

УДК 811.111'42

З. А. Игина,

кандидат филологических наук, доцент
(Нежинский государственный университет им. Николая Гоголя)

giza.simulacre@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3929-9148

"СЛЕД" КАК ЯЗЫКОВОЙ СИГНАЛ СОБЫТИЯ В НАРРАТИВЕ

Статья посвящена выявлению средств языковой реализации события "встреча с неведомым" в рассказе "In the Court of the Dragon" (материале данного исследования) путем анализа коммуникативной компетенции нарратора в построении им логической аргументации в пользу обоснования события как действительного. Анализ исследования, продемонстрированный в статье, основывается на методе трасологии нарратива. Согласно полученным результатам, событие обнаруживается в манифестациях-происшествиях, сохраняя собственную уникальность как основной принцип. Следы реализуются как оппозиции указывающих на событие языковых сигналов. Трактовка сверхъестественного события определяет логику нарратива как основанную на ошибке допущения, при этом основополагающую роль играет коммуникативная компетенция нарратора.

Ключевые слова: след, событие, нарратив, нарратор, аргументация, ошибка

Цель исследования – выявить средства языковой реализации события ("следы") встречи с неведомым в готическом нарративе, репрезентированном рассказом Р. У. Чамберса "In the Court of the Dragon", путем анализа коммуникативной компетенции рассказчика в построении им линии логической аргументации в пользу обоснования события как действительного.

Событие – междисциплинарный понятийный комплекс, определяемый как глубинное состояние бытия, соприсутствие, совокупность явлений языка, реализованных в акте речи, цельное коммуникативное событие субъекта, объекта и адресата некоторого высказывания, последовательность осуществившегося в совокупности происшествий [1: 80, 173; 2: 62–70].

Событие предстает как развертывание бытия во времени, что позволяет рассматривать его как нарратив. Термин "нарратив" обозначает любое произведение, излагающее историю о событии, где последнее – изменение в ситуации, о которой повествуется. Ситуация здесь – совокупность условий на фоне истории. Событие дедуцируется из формулы [3: 223–224]: если ситуация представлена в нарративе как исходное состояние (F) чего-то/кого-то (x) в момент времени (t_1), то эта ситуация может быть изменена, если нечто (H) происходит с x в момент (t_2) после t_1 , в результате чего x меняет состояние (на G) после t_2 (в момент t_3). Например: *I had always found the organ-playing at St. Barnab? highly interesting. Learned and scientific, it was too much for my knowledge, but expressing a vivid sensation of cold intelligence. Moreover, it possessed the French quality of taste. Taste reigned supreme, self-controlled, dignified, and reticent.*

Today, however, from the first chord I had felt a change for the worse, a sinister change. During vespers it had been chiefly the chancel organ which supported the beautiful choir, but now and again, quite randomly as it seemed, from the west gallery where the great organ stands, a heavy hand had struck across the church, at the serene peace of those clear voices. It was something more than harsh and dissonant, and it betrayed no lack of skill.

As it recurred again and again, it set me thinking of what my architect's books say about the custom in early times to consecrate the choir as soon as it was built, and that the nave, being finished sometimes half a century later, often did not get any blessing at all: I wondered idly if that had been the case as St. Barnab?, and whether something not usually supposed to be at home in a Christian church, might have entered undetected, and taken possession of the west gallery; I had read of such things happening too, but not in the works on architecture [4: 84–85] – Происшествием (H) является возникновение состояния недоумения рассказчика (x) в связи с изменением манеры "ученого, техничного, холодно-интеллектуального" органного исполнения (F), к которому x был привычен в промежуток времени t_1 (always), путем модификации звучания органа в "нечто зловещее и тяжелое, хотя и не менее изощренное", в промежуток времени t_2 (today). В результате возникновения недоумения (в момент t_3) x начинает размышлять о присутствии в нефе чего-то сверхъестественного (G).

Событие идеально абстрактно и проявляется в конкретных манифестациях, сохраняя собственную уникальность как основной принцип и являясь границей, относительно которой определяются позиции всех задействованных в нем элементов. В манифестациях событие сливается со временем как "просветом протяженности" [2: 414–419, 469–476], состоящим из моментов "теперь". Манифестацией события является происшествие, обнаружить которое возможно по так называемым "следам".

