ваза. СПОСІБ: містифікація. ЗЛОЧИНЕЦЬ: В. СПІЛЬНИК: Б. ЖЕРТВА: А. СПІВЖЕРТВА: Г}	<i>зняття напруженості</i>		

Згідно з даними протоколу, дескриптивний план наративної структури оповідання “The Mystery of the Blue Jar” представлений 21 когнітивним і 22 емотивними тригерами наративної напруженості (51% і 49% відповідно). Наявність майже однакової кількості когнітивних і емотивних тригерів у симплексі Рекогніція є очікуваною, оскільки наративна невизначеність спричиняє когнітивну дезорієнтацією, супроводжувану, як правило, супроводжується відповідною емоційною реакцією.

Аналіз співвідношення когнітивних і емотивних тригерів у 145 когнітивних моделях наративної структури оповідань А. Крісті свідчить про очевидне домінування когнітивних тригерів напруженості у ретроспекційній КПСН, емотивних тригерів напруженості – у проспекційній КПСН, а також про достатньо пропорційний розподіл обох типів тригерів у рекогніційній КПСН, причому ця тенденція зберігається і для КПСН у складі когнітивних комплексів (табл. 4.4).

Результати аналізу співвідношення когнітивних і емотивних тригерів наративної напруженості, відстежених у кожному з 8 гостросюжетних жанрів, дозволяють зробити висновок про залежність типу тригерів від жанрової приналежності тексту. Так, за даними табл. 4.4, у квесті (79%) та детективі (63%) домінують когнітивні тригери, у пригодницькій історії (80%), історії протистояння (78%), (мело)драмі (68%), трилері (66%) та містичній історії (63%) – емотивні тригери, у таємничій історії спостерігається відносний баланс когнітивних і емотивних тригерів (58% та 42% відповідно). У цілому ж, оповідання А. Крісті характеризуються наявністю приблизно однакової кількості тригерів обох типів – 49% когнітивних та 51% емотивних.

Апробація процедури лінгвокогнітивного аналізу наративної напруженості на матеріалі оповідань А. Крісті підтверджує валідність запропонованої нами теоретичної схеми. Ця схема може бути використана

Таблиця 4.4.

Когнітивні й емотивні тригери наративної напруженості в гостросюжетних оповіданнях А. Крісті

№	Тип моделі	Когнітивні / емотивні тригери								Разом:	
		Жанрова приналежність									
		1*	2*	3*	4*	5*	6*	7*	8*	тригери	%
1.	Ретроспекція	781 / 301	-	134/53	4 / 10	-	-	-	30 / 8	949 / 372	72 / 28
2.	Проспекція	10 / 18	87 / 347	4 / 23	42 / 170	28 / 109	33 / 131	7 / 21	-	211 / 819	20 / 80
3.	Рекогніція	-	139 / 121	68 / 54	-	-	-	-	-	207 / 175	54 / 46
4.	Ретроспекція + Рекогніція	25 / 14	-	-	-	-	-	-	-	25 / 14	64 / 36
5.	Проспекція + Ретроспекція	85 / 180	7 / 12	14 / 24	-	-	-	21 / 36	-	127 / 252	34 / 66
6.	Проспекція + Рекогніція	35 / 77	5 / 11	5 / 11	-	5 / 11	-	-	-	50 / 110	31 / 69
7.	Ретроспекція + Проспекція + Рекогніція	9 / 8	-	11 / 10	-	-	-	-	-	20 / 18	53 / 47
8.	Ретроспекція (Ретроспекція ¹)	127 / 25	-	16 / 3	-	-	-	-	-	143 / 28	84 / 16
9.	Ретроспекція (Проспекція ¹)	9 / 11	-	27 / 23	-	-	-	8 / 12	-	44 / 46	49 / 51
10.	Ретроспекція (Проспекція ¹ + Ретроспекція ¹)	14 / 10	-	-	-	-	-	-	-	14 / 10	58 / 42
11.	Проспекція (Проспекція ¹)	-	3 / 15	-	-	-	-	-	-	3 / 15	17 / 83
	Разом	1095 / 644	241 / 506	279 / 201	46 / 180	33 / 120	33 / 131	36 / 69	30 / 8	1793 / 1859	3652
	%	63 / 37	32 / 68	58 / 42	37 / 63	22 / 78	20 / 80	34 / 66	79 / 21	49 / 51	100

1* – детектив

3* – таємнича історія

5* - історія протистояння

7* – трилер

2* – (мело)драма

4* – містична історія

6* - пригодницька історія

8* – квест

для аналізу інших жанрових різновидів гостросюжетної літератури (любовної історії, фентезі, шпигунської історії тощо), а також творів крупніших оповідних форм. Аналіз творів різних жанрів, а також творів різних авторів сприятиме удосконаленню запропонованої нами методики побудови когнітивної моделі наративу як необхідної передумови для дослідження текстової категорії наративної напруженості. Дослідження ширшого та різноманітнішого корпусу даних сприятиме також розширенню й уточненню переліку тригерів когнітивної та емотивної напруженості, запропонованих у нашій роботі.

Висновки до розділу 4

1. Тригери наративної напруженості призначені для активації комплексного – інтелективно-емоційного – афекту читача. Серед тригерів наративної напруженості ми вирізняємо когнітивні та емотивні. Когнітивні тригери викликають насамперед інтелективну реакцію читача (об'єктивовану у формі запитань, припущень та інференцій стосовно сюжетного розвитку подій), яка супроводжується його емоційною реакцією. Емотивні тригери викликають насамперед емоційну реакцію читача, супроводжувану певною інтелектуальною реакцією. Когнітивні й емотивні тригери реалізують когнітивно-емотивну програму напруженості, активація якої викликає у читача «запрограмований» текстом афект.

2. Когнітивні тригери наративної напруженості спричиняють виникнення в читача стану когнітивної невизначеності, супроводжуваного емоційними станами саспенсу, зацікавленості або збентеженості. Невизначеність інформації зумовлена її недостатністю (опису фрагментарності та відсутності інформації), неоднозначністю (опису амбівалентності та альтернативності), нелогічністю (опису парадоксальності, суперечливості, неординарності, неконгруентності) та ймовірнісністю (опису гіпотетичності, узагальненості, обскурантності,

негативності та суттєвої деталі). Як правило, когнітивні тригери активуються одночасно з емотивними тригерами напруженості.

3. Емотивними тригерами наративної напруженості стають текстові дескрипції, які містять емотивну інформацію та породжують у читача емоційні реакції зацікавленості, саспенсу і збентеженості, що зумовлює формування читацьких запитань і припущень. Емотивні тригери умовно поділяються на три групи: емотивні сигнали, ситуації і топіки. Емотивні сигнали є текстовими дескрипціями, які вказують на емоційний стан персонажа, називають або описують цей стан, у тому числі і шляхом відсилання до почуттів, роздумів чи зовнішніх реакцій героїв. До емотивних сигналів належать сигнали зацікавленості, саспенсу (занепокоєння, тривоги, страху, відчаю) і збентеженості (розгубленості, здивування, дезорієнтації). Емотивні ситуації, об'єктивовані в текстових дескрипціях, містять емоціогенні знання про світ, тобто інформацію, що викликає емоційну реакцію читача. У нашій роботі емотивні ситуації представлені ситуаціями чужого знання, чужого незнання, очікування, критичними ситуаціями, ситуаціями небезпеки, ірраціональними ситуаціями, ситуаціями інсайту, викриття злочинця, сценами злочину. Емотивними топіками є теми, емотивно акцентовані для суспільства в цілому. В аналізованих оповіданнях таких тем відносяться «Смерть», «Кров», «Небезпека», «Душевна хвороба», «Злочин», «Зло».

4. Тригери когнітивної та емотивної напруженості використовуються як автономно, так і в комплексі. Використання комбінацій тригерів різного типу підвищує рівень як локальної (у межах наративного епізоду), так і глобальної наративної напруженості (у межах всієї оповіді) та, відповідно, посилює ступінь читацького афекту.

5. Прийомом посилення наративної напруженості є також використання інтенсифікаторів – лексичних (повторення ключових слів), синтаксичних (використання паралельних граматичних конструкцій), анафоричних (повторення початкових елементів речення або клаузи) та

композиційних повторів – стислих (відтворення фрагменту події) і розгорнутих (відтворення цілісної події). За допомогою інтенсифікаторів наративної напруженості досягається ефект психологічного нагнітання.

6. Протоколи аналізу текстових дескрипцій дозволяють відстежити співвідношення когнітивних й емотивних тригерів та інтенсифікаторів як у межах окремих текстів, так і в межах аналізованих жанрів. Розподіл когнітивних та емотивних тригерів напруженості в оповіданнях А. Крісті, що належать до 8 жанрів гостросюжетної літератури, свідчить про домінування когнітивних тригерів у квесті та детективі, домінування емотивних тригерів у пригодницькій історії, історії протистояння, (мело)драмі, трилері та містичній історії, а також про відносно пропорційний розподіл когнітивних і емотивних тригерів у таємничій історії. У цілому, гостросюжетні оповідання А. Крісті характеризуються наявністю приблизно однакової кількості когнітивних та емотивних тригерів.

Основні положення розділу висвітлено у чотрьох публікаціях автора (див. [106; 107; 108; 111]).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Інтерес лінгвотекстологів до вивчення ключових ознак (властивостей) тексту, характерний для періоду 80-90-х років ХХ ст., спричинив появу цілої низки класифікацій текстових категорій, серед яких побіжно згадувалася і категорія напруженості. У цей же період були здійснені й перші спроби аналізу цієї категорії, що мали переважно оглядовий характер та не передбачали детального розгляду змісту самого поняття «напруженість». Тим самим невирішеними залишались питання про сутність категорії напруженості та про її місце у системі категорій нарративного (художнього) тексту. Зміна наукових парадигм та розвиток нових підходів до вивчення різноманітних лінгвальних явищ зумовили появу нового, когнітивного ракурсу вивчення категорії напруженості, висунувши на перший план питання про лінгвокогнітивні чинники її формування і функціонування, а також про способи її вираження на різних рівнях нарративного тексту.

У нашій роботі запропоновано комплексне обґрунтування лінгвокогнітивного механізму інтерпретації нарративної напруженості, що потрактовується як семіотична текстова категорія в системі інших семіотичних метакатегорій і категорій тексту. Ці метакатегорії і категорії узагальнюють представлену в тексті фактуальну та «віддзеркалену» дискурсивну інформацію. Серед текстових категорій є також фактуально-дискурсивні, поширювані на обидва інформаційні простори тексту. До таких категорій належить і категорія напруженості, яка має свій зміст (спосіб організації тексту, спрямований на спричинення читацького напруження) і свої власні способи вираження, представлені не стільки окремими мовними одиницями, скільки текстом як семіотичним цілим.

Проблема змісту категорії нарративної напруженості неодноразово ставала предметом обговорення у численних роботах сучасних зарубіжних дослідників, де ця категорія розглядалася, як правило, у двох планах – читацькому і текстовому. Задля розрізнення цих двох планів дослідження

доцільно позначити читацький афект як напруження, а властивість тексту, що викликає такий афект, – як напруженість. У першому випадку наративне напруження, як комплексна психологічна реакція читача на події фікціонального світу історії, є реакцією адресата на розвиток подієвої структури наративу. За визначенням дослідників, ця реакція (читацький афект) має, як мінімум, три компоненти – невизначеність, очікування та емоційну співпричетність. У другому випадку наративна напруженість, як атрибут власне тексту, пов'язується з використанням спеціальних оповідних структур, що активують у читача емоційні стани зацікавленості, саспенсу або збентеженості.

З урахуванням доробку попередніх студій ми пропонуємо визначення наративної напруженості як складного семіотичного конструкту, змістовий план якого представлено особливим способом побудови тексту, спрямованим на виникнення у читача певного афекту (напруження), прогнозованого автором тексту. Наративне напруження має когнітивно-емотивну природу. Його когнітивний компонент пов'язаний із текстовими засобами, спрямованими на формування в читача запитань, припущень та інференцій відносно розвитку фактуальних / фікціональних подій в минулому, теперішньому та / або майбутньому, а емотивний компонент пов'язаний із текстовими засобами, які викликають супутні емоційні реакції читача – саспенс, зацікавленість і збентеженість. У цілому, трьома когнітивно-емотивними складниками наративного напруження є ретроспекція (зацікавленість), рекогніція (збентеженість) і проспекція (саспенс). Наративна напруженість, будучи ознакою художнього тексту як такого, є найбільш вираженою в гостросюжетних художніх текстах.

Способи об'єктивації текстової категорії наративної напруженості мають декілька планів, тому визначення цих способів потребує застосування особливої методики лінгвокогнітивного аналізу, для якої нами був розроблений новий методологічний апарат. Його ключовими поняттями є когнітивна протоструктура наративу (КПСН) та когнітивна модель.

КПСН є узагальненою поняттєвою схемою, яка демонструє: (а) синтагматику наративних фаз Орієнтація – Ускладнення – Оцінка – Рішення – Підсумок, (б) їхню змістову розгортку у вигляді тематичних макроструктур, що містять локальну тему та її аргументні слоти, підпорядковані глобальній (загальній) темі наративу, і (в) реакцію читача на наративний час оповіді. У результаті наративного аналізу були ідентифіковані три КПСН – проспекційна, ретроспекційна та рекогніційна, для репрезентації яких була розроблена відповідна концептуальна графіка.

У проспекційній КПСН (читацька реакція ЩО СТАНЕТЬСЯ?) у фазі Ускладнення аргументні слоти тематичної макроструктури, як правило, заповнені конкретною інформацією або ж їхній зміст уточнюється по ходу розвитку сюжету. Єдиним незаповненим слотом, аж до фази Рішення, залишається слот НАСЛІДОК, що передбачає або позитивне, або негативне розв'язання конфлікту. Саме процес заповнення цього слоту є чинником утримання інтересу адресата, яке супроводжується тривожним очікуванням – саспенсом.

Ретроспекційна КПСН (читацька реакція ЩО СТАЛОСЯ?) демонструє невизначеність, пов'язану з дефіцитом інформації, наявної у адресата. Це означає, що в тематичних макроструктурах наративної синтагми один або більше аргументних слотів залишаються відкритими аж до самої розв'язки, що викликає у читача напружений стан зацікавленості, який знімається у фазі Рішення, де початковий набір ролей частково трансформується і конкретизується за допомогою додаткової сюжетної інформації при тому, що тема події залишається незмінною.

У рекогніційній КПСН (читацька реакція ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?) хибна інтерпретація адресатом вихідних даних призводить до побудови ним помилкової тематичної макроструктури у фазі Ускладнення (Тема 1). Усвідомлення адресатом прорахунків у своїх ментальних діях здійснюється у фазі Рішення, де інформація, що надходить, упорядковується, але вже в межах іншої тематичної макроструктури (Тема 2). Труднощі, яких зазнає

адресат у процесі систематизації даних, викликають у нього стан збентеженості й дезорієнтації, що остаточно знімається у фазі Рішення.

Усі три КПСН є конститутивними одиницями, за допомогою яких будуються когнітивні моделі наративних структур конкретних текстів. Серед потенційно можливих конфігурацій когнітивних моделей виокремлюються когнітивні симплекси і комплекси. Когнітивні симплекси є моделями, які конститууються лише однією з однойменних КПСН. Когнітивні комплекси формуються шляхом поєднання декількох КПСН. Залежно від характеру зв'язку між ними (примикання та / або включення), ми розрізняємо адитивні (дво- і трискладові), інклюзивні (з простою та складною інклюзією) й адитивно-інклюзивні моделі. Наративна структура конкретного тексту містить вбудовану в неї програму напруженості, під якою ми розуміємо комплекс різнорівневих, ієрархічно взаємопов'язаних знакових засобів, ужитих автором тексту з метою викликати у його читача напружений інтерес. Ця програма наявна як мінімум у трьох планах наративної структури художнього тексту: сюжетному, жанровому та дескриптивному.

Сюжетний план представлено конфігурацією наративної синтагми, кожна наративна фаза якої містить абстрактну тематичну макроструктуру, де один або більше аргументних слотів є ентропійними (інформаційно невизначеними). Жанровий план визначає змістову специфікацію аргументних слотів. Дескриптивний план представлений текстовими дескрипціями, які створюють або підсилюють рецептивну ентропійність аргументних слотів тематичних макроструктур, виступаючи тим самим тригерами та інтенсифікаторами наративної напруженості. Залежно від типу інформації, яка міститься в текстовій дескрипції, тригери напруженості поділяються на когнітивні й емотивні.

Когнітивними тригерами напруженості є текстові дескрипції, що містять інтелективну інформацію та активують у читача насамперед стан ментальної невизначеності, супроводжуваний емоційними реакціями

саспенсу, зацікавленості та збентеженості. Невизначеність інформації обумовлена її недостатністю (deskрипції фрагментарності, відсутності інформації), неоднозначністю (deskрипції амбівалентності та альтернативності), нелогичністю (deskрипції парадоксальності, суперечливості, неординарності, неконгруентності) та ймовірнісністю (deskрипції гіпотетичності, узагальненості, обскурентності, негативності та суттєвої деталі). Емотивними тригерами напруженості стають текстові deskрипції, що містять емотивну інформацію, яка викликає у читача насамперед зазначені емоційні реакції – саспенс, зацікавленість і збентеженість, – і сприяє запуску когнітивних процесів оцінювання і прогнозування. Емотивні тригери поділяються на три умовні групи: емотивні сигнали, ситуації й топіки. Дія когнітивних і емотивних тригерів нарративної напруженості може бути посилена за рахунок інтенсифікаторів напруженості, виражених повторами різних типів: лексичними, синтаксичними, анафоричними, композиційними (стислими й розгорнутими).

З огляду на сказане, можна стверджувати, що нарративна напруженість тексту є складним знаковим конструктом, який має два основних рівня знакової репрезентації: рівень когнітивної моделі нарративної структури, де міститься створена автором програма нарративної напруженості, та рівень текстових deskрипцій, які об'єктивують цю програму.

Запропонована в нашому дослідженні методика лінгвокогнітивного аналізу нарративної напруженості, що включає два шаблі – побудову когнітивної моделі художнього тексту із вписаною в його нарративну структуру програмою напруженості та аналіз його текстових deskрипцій, – була апробована на матеріалі гостросюжетних текстів – оповідань англійської письменниці Агати Крісті. На початковому етапі ми диференціювали ці оповідання у відповідності до їхньої жанрової приналежності: детективи, таємничі історії, містичні історії, трилери, історії-квести, пригодницькі історії, історії протистояння та (мело)драми.

Для кожного з оповідань була побудована когнітивна модель нарративної структури з інкорпорованою програмою напруженості. В оповіданнях А. Крісті були виявлені 11 типів когнітивних моделей нарративної структури: три симплекси (Проспекція, Ретроспекція і Рекогніція) чотири адитивних комплекси (три двокомпонентні і один трьохкомпонентний), три інклюзивних комплекси з простою інклюзією і один інклюзивний комплекс із складною інклюзією. Домінантними когнітивними моделями для всіх оповідань є симплекси Ретроспекція та Проспекція, а також двоскладовий адитивний когнітивний комплекс Проспекція + Ретроспекція. Типи когнітивних моделей виявляють тяжіння до певних жанрів. Так, в оповіданнях А. Крісті симплекс Ретроспекція є типовим для детективу, таємничої історії та квесту, а симплекс Проспекція – для (мело)драми, містичної історії, історії протистояння та пригодницької історії.

Під час аналізу оповідань А. Крісті побудова когнітивної моделі їхньої нарративної структури супроводжувалась складанням протоколу аналізу текстових дескрипцій, який демонструє співвідношення когнітивних і емотивних тригерів нарративної напруженості в кожному конкретному оповіданні, а також наявність у ньому відповідних груп інтенсифікаторів нарративної напруженості. За результатами аналізу, когнітивні тригери домінують у детективі та квесті, а емотивні тригери – у пригодницькій історії, історії протистояння, (мело)драмі, трилері та містичній історії. У таємничій історії вживання когнітивних і емотивних тригерів пропорційне.

Результати здійсненого дослідження підтвердили нашу гіпотезу про те, що в інформаційному плані нарративна напруженість є фактуально-дискурсивною категорією. Вона пов'язана з таким аранжуванням фактуальної інформації у тексті, яке посилює інтерес читача до цього тексту. Як семіотична категорія, нарративна напруженість має план змісту (особливий спосіб побудови оповіді, що викликає прогнозоване читацьке напруження) і план вираження, представлений комплексом семіотичних засобів. Будучи

частиною загальної програми адресації художнього тексту, наративна напруженість вбудована в когнітивну модель наративної структури і реалізується як на локальному рівні, тобто на рівні текстових дескрипцій, так і на глобальному рівні – на рівні власне моделі.

Здійснена нами розвідка окреслює перспективи для подальших студій у сфері когнітивної теорії наративу, серед яких – розроблення методики визначення коефіцієнту наративної напруженості конкретних текстів із залученням апарату лінгвостатистики; адаптація запропонованої методики до аналізу художніх наративів крупніших форм; застосування положень нашої теоретичної концепції до аналізу наративів різних жанрів, типів і форм репрезентації, у тому числі й невербальних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Синтагматическое напряжение в стихе и прозе // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения: доклады на конференции по теоретическим проблемам синтаксиса. М.: Наука, 1969. С. 16–26.
2. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. Санкт-Петербург: Наука, 1994. 153 с.
3. Андреева В. А. Событие и художественный нарратив // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2006. № 21-1. т. 7. С. 44–57. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sobytie-i-hudozhestvennyy-narrativ>
4. Андреева В. А. Литературный нарратив: текст и дискурс // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2007. Вып. 46. Т. 9. С. 62–71. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-narrativ-tekst-i-diskurs>
5. Асратян З. Д. Соотношение понятий семантики и информации в художественном тексте // Вестник Бурятского гос. ун-та. 2011. № 11. С. 9–13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenieponyatiysemantiki-i-informatsii-v-hudozhestvennom-tekste>
6. Бабелюк О. А. Когнітивно-оцінна репрезентація культурної символіки в авторському мовленні американських постмодерністських оповідань // Записки з романо-германської філології. 2006. Вип. 17. С. 10–21. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/4574>
7. Бабенко Л. Г., Ю. В. Казарин. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2003. 496 с.
8. Барба Л. В. Лінгвокогнітивні особливості текстової ситуації «злочин-відповідальність» у різних функціональних стилях сучасної англійської мови: автореф. дис...канд. філол. наук: спец. 10.02.04 / Одес. держ. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 1999. 17 с.

9. Бацевич Ф. С. Текст, дискурс, речевой жанр: соотношение понятий // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія Філологія. 2001. Вип. 33. С. 3–6.
10. Безугла Л. Р., Романченко І. О. Лінгвопрагматика дискримінації у публіцистичному дискурсі: монографія. Харків: ФОП Лисенко І. Б., 2013. 182 с.
11. Белехова Л. И. Когнитивная теория образности поэтического текста // Нова філологія. 2014. № 66. С. 21–28.
12. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 446 с.
13. Бехта І. Концептосистема англomовного дискурсу модернізму // Іноземна філологія. 2009. Вип. 121. С. 172–185. URL: <file:///C:/Users/%D0%B0%D0%BD%D1%8F/Downloads/505-1408-1-PB.pdf>
14. Бехта І. Інтерпретативна властивість наративної моделі експериментального письма // Науковий вісник Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. 2013. № 9. С. 133–140. URL: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/8065/1/32.pdf>
15. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії): монографія. Херсон: Айлант, 2002. 368 с.
16. Белехова Л. І. Види мапування як лінгвокогнітивної операції формування новообразів (на матеріалі американської поезії) // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Л. Українки. 2011. № 3. С. 21–24.
17. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія: монографія. К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. 180 с.
18. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. 3-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2007. 520 с.
19. Бондарева Л. М. Текст и дискурс как понятийные категории // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / ред. проф. Г. Н. Манаенко. 2009. Выпуск 7. С. 91–97.

20. Бондаренко Е. В. Когнитивная метафора времени в британском поэтическом дискурсе XX века // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2008. С. 23–29. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnaya-metaforavremeni-v-britanskom-poeticheskom-diskurse-xx-veka>
21. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса: от психолингвистики к лингвосинергетике. М.: КомКнига, 2006. 290 с.
22. Брокмейер И., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29–42.
23. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособ. М.: Логос, 2003. 175с.
24. Волкова С. В. Міфолорний простір англомовних амеріндіанських художніх текстів: когнітивно-семіотичний і наративний аспекти: автореф. дис...д. філол. наук: спец. 10.02.04 / Київ. нац. лінгв. ун-т. К., 2016. 33 с.
25. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (однойязычная и межъязыковая коммуникация): дис...д. филол. наук: спец. 10.02.19 / Московский ордена Дружбы народов гос. лингв. ун-т. М., 1993. 382 с.
26. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата: монография. К.: Вища школа, 1993. 220 с.
27. Воробьева О. П. Текстовая номинация в ракурсе когнитивной лингвистики // Языковая категоризация (части речи, словообразование, теория номинации): Мат-лы Круглого стола, посвященного юбилею Е.С. Кубряковой по тематике ее исследований. М., 1997. С. 18 – 20.
28. Воробьева О. П. Художественная семантика: когнитивный сценарий // С любовью к языку: сб. научн. тр. М., 2002. С. 379–384.
29. Воробйова О. П. Когнітивна поетика в Україні: напрями досліджень // Актуальні проблеми романо-германської філології в Україні та Болонський процес: матеріали Міжнародної наукової конференції / Чернівецький нац. ун-т імені Ю. Федьковича, 25-26 листопада 2004 р.

- Чернівці: ЧНУ, 2004. С. 37–38. URL: http://uaclip.at.ua/KOGNITIVNA_POETIKA_V_UKRAYINI_2004pdf.pdf
30. Воробйова О. П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології) // Мова, культура й освіта в сучасному світі: зб. наук. пр. 2008. С. 126–135.
 31. Воробьева О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии // Когниция, коммуникация, дискурс. 2010. № 1. С. 47–74. URL: <https://drive.google.com/file/d/0BzbZ3piwVKrtUXRaRklMeU9SNjg/view>
 32. Воробьева О. П. Лингвистика сегодня: реинтерпретация эпистемы // Вісник КНЛУ. Серія: Філологія. 2013. т. 16. № 2. С. 41–47.
 33. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 138 с.
 34. Гладь С. В. Эмотивность художественного текста: семантико-когнитивный аспект (на материале современной англоязычной прозы): автореф. дисс...канд. филол. наук: спец. 10.02.04 / Киев. нац. лингв. ун-т. К., 2000. 21 с.
 35. Гнатюк О. Л. Основы теории коммуникации: учеб. пособ. М.: КНОРУС, 2010. 256 с.
 36. Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. Немецкий язык: учеб. пособ. М.: Высшая школа, 2005. 365 с.
 37. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. [переизд. 1996]. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 153–170. URL: <http://docplayer.ru/194863-Razmyshleniyaobaktantnyhmodelyah-1-dva-urovnya-opisaniya.html>
 38. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. [переизд. 1966]. М.: Академический проект, 2004. 368 с.
 39. Григорьева В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты: монография. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. 288 с.

40. Дейк Т. А., ван. Язык. Познание. Коммуникация / ред. В. И. Герасимов. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
41. Дейк Т., ван. К определению дискурса. 1998. URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>
42. Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // IV Международная конференция «Язык, культура, общество» / Москва, 27-30 сентября 2007 г.: Пленарные доклады. М.: Моск. Ин-т иностр. яз.; Рос. академия лингв. наук; Ин-т языкознания РАН; Научный журнал «Вопросы филологии», 2007. С. 86–95. URL: <http://www.infolex.ru>.
57. Дискурс как когнитивно-коммуникативный феномен / Л. Р. Безуглая, Е. В. Бондаренко, П. М. Донец и др. / ред. И. С. Шевченко. Харьков: Константа, 2005. 356 с. URL: <http://shevchenkoish.univer.kharkov.ua/books.html>
44. Евстигнеева Н. В., Оберемко О. А. Модели анализа нарратива // Человек. Сообщество. Управление. 2007. № 4. С. 95–107. URL: http://chsu.kubsu.ru/arhiv/2007_4/2007-4_EvstigneevaOberemko.pdf
45. Елина Е. А. Семиотика рекламы. М.: Дашков и Ко, 2009. 136 с. URL: <http://read24.ru/pdf/evgeniya-elina-semiotika-reklamyi.html>
46. Ельцова М. Н. Категории напряжения и напряженности простого повествовательного предложения: дис.канд. филол. наук: спец. 10.02.19 / Пермский государственный технический университет. Пермь, 2006. 213 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kategorii-napryazheniya-inapryazhennosti-prostogo-povestvovatel'nogo-predlozheniya>
47. Жаботинская С. А. Когнитивное картирование как лингвосемиотический фактор // Функциональная лингвистика: сб. научн. работ / Крымский республ. ин-т последипл. пед. образования / науч. ред. А. Н. Рудяков. 2012. № 3. С. 179–182.

48. Жаботинська С. А. Лексичні поля й нелінійна динаміка когнітивних структур // Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна. 2012. Вип. 52. С. 1–11.
49. Жаботинская С. А. Имя как текст: концептуальная сеть лексического значения (анализ имени эмоции) // Когниция, коммуникация, дискурс. Международный электронный журнал. 2013. № 6. С. 47–76.
50. Жаботинская С. А. Семантика лингвальных сетей и структурирование информации в профессиональной сфере // Тринадцатая международная научно-практическая конференция «Экономическая психология: современные проблемы и перспективы развития». 26-29 ноября 2013 г.: матер. конф. СПб: Изд-во ИМЦ «НВШ–СПб», 2013. С. 96–100.
51. Жаботинская С. А. Сетевая семантика: теория и практика // Когнитивные исследования языка. Вып. XIV: Когнитивная лингвистика: итоги, перспективы: мат-лы Всерос. науч. конф. 11-12 апреля 2013 года / отв. ред. вып. Л. А. Фурс. Москва-Тамбов, 2013. С. 81–86.
52. Жаботинская С. А., Лещенко А. В. Концептуальная модель дискурса // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2014. № 1124. С. 6–15.
53. Зарубина Н. Д. Текст: лингвистический и методический аспекты. М.: Русский язык, 1981. 111 с.
54. Иглтон Т. Теория литературы: Введение. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
55. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2011. 461 с.
56. Изотова Н. П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англомовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти: автореф. дис...канд. філол. наук: спец. 10.02.04 / Киев. нац. лингв. ун-т. К., 2009. 22 с.
57. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
58. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози: Когнітивна та комунікативна динаміка: на матеріалі французької романістики

- середины XX сторіччя): автореф...д-ра. філол. наук: спец. 10.02.05 / Киев. нац. лингв. ун-т.. К., 2003. 32 с.
59. Карасик В. И. О категориях дискурса // Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1998. С. 185–197.
 60. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
 61. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: ГНОЗИС, 2004. 389 с.
 62. Караулов Ю. Н., Петров В. В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. С. 5–11.
 63. Кашкин В. Б. Сопоставительные исследования дискурса // Концептуальное пространство языка. Тамбов, 2005. С. 337–353. URL:<http://kachkine.narod.ru/Artices2006/KashkinVB2005ContrDiscTambov.htm>
 64. Кибрик А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: дис.... д-ра филол. наук: спец. 10.02.19 / РАН, Институт языкознания. М., 2003. 90 с.
 65. Коваль Т. Л. Співвідношення понять «текст» і «дискурс» у сучасній лінгвістичній науці // Філологічні трактати. 2009. № 1. С. 54–58.
 66. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. Одесса: РИООУП, 1991. 120 с.
 67. Колегаева И. М. Текстовая парадигма: МИКРО-, МАКРО-, МЕГА-, ГИПЕР- и просто ТЕКСТ // Записки з романо-германської філології. Вип. 20. Одеса: Фенікс, 2008. С. 70-79.
 68. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. М.: Наука, 1980. 147 с.
 69. Копытов О. Н. О фундаментальных категориях текста // Вестник Иркутск. гос. лингв. ун-та. 2011. № 3. т. 3. С. 149–157. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-fundamentalnyh-kategoriyah-teksta>

70. Котюрова М. П. Континуальность текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. 2006. URL: http://stylistics.academic.ru/65/Континуальность_текста
71. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста) // Вестник МГУ. Серия 9. 1998. № 1. С. 43–78.
72. Кубрякова Е. С. Когниция // Краткий словарь когнитивных терминов / Сост. Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. М.: МГУ, 1997. С. 81–84.
73. Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональный и структурный аспекты: сб. обзоров. М., 2000. С. 7–25.
74. Кубрякова Е. С. Дискурс: определение и направления в его исследовании // Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004. С. 519–531.
75. Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 6–17.
76. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004. С. 505–518.
77. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. Виды пространств текста и дискурса // Категоризация мира: пространство и время: матер. науч. конф. М.: Диалог-МГУ, 1997. С. 15–26.
78. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. 2103 «Иностр. яз.». М.: Просвещение, 1988. 192 с.
79. Кушнерук С. Л. Дискурсивный и текстовый миры: возможности уровневой стратификации дискурса // Политическая лингвистика. 2012. 2(40). С. 93–101. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnyy-i-tekstovyy-miry-vozmozhnosti-urovnevoy-stratifikatsii-diskursa>

80. Левченко Е. В. О первичных и вторичных свойствах текста. 2004. URL: www.psu.ru/psu/files/0549/08_Levchenko.doc.
81. Лещенко А. В. Соотношение понятий «дискурс» и «текст» // Science and Education. A New Dimension: Philology. 2013. I (2). Issue: 11. P. 164–167.
82. Лещенко А. В. Текстовые категории: критерии классификации // Функциональная лингвистика: сб. науч. работ / Крымский республиканский институт последипломного образования / науч. ред. А. Н. Рудяков. 2013. № 5. С. 216–219.
83. Лещенко А. В. Текстовые категории целостности и связности: интегративная модель // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2013. № 1052. Випуск 74. С. 155–162.
84. Лещенко Г. В. Дискурсивний компонент у структурі тексту // Науковий вісник Чернівецького ун-ту: зб. наук. пр. 2014. Вип. 690-691. С. 316–320.
85. Лещенко А. В. Дискурсивная личность как многоаспектный феномен // Мова – література – мистецтво: когнітивно-семіотичний інтерфейс: матеріали Міжнародної наукової конференції / КНЛУ, Київ, 25-27 вересня 2014 р. / відп. ред. О. П. Воробйова. К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 74.
86. Лещенко А. В. Жанр речи и / или жанр текста? // Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Одеса, 14-15 листопада 2014 р. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. С. 103–105.
87. Лещенко А. В. К определению понятия «нарративный интерес» // Актуальні проблеми філологічної науки та педагогічної практики: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції / ДНУ ім. О. Гончара, Дніпропетровськ, 4-5 грудня 2014 р. Дніпропетровськ: «Літограф», 2014. С. 67–69.