"След" – способ соотнесенности происшествия с событием посредством языковых сигналов. Метод поиска следа предлагается называть "трасологией" (фр. la trace – след, гр. λόγος – слово, учение, причина)

© Игина З. А., 2016

нарратива", поскольку нарратив выступает средой, где находятся следы события. След является знаком в динамике, т. е. он очевиден только тогда, когда его означающее соотносится с другими означающими того же означаемого. След выявляется в необходимости различия [5: 22–23], из чего следует, что структурно он полагается минимум как привативная оппозиция, где оба элемента категориально значимы. Формулу следа можно записать как $T = (s_1 \Rightarrow H_1) \wedge (s_2 \Rightarrow H_2)$, где T – след, $H_{1, 2}$ – происшествия, $s_{1,2}$ – сигналы происшествий; \Rightarrow – импликация, \wedge – конъюнкция.

Происшествие, следовательно, является "узлом", увязывающим состояния **до** него и **после**, – точкой, отражающей (лат. *punctum refractionis*) F с одной стороны и G – с другой, причем F и G осуществляются как состояния (т.е. сопричастные событию совокупности наличных в определенный момент "теперь" условий) только через происшествие, только "отразившись" ($F \rightarrow H \leftarrow G$; $H = F :: G$). При таком понимании F и G – не просто настроения рассказчика или вовлеченных персонажей, но "пространства претворения" (*vestigia habituum* (лат. *vestigium* – точка времени и пространства, место; *habitus* – состояние), "состоящие" при событии. Оппозиция таких состояний выражается лингвистическими маркерами, указывающими на смену F и G . Например, в приведенном выше фрагменте пространства маркируется языковыми единицами, выражающими положительное отношение рассказчика (*I always found*) к органному исполнению (*highly interesting, learned and scientific, expressing a vivid sensation of cold intelligence, the French quality of taste – supreme, self-controlled, dignified, and reticent*). Происшествие отражает "инаковость" $vestigium_1$ от $vestigium_2$, выраженного лингвистически как одно предложение с сочинительной и подчинительной связью (третий абзац фрагмента), которое выражает скорее отрицательное отношение к манере исполнения, подчеркивая ее релевантность чему-то противоречащему обряду христианского освящения.

Описанное происшествие входит в серию, составляющую фатальное событие встречи с неведомым в рассказе Р. У. Чамберса "In the Court of the Dragon". Встреча с неведомым – узловое событие произведений Готической Традиции (ГТ), охватывающей гетерогенные (от произведений XVII–XVIII вв. и вплоть до постмодернистских текстов) формы художественного творчества, в разной степени аутентичности, воссоздающие типичные элементы содержания средневековых баллад, фольклора и ренессансной литературы [6: 4–8]. ГТ – исторически сформировавшаяся и закреплённая в художественной форме мировоззренческая модель, обобщающая идею неспособности человека самоидентифицироваться в "реальном мире" как привычной для себя среде обитания, осознание чего вызывает стойкие сомнения в цельности, познаваемости себя и мира, а значит и признание полной своей незащищенности перед неведомыми, вызывающими ужас злонамеренными силами (или силой). Фольклорные и балладные элементы в данной традиции систематически ассоциируются с пересечением границ "реального мира", т.е. привычной для людей среды обитания, и в значительной мере опираются на идеи потустороннего, мистического, воплощающего сверхъестественный ужас. "Традиционность" данных идей может быть аргументирована тем фактом, что, появляясь в произведениях разных жанров и форм, они (идеи) не требуют специального пояснения, а являются (на повседневном уровне) интуитивно понятными, поскольку сформированы в результате передачи из поколения в поколение. "Готической" традиция названа по аналогии с готическим романом, жанровой контаминацией высокого романтизма и псевдо-медиэвизма [6: 8–10]. Среди стандартов "готического" – мрачная зловещая атмосфера, место действия среди склепов, живописно-загадочных древних руин, замковых анфилад, а также коварный демонический антагонист – роковой представитель "неведомого". Событие как встреча "реального" с "неведомым" пронизывает весь нарратив ГТ; отсутствие встречи автоматически исключает произведение из традиции – таким образом, сверхъестественное событие трактуется в ГТ как, напротив, действительное, т.е. происходящее для рассказчика или персонажа наяву – с ним самим или кем-либо другим, о ком ведется повествование. Тем не менее, кажущаяся "явь" сверхъестественного все же требует доказательств, направленных на оправдание доверия адресата рассказчика.