88. Лещенко А. В. Лингвистические трактовки дискурса: интеракционный аспект // Одеський лінгвістичний вісник. 2014. Вип. 4. С. 154–158.
89. Лещенко А. В. Понятие саспенса в современных научных исследованиях // Science and Education. A New Dimension: Philology. 2014. II(6). Issue: 29. P. 55–57.
90. Лещенко А. В. Систематизация текстовых категорий: проблемы и перспективы // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2014. Вип. 10. т. 2. С. 54–56.
91. Лещенко А. В. Сучасні тенденції вивчення категорій тексту // Сучасна філологія: теорія та практика: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / МГУ, Одеса, 7-8 листопада 2014 р. / відп. ред. І. В. Ступак. Одеса: МГУ, 2014. С. 143–145.
92. Лещенко А. В. Текст и / или дискурс? // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів: матеріали IV Міжнародної наукової конференції / ХНУ ім. В. Н. Каразіна, Харків, 22 березня 2014 р. Харків: ХНУ, 2014. С. 48–51.
93. Лещенко А. В. Типология читательского интереса // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2014. Вип. 13. С. 174–177.
94. Лещенко А. В. Трансформация понятия «языковая личность» в современных научных исследованиях // Исследования в контексте профессиональной коммуникации: коллект. монография / отв. ред. О. А. Дронова. Тамбов: ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2014. С. 234–238.
95. Лещенко А. В. Интерес как фактор мотивации читательской деятельности // I Таврійські філологічні читання: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Херсон, 27-28 лютого 2015 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 64–66.

96. Лещенко А. В. К вопросу о терминологическом содержании понятия «стиль» // Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Одеса, 27-28 лютого 2015 р. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 78–80.
97. Лещенко А. В. Нарратив как метакатегория современной науки // Міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» / Львів, 9-10 жовтня 2015 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 39–41.
98. Лещенко А. В. Структура нарративного интереса // VI Международная конференция «Развитие науки в XXI веке» / Харьков, 28 сентября 2015. Х.: Научно-информационный центр «Знание», 2015. С. 10–12.
99. Лещенко А. В. Текст как полисистемный семиотический объект // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2015. Вип. 17. С. 130–133.
100. Лещенко А. В. Теоретические аспекты описания нарративного интереса // Молодий вчений. 2015. № 25 (10). С. 154–157.
101. Лещенко А. В. Анализ нарративной напряженности: читательский и текстовый планы // Science Rise. Харків: НВП ПП «Технологічний центр», 2016. № 12/1 (29). С. 42–45.
102. Лещенко Г. В. Внутрішня організація тексту: принцип полісистемності // Міжнародна наукова конференція «Когнітивна лінгвістика у міждисциплінарному контексті: теорія і практика» / ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси, 8-10 жовтня 2016 р. Черкаси: Видавець ФОП Гордієнко Є. І., 2016. С. 51.
103. Лещенко А. В. Категория напряженности: содержание понятия // Науковий вісник Дрогобицького державного пед. ун-ту. Серія: філологічні науки (мовознавство). 2016. № 5. С. 6–9.
104. Лещенко Г. В. Полісистемність як принцип диференціації категорій тексту // VII Міжнародний форум «Сучасна іноземна філологія:

- дослідницький потенціал» / Харків, 23 листопада 2016 р. Харків: ХНУ, 2016. С. 102–104.
105. Лещенко Г. В. Фактор інтенсивності нарративного інтересу в аспекті читацької діяльності // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» / Львів, 15-16 липня 2016 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 19–22.
106. Лещенко А. В. Актуализация эмотивных триггеров напряженности в криминальных рассказах А. Кристи / А. В. Лещенко // «Південний архів (філологічні науки)». 2017. № 69. С. 103–106.
107. Лещенко А. В. Анализ интеллективных триггеров напряженности (на материале криминальных рассказов А. Кристи) // Молодий вчений. 2017. № 7(47). ч. II. С. 211–216.
108. Лещенко А. В. Аффективные структуры нарратива: лингвокогнитивный аспект // «Південний архів (філологічні науки)». 2017. № 68. С. 166–169.
109. Лещенко Г. В. Когнітивна наратологія: напрями і перспективи // Міжнародна науково-практична конференція «III Таврійські філологічні читання» / Херсон, 19-20 травня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 13–15.
110. Лещенко А. В. Лингвокогнитивная интерпретация феномена нарративной напряженности // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2017. Вип. 27. т.1. С. 104–107.
111. Лещенко А. В. Нарративная напряженность художественного текста: монографія. Черкасси: ЧП Гордиенко Е. И., 2017. 336 с.
112. Лещенко Г. В. Принципи когнітивно-емотивної обробки художнього нарративу // Науковий вісник Дрогобицького державного пед.ун-ту. Серія: філологічні науки (мовознавство). 2017. № 7. С. 107–110.

113. Лещенко Г. В. Сучасна когнітивна наратологія: напрями і пріоритети досліджень // Наукові записки Бердянського держ. пед. ун-ту. Філологічні науки». 2017. С. 47–52.
114. Лещенко Г. В. Тематична структура наративу: когнітивний вимір // Актуальні питання іноземної філології: наук. журн. / гол. ред. І. П. Біскуб та ін. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2017. № 6. С. 85–90.
115. Лещенко Г. В. Теоретичні засади вивчення художнього наративу: когнітивно-дискурсивний контекст // Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» / Люблін, Республіка Польща, 28-29 квітня 2017 р. С. 178–181.
116. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа: учеб. для филол. спец. вузов. М.: Изд-во «Ось-89», 1999. 192 с.
117. Макаров Л. М. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 1998. 200 с.
118. Макаров Л. М. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
119. Макгаф С. Остросюжетные жанры и их специфика. 2012. URL: http://samlib.ru/m/makgaf_s/a1-1.shtml
120. Маріна О. С. Семіотика парадоксальності у когнітивно-комунікативному висвітленні (на матеріалі сучасного англомовного поетичного дискурсу): монографія. Херсон: Айлант, 2015. 298 с.
121. Мартынюк А. П. Разграничение дискурса и текста с позиций интеграционного подхода // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2009. № 866. С. 49–54.
122. Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990. 172 с.

123. Матвеева Т. В. Текстовая категория // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / ред. М. Н. Кожина. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 533–536.
124. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 391–407.
125. Милевская Т. В. Дискурс, речевая деятельность, текст // Вестник Российской коммуникативной ассоциации «Теория коммуникации и прикладная коммуникация»: сб. науч. тр. / общ. ред. И. Н. Розиной. 2002. Вып. 1. С. 88–91.
126. Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса: пособ. по спецкурсу. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. 129 с.
127. Морозова Е. И. Дискурс как онтологическая сущность и дискурсивный анализ как методологический подход к анализу языка // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія Романо-германська філологія. 2003. № 611. С. 92–96.
128. Морозова О. І. Лінгвальні аспекти неправди як когнітивно-комунікативного утворення (на матеріалі сучасної англійської мови): дис...д-ра філол. н.: спец. 10.02.04 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х., 2008. 491 с.
129. Мороховская Э. Я. Взаимодействие грамматических категорий в тексте // Текст и его категориальные признаки: сб. науч. тр. К.: КГПИИЯ, 1989. С.101–108.
130. Мороховский А. Н. К проблеме текста и его категорий // Текст и его категориальные признаки: сб. науч. тр. К.: КГПИИЯ, 1989. С. 3–8.
131. Москальская О. И. Грамматика текста. М.: Высш. школа, 1981. 183 с.
132. Мурзин Л. Н., Штерн А. С. Текст и его восприятие. Свердловск: Изд-во УГУ, 1991. 172 с.
133. Мышкина Н. Л. Внутренняя жизнь текста: механизмы, формы, характеристики. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1998. 152 с.

134. Науменко А. Дискусії про текст у сучасній філології // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). 2010. Випуск 89 (5). С. 3–14.
135. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2003. 256 с.
136. Николина Н. А., Литовская М. А., Купина Н. А. Массовая литература сегодня: учеб. пособ. изд. 2-е. М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. 424 с.
137. Ніконова В. Г. Художній концепт: процедури реконструкції та моделювання (на матеріалі трагедій В. Шекспіра) // Вісник КНЛУ. Сер. Філологія. 2011. т. 14. № 2. С. 113–122.
138. Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. М.: Едиториал УРСС, 2002. 368 с.
139. Петлюченко Н. В. Харизматична особистість політичного лідера в просторі німецького та українського апелятивних дискурсів: зіставний аспект: автореф. дис...д-ра філол. наук: спец. 10.02.17 / Київ. нац. лінгв. ун-т. К., 2010. 32 с.
140. Петлюченко Н. В. Харизматична риторика публічного лідера в усному дискурсі // Науковий вісник Південноукраїнського державного пед. ун-ту ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. 2012. № 15. С. 134–144.
URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Npu ru_2012_15_18
141. Полякова Л. С. Теоретические подходы к определению понятия «дискурс» // Язык. Текст. Дискурс: научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / под ред. проф. Г. Н. Манаенко. 2009. № 7. С. 87–91.
URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/issue/sgpi_almanakh7.pdf
142. Потапенко С. И. Когнитивная риторика потребностей: стратегии построения англоязычных текстов новостей // Одеський лінгвістичний вісник. 2013. Вип. 2. С. 126–137.

143. Приходько А. Н. Таксономические параметры дискурса // Язык. Текст. Дискурс: научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / под ред. проф. Г. Н. Манаенко. 2009. Выпуск 7. С. 22–30. URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/issue/sgpi_almanakh7.pdf
144. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. [переизд.1928]. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
145. Савчук Р. І. Когнітивна наратологія в контексті нових дослідницьких орієнтирів сучасної лінгвістики тексту // Проблеми семантики слова, речення та тексту. 2013. Вип. 31. С. 214–220. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/pssrtr_2013_31_29.pdf
146. Садченко В. Т. Текст как объект лингвистической семиотики // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2009. № 5(143). С. 104–111. URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/143/020.pdf>
147. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: монограф. учеб. пособ. К.: ЦУЛ «Фитосоциоцентр», 2002. 336 с.
148. Серажим К. С. Термін «дискурс» у сучасній лінгвістиці // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія Філологія. 2001. Вип. 33. № 33. С. 7–12.
149. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність (на матеріалі сучасної газетної публіцистики): монографія / ред. В. Різун. К.: КНУ, 2002. 392 с.
150. Сидоров Е. В. Проблемы речевой системности. М. : Наука, 1987. 140 с.
151. Словицова Е. Л., Ельцова М. Н. Синергетические категории дискурса (на материале рекламного дискурса) // Вестник Пермск. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 2(18). С. 67–73. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinergeticheskie-kategorii-diskursa-na-materialereklamnogo-diskursa>

152. Солодова О. С. Лінгвокогнітивні характеристики композиції тексту англійських казок Дж. К. Роулінг: автореф. дис...канд. філол. наук: спец. 10.02.04 / Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2008. 20 с.
153. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века. М.: РГГУ, 1995. С. 35–73. URL: <http://philologos.narod.ru/ling/stepanov.htm>.
154. Сусов И. П. История языкознания: учебное пособие для студентов старших курсов и аспирантов. Тверь, 1999. URL: http://royallib.ru/book/susov_ivan/istoriya_yazikoznaniya.html
155. Текст и дискурс: учеб. пособ. для магистрантов / Н. Ф. Алефиренко, М. А. Голованева, Е. Г. Озерова, И. И. Чумак-Жунь. М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. 232 с.
156. Теория текста: учебное пособие / Ю. Н. Земская, И. Ю. Качесова, Л. М. Комиссарова, Н. В. Панченко, А. А. Чувакин / ред. А. А. Чувакин. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Флинта: Наука, 2010. 224 с.
157. Троцук И. В. Теория и практика нарративного анализа в социологии: монография. М.: Изд-во «Уникум-центр», 2006. 207 с.
158. Трубина Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы: материалы к спецкурсу. Екатеринбург: Изд-во Ур. ун-та, 2002. 103 с. URL: http://forum.myword.ru/index.php?/files/file/2035-narratologija_osnovi-problemi-perspektivi-materiali-k-specialnomu-kursu/
159. Тураева З. Я. Лингвистика текста. М.: Просвещение, 1986. 127 с.
160. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса: «Архиерей» А. П. Чехова. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 58 с. URL: <http://narratology.at.ua/load/1-1-0-34>
161. Урсул А. Д. Исследование информационных и глобальных процессов: междисциплинарные подходы и связи // NB: Проблемы общества и политики. 2012. № 3. С. 154 – 201. URL: http://enotabene.ru/pr/article_259.html.

162. Филиппов К. А. Лингвистика текста: курс лекций. СПб: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. 336 с.
163. Филистова Н. Ю. Структура и семантика детективного нарратива (на материале английских и русских рассказов: автореф. дис...канд. филол. наук: спец. 10.02.20 / Тюменск. гос. ун-т. Тюмень, 2007. 30 с. URL: <http://www.tmnlib.ru/jirbis/files/upload/abstract/10.02.20/683.pdf>
164. Филистова Н. Ю. Структурная организация детективного нарратива (на материале английских и русских рассказов // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. т. 20. С. 3986–3990. URL: <https://e-koncept.ru/2014/55062.htm>
165. Фомин И. В. Модели повествовательной синтактики как инструмент анализа образов государств // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. 2014. Вып. 6. С. 94–102. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/modeli-povestvovatelnoy-sintaktiki-kak-instrument-analizaobra-zov-gosudarstv>
166. Формановская И. Н. Размышления о единицах общения // Русский язык за рубежом. 2000. № 1. С. 56–63.
167. Харкевич Г. І. Стан тривоги в контексті художньої семантики: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2012. 136 с.
168. Цурикова Л. В. Проблемы когнитивного анализа дискурса в современной лингвистике // Вестник ВГУ. Серия 1: Гуманитарные науки. 2001. № 2. С. 128–157. URL: <https://www.academia.edu/3168478/1>.
169. Чернявская В. Е. Дискурс как объект лингвистических исследований // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: сб. науч. тр. / СПб: С.-Петербург. гос. ун-т экономики и финансов, 2001. С. 11–22.
170. Чернявская В. Е. От анализа текста к анализу дискурса // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования: сб. науч. тр. / ред. Л. А. Манерко. Рязань: Ряз. гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина, 2002. С. 230–232.

171. Чернявская В. Е. Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 106–111.
172. Чернявская В. Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2006. 136 с.
173. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость. Интертекстуальность. Интердискурсивность: учеб. пособ. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
174. Шевченко И. С. Становление когнитивно-коммуникативной парадигмы в лингвистике // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2004. № 635. С. 202–205.
175. Шевченко И. С. Когнитивно-коммуникативная парадигма и анализ дискурса // Дискурс как когнитивно-коммуникативный феномен. – Харьков: Константа, 2005. С. 9–20. URL: <http://shevchenkois-h.univer.kharkov.ua/books.html>
176. Шевченко И. С., Морозова Е. И. Дискурс как мыслекоммуникативное образование // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2003. № 586. С. 33–38.
177. Шевякова Ю. И. Лингвокогнитивное картирование социальных отношений героев современного английского детективного рассказа: автореф. дис...канд. филол. наук: спец. 10.02.04 / Моск. гос. ин-т международных отношений (ун-т) МИД РФ. Москва, 2012. 26 с.
178. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: енциклоп. словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики. К.: «АртЕк», 1998. 336 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
179. Щирова И. А., Тураева З. Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы: учеб. пособие. СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 155 с.
180. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учеб. пособие. СПб : ООО «Книжный дом», 2007. 472 с.

181. Эко У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения. Сокращ. пер. с англ. А. А. Дерябина. (1972 / 1998). URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/eco.htm>
182. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: «Симпозиум», 2007. 502 с.
183. Юдина Т. В. Категория напряженности и средства ее выражения: автореф. дис...канд. филол. наук: спец. 10.02.04 / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Ленинград, 1990. 17 с.
184. Язык. Текст. Дискурс: научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / под. ред. проф. Г. Н. Манаенко. 2009. Выпуск 7. 448 с. URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/issue/sgpi_almanakh7.pdf
185. Яхонтова Т. В. Лінгвістична генологія наукової комунікації: монографія. Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 420 с.
186. Яхонтова Т. В. Лінгвогенологія сучасної науки (на матеріалі англомовних текстів): автореф. дис...д-ра філол. наук: спец. 10.02.04 / Київ. нац. лінгв. ун-т. К., 2014. 36 с.
187. Abbot H. P. The evolutionary origins of storied mind: Modeling the prehistory of narrative consciousness and its discontents // Narrative. Columbus: Ohio State University Press, 2000. Vol. 8, № 3. P. 247–256.
188. Abbot H. P. Unnarratable knowledge: The difficulty of understanding evolution by natural selection // Narrative theory and the cognitive science / ed. D. Herman. Stanford (CA): Center for the study of language and information, 2003. P.143–162.
189. Abelson R. P. Artificial intelligence and literary appreciation: How big is the gap? // Literary Discourse: aspects of cognitive and social psychological approaches / ed. L. Halász. Berlin: de Gruyter, 1987. P. 38–48.
190. Adam J.-M. The narrative sequence: History of a concept and a research area // Colloque International “Redefinition de la sequence dans la narratologie postclassique”, May 20-21, 2011. University of Fribourg. 14 p.

URL:https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf

191. Adler H., Gross S. Adjusting the frame: Comments on cognitivism and literature // *Poetics today*. Durham (NC): Duke univ. press, 2002. Vol. 23, № 2. P. 195–220.
192. Alber J., Fludernik M. *Postclassical narratology: Approaches and analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 2010. 323 p.
193. Alber J., Nielsen H. J, Richardson B. *A poetics of unnatural narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013. 280 p.
194. Bal M. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Copyright 1985. Toronto: University of Toronto press, 2009. 256 p.
195. Baldwin M. *The way to write short stories*. London: Elm Tree, 1986. 96 p.
196. Bamberg M., Marchman V. Binding and unfolding: Towards the linguistic construction of narrative discourse // *Discourse Processes*. 1991. No. 14. P. 277–305.
197. Baroni R. Introduction: The many ways of dealing with sequence in contemporary narratology // *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies* / eds. R. Baroni, F. Revaz. Columbus: Ohio State University Press, 2016. P. 1–11.
198. Baroni R. Virtualities of plot and the dynamics of rereading // *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies* / ed. by R. Baroni, F. Revaz. Columbus: Ohio State University Press, 2016. P. 87–106.
199. Barthes R. An introduction to the structural analysis of narrative // *New Literary History*. (1964 / 2015). URL: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-an-introduction-to-the-structuralist-analysis-of-narrative.pdf>
200. Barthes R. *S / Z: an essay*. Paris-London: Farrar, Straus & Giroux Inc., 1975. 282 p.

201. Beaugrande R., de, Dressler W. Introduction to text linguistics. London-New York: Longman, 1981. 270 p. URL: http://www.beaugrande.com/introduction_to_text_linguistics.htm
202. Bell J. Write great fiction: plot and structure: techniques and exercises for crafting a plot that grips readers from start to finish. Cincinnati, Ohio: Writer`s Digest Books, 2004. 234 p.
203. Bizup J. M., Kintgen E. R. The cognitive paradigm in literary studies // College English. 1993. Vol. 55, № 8. P. 841–857. URL: <https://eric.ed.gov/?id=EJ474185>
204. Brewer W., Lichtenstein E. Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories. Urbana-Champaign: University of Illinois and Urbana-Champaign, 1982. 20 p. URL: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/17563/ctrstreadtechrepv01982i00265_opt.pdf?sequence=1
205. Brinton L. J. Episode boundary markers in Old English discourse // Historical Linguistics 1989: papers from the 9th International Conference on Historical Linguistics. Rutgers University, August 14-18, 1989 / eds. H. Aertsen, R. J. Jeffers. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993. P. 73–89.
206. Brooker P. Affect // A glossary of literary and cultural theory. London: Routledge, 2016. 366 p.
207. Brooks P. Troubling confessions: Speaking guilt and law and literature. Chicago: Chicago UP, 2001. 224 p.
208. Brooks P. Narrativity of the law // Law and Literature. 2002.14:1. P. 1–10.
209. Brown G., Yule G. Discourse analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 288 p.
210. Bruner J. Actual minds, possible worlds. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. 222 p.
211. Burke M. Literary reading, cognition and emotion. An exploration of the oceanic mind. New York-London: Routledge, 2011. 283 p.

212. Busselle R., Bilandzic H. Measuring narrative engagement // *Media Psychology*. 2009. 12(4). P. 321–347.
213. Carroll N. *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. N.Y.-London: Routledge, 1990. 256 p.
214. Carroll N. *The Paradox of suspense // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen*. New York-London: Routledge, 1996. P. 71–91.
215. Chouliaraki L., Fairclough N. *Discourse in late modernity: Rethinking critical discourse*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. 176 p.
216. Clark C., Phythian-Sence C. *Interesting choice. The (relative) importance of choice and interest in reader engagement*. London: National Literacy Trust, 2008. 19 p. URL: <https://lemosandcrane.co.uk/resources/NLT%20%20Interesting%20choice.pdf>
217. Clough P. T., Halley J. *The affective turn: Theorizing the social*. Durham: Duke UP, 2007. 328 p.
218. *A Companion to narrative theory / eds. J. Phelan, P. J. Rabinowitz*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 592 p.
219. Cook G. *The discourse of advertising*. London-NY: Routledge, 1992. 250 p.
220. Cook G. *Discourse and literature*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994. 285 p.
221. Cron L. *Wired for story*. Berkeley: Ten Speed Press, 2012. 262 p.
222. Cuddon J. A. *Affect // A dictionary of literary terms and literary theory*. London: Wiley-Blackwell, 2013. 801 p.
223. Cupchik G.C. *Suspense and disorientation: Two poles of emotionally charged literary uncertainty // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen*. New York-London: Routledge, 1996. P. 189–197.
224. Dabala J. *Mystery and suspense in creative writing. International studies in Hermeneutics and Phenomenology / ed. A. Wiercinsky. Vol. 7*. Berlin: Lit Verlag, 2012. 188 p.

225. Damasio A. *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. repr. ed. NY: Penguin Books, 2005. 336 p.
226. Deleuze G., Guattari F. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987. 632 p.
227. Derry C. *The suspense thriller*. copyright 1951. Jefferson-London: McFarland and Company Inc., 1988. 351 p.
228. Dijk T. A., van. *Some aspects of Text Grammars. A study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton, 1972. 375 p.
229. Dijk T. A., van. *Macrostructures // An interdisciplinary study of global structure in discourse, interaction and cognition*. N.Y.: Academic Press, 1980. 295 p.
230. Dijk T.A., van. *Studies in the pragmatics of discourse*. The Hague etc : Mouton, 1981. 331p.
231. Dijk T. A., van. *Episodes as units of discourse analysis // Analyzing discourse: text and talk / ed. D. Tannen*. Georgetown: Georgetown University Press, 1982. P. 177–195.
232. Dijk T. A., van. *Discourse analysis as a new cross-discipline // Handbook of discourse analysis*. London: Academic Press, 1985. V.1. P. 41–70.
233. Dijk T. A., van. *Introduction: dialogue as discourse and interaction // Handbook of discourse analysis / ed. T. A. van Dijk*. London: Academic Press, 1987. Vol. 3. P. 1–11.
234. Dijk T.A., van, Kintsch W. *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press, 1983. 418 p.
235. *Discourse as Structure and Process. Discourse studies: A multidisciplinary introduction / ed. T. A. van Dijk*. London: Sage Publications Ltd, 1997. 368 p.
236. Dove G. *Suspense in the formula story*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1989. 137 p.
237. Dressler W. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1972. 289 S.
238. Edwards D. *Discourse and cognition*. London: Sage, 1996. 368 p.

239. Ekman P., Davidson R. The nature of emotions: fundamental questions. Oxford: Oxford UP, 1994. 512 p.
240. Ekman P. Basic Emotions // Handbook of cognition and emotion / eds. T. Dalgleish, M. J. Power. NY: John Wiley & Sons Ltd. 1999. P. 45–60. URL:<https://www.paulekman.com/wpcontent/uploads/2013/07/BasicEmotions.pdf>
241. Fairclough N. Media discourse. London: Edward Arnold, 1995. 224 p.
242. Fairclough N. Critical discourse analysis: The critical study of language. 2nd ed. London: Routledge, 2010. 608 p.
243. Fill A. Linguistic Devices for the creation of suspense // Expanding circles, transcending disciplines, and multimodal texts / ed. B. Kettemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. P. 263–276.
244. Fill A. Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. 206 S.
245. Fillmore C. J. Linguistics as a tool for discourse analysis // Handbook for Discourse Analysis. London: Academic Press, 1985. Vol. 1. P. 11–39.
246. Fina A., de, Georgakopoulou A. Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives. Cambridge: CUP, 2012. 223 p.
247. Fludernik M. Towards a ‘natural’ narratology. London: Routledge, 1996. 472 p.
248. Fludernik M. Histories of narrative theories (II) // A Companion to Narrative Theory / eds. J. Phelan, P. J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 36–59.
249. Fokkema D., Ibsch E. Knowledge and commitment: A problem-oriented approach to literary studies. Amsterdam-Piladelphia: Benjamins Publishing Company, 2000. 217 p.
250. Forgas J. P. Handbook of affect and social cognition. Mahwah, NJ: Taylor & Francis, 2000. 480 p.

251. Franzosi R. Narrative analysis – Or why (and how) sociologists should be interested in narrative // *Annual Review of Sociology*. 1998. vol. 24. P. 517–554. URL: <https://www.jstor.org/stable/223492>
252. Fraser B. What are discourse markers? // *Journal of Pragmatics*. 1999. № 31. P. 931–952. URL: <http://www.gloriacappelli.it/wpcontent/uploads/2009/05/dm.pdf>
253. Freeman M. Cognitive mapping in literary analysis // *Style*. 2002. Vol. 36. No. 3. P. 466–483.
254. Freeman M. Cognitive linguistic approaches to literary studies: State of the art in cognitive poetics // *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford-New York: Oxford UP, 2007. P. 1175–1202.
255. Frijda N., Scherer K. Affect (psychological perspectives) // *The Oxford companion to emotion and affective sciences* / ed. by D. Sander, K. Scherer. Oxford: Oxford UP, 2009. P.10.
256. Gavins J., G. Steen. *Cognitive poetics in practice*. London: Routledge, 2003. 204 p.
257. Genette G. *Narrative discourse: an essay in method*. copyright 1972. Ithaca-New York: Cornell university press, 1980. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/english19thcentnovel/genette_for_en245_pge.pdf
258. Gerrig R. J., Bernardo A. Readers as problem-solvers in the experience of suspense // *Poetics*. 1994. No. 22. P. 459 –472.
259. Gerrig R. J. The resiliency of suspense // *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations* / eds. P. Vorderer, H. J.Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 93–105.
260. Gibbs R. W. *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge univ. press, 1994. 527 p.

261. Gonzales M. Pragmatic markers in oral narrative: The case of English and Catalan. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. 410 p.
262. Green M., Brock T. The role of transportation in the persuasiveness of public narratives // Journal of personality and social psychology. 2000. Vol. 79. No. 5. P. 701-721. URL: http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/the_role_of_transportation_in_the_persuasiveness_of_public_narratives.pdf
263. Gregg M., Seigwort G. J. The Affect Theory Reader. Durham: Duke UP, 2010. 416 p.
264. Gregory M., Carroll S. Language and situation: language varieties and their social context. London: Routledge and Kegan Paul, 1978. 113 p.
265. Griffiths P. E. What emotions really are: The problem of psychological categories. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. 293 p.
266. Gross J. The future's so bright, I gotta wear shades // Emotion Review. 2010. No. 3. P. 212–2016. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1022.1381&rep=rep1&type=pdf>
267. Hamilton C. A., Schneider R. From Iser to Turner and beyond: Reception theory meets cognitive criticism // Style. 2002. (36). P. 640–658.
268. Handbook of Reading Research. Vol. 3 / L. M. Kamil, P. B. Mosenthal, D. Pearson, R. Barr. Mahwah NJ: Lawrence Elbaum Associates, 2000. 1024 p. URL: <https://www.questia.com/read/107596303/handbook-of-reading-research>
269. Harmon-Jones E., Gable P. A., Price N. F. Does negative affect always narrow and positive affect always broaden the mind? Considering the influence of motivational intensity on cognitive scope // Current directions in psychological science. 2013. 22(4). P. 301–307. URL: <http://cdp.sagepub.com/content/22/4/301>
270. Harp S. F., Mayer R. E. The role of interest in learning from scientific text and illustrations: on the distinctions between emotional interest and

- cognitive interest // Journal of Educational Psychology. 1997. vol. 89. No. 1. P. 92–102. URL: [http://visuallearningresearch.wiki.educ.msu.edu/file/view/Harp+%26+Mayer+\(1997\).pdf](http://visuallearningresearch.wiki.educ.msu.edu/file/view/Harp+%26+Mayer+(1997).pdf)
271. Herman D. Scripts, sequences, and stories: Elements of a postclassical narratology // PMLA: Publications of the modern language association of America. N.Y.: MLA, 1997. Vol 112. № 5. P. 1046–1059.
272. Herman D. Narratology as a cognitive science // Image[&]Narrative. 2000. Vol. 1. № 1. URL: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm>
273. Herman D. Story logic: problems and possibilities of Narrative. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002. 478 p.
274. Herman D. Histories of narrative theory (I): A genealogy of early developments // A Companion to Narrative Theory / eds. J. Phelan, P. J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 19–35.
275. Herman D. Basic elements of narrative. L.: Wiley-Blackwell, 2009. 272 p.
276. Herman L., Vervaeck B. Narrative interest as cultural negotiation // Narrative. 2009. Vol. 17. Number 1. P. 111–129.
277. Hidi S. Interest, reading, and learning: Theoretical and Practical Considerations // Educational Psychology Review. 2001. vol. 13. No. 3. P. 191–209. URL: <https://www.msu.edu/~dwong/CEP991/CEP991Resources/HidiInt%26Rdng.pdf>
278. Hoeken H., Vliet M., van. Suspense, curiosity and surprise: How discourse structure influences the affective and cognitive processing of a story // Poetics. 2000. 26. P. 277–286. URL: [http://hanshoeken.ruhosting.nl/pub/Hoeken%20&%20van%20Vliet%20\(2000\).pdf](http://hanshoeken.ruhosting.nl/pub/Hoeken%20&%20van%20Vliet%20(2000).pdf)
279. Hogan P. C. Literary universals // Poetics today. Durham (NC): Duke univ. press, 1997. Vol.18, № 2. P. 223–249.
280. Hogan P. C. Cognitive science, literature, and the arts: A guide for humanists. N.Y.: Routledge, 2003. 302 p.

281. Hogan P. C. *The mind and its stories: Narrative universals and human emotion*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 304 p.
282. Hogan P. C. *Verbal art and the human mind: Notes on a research program in cognition and culture // Consciousness, literature and the arts*. 2005. Vol. 6, № 2. URL: <http://www.aber.ac.uk/tfts/journal/archive/universalsintro.html>
283. Hogan P. C. *Affect studies and literary criticism // Oxford research encyclopedia of literature*. 2016. URL: <http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-105>
284. Holland N. *The nature of literary response: Five readers reading*. London: Routledge, 2017. 441 p.
285. Iwata Y. *Creating suspense and surprise in short literary fiction: a stylistic and narratological approach: a thesis submitted to School of Humanities of the University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy*. Birmingham, 2008. 287 p. URL: <http://etheses.bham.ac.uk/284/1/Iwata09PhD.pdf>
286. Jorgensen M., Phillips L. *Discourse analysis as theory and method*. L.: Sage Publications, 2002. 229 p.
287. Kafalenos E. *Narrative causalities*. Columbus: Ohio Press University, 2006. 247 p.
288. Keen S. *Thomas Hardy`s brains: Psychology, neurology, and Hardy`s imagination*. Columbus: Ohio State UP, 2014. 236 p.
289. Kelly V. C. *A primer of affect psychology*. 2009. URL: http://www.tomkins.org/wp-content/uploads/2014/07/Primer_of_Affect_Psychology-Kelly.pdf
290. Kintsch W. *Learning from text, levels of comprehension, or: Why anyone would read a story anyway // Poetics*. 1980. 9 (1). P. 87– 98. URL: <http://sandbox.academic-puma.de/bibtex/2491af4feb361401122833d9ae63fdb9c/alistair?lang=en>
291. Kintsch W. *Comprehension: A paradigm for cognition*. [reprinted 1998]. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 461 p.

292. Kintsch W. The construction-integration model of text comprehension and its implications for instructions. [reprinted 1988] // Theoretical models and processes of reading / eds. R. Ruddell, N. Unrau. 5th ed. 2004b. P. 1270–1328. URL: http://www.academia.edu/23475447/Kintsch_W.2004_.The_construction-integration_model_of_text_comprehension_and_its_implications_for_instruction
293. Kneepkens E. W., Zwaan R. A. Emotions and literary text comprehension // Poetics. 1994. № 23. P. 125–138. URL: https://sites.ualberta.ca/~dmiall/Cognitive/Readings/Kneepkens_Zwaan_1995.pdf
294. Krapp A., Hidi S., Renninger K. A. Interest, learning and development // The role of interest in learning and development / eds. K. A. Renninger, S. Hidi, A. Krapp. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1992. P. 3–25.
295. Kress G., Leeuwen T., van. Multi-modal discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Bloomsbury Academic, 2001. 152 p.
296. Kress N. Write great fiction: characters, emotion and viewpoint. Cincinnati, Ohio: Writers Digest Books, 2005. 231 p.
297. Kuijpers M. Absorbing stories. The effects of textual devices on absorption and evaluative response. Utrecht: Utrecht University, 2014. 283 p. URL: <http://dspace.library.uu.nl>
298. Labov W. The transformation of experience in narrative syntax // Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular. Philadelphia: U. Pennsylvania Press, 1972. P. 354–396.
299. Labov W., Waletzky J. Narrative analysis: oral versions of personal experience // Essays on the Verbal and Visual Arts / ed. J. Helm. Seattle: University of Washington Press, 1967. P. 12–44.
300. Langacker R. W. Cognitive grammar: A basic introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. 562 c.
301. Larivaille P. L`analyse (morpho)logique du récit // *Poétique*. 1974. No.19. P. 368–388.

302. LeDoux J. The Emotional brain: The mysterious underpinnings of emotional life. NY: Simon & Schuster, 1998. 384 p.
303. Lehne M., Koelsch S. Toward a general psychological model of tension and suspense // *Frontiers in Psychology*. 2015. vol. 6. P. 1–11. URL: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4324075/>
304. Leshchenko H.V. Genre variety of A. Christie`s short stories // *European Applied Sciences*. 2017. № 4. P. 49–52.
305. Levorato M. C., Nemesio A. Cognitive and emotional responses while reading a short story // *IGEL*. 2004. № 2. URL: http://www.researchgate.net/profile/Chiara_Levorato/publication/228998350_Cognitive_and_emotional_responses_while_reading_a_short_story/links/0deec525e637279618000000.pdf
306. Leys R. The turn to affect: Critique. 2002. URL: http://uberty.org/wp-content/uploads/2015/08/Leys_Turn_to_Affect.pdf
307. Livingston P. Literary knowledge, humanistic inquiry and the philisophy of science. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988. 276 p.
308. Lodge D. The art of fiction: illustrated from classic and modern texts. N.Y.: Penguin Books, 1992. 256 p.
309. Luelsdorf P.-A. A Grammar of Suspense // *Journal of Literary Semantics*. 1995. № 24. P 1–20.
310. Massumi B. Parables for the virtual: Movements, affect, sensation. Durham: Duke UP, 2002. 336 p.
311. Miall D. S. Episode structures in literary narratives // *Journal of Linguistic Studies*. 2004. 33. P. 111–129. URL: https://sites.ualberta.ca/~dmiall/MiallPub/Miall_Episodes_JLS.pdf
312. Miall D. S. Beyond Interpretation: The Cognitive Significance of Reading // *Cognition and Literary Interprettion in Practice* / ed. H. Veivo, B. Petterson, M. Polvinen. Helsinki: University of Helsinki Press, 2005. P. 129–156. URL:

https://sites.ualberta.ca/~dmiall/MiallPub/Miall_ Interpretation Helsinki 2005.pdf

313. Miall D. S., Kuiken D. Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary story // *Poetics*. 1994. 22(5). P. 389–407. URL: https://www.researchgate.net/publication/222626211_Foregrounding_defamiliarization_and_affect_Response_to_literary_stories
314. Mikos L. The experience of suspense: between fear and pleasure // *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations* / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 37–49.
315. Mills S. *Discourse*. London: Routledge, 1997. 177 p.
316. Miskimmon A., O’Laughlin R. *Strategic narratives: Communication Power and New World Order*. New York: Routledge, 2013. 360 p.
317. *Narrative sequence in Contemporary Narratologies* / eds. R. Baroni, F. Revaz. Columbus: Ohio State University Press, 2016. 280 p.
318. *Narrative space / Spatializing narrative: Where narrative theory and geography meet* / eds. M.-L. Ryan, K. Foote, M. Azaryahu. Columbus: Ohio State UP, 2016. 312 p.
319. *Narrative theory and the cognitive sciences* /ed. D. Herman. Stanford (CA): Center for the study of language and information, 2003. 363 p.
320. *Narrative theory: Core concepts and critical debates* / eds. D. Herman, J. Phelan, P. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhole. Columbus: Ohio State University Press, 2012. 280 p.
321. *Narrative theory: critical concepts in literary and cultural studies. Volume I. Major issues in narrative theory* / ed. M. Bal. L.-N.Y.: Routledge, 2004. 397 p.
322. *Narrative theory, literature and new media: Narrative minds and virtual worlds* / eds. M. Hatavara, M. Hyvarinen, M. Makela, F. Mayra. London: Routledge, 2015. 326 p.
323. *The Nature of narrative: revised and expanded* / eds. R. Scholes, J. Phelan, R. Kellog. Oxford: Oxford University Press, 2006. 416 p.