Рассказчик (нарратор) и его адресат (наррататор) представляют собой взаимосвязанные нарративные инстанции, или уровни нарративной коммуникации. Нарратор осуществляет функцию повествования (наррацию), воплощает любой источник всего, о чем повествуется, и является искусственной сущностью ("бумажным существом" (термин Р. Барта)). Наррататор – это образ адресата, которому нарратор рассказывает свою историю [7: 63–65]. В рассказе Р. У. Чамберса нарратор эксплицитен (лингвистически реализован местоимением первого лица; о нем известно, что он архитектор, живет в Париже во "Дворе Дракона" на Рю де Ренн и посещает службы в церкви Святого Варнавы), наррататор же не специфицирован, однако необходимо выступает объектом нарративной апелляции (установки на определенное восприятие нарратора как очевидца события, чье повествование истинно) и нарративной ориентации (пресуппозиции, что он способен воспринимать обращенную к нему историю, а это значит, в достаточной мере владеет языком и сведущ в культурных реалиях) [7: 101–102].

Самопрезентация нарратора в апелляции к наррататору трактуется последним путем идентификации в нарративе особых сигналов – индексов нарратора: его комментариев и рефлексий, оригинальной

композиции существенных для истории элементов (ситуации, ее объектов, задействованных персонажей, включая их слова и настроения) и лингвистической репрезентации данных элементов [7: 66–68].

Индексы нарратора не тождественны следам события, поскольку первые обнаруживают коммуникативную компетенцию языковой личности нарратора в способе передачи сведений о событии нарратору, последние указывают непосредственно на событие, хотя, разумеется, с точки зрения нарратора, что и определяет контекстуальную взаимозависимость терминов в данном исследовании.

Коммуникативная компетенция предполагает способность языковой личности (здесь – нарратора) выбирать наиболее эффективную манеру поведения во время коммуникации [8: 343] в соответствии со знаниями, умениями и мотивацией. Для этого задействуются объективная (ориентация в окружающем мире), культурная (знание культурных условий), языковая (достаточное владение языком) и интеракциональная (осведомленность о коммуникативных принципах кооперации и вежливости) компетенции.

Совокупность всех аспектов компетенции обуславливает логику выдвижения и защиты нарратором тезиса своей позиции (правил тезиса) касательно события, подбора аргументов (правил аргументов) и процедуры доказательства (процедурных правил).

Трактовка сверхъестественного события как действительного, происходящего наяву, в обыденной реальности, определяет логику нарратива ГТ как альтернативную, основанную на ошибке допущения, что встреча с неведомым вообще возможна. Аргументация ошибочного тезиса сама становится ошибочной: ненадежный нарратор уверяет нарратора, что встреча истинна; установка на данное убеждение предполагает особого нарратора, не замечающего или игнорирующего как ложный тезис (событие истинно и происходит в действительности), так и необоснованные аргументы (неведомое существует и взаимодействует с реальным).

Предположим, a – состояние взаимодействия реального (a_1) и неведомого (a_2), некая обобщенная сущность ГТ, т.е. $a \supset a_1 \wedge a_2$, где \supset – включение. Истинность можно обозначить как единицу, ложность – как ноль, т.е. $a = 1$ (a истинно), $a = 0$ (a ложно). Если $a_2 = 0$, то a в целом – также ложно согласно классической таблице истинности/ложности для конъюнкции [9: 35–36]. Если b – это событие как взаимодействие реального и неведомого ($b \supset a$), то b , соответственно, ложно: $a \supset a_1 \wedge a_2; a_2 = 0 \Rightarrow a = 0; b \supset a; a = 0 \Rightarrow b = 0$

Тезис об истинности события предполагает и тезисы о происшествиях, которые также якобы истинны, поскольку являются манифестациями события. Для утверждения истинности происшествий нарратор должен бы опираться на упомянутые выше правила выдвижения и защиты тезиса, подбора аргументов и процедуры доказательства, но, следуя альтернативной логике нарратива ГТ, он их предсказуемо нарушает.

В таблице ниже приведены правила и ошибки аргументации [10: 588–658].

Перечисленные ошибки, игнорируемые в готическом нарративе (здесь – рассказ "In the Court of the Dagon") как собственно ошибки, являются следами события и, поскольку следы реализуются как оппозиции языковых сигналов, указывающих на событие, каждая ошибка может быть обнаружена минимум дважды.