324. Nikolajeva M. Narrative theory and children`s literature / M. Nikolajeva // International Companion Encyclopedia of Children`s Literature / ed. P. Hunt. – N.Y.: Routledge, 2004. – P. 166 – 178.
325. Noble W. Conflict, action and suspense. Cincinnati, Ohio: Writer`s dogest Books, 1994. 185 p.
326. Nünning A. Reconceptualizing the theory, history and generic scope of unreliable narration: Towards a synthesis of cognitive and rethorical approaches // Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel / eds. E. D`hoker, M. Gunther. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008. P. 29–76.
327. Nussbaum M. Upheavals of thought: The intelligence of emotions. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 766 p.
328. Ohler P., Nieding G. Cognitive modeling of suspense-inducing structures in narrative films // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 129–147.
329. Onega S., Landa J. A. G. Narratology: An Introduction. N.Y.: Routledge, 2014. 336 p.
330. Petöfi S. Text, signification, models, and correlates. Some aspects of text comprehension and text interpretation // Psycholinguistic studies in language processing / ed. C. Rickheit, M. Boch. Berlin-N.Y: de Gruyter, 1983. P. 266–293.
331. Petöfi S. Some aspects of the construction of text meaning from the point of view of reception: reprints of the plenary session papers // XIVth International Congress of linguists organized under the Auspices of CIPL. Berlin, 1987. P. 292–308.
332. Patterson A. The 17 most popular genres in fiction // Writers write. 2016. URL: <https://writerswrite.co.za/the-17-most-popular-genres-infiction-and-why-they-matter/>

333. Phelan J. Narrative theory, 1966-2006: A Narrative // The Nature of narrative: revised and expanded / eds. R. Scholes, J. Phelan, R. Kellogg. Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 295–328.
334. Prieto-Pablos J. A. The paradox of suspense // Poetics. 1998. No. 26. P. 99–113. URL: <http://www.ingentaconnect.com/content/els/0304422x/1998/00000026/00000002/art00014>
335. Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987. 118 p.
336. Pyrhonen H. Mayhem and murder: narrative and moral problems in the detective story. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1999. 338 p.
337. Reddy W. The navigation of feeling: framework for the history of emotions. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 396 p.
338. Reisberg D. Cognition: exploring the science of the mind. 2nd ed. New York, London: W. W. Noeton & Company, 2001. 502 p.
339. Reichl S. Cognitive principles, critical practice: Reading literature at university. Vienna: Vienna University Press, 2009. 348 p.
340. Richardson A. Brains, minds, and texts // Review. 2001. № 20. P. 39–48. URL: <http://www2.bc.edu/~richard/lcb/rev/mt.htm>
341. Richardson A., Steen F. Literature and the cognitive revolution: An introduction // Poetics today. 2002. 23:1. P. 1–8. URL: http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/Literature_and_cognitive.pdf
342. Rosenwein B. H. Worrying about emotions in history // American Historical Review. 2002. 107. P. 821–845. URL: http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/4_april_23.pdf
343. Ryan M.-L. Cognitive maps and the construction of narrative space // Narrative theory and the cognitive sciences / ed. D. Herman. Stanford: CSLI, 2003. P. 214–242.

344. Ryan M.-L. Media and narrative (Entry for the forthcoming Routledge Encyclopedia of narrative). 2005. URL: <http://users.frii.com/mlryan/mediaentry.htm>
345. Ryan M.-L. Narration in Various Media. 2012. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>
346. Rzepka C. Detective fiction. Cambridge: Polity Press, 2005. 273 p.
347. Saville-Troike M. The ethnography of communication: An Introduction. 3rd ed. Wiley-Blackwell: Oxford, 2002. 336 p.
348. Scaggs J. Crime fiction. copyright 1970. London-New York: Routledge, 2005. 170 p.
349. Schank R. C. Interestingness: Controlling inferences // Artificial Intelligence. 1979. № 12. P. 273–297.
350. Schegloff E. A. Discourse as an interactional achievement: Some uses of ‘uh huh’ and other things that come between sentences // Analyzing discourse: text and talk / ed. D. Tannen. Washington D. C.: Georgetown University Press, 1982. P. 71–93.
351. Schiffrin D. Discourse markers. Cambridge: CUP, 1987. 364 p.
352. Schiffrin D. Approaches to discourse. Oxford: Blackwell, 1994. 470 p.
353. Schmid W. Narratology: An introduction. Berlin: De Gruyter, 2010. 272 p.
354. Schouse E. Feeling, emotion, affect // Media-Culture Journal. 2005. 8(6). URL: <https://ru.scribd.com/document/177853058/Shouse-Feeling-Emotion-Affect>
355. Schraw G., Bruning R., Svoboda C. Sources of situational interest// Journal of Reading Behaviour. 1995. Vol. 27. Number 1. P. 1–17. URL: <http://jlr.sagepub.com/content/27/1/1.full.pdf>
356. Scott J. Creative writing and stylistics: Creative and critical approaches. L.: Palgrave Macmillan, 2013. 248 p.
357. Sedgwick E. K. Touching feeling: affect, pedagogy, performativity. Durham: Duke UP, 2003. 208 p.

358. Silvia P. J. Exploring the psychology of interest. Greensborough: University of North Carolina, 2006. 276 p.
359. Slater M., Rouner D. Entertainment – education and elaboration likelihood: Understanding the processing of narrative persuasion // Communication Theory. 2002. 12:2. P. 173–191. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.455.9162&rep=rep1&type=pdf>
360. Sternberg M. Expository modes and temporal ordering in fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 352 p.
361. Sternberg M. Universals of narrative and their cognitive fortunes (I) // Poetics today. 2003. 24:2. P. 297–395. URL: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/24/2/297.citation>
362. Sternberg M. Universals of narrative and their cognitive fortunes (II) // Poetics today. 2003. 24:3. P. 517–638. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/581d/7b2a1f621d80d9d92601450bd4ade8551d8a.pdf>
363. Stockwell P. Cognitive poetics: An introduction. London: Routledge, 2002. 208 p.
364. Stories and minds: Cognitive approaches to literary narrative /eds. L. Bernaerts, D. de Geest, L. Herman, B. Vervaeck. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2013. 236 p.
365. Stubbs M. Discourse analysis: The sociolinguistic analysis of natural language. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 272 p.
366. Szostek J. The power and limits of Russia`s strategic narrative in Ukraine: The role of linkage // Perspectives on politics. 2017. № 2. P. 379–395.
367. Tan E. Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine. NJ: Mahwah, 1996. 296 p.
368. Tan E., Diteweg G. Suspense, predictive inference, and emotion in film viewing // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P.Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 149–188.

369. Tannen D. Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse. [copyright 1989]. Cambridge UP, 2007. 244 p.
370. *Thematics: interdisciplinary studies* / eds. M. Lowerse, W. van Peer. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. 448 p.
371. Thrift N. Intensities of feeling: Towards a special politics of affect // *Geografiska Annaler*. 2004. 86 B(1). P. 57–78.
372. Thrift N. *Non-representational theory: space politics and affect*. London: Routledge, 2008. 336 p.
373. Tobin V. *Literary joint attention: Social cognition and the puzzles of modernism: dissertation submitted to the faculty of graduate school of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment for the degree of Doctor of Philosophy*. Maryland, 2008. 219 p. URL: <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/8059/1/umi-umd-5219.pdf>
374. Todorov Tz. The 2 principles of narrative // *Diacritics*. 1971. Vol. 1. No. 1. P. 37–44. URL: <http://www.davidbardschwarz.com/pdf/todorov.pdf>
375. Todorov Tz., Weinstein A. Structural analysis of narrative // *NOVEL: A forum on fiction*. 1969. Vol. 3. No. 1. P. 70–76. URL: https://www.jstor.org/stable/1345003?seq=1#page_scan_tab_contents
376. Tomkins S. *Affect imagery consciousness*. Vol. I: The positive affects and Vol. II: The negative affects. NY: Springer, 2008. 588 p.
377. Tomkins S. *Affect imagery consciousness*. Vol. III: The negative affects: anger and fear and Vol. IV: Cognition: Duplication and transformation of information. NY: Springer, 2008. 544p.
378. Toolan M. *Language in literature: An introduction to stylistics*. London: Routledge, 1998. 264 p.
379. Toolan M. *Narrative: A critical linguistic introduction*. 2nd edition. London: Routledge, 2001. 282 p.
380. Toolan M. Narrative progression in the short story: First steps in a corpus Stylistic approach // *Narrative*. 2008. Vol. 16. No. 2. P.105–120. URL:

<http://artsweb.bham.ac.uk/MToolan/Toolan%20%20narrative%20progression.pdf>

381. Toolan M. Narrative progression in the short story: A corpus stylistic approach. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2009. 212 p.
382. Tsur R. Toward a theory of cognitive poetics. 2nd ed. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2008. 697 p.
383. Turner M. Reading Minds: The study of English in the age of cognitive science. Princeton: Princeton UP, 1991. 318 p.
384. Turner M. The literary mind. N.Y.: Oxford univ. press, 1996. 187 p.
385. Turner M. Cognitive dimensions of social science: The way we think about politics, economics, law, and society. N.Y.: Oxford univ. press, 2001. 183 p.
386. Vipond D., Hunt R. A., Wheeler L. C. Social reading and literary engagement // Reading research and instruction. 1987. 26: 3. P. 151–161. URL: <http://www.stthomasu.ca/~hunt/soclread.htm>
387. Vorderer P. Toward a psychological theory of suspense // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 233–254.
388. Vorobyova O. Conceptual blending in narrative suspense: Making the pain of anxiety sweet // 7th International Cognitive Linguistics Conference: Abstracts / University of California, Santa Barbara, July 22-27, 2001. Santa Barbara, 2001. P. 188–189.
389. Vorobyova O. Fifty shades of tension: The ecology of sense and nonsense // Towards the ecology of human communication / ed. by M. Bogusławska-Tafelska, A. Drogosz. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. P. 85–97.
390. Wade S. How interest affects learning from text. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1990. 26 p. URL: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/17951/ctrstreadtechrepv01990i00506_opt.pdf?sequence=1

391. Wetherell M., Taylor S., Yates S. Discourse theory and practice: A reader. London: Sage Publications Ltd., 2001. 416 p.
392. Wetherell M. Affect and emotion: A new social science understanding. London: Sage, 2012. 192 p.
393. Wetherell M. Affect and discourse – What`s the problem? From affect as excess to affective / discursive practice // Subjectivity. 2013. Vol. 6. P. 349–368.
394. Widdowson H. G. Text, context, pretext: Critical issues on discourse analysis (Language in society). Oxford: Wiley-Blackwell, 2004. 196 p.
395. Wied M., de. The role of temporal expectancies in the production of film suspense // Poetics. 1994. No. 23(1). P. 107–123. URL: http://www.researchgate.net/publication/248441660_The_role_of_temporal_expectancies_in_the_production_of_film_suspense
396. Wiegfield A., Guthrie J. T. Motivation for reading: individual, home, textual, and classroom perspectives: A special issue of educational psychologist. Maryland: Routledge, 2013. 80 p.
397. Wodak R. Discourse analysis: problems, findings, perspectives // Text. 1990. № 10. Issue 1-2. P. 125–132. URL: [http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002ftext.1.1990.10.issue-1-2\\$002ftext.1.1990.10.12.125\\$002ftext.1.1990.10.12.125.xml;jsessionid=69094FEF6EDBDF1452E55FB76C491FD5](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002ftext.1.1990.10.issue-1-2$002ftext.1.1990.10.12.125$002ftext.1.1990.10.12.125.xml;jsessionid=69094FEF6EDBDF1452E55FB76C491FD5)
398. Wulff H. J. Suspense and the influence of cataphora on viewer`s expectations // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 1–17.
399. Wuss P. Narrative tension in Antonioni // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 51–70.

400. Zahoric J. A. Elementary and secondary teachers` reports of how they make learning interesting // The Elementary School Journal. 1996. 96(5). P. 551–564. URL: <http://www.unco.edu/cebs/psychology/kevinpugh/68140/zahorik.html>
401. Zhabotynska S. Saussure’s theory of the linguistic sign: a cognitive perspective // Papers of the international congress of linguistics, 20-27 July, 2013, Geneva. Geneva: Département de Linguistique de l’Université de Genève. URL: http://www.cil19.org/uploads/documents/Saussure_Theory_Of_The_Linguistic_Sign-A_Cognitive_Perspective.pdf
402. Zillman D. The psychology of suspense in dramatic exposition // Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations / eds. P. Vorderer, H. J. Wulff, M. Friedrichsen. New York-London: Routledge, 1996. P. 199–231.
403. Zunshine L. Why we read fiction: Theory of mind and the novel / Columbus: Ohio State UP, 2006. 198 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Christie A. Poirot Investigates (1924). URL: <https://sites.google.com/site/uituaot98/iutiutfd345/Poirot-Investigates.pdf>.
 - 1.1. The Adventure of the 'Western Star'
 - 1.2. The Tragedy at Marsdon Manor
 - 1.3. The Adventure of the Cheap Flat
 - 1.4. The Mystery of Hunter`s Lodge
 - 1.5. The Million Dollar Bond Robbery
 - 1.6. The Adventure of the Egyptian Tomb
 - 1.7. The Jewel Robbery at the Grand Metropolitan
 - 1.8. The Kidnapped Prime Minister
 - 1.9. The Disappearance of Mr. Davenheim
 - 1.10. The Adventure of the Italian Nobleman
 - 1.11. The Case of the Missing Will
2. Christie A. Partners in Crime (1929). URL: <http://www.ebookshell.com/Partners%20In%20Crime%20By%20Agatha%20Christie.pdf>
 - 2.1. A Fairy in the Flat
 - 2.2. A Pot of Tea
 - 2.3. The Affair of the Pink Pearl
 - 2.4. The Adventure of the Sinister Stranger
 - 2.5. Finessing the King
 - 2.6. The Case of the Missing Lady
 - 2.7. Blindman`s Buff
 - 2.8. The Man in the Mist
 - 2.9. The Crackler
 - 2.10. The Sunningdale Mystery
 - 2.11. The House of Lurking Death

- 2.12. The Unbreakable Alibi
- 2.13. The Clergyman`s Daughter
- 2.14. The Ambassador`s Boots
- 2.15. The Man Who Was No.16
3. Christies A. The Mysterious Mr. Quin (1930). URL: <https://www.coursehero.com/file/14457889/The-Mysterious-Mr-Quin-By-Agatha-Christie/>
 - 3.1. The Coming of Mr. Quin
 - 3.2. The Shadow of the Glass
 - 3.3. At the ‘Bells and Motley’
 - 3.4. The Sign in the Sky
 - 3.5. The Soul of the Croupier
 - 3.6. The Man from the Sea
 - 3.7. The Voice in the Dark
 - 3.8. The Face of Helen
 - 3.9. The Dead Harlequin
 - 3.10. The Bird with the Broken wing
 - 3.11. The World`s End
 - 3.12. Harlequin`s Lane
4. Christie A. The Hound of Death (1933). URL: <http://engshop.ru/The-Hound-of-Death-and-other-stories-skachat/>
 - 4.1. The Hound of Death
 - 4.2. The Red Signal
 - 4.3. The Fourth Man
 - 4.4. The Gypsy
 - 4.5. The Lamp
 - 4.6. Wireless
 - 4.7. The Witness for the Prosecution
 - 4.8. The Mystery of the Blue Jar
 - 4.9. The Strange Case of Sir Arthur Carmichael
 - 4.10. The Call of Wings

- 4.11. The Last Séance
- 4.12. S.O.S.
5. Christie A. The Thirteen Problems (1933). URL: <http://www.rulit.me/books/the-thirteen-problems-read-291003-1.html>
 - 5.1. The Tuesday Night Club
 - 5.2. The Idol House of Astarte
 - 5.3. Ingots of Gold
 - 5.4. The Blood-Stained Pavement
 - 5.5. Motive v. Opportunity
 - 5.6. The Thumb Mark of St. Peter
 - 5.7. The Blue Geranium
 - 5.8. The Companion
 - 5.9. The Four Suspects
 - 5.10. A Christmas Tragedy
 - 5.11. The Herb of Death
 - 5.12. The Affair at the Bungalow
 - 5.13. Death by Drowning
6. Christie A. The Listerdale Mystery (1934). URL: <http://www.rulit.me/books/the-listerdale-mystery-read-290999-1.html>
 - 6.1. The Listerdale Mystery
 - 6.2. Philomel Cottage
 - 6.3. The Girl in the Train
 - 6.4. Sing a Song of Sixpence
 - 6.5. The Manhood of Edward Robinson
 - 6.6. Accident
 - 6.7. Jane in Search of a Job
 - 6.8. A Fruitful Sunday
 - 6.9. Mr. Eastwood`s Adventure
 - 6.10. The Golden Ball
 - 6.11. The Rajah`s Emerald

- 6.12. Swan Song
7. Christie A. Parker Pyne Investigates (1934). URL: http://royallib.com/read/Christie_Agatha/Parker_Pyne_Investigates.html#0
 - 7.1. The Case of the Middle-aged Wife
 - 7.2. The Case of the Discontented Soldier
 - 7.3. The Case of the Distressed Lady
 - 7.4. The Case of the Discontented Husband
 - 7.5. The Case of the City Clark
 - 7.6. The Case of the Rich Woman
 - 7.7. Have You Got Everything You Want?
 - 7.8. The Gate of Baghdad
 - 7.9. The House at Shiraz
 - 7.10. The Pearl of Price
 - 7.11. Death on the Nile
 - 7.12. The Oracle at Delphi
8. Christie A. The Labours of Hercules (1947). URL: http://royallib.com/read/Christie_Agatha/The_Labours_of_Hercules.html
 - 8.1. The Nemean Lion
 - 8.2. The Lernean Hydra
 - 8.3. The Arcadian Deer
 - 8.4. The Erymanthian Boar
 - 8.5. The Augean Stables
 - 8.6. The Stymphalean Birds
 - 8.7. The Cretan Bull
 - 8.8. The Horse of Diomedes
 - 8.9. The Girdle of Hippolyta
 - 8.10. The Flock of Geryon
 - 8.11. The Apples of Hesperides
 - 8.12. The Capture of Cerberus

9. Christie A. The Adventure of the Christmas Pudding (1960). 2006. URL: <http://leikskolinn.is/os/skjallasafn/kanna29.pdf>
 - 9.1. Four and Twenty Blackbirds
 - 9.2. The Dream
 - 9.3. Grenshaw`s Folly
10. Christies A. Poirot`s Early Cases (1974). URL: <http://www.rulit.me/books/poirot-s-early-cases-read-68031-1.html>
 - 10.1. The Affair at the Victory Ball
 - 10.2. The Adventure of the Clapham Cook
 - 10.3. The Cornish Mystery
 - 10.4. The Adventure of Johnnie Waverly
 - 10.5. The Double Clue
 - 10.6. The King of Clubs
 - 10.7. The Lemesurier Inheritance
 - 10.8. The Lost Mine
 - 10.9. The Plymouth Express
 - 10.10. The Chocolate Box
 - 10.11. The Submarine Plans
 - 10.12. The Third-Floor Flat
 - 10.13. Double Sin
 - 10.14. The Market Basing Mystery
 - 10.15. Wasp`s Nest
 - 10.16. The Veiled Lady
 - 10.17. Problem at Sea
 - 10.18. How Does Your Garden Grow?
11. Christie A. Miss Marple`s Final Cases and Two Other Stories (1979). URL: http://royallib.com/book/Christie_Agatha/miss_marples_final_cases.html
 - 11.1. Sanctuary
 - 11.2. Strange Jest
 - 11.3. Tape-Measure Murder

- 11.4. The Case of the Caretaker
 - 11.5. The Case of the Perfect Maid
 - 11.6. Miss Marple Tells a Story
 - 11.7. The Dressmaker`s Doll
 - 11.8. In a Glass Darkly
12. Christie A. Problem at Pollensa Bay and Other Stories (1991). URL: http://royallib.com/book/Christie_Agatha/problem_at_pollensa_bay_and_other_stories.html
- 12.1. Problem at Pollensa Bay
 - 12.2. The Second Gong
 - 12.3. Yellow Iris
 - 12.4. The Harlequin Tea Set
 - 12.5. The Regatta Mystery
 - 12.6. The Love Detectives
 - 12.7. Next to a Dog
 - 12.8. Magnolia Blossom
13. Christies A. While the Light Lasts and Other Stories (1997). URL: http://royallib.com/book/Christie_Agatha/while_the_light_last.html
- 13.1. The House of Dreams
 - 13.2. The Actress
 - 13.3. The Edge
 - 13.4. Christmas Adventure
 - 13.5. The Lonely God
 - 13.6. Manx Gold
 - 13.7. Within a Wall
 - 13.8. The Mystery of the Baghdad Chest
 - 13.9. While the Light Lasts

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Жанрова класифікація гостросюжетних оповідань А. Крісті

1. Детективні історії (Detective Stories):

- 1) *Double Clue*
- 2) *The Mystery of Hunter`s Lodge*
- 3) *The Million Dollar Bond Robbery*
- 4) *The Jewel Robbery at the Grand Metropolitan*
- 5) *The Kidnapped Prime Minister*
- 6) *The Adventure of the Italian Nobleman*
- 7) *The Affair of the Pink Pearl*
- 8) *Finessing the King*
- 9) *The Sunningdale Mystery*
- 10) *The House of Lurking Death*
- 11) *The Ambassador`s Boots*
- 12) *Death by Drowning*
- 13) *Sing a Song of Sixpence*
- 14) *The Nemean Lion*
- 15) *The Lernean Hydra*
- 16) *The Horse of Diomedes*
- 17) *The Girdle of Hippolyta*
- 18) *The Apples of Hesperides*
- 19) *The Affair at the Victory Ball*
- 20) *The Adventure of the Clapham Cook*
- 21) *The Cornish Mystery*
- 22) *The Adventure of Johnnie Waverly*
- 23) *The King of Clubs*
- 24) *The Love Detectives*
- 25) *The Plymouth Express*
- 26) *The Chocolate Box*
- 27) *The Submarine Plans*
- 28) *The Market Basing Mystery*
- 29) *How Does our Garden Grow?*
- 30) *Sanctuary*
- 31) *Tape-Measure Murder*
- 32) *Miss Marple Tells a Story*
- 33) *At the `Bells and Motley`*
- 34) *The Sign in the Sky*

- 35) *The Mystery of the Baghdad Chest*
- 36) *The Crackler*
- 37) *The Listerdale Mystery*
- 38) *The Lemesurier Inheritance*
- 39) *The Flock of Geryon*
- 40) *The Tragedy at Marsdon Manor*
- 41) *The Witness for the Prosecution*
- 42) *The Veiled Lady*
- 43) *Greenshaw`s Folly*
- 44) *The Man in the Mist*
- 45) *The Pearl of Price*
- 46) *Death on the Nile*
- 47) *Four and Twenty Blackbirds*
- 48) *The Dream*
- 49) *The Second Gong*
- 50) *Yellow Iris*
- 51) *The Regatta Mystery*
- 52) *The Third-Floor Flat*
- 53) *Double Sin*
- 54) *Problem at Sea*
- 55) *The Shadow on the Glass*
- 56) *The Bird with the Broken Wing*
- 57) *The Gate of Baghdad*
- 58) *The Case of the Perfect Maid*
- 59) *The Capture of Cerberus*
- 60) *The Oracle at Delphi*
- 61) *Wasp`s Nest*
- 62) *The Adventure of the Western Star*
- 63) *Christmas Adventure*
- 64) *The Tuesday Night Club*
- 65) *The Idol House of Astarte*
- 66) *The Thumb Mark of St. Peter*
- 67) *The Companion*
- 68) *The Four Suspects*
- 69) *The Herb of Death*
- 70) *The Affair at the Bungalow*
- 71) *The Lost Mine*
- 72) *Ingots of Gold*
- 73) *A Christmas Tragedy*

2. Мело(драми) (Melo(dramas)):

- 1) *A Fairy in the Flat*
- 2) *The Case of the Middle-Aged Wife*
- 3) *The Case of the Discontented Husband*
- 4) *The Case of the Rich Woman*
- 5) *The Manhood of Edward Robinson*
- 6) *Swan Song*
- 7) *Next to a Dog*
- 8) *Magnolia Blossom*
- 9) *The Man from the Sea*
- 10) *The World`s End*
- 11) *Harlequin`s Lane*
- 12) *The Edge*
- 13) *The Lonely God*
- 14) *Within a Wall*
- 15) *While the Light Lasts*
- 16) *The Actress*
- 17) *Problem at Pollensa Bay*
- 18) *The House at Shiraz*
- 19) *A Pot of Tea*
- 20) *The Soul of the Croupier*
- 21) *The Face of Helen*
- 22) *The Case of the Distressed Lady*
- 23) *The Cretan Bull*
- 24) *The Coming of Mr. Quin*
- 25) *The Stymphalean Birds*

3. Таємничі історії (Mystery Stories):

- 1) *The Unbreakable Alibi*
- 2) *The Clergyman`s Daughter*
- 3) *The Arcadian Deer*
- 4) *The Strange Case of Sir Arthur Carmichael*
- 5) *The Adventure of the Egyptian Tomb*
- 6) *The Disappearance of Mr. Davenheim*
- 7) *The Mystery of the Blue Jar*
- 8) *Wireless*
- 9) *Mr. Eastwood`s Adventure*
- 10) *S.O.S.*
- 11) *The Raja`s Emerald*
- 12) *The Case of the Missing Lady*
- 13) *The Dead Harlequin*
- 14) *The Blood-Stained Pavement*
- 15) *Motive v. Opportunity*

- 16) *Blue Geranium*
- 17) *The Adventure of the Cheap Flat*
- 18) *Have You Got Everything You Got?*

4. Містичні історії (Supernatural Stories):

- 1) *The Fourth Man*
- 2) *The Hound of Death*
- 3) *The Gypsy*
- 4) *The Lamp*
- 5) *The Call of Wings*
- 6) *The Last Séance*
- 7) *The Dressmaker`s Doll*
- 8) *In a Glass Darkly*
- 9) *The House of Dreams*

5. Історії протистояння (Encounter Stories):

- 1) *The Man Who Was No. 16*
- 2) *The Augean Stables*
- 3) *The Erymanthian Boar*
- 4) *Blindman`s Buff*
- 5) *The Adventure of the Sinister Stranger*
- 6) *Accident*

6. Пригодницькі історії (Adventure Stories):

- 1) *The Case of the Discontented Soldier*
- 2) *The Case of the City Clark*
- 3) *The Girl in the Train*
- 4) *Jane in Search for a Job*
- 5) *A A Fruitful Sunday*
- 6) *The Golden Ball*

7. Трилери (Thrillers):

- 1) *Philomel Cottage*
- 2) *The Harlequin Tea Set*
- 3) *The Red Signal*
- 4) *The Voice in the Dark*
- 5) *The Case of the Caretaker*

8. Історії-квести (Quest Stories):

- 1) *The Case of the Missing Will*
- 2) *Strange Jest*
- 3) *Manx Gold*

ДОДАТОК Б

Таблиця Б.1.

**Протокол аналізу тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості в оповіданні А. Крісті
“The Million Dollar Bond Robbery”**

А – Філіп Ріджвей, Б – м-р Вавасур, В – м-р Шоу, Г – Есме Фаркуар, Д – м-р Вентворт, Е – Еркюль Пуаро

НЕ	Афективна програма напруженості		Тригери напруженості		Текстові описи
	когнітивний компонент	афективний компонент	когнітивні	емотивні	
1.	{ЗЛОЧИН: КРАДІЖКА ОБ'ЄКТ КРАДІЖКИ: облігації МІСЦЕ: судно «Олімпія»} ХТО: ? ЯК: ?	зацікавленість зацікавленість	відсутність інф-ї неординарність		<i>(1) 'Well, look at this last coup, the million dollars' worth of Liberty Bonds which the London and Scottish Bank were sending to New York, and which disappeared in such a remarkable manner on board the Olympia.'</i>
2.	{Г: ПРОХАЧ А: ЖЕРТВА ХТО: ? Б: СПІВЖЕРТВА-1 В: СПІВЖЕРТВА-2}	зацікавленість	відсутність інф-ї		<i>(2) 'I dare say you have read about it in the papers. I am referring to the theft of Liberty Bonds on the Olympia.' <...> You see, Monsieur Poirot, I am engaged to Mr Philip Ridgeway.' 'Aha! and Mr Philip Ridgeway –' 'Was in charge of the bonds when <u>they were stolen</u>.'</i> <i>(3) 'Mr Vavasour selected his nephew, who had occupied a position of trust in the Bank for many years and who was conversant with all the details of the Bank's dealings in New York, to make the trip. The Olympia sailed from Liverpool on the 23rd, and the bonds were handed over to Philip on the morning of</i>

	ХТО:? ЯК: ? ЯК: ?	зацікавленість зацікавленість зацікавленість	відсутність інф-ї неординарність парадоксальність		<i>that day by Mr Vavasour and Mr Shaw, the two joint general managers of the London and Scottish Bank. They were counted, enclosed in a package, and sealed in his presence, and he then locked the package at once in his portmanteau.'</i> <i>'A portmanteau with an ordinary lock?'</i> <i>'No, Mr Shaw insisted on a special lock being fitted to it by Hubbs`s. Philip, as I say, placed the package at the bottom of the trunk. <u>It was stolen just a few hours before reaching New York. A rigorous search of the whole ship was made, but without result. The bonds seemed literally to have vanished into thin air.</u>'</i> <i>Poirot made a grimace.</i> <i>'But they did not vanish absolutely, since I gather that they were sold in small parcels within half an hour of the docking of the Olympia!'</i>
3.	ЯК: ? ЯК: ?	зацікавленість зацікавленість+інтенсифікатор зацікавленість	альтернативність обскурентність парадоксальність	СЕ зацікавленість	<i>(4) 'My cabin trunk was half out from under the bunk and all scratched and cut about where <u>they`d tried to force the lock.</u>'</i> <i>'But I understood that <u>it had been opened with a key?</u>'</i> <i>'That`s so. <u>They tried to force it, but couldn`t. And, in the end, they must have got it unlocked somehow or other.</u>'</i> <i>'<u>Curious,</u>' said Poirot, his eyes beginning to flicker with the green light I knew so well. 'Very curious! They waste much, much time trying to prise it open, and then –saprستي! they find that they have the key all the time – for each of Hubbs`s locks are unique.'</i> <i>'That`s just why they couldn`t have had the key. It never left me day or night.' 'You are sure of that?'</i> <i>'I can swear to it, and besides, <u>if they had had the key</u></i>

	ХТО: ? ЯК: ?	зацікавленість зацікавленість	відсутність інф-ї фрагментарність		<i>or a duplicate, why should they waste time trying to force an obviously unforceable lock!'</i> <...> <i>'Very well, the bonds were stolen from the trunk. What did the thief do with them? How did he manage to get ashore with them?'</i>
4.	ХТО: А, Б, В?	зацікавленість	альтернативність		(5) <i>'As to the keys, Mr Ridgeway had one, and the other two are held by my colleague and myself.'</i>
5.	{Е: знає ХТО, ЯК} ХТО: ? ЯК: ?	зацікавленість+ інтенсифікатор		ЕС чуже знання СЕ здиву- вання	(6) <i>'I am disappointed,'</i> said Poirot, as we emerged into the street. <i>'You hoped to discover more? They are such stodgy old men.'</i> <i>'It is not their stodginess which disappoints me, mon ami. I do not expect to find in a Bank manager a "keen financier with an eagle glance" as your favorite works of fiction put it. No, I am disappointed in the case – it is too easy!'</i> <i>'Easy?'</i> <i>'Yes, do you not find it almost childishly simple?'</i> <i>'You know who stole the bonds?'</i> <i>'I do.'</i>
6.	{Е: знає ХТО, ЯК} ХТО: ? ЯК: ?	зацікавленість		ЕС чуже знання СЕ зацікав- леність	(7) <i>Tuesday saw us speeding to Liverpool in a first-class carriage of the L. & N.W.R. Poirot had obstinately refused to enlighten me as to his suspicions – or certainties. He contented himself with expressing surprise that I, too, was not equally au fait with the situation. I disdained to argue, and entrenched my curiosity behind a rampart of pretended indifference.</i>
7.	Д: хто такий? Е: звідки знає?	зацікавленість зацікавленість	фрагментарність		(8) <i>'An elderly gentleman, wearing glasses. A great invalid, hardly moved out of his cabin.'</i> <i>The description appeared to tally with one Mr Ventnor who had occupied the cabin C 24 which was next to that of Philip Ridgeway. Although unable to see how</i>

	<p>ХТО: Д?</p> <p>{ХТО: не Д} ХТО: ?</p> <p>Е: що має на увазі? ХТО: ? ЯК: ?</p>	<p>зацікавленість</p> <p>зацікавленість</p> <p>збентеженість</p> <p>зацікавленість</p>	<p>гіпотетичність</p> <p>відсутність інф-ї</p> <p>неконгруентність</p>	<p>знання</p> <p>ЕС чуже незнання</p>	<p><i>Poirot had deduced Mr Ventnor's existence and personal appearance, I was keenly excited' <...> 'Tell me,' I cried, 'was <u>this gentleman one of the first to land when you got to New York?</u>' The steward shook his head.</i></p> <p><i>'No, indeed, sir, he was one of the last off the boat.'</i></p> <p><i>I retired crestfallen, and observed Poirot grinning at me.</i></p> <p><i>(9) 'As usual, you see nothing, Hastings. That last answer is, on the contrary, the coping-stone of my theory.' - I flung up my hands in despair. 'I give it up.'</i></p>
8.	<p>{Е: знає ХТО, ЯК}</p> <p>ХТО: ? ЯК: ?</p>	<p>зацікавленість</p>		<p>ЕС чуже знання</p>	<p><i>(10) When we were in the train, speeding towards London, Poirot wrote busily for a few minutes, sealing up the result in an envelope.</i></p> <p><i>'This is for the good Inspector McNeil.'</i></p>
9.	<p>ХТО: А?</p> <p>{ХТО: не А} ХТО: ?</p> <p>{ЗЛОЧИН: крадіжка +</p>	<p>зацікавленість</p> <p>зацікавленість</p>	<p>гіпотетичність</p> <p>відсутність інф-ї</p>		<p><i>(11) 'What about Ridgeway?' – 'The habit of incoherence is growing upon you, Hastings. <...> If Ridgeway had been the thief – which was perfectly possible – the case would have been charming; a piece of neat methodical work.'</i></p> <p><i>(12) 'Permit me to continue. The last moment that the bonds are seen as bonds is in the office of the London and Scottish Bank on the morning of the 23rd. They reappear in New York half an hour after the Olympia gets in, and according to one man, whom nobody listens to, actually before she gets in. Supposing then, that they have never been on the Olympia at all! Is there any other way they could get to New York? Yes. The</i></p>

	<p>інсценування МІСЦЕ: банк + судно}</p> <p>ХТО: А, Б, В?</p> <p>ХТО: ?</p> <p>ХТО: ?</p> <p>{ХТО: В}</p>	<p><i>зацікавленість</i></p> <p><i>зацікавленість</i></p> <p><i>зацікавленість+інтенсифікатор</i></p>	<p>альтернативність</p> <p>фрагментарність</p> <p>фрагментарність</p>	<p>СЕ зацікавленість</p>	<p><i>Gigantic leaves Southampton on the same day as the Olympia, and she holds the record for the Atlantic. Mailed by the Gigantic, the bonds would be in New York the day before the Olympia arrived. All is clear, the case begins to explain itself. The sealed packet is only a dummy, and the moment of its substitution must be in the office in the Bank. <u>It would be an easy matter for any of the three men present to have prepared a duplicate package which could be substituted for the genuine one. Très bien, the bonds are mailed to a confederate in New York, with instructions to sell as soon as the Olympia is in, but some one must travel on the Olympia to engineer the supposed moment of the robbery.</u></i></p> <p><i>(14) No, <u>the man on board</u> in the cabin next door does his work, pretends to force the lock in an obvious manner so as to draw immediate attention to the theft, really unlocks the trunk with a duplicate key, throws the package overboard and waits until the last to leave the boat. Naturally <u>he wears glasses to conceal his eyes, and is an invalid since he does not want to run the risk of meeting Ridgeway. He steps ashore in New York and returns by the first boat available.</u></i></p> <p><i>'But who - which was he?'</i></p> <p><i>'<u>The man</u>, who had a duplicate key, <u>the man</u> who ordered the lock, <u>the man</u> who has not been severely ill with bronchitis at his home in the country - enfin, that 'stodgy' old <u>man</u>, Mr Shaw!'</i></p>
10.		<p><i>зняття напруженості</i></p>			

Таблиця Б.2.

Протокол аналізу тригерів та інтенсифікаторів наративної напруженості в оповіданні А. Крісті “Philomel Cottage”
 А – Алікс Мартін, Б – Джеральд Мартін, В – Дік Уіндіфорд

НЕ	Афективна програма напруженості		Тригери напруженості		Текстові дескрипції
	когнітивний компонент	емотивний компонент	когнітивні	емотивні	
1.	СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ?	<i>саспенс</i>		СЕ тривога ЕТ Смерть	<p><i>(1) She had been married a month, and she was idyllically happy. Yet, in the momentary absence of the husband who was everything to her, <u>a tinge of anxiety invaded her perfect happiness, and the cause of that anxiety was Dick Windyford. Three times since her marriage she had dreamed the same dream. The environment differed, but the main facts were always the same. She saw her husband lying dead and Dick Windyford standing over him, and she knew clearly and distinctly that his was the hand which had dealt the fatal blow.</u></i></p> <p><i>But horrible though that was, there was something more horrible still - horrible that was, on awakening, for in the dream it seemed perfectly natural and inevitable. She, Alix Martin, was glad that her husband was dead - she stretched out grateful hands to the murderer, sometimes she thanked him. The dream always ended the same way, with herself clasped in Dick Windyford's arms.</i></p> <p><i>She had said nothing of this dream to her husband, but secretly <u>it had perturbed her more than she liked to admit. Was it a warning – a warning against Dick Windyford?</u></i></p>

2-3.	----	----	----	----	
4.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суперечли- вість інф-ї	СЕ розгубле- ність	(2) <i>'Then I thought too, ma'am, as I might as well see you before you goes away so as to learn your wishes for the borders. <u>You'll have no idea when you'll be back, ma'am, I suppose?</u>' "But I'm not going away.'</i> <i><u>George stared at her. "Bain't you going to Lunnon tomorrow?" "No. What put such an idea into your head?" George jerked his head over his shoulder. 'Met Maister down to village yesterday. He told me you was both going away to Lunnon tomorrow, and it was uncertain when you'd be back again.'</u> 'Nonsense,' said Alix, laughing. 'You must have misunderstood him.'</i> <i>All the same, she wondered exactly what it could have been that Gerald had said to lead the old man into such a curious mistake. <u>Going to London? She never wanted to go to London again.</u></i>
	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суперечли- вість інф-ї	СЕ збентеж- женість	(3) <i>'But George,' he sez to me, 'I'll get every penny of two thousand pounds for this house.' And sure enough, he did.' 'He got three thousand,' said Alix, smiling. 'Two thousand,' repeated George. 'The sum he was asking was talked of at the time. And a very high figure it was thought to be.' 'It really was three thousand,' said Alix. 'Ladies never understand figures,' said George, unconvinced. 'You'll not tell me that Mr. Ames had the face to stand up to you, and say three thousand brazen like in a loud voice.' 'He didn't say it to me,' said Alix. 'He said it to my husband.'</i> <i>George stooped again to his flower bed. 'The price was two thousand,' he said obstinately.</i>

5.	СТАНЕТЬСЯ ЩОСЬ ПОГАНЕ?	<i>саспенс</i>		СЕ занепокоєння	<i>(4) Yet as she slipped the book into her pocket and went on with her flowers to the house, she was aware of a vague uneasiness. Those words of Dick Windyford's recurred to her, almost as though he had been at her elbow repeating them: 'The man's a perfect stranger to you. You know nothing about him.' It was true.</i>
6.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>збентеженість</i> <i>саспенс</i>	негативність	СЕ збентеженість	<i>(5) '...old George had got some ridiculous idea into his head that we were going away to London. He said you had told him so.' – 'Where did you see him?' asked Gerald sharply. – 'He came to work today instead of Friday.' – 'Damned old fool,' said Gerald angrily. Alix stared in surprise. Her husband's face was convulsed with rage. She had never seen him so angry. Seeing her astonishment, Gerald made an effort to regain control of himself.</i>
7.	А: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>саспенс</i>		СЕ тривога ЕТ Злочин	<i>(6) But by the evening of the following day, she realised that some subtle forces were at work undermining it. Dick Windyford had not rung up again, nevertheless, she felt what she supposed to be his influence at work. Again and again those words of his recurred to her. 'The man's a perfect stranger. You know nothing about him.' And with them came the memory of her husband's face, photographed clearly on her brain as she said: 'Do you think it wise, Alix, this – Bluebeard's chamber business?' 'Why had he said that? There had been warning in them – a hint of menace. It was as though he had said in effect – 'You had better not pry into my life, Alix. You may get a nasty shock if you do.'</i>

8.	А: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ? Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>саспенс</i>		СЕ тривога	<i>(7) Three days ago she would have sworn that she knew her husband through and through. <u>Now it seemed to her that he was a stranger of whom she knew nothing. She remembered his unreasonable anger against old George, so at variance with his usual good-tempered manner. A small thing, perhaps, but it showed her that she did not really know the man who was her husband.</u></i>
9.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суттєва деталь	СЕ занепо- коєння	<i>(8) There were several little things required on Friday from the village to carry them over the week-end. In the afternoon Alix suggested that she should go for them whilst Gerald remained in the garden, but somewhat to her surprise he opposed this plan vehemently, and insisted on going himself whilst she remained at home. Alix was forced to give way to him, but his insistence surprised and alarmed her. Why was he so anxious to prevent her going to the village?</i>
10.	{Б: СУБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ				<i>(9) There was a picture of him in one of the clippings Alix held, and she studied it with some interest – a longbearded scholarly-looking gentleman. Who was it the face reminded her of? Suddenly, with a shock, she realised that it was Gerald himself. The eyes and brows bore a strong resemblance to him. Perhaps he had kept the cutting for that reason. Her eyes went on to the paragraph beside the picture. Certain dates, it seemed, had been entered in the accused's pocket-book, and it was contended that these were dates when he had done away with his victims. Then a woman gave evidence and identified the prisoner positively by</i>

	<p>А: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ ЗАГРОЗА: ВБИВСТВО МОТИВ: спадок МІСЦЕ ЗАГРОЗИ: котедж}</p> <p>КОЛИ: ? НАСЛІДОК: ?</p>	<p><i>саспенс</i></p>		<p>ЕС інсайту</p>	<p><i>the fact that he had a mole on his left wrist, just below the palm of the left hand. <u>Alix dropped the papers from a nerveless hand, and swayed as she stood.</u> On his left wrist, just below the palm, Gerald had a small scar ... <u>The room whirled round her. Afterwards it struck her as strange that she should have leaped at once to such absolute certainty. Gerald Martin was Charles Lemaitre! She knew it and accepted it in a flash. Disjointed fragments whirled through her brain, like pieces of a jigsaw puzzle fitting into place. The money paid for the house - her money - her money only; the bearer bonds she had entrusted to his keeping. Even her dream appeared in its true significance.</u></i></p>
<p>11.</p>	<p>лопата: ЗНАРЯДДЯ? {ЧАС: ввечері}</p> <p>НАСЛІДОК: ?</p>	<p><i>саспенс</i></p> <p><i>саспенс</i></p>	<p>суттєва деталь</p>	<p>ЕС критична ситуація</p>	<p><i>(10) <u>And then she stayed motionless as though frozen to stone. She had heard the creak of the gate into the road. Her husband had returned. For a moment Alix stayed as though petrified, then she crept on tiptoe to the window, looking out from behind the shelter of the curtain. Yes, it was her husband. He was smiling to himself and humming a little tune. In his hand he held an object which almost made the terrified girl's heart stop beating. It was a brand-new spade. Alix leaped to a knowledge born of instinct. It was to be tonight ... But there was still a chance. Gerald, still humming his little tune, went round to the back of the house. Without hesitating a moment, she ran down the stairs and out of the cottage. But just as she emerged from the door, her husband came round the other side of the house. 'Hallo,' he said.</u></i></p>

12.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація СЕ страх	(11) <i>'I was going to walk to the end of the lane and back,' she said, in a voice that sounded weak and uncertain to her own ears. – 'Right,' said Gerald, 'I'll come with you.'</i> – <i>'No – please, Gerald. I'm – nervy, headachy – I'd rather go alone.'</i> He looked at her attentively. She fancied a momentary suspicion gleamed in his eye. <i>'What's the matter with you, Alix? You're pale – trembling.'</i> – <i>'Nothing,' she forced herself to be brusque – smiling. 'I've got a headache, that's all. A walk will do me good.'</i> – <i>'Well, it's no good you're saying you don't want me,' declared Gerald with his easy laugh. 'I'm coming whether you want me or not.'</i> She dared not protest further. <...> He was, as ever, the devoted husband, yet Alix felt herself as helpless as though bound hand and foot in a trap. Not for a minute would he leave her alone. He went with her into the kitchen and helped her to bring in the simple cold dishes she had already prepared'.
13.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація СЕ страх	(12) <i>Supper was a meal that choked her, yet she forced herself to eat, and even to appear gay and natural. She knew now that she was fighting for her life. She was alone with this man, miles from help, absolutely at his mercy. Her only chance was so to lull his suspicions that he would leave her alone for a few moments - long enough for her to get to the telephone in the hall and summon assistance. That was her only hope now.</i> <...> This man would not be balked a second time. There was a determination, an elation underneath his calm bearing that sickened her. She would only precipitate the crime. He would murder her there and then, and

					<i>calmly ring up Dick Windyford with a tale of having been suddenly called away. Oh! if only Dick Windyford were coming to the house this evening. If Dick ...</i>
14.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		СЕ страх ЕС критична ситуація	<i>(13) A sudden idea flashed into her mind. She looked sharply sideways at her husband as though she feared that he might read her mind. With the forming of a plan, her courage was reinforced. She became so completely natural in manner that she marvelled at herself. She made the coffee and took it out to the porch where they often sat on fine evenings. 'By the way,' said George suddenly, 'we'll do those photographs later.' <u>Alix felt a shiver run through her, but she replied nonchalantly, 'Can't you manage alone? I'm rather tired tonight.' 'It won't take long.' He smiled to himself. 'And I can promise you you won't be tired afterwards.'</u> The words seemed to amuse him. <u>Alix shuddered. Now or never was the time to carry out her plan.</u></i>
	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація	<i>(14) <u>She rose to her feet. 'I'm just going to telephone to the butcher,' she announced nonchalantly. 'Don't you bother to move.' 'To the butcher? At this time of night?' 'His shop's shut, of course, silly. But he's in his house all right. And tomorrow's Saturday, and I want him to bring me some veal cutlets early, before someone else grabs them from him. The old dear will do anything for me. 'She passed quickly into the house, closing the door behind her. She heard Gerald say, 'Don't shut the door,' and was quick with her light reply. 'It keeps the moths out. I hate moths. Are you</u></i>

	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація	<p><i>afraid I'm going to make love to the butcher, silly?'</i> <u>Once inside she snatched down the telephone receiver and gave the number of the Traveller's Arms. She was put through at once. 'Mr. Windyford? Is he still there? May I speak to him?'</u> Then her heart gave a sickening thump. The door was pushed open and her husband came into the hall. <u>'Do go away, Gerald,' she said pettishly. 'I hate anyone listening when I'm telephoning.'</u> He merely laughed and threw himself into a chair. <u>'Sure it really is the butcher you're telephoning to?'</u> he quizzed. <u>Alix was in despair. Her plan had failed. In a minute Dick Windyford would come to the phone. Should she risk all and cry out an appeal for help?</u></p> <p>(15) And then, as she nervously depressed and released the little key in the receiver she was holding, which permits the voice to be heard or not heard at the other end, another plan flashed into her head. <u>'It will be difficult,' she thought. 'It means keeping my head, and thinking of the right words, and not faltering for a moment, but I believe I could do it. I must do it.'</u> And at that minute she heard Dick Windyford's voice at the other end of the phone.</p>
15.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація	<p>(16) <u>'Half-past eight. Time to go down to the cellar and start work.'</u> The sewing slipped from Alix's fingers. <u>'Oh, not yet. Let us wait until nine o'clock.'</u> – <u>'No, my girl – half-past eight. That's the time I fixed. You'll be able to get to bed all the earlier.'</u> – <u>'But I'd rather wait until nine.'</u> – <u>'You know when I fix a time,</u></p>

				СЕ відчай	<i>I always stick to it. Come along, Alix. I'm not going to wait a minute longer.' Alix looked up at him, and in spite of herself she felt a wave of terror slide over her. The mask had been lifted. Gerald's hands were twitching; his eyes were shining with excitement; he was continually passing his tongue over his dry lips. He no longer cared to conceal his excitement. Alix thought: 'It's true – he can't wait – he's like a madman.' He strode over to her, and jerked her onto her feet with a hand on her shoulder. 'Come on, my girl – or I'll carry you there.' His tone was gay, but there was an undisguised ferocity behind it that appalled her. With a supreme effort she jerked herself free and clung cowering against the wall. She was powerless. She couldn't get away – she couldn't do anything – and he was coming towards her. 'Now, Alix – ' – 'No – no.' She screamed, her hands held out impotently to ward him off.</i>
16.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС критична ситуація	<i>(17) His hands gripped the arms of his chair. He was ready to spring upon her.</i>
17.	НАСЛІДОК: порятунок А.	<i>зняття</i>			
18.	НАСЛІДОК: смерть Б.	<i>напруженості</i>			

Таблиця Б.3.

**Протокол аналізу тригерів та інтенсифікаторів нарративної напруженості в оповіданні А. Крісті
“The Mystery of the Blue Jar”**

А – Джек Хартінгтон, Б – Філіс Маршо, В – професор Левінгтон, Д – дядько Джордж Хартінгтон;
а – котедж, б – ваза.

НЕ	Афективна програма напруженості		Тригери напруженості		Текстові дескрипції
	когнітивний компонент	емотивний компонент	когнітивні	емотивні	
2.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? жінка: ОБ'ЄКТ ЗАГРОЗИ?	<i>збентеженість</i>	неординарність фрагментарність		<p><i>(1) He swung back – and then stopped, petrified, as a shrill cry rent the silence of the summer`s morning. – ‘Murder,’ it called. ‘Help! Murder!’ It was a woman`s voice, and it died away at the end into a sort of gurgling sigh. Jack flung down his club and ran in the direction of the sound. <...> There was a girl standing in the garden, and for a moment Jack jumped to the natural conclusion that it was she who had uttered the cry for help. But he quickly changed his mind. <...> The girl was looking at Jack with an expression midway between annoyance and surprise. ‘I beg your pardon,’ said the young man. ‘But did you cry out just now?’ – ‘I? No, indeed.’ Her surprise was so genuine that Jack felt confused. <...> ‘But you must have heard it,’ he exclaimed. ‘It came from somewhere just near here.’ She stared at him. ‘I heard nothing at all.’ Jack in his turn stared at her. It was perfectly incredible that she should not have heard that agonized appeal for help. And yet her calmness was so evident that he could not believe she was lying to him. ‘It came from somewhere close at hand,’ he insisted. She was looking at him suspiciously now. ‘What did it say?’</i></p>
	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	суперечливість	СЕ збентеженість СЕ збентеженість	

					<i>she asked. 'Murder – help! Murder!' – 'Murder – help, murder,' repeated the girl. 'Somebody has played a trick on you, Monsieur. Who could be murdered here?' Jack looked about him with a confused idea of discovering a dead body upon a garden path. <... .> 'Do you want to search our house?' asked the girl dryly. She was so clearly sceptical that <u>Jack's confusion grew deeper than ever.</u> He turned away. 'I'm sorry,' he said. 'It must have come from higher up in the woods.' He raised his cap and retreated.</i>
3.	ПОДІЯ: реальність?	збентеженість	гіпотетичність гіпотетичність	СЕ занепо- коєння	<i>(2) <u>Was he absolutely certain that he had heard the cry? By now he was not nearly so positive as he had been – the natural result of trying to recapture a lost sensation. Was it some bird's cry in the distance that he had twisted into the resemblance of a woman's voice? But he rejected the suggestion angrily. It was a woman's voice, and he had heard it.</u> <...> Going home that evening, <u>he scanned the evening papers anxiously</u> to see if there were any mention of a crime having been committed. But there was nothing, and he hardly knew whether to be relieved or disappointed. <...> 'Queer,' said Jack to himself, 'but there it is. <u>Probably some blinking little boys having a game together up in the woods.</u>'</i>
4.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	збентеженість збентеженість	неординарність суперечливість	 СЕ збенте-	<i>(3) <u>The words were frozen on his lips. From behind him came the same cry which had so startled him before. A woman's voice, in dire distress. 'Murder – help, murder!'</u></i> <i>(4) <u>Her eyes were wide with some emotion he could</u></i>

	ПОДІЯ: реальність? А: хворий?	збентеженість		женість СЕ збентеженість СЕ збентеженість	<u>not fathom but he noticed that she shrank back from him as he approached, and even glanced back at the house, as though she meditated running to it for shelter. She shook her head, staring at him. 'I heard nothing at all,' she said wonderingly. It was as though she had struck him a blow between the eyes. Her sincerity was so evident that he could not disbelieve her. Yet he couldn't have imagined it – he couldn't – he couldn't –</u> <u>(5) He heard her voice speaking gently – almost with sympathy. 'You have had the shell-shock, yes?' In a flash he understood her look of fear, her glance back at the house. She thought that he suffered from delusions... And then, like a douche of cold water, came the horrible thought, was she right? Did he suffer from delusions? Obsessed by the horror of the thought, he turned and stumbled away without vouchsafing a word.</u>
5.	А: хворий?	збентеженість		СЕ збентеженість	<u>(6) Jack endeavored to reason matters out with himself. 'If I hear the damned thing again, at twenty-five minutes past seven,' he said to himself, 'it's clear that I've got hold of a hallucination of some sort. But I won't hear it.' He was nervous all day, and went to bed early, determined to put the matter to the proof the following morning.</u>
6.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ПОДІЯ: РОЗІГРАШ?	збентеженість збентеженість	неординарність гіпотетичність		<u>(7) From far off came the echo of a woman's voice, calling. The words could not be distinguished, but he was convinced that it was the same cry he had heard before, and that it came from the same spot, somewhere in the neighborhood of the cottage.</u>

	А: хворий?	<i>збентеженість</i>	гіпотетичність	СЕ роздра-тування	<p><i>Strangely enough, that fact reassured him. <u>It might, after all, be a hoax.</u> Unlikely as it seemed, the girl herself might be playing a trick on him.</i></p> <p><i>(8) '... <u>the sun gives strength and repairs the health. Monsieur is much better today, I can see.</u>' <u>Her encouraging tone annoyed Jack intensely.</u> -- 'I'm perfectly well,' he said irritably. -- 'That is good then,' returned the girl, quickly and soothingly. <u>Jack had the irritating feeling that she didn't believe him.</u></i></p>
7.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? А: хворий?	<i>збентеженість</i>	суттєва деталь	СЕ збентеженість	<p><i>(9)...he was conscious, not for the first time, of <u>the close scrutiny of a man who sat at the table next to him.</u></i></p> <p><i>(10) But this morning he was very conscious of the quiet observation under which he was being kept, and it frightened him a little. <u>Was his secret written plainly in his face for all to see? Did this man, by reason of his professional calling, know that there was something amiss in the hidden gray matter? Jack shivered at the thought.</u></i></p>
	ПОДІЯ: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ РОЗІГРАШ?	<i>збентеженість</i>	гіпотетичність	СЕ збентеженість	<p><i>(11) <u>Was it true? Was he really going mad? Was the whole thing a hallucination, or was it a gigantic hoax?</u></i></p>
8.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	неординарність	СЕ збентеженість	<p><i>(12) And then it came. Just at the very instant the doctor was hitting. <u>A woman's voice, high and agonized. 'Murder - Help! Murder!'</u>The pipe fell from Jack's nerveless hand, as he spun round in the direction of the sound, and then, remembering, gazed</i></p>

	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? А: хворий?	<i>збентеженість</i> <i>збентеженість</i>	суперечливість суттєва деталь		<i>breathlessly at his companion. <u>Lavington was looking down the course, shading his eyes. <...> He had heard nothing.</u></i> <i>(13) <u>The world seemed to spin round with Jack. He took a step or two, lurching heavily.</u></i>
9.	А: хворий? { А: здоровий. ПРОБЛЕМА: ВПЛИВ НАДПРИРОДНИХ СИЛ } ПРИЧИНА: а?	<i>збентеженість</i> <i>зацікавленість</i>	суттєва деталь негативність гіпотетичність		<i>(14) <u>Lavington`s face grew serious. `I`ll answer you quite honestly. I recognized in you all the signs of a man laboring under a sense of acute strain, and it intrigued me what that strain could be. – `I can tell you that easily enough,` said Jack bitterly. `I`m going mad. <...> `I tell you I`m going mad.`</u></i> <i>(15) <u>That`s where the mystery centers, I dare swear.</u></i>
10.	а: МІСЦЕ ЗЛОЧИНУ? { ПРОБЛЕМА: вплив. ДЖЕРЕЛО : надприродні сили. МІСЦЕ : а. А: ОБ`ЄКТ-1 ВПЛИВУ. В: ЕКСПЕРТ. } ПРИЧИНА : ?	<i>зацікавленість</i> <i>зацікавленість</i>	суттєва деталь відсутність інф-ї	СЕ збентеж- женість	<i>(16) <u>As far as I can make out, nobody actually saw them go. Mr Turner has been seen since – but I can`t find anybody who has seen Mrs Turner.</u></i> <i>(17) <u>`But why me?` murmured Jack rebelliously. `Why not someone who could do some good?`</u></i>
11.	Б: ОБ`ЄКТ-2 ВПЛИВУ. ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>	неординарність	СЕ збентеж- женість	<i>(18) <u>Monsieur, four nights running, I have had the same dream. A lady stands there – she is beautiful, tall and very fair. In her hands she holds a blue china jar. She is distressed – very distressed, and continually she holds out the jar to me, as though imploring me to do</u></i>

	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		СЕ страх	<u>something with it. But alas! she cannot speak, and I – I do not know what she asks.<...> She and the blue jar faded away, and suddenly I heard her voice crying out – I know it is her voice, you comprehend – and, oh! Monsieur, the words she says are those you spoke to me that morning. ‘Murder – help! Murder!’</u> <u>(19) I awoke in terror. I say to myself – it is a nightmare, the words you heard are an accident. But last night the dream came again. Monsieur, what is it? You too have heard. What shall we do?’ Felise’s face was terrified. Her small hands clasped themselves together, and she gazed appealingly at Jack.</u>
12.	{ПРИЧИНА: б.} НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		ЕС небезпеки	<u>(20) ‘It is unusual, perhaps, but I believe that it will succeed. Hartington, you must get hold of that jar. Bring it down here and, if Mademoiselle permits, we will spend a night in Heather Cottage, taking the blue jar with us.</u>
13.	НАСЛІДОК: ?	<i>саспенс</i>		СЕ страх	<u>(21) It was not fear that Jack felt – it was panic. And he was almost certain that Felise felt the same way. Suddenly he heard her voice, low and terrified. ‘Something terrible is going to happen. I feel it.’ <...> The darkness seemed to get darker and the silence more acute. And nearer and nearer came that indefinable sense of menace. Jack felt himself choking – stifling – the evil thing was very near...</u>
14.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	<i>збентеженість</i>		ЕС інсайту	<u>(22) Jack stirred slightly. His head was heavy – heavy as lead. Where was he? Sunshine... birds... He lay</u>

					<u>staring up at the sky.<...> Then it all came back to him. The sitting. The little room. Felise and the doctor. What had happened?</u>
15.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	збентеженість		СЕ тривога	<u>(23) Arrived at the cottage, he knocked loudly on the door. But there was no answer, and no signs of life about it. They must have gone off to get help. Or else – Jack felt an indefinable fear invade him. What had happened last night?</u>
16.	ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ? ЩО ВІДБУВАЄТЬСЯ?	збентеженість збентеженість		СЕ розпач ЕС інсайту	<u>(24) His uncle seemed on the verge of apoplexy. ‘The jar,’ he managed to ejaculate at last. ‘THE BLUE JAR! What’s become of that?’</u> <u>(25) Jack stared at him in non-comprehension, but submerged in the torrent of words that followed he began to understand. It came with a rush: ‘Ming – unique – gem of my collection – worth ten thousand pounds at least – offer from Hoggenheimer, the American millionaire – only one of its kind in the world. – Confound it, sir, what have you done with my BLUE JAR?’</u>
17.	{ЗЛОЧИН: крадіжка. ОБ’ЄКТ КРАДІЖКИ: ваза. СПОСІБ: містифікація. ЗЛОЧИНЕЦЬ: В. СПІЛЬНИК: Б. ЖЕРТВА: А. СПІВЖЕРТВА: Г }	зняття напруженості			

ДОДАТОК В
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові
результати дисертації:**

Монографія

1. Лещенко А. В. Нарративная напряженность художественного текста: монография. Черкасы: ЧП Гордиенко Е. И., 2017. 336 с.
Рецензія на монографію:
(Волкова С. В. Нова праця про категорії англomовного художнього тексту в лінгвокогнітивному, нарративному, структурно-функціональному та семіотичному вимірах (на матеріалі детективних оповідань Агати Крісті) // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. 2017. Том 20. № 2. С. 156–157.)

Статті у наукових фахових виданнях України:

2. Лещенко А. В. Текстовые категории: критерии классификации // Функциональная лингвистика: сб. научн. работ / Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования; науч. ред. А. Н. Рудяков. 2013. № 5. С. 216–219.
3. Лещенко А. В. Текстовые категории целостности и связности: интегративная модель // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2013. № 1052. Випуск 74. С. 155–162.
4. Лещенко Г. В. Дискурсивний компонент у структурі тексту // Науковий вісник Чернівецького нац. університету. 2014. Вип. 690-691. С. 316–320.
5. Жаботинская С. А., Лещенко А. В. Концептуальная модель дискурса // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 2014. № 1124. С. 6–15.
6. Лещенко А. В. Лингвистические трактовки дискурса: интеракционный аспект // Одеський лінгвістичний вісник. 2014. Вип. 4. С. 154–158.

7. Лещенко А. В. Систематизация текстовых категорий: проблемы и перспективы // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2014. Вип. 10. т. 2. С. 54–56.
8. Лещенко А. В. Типология читательского интереса // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2014. Вип. 13. С. 174–177.
9. Лещенко А. В. Текст как полисистемный семиотический объект // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2015. Вип. 17. С. 151–156.
10. Лещенко А. В. Категория напряженности: содержание понятия // Науковий вісник Дрогобицького державного пед. ун-ту. Серія: філологічні науки (мовознавство). 2016. № 5. С. 6–9.
11. Лещенко А. В. Актуализация эмотивных триггеров напряженности в криминальных рассказах А. Кристи // «Південний архів (філологічні науки)». 2017. № 69. С. 103–106.
12. Лещенко А. В. Аффективные структуры нарратива: лингвокогнитивный аспект // «Південний архів (філологічні науки)». 2017. № 68. С. 166–169.
13. Лещенко А. В. Лингвокогнитивная интерпретация феномена нарративной напряженности // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2017. Вип. 27. т.1. С. 104–107. (видання входить до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus).
14. Лещенко Г. В. Принципи когнітивно-емотивної обробки художнього нарративу // Науковий вісник Дрогобицького державного пед. ун-ту. Серія: філологічні науки (мовознавство). 2017. № 7. С. 107–110. (видання входить до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus).

15. Лещенко Г. В. Сучасна когнітивна наратологія: напрями і пріоритети досліджень // Наукові записки Бердянського держ. пед. університету. Філологічні науки». 2017. № 12. С. 47–52.
16. Лещенко Г. В. Тематична структура наративу: когнітивний вимір // Актуальні питання іноземної філології: наук. журн. / гол. ред. І. П. Біскуб та ін. / Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2017. № 6. С. 85–90.

Особистим внеском Лещенко Г. В. в опубліковану у співавторстві статтю № 5 є системний аналіз визначень поняття «дискурс» та його компонентів.

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

17. Лещенко А. В. Соотношение понятий «дискурс» и «текст» // Science and Education. A New Dimension: Philology. 2013. I(2). Issue: 11. P. 164–167.
18. Лещенко А. В. Понятие саспенса в современных научных исследованиях // Science and Education. A New Dimension: Philology. 2014. II(6). Issue: 29. P. 55–57.
19. Leshchenko H.V. Genre variety of A. Christie`s short stories // European Applied Sciences. 2017. № 4. P. 49–52.

Статті у виданнях, що входять до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus:

20. Лещенко А. В. Теоретические аспекты описания нарративного интереса // Молодий вчений. 2015. № 25 (10). С. 154–157.
21. Лещенко А. В. Анализ нарративной напряженности: читательский и текстовый планы // Science Rise. Харків: НВП ПП «Технологічний центр», 2016. № 12/1 (29). С. 42–45.

22. Лещенко А.В. Анализ интеллективных триггеров напряженности (на материале криминальных рассказов А. Кристи) // Молодий вчений. 2017. № 7(47). ч. II. С. 211–216.

Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на наукових конференціях) за темою дисертації:

23. Лещенко А. В. Текст и / или дискурс? // Когнітивно-прагматичні дослідження професійних дискурсів: матеріали IV Міжнародної наукової конференції / ХНУ ім. В. Н. Каразіна, Харків, 22 березня 2014 р. Харків: ХНУ, 2014. С. 48–51.
24. Лещенко А. В. Дискурсивная личность как многоаспектный феномен // Мова – література – мистецтво: когнітивно-семіотичний інтерфейс: матеріали Міжнародної наукової конференції / КНЛУ, Київ, 25-27 вересня 2014 р.: [відп. ред. О. П. Воробйова]. К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. С.74.
25. Лещенко А. В. Сучасні тенденції вивчення категорій тексту // Сучасна філологія: теорія та практика: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / МГУ, Одеса, 7-8 листопада 2014 р. / відп. ред. І. В. Ступак. Одеса: МГУ, 2014. С. 143–145.
26. Лещенко А. В. Жанр речи и / или жанр текста? // Актуальні питання філологічних наук: наукові дискусії: Міжнародна науково-практична конференція / Одеса, 14-15 листопада 2014 р. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. С. 103–105.
27. Лещенко А. В. К определению понятия «нарративный интерес» // Актуальні проблеми філологічної науки та педагогічної практики: Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції / ДНУ ім. О. Гончара, Дніпропетровськ, 4-5 грудня 2014 р. Дніпропетровськ: «Літограф», 2014. С. 67–69.
28. Лещенко А. В. К вопросу о терминологическом содержании понятия «стиль» // Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників

- філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція / Одеса, 27-28 лютого 2015 р. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2015. С. 78–80.
29. Лещенко А. В. Интерес как фактор мотивации читательской деятельности // I Таврійські філологічні читання: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Херсон, 27-28 лютого 2015 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 64–66.
 30. Лещенко А. В. Структура нарративного интереса // VI Международная конференция «Развитие науки в XXI веке» / Харьков, 28 сентября 2015. Х.: Научно-информационный центр «Знание», 2015. С. 10–12.
 31. Лещенко А. В. Нарратив как метакатегория современной науки // Міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії» / Львів, 9-10 жовтня 2015 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 39–41.
 32. Лещенко Г. В. Внутрішня організація тексту: принцип полісистемності // Міжнародна наукова конференція «Когнітивна лінгвістика у міждисциплінарному контексті: теорія і практика» / ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси, 8-10 жовтня 2016 р. Черкаси: Видавець ФОП Гордієнко Є. І., 2016. С. 51.
 33. Лещенко Г. В. Фактор інтенсивності нарративного інтересу в аспекті читацької діяльності // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» / Львів, 15-16 липня 2016 р. Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2016. С. 19–22.
 34. Лещенко Г. В. Полісистемність як принцип диференціації категорій тексту // VII Міжнародний форум «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» / Харків, 23 листопада 2016 р. Харків: ХНУ, 2016. С. 102–104.

35. Лещенко Г. В. Теоретичні засади вивчення художнього нарративу: когнітивно-дискурсивний контекст // Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічних наук: досвід науковців та освітян Польщі і України» / Люблін, Республіка Польща, 28-29 квітня 2017 р. С. 178–181.
36. Лещенко Г. В. Когнітивна наратологія: напрями і перспективи // Міжнародна науково-практична конференція «III Таврійські філологічні читання» / Херсон, 19-20 травня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 13–15.

**Наукові праці, які додатково відображають наукові
результати дисертації:**

37. Лещенко А. В. Трансформація поняття «языковая личность» в современных научных исследованиях // Исследования в контексте профессиональной коммуникации: коллект. монография / отв. ред. О. А. Дронова. Тамбов: ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2014. С. 234–238.