Таблица 1. Правила и ошибки аргументации

Правила аргументации	Ошибки аргументации
Т-правила – правила выдвижения и защиты точки зрения	Т-ошибки
<i>Правило свободы</i>	Предвзятость позиции
<i>Правило ясности тезиса</i>	Двусмысленность и неясность формулировок
А-правила – правила подбора аргументов	А-ошибки
<i>Правило обоснованности аргументов</i>	Ошибка необоснованного аргумента
<i>Правило ясности аргументов</i>	Двусмысленность формулировок аргументов
П-правила – правила процедуры доказательства тезиса	П-ошибки
<i>Правило бремени доказательства</i>	Личные гарантии вместо аргументации
<i>Правило релевантности тезиса</i>	Потеря тезиса (ошибка "многих вопросов")

В процитированном выше фрагменте описание органной музыки, исполняемой таким образом, что нарратор слышит в ней нечто угрожающее, связано с событием. Облеченное странным звучанием этой музыки, под ее покровом, в святое место вошло неведомое и овладело как западной галереей, так и вниманием нарратора – *something not usually supposed to be at home in a Christian church, might have*

entered undetected, and taken possession of the west gallery. Логично предположить, что, пытаясь донести до наррататора свое яркое, хотя и угнетающее впечатление, в дальнейшем повествовании наррататор стремится определить это неведомое, придать вербальную форму, назвать, сделать понятным наррататору. В итоге из его попыток можно извлечь некоторые ключевые языковые единицы – предложения (выделены далее), указывающие на нетипичное происшествие:

*Vespers were over, and there should have followed a few quiet chords, fit to accompany meditations, while we waited for the sermon. **Instead of that, the discord at the lower end of the church broke out with the departure of the clergy, as if now nothing could control it.***

*I belong to those children of an older and simpler generation, who do not love to seek for psychological subtleties in art; and I have ever refused to find in music anything more than melody and harmony, but I felt **that in the labyrinth of sounds now issuing from that instrument there was something being hunted.** Up and down the pedals chased him, while the manuals blared approval. Poor devil! Whoever he was, there seemed small hope of escape!*

***My nervous annoyance changed to anger.** Who was doing this? How dare he play like that in the midst of divine service? I glanced at the people near me: not one appeared to be in the least disturbed. The placid brows of the kneeling nuns, still turned toward the altar, lost none of their devout abstraction, under the pale shadow of their white head-dress. The fashionable lady beside was looking expectantly at Monseigneur C. For all her face betrayed, the organ might have been singing an Ave Maria.*

***Thus far I had not found the rest I had counted on,** when I entered St. Barnab? that afternoon. I was worn out by three nights of physical suffering and mental trouble: the last had been the worst, and it was an exhausted body, and a mind benumbed, yet acutely sensitive, which I brought to my favourite church for healing. For I had been reading 'The King in Yellow' [4: 85–86].*

Данный фрагмент дает возможность выделить четыре указывающих на след сигнала (*nothing could control the discord; in the labyrinth of sounds there was something being hunted; my nervous annoyance changed to anger; thus far I had not found the rest I had counted on*) и выразить природу происшествия в тезисе: "Что-то враждебное (наррататору) воплотилось в музыке и лишило его ожидаемого покоя". Очевидная **Т-ошибка** этого тезиса – предвзятость: результат искаженного восприятия, никем не подтвержденная убежденность наррататора в существовании *чего-то*. Напротив, странностей не замечают ни монахини, ни прихожане (3-й абзац фрагмента), а что-то, ранее определенное в предыдущем фрагменте как *something not usually supposed to be at home in a Christian church* – неясно и двусмысленно. Объективная компетенция наррататора в данном случае может быть признана недостаточной, хотя, впрочем, он и делает неудачную попытку восполнить ее культурной компетенцией, основанной на чтении каких-то таинственных книг, не названных прямо, – *I had read of such things happening too, but not in the works on architecture*. В пользу пристрастности говорит также болезненная обостренность чувств наррататора (*I was worn out by three nights of physical suffering and mental trouble; it was an exhausted body, and a mind benumbed, yet acutely sensitive, which I brought to my favourite church for healing*). В пользу двусмысленности – расплывчатые формулировки с использованием невнятных сравнений (выделено): *discord <...> broke out <...> as if nothing could control it*.

Из **А-ошибок** ошибка необоснованного аргумента может быть выявлена в следующем:

1. *I have ever refused to find in music anything more than melody and harmony, but I felt that in the labyrinth of sounds now issuing from that instrument there was something being hunted.* – Наррататор определяет сам себя как заурядного непритязательного обывателя, не ищущего в музыке особых откровений и не слишком в ней компетентного, однако считает приемлемым утверждать (с такими предпосылками), что расслышал в "лабиринте звуков охоту на нечто", и наррататор должен верить ему только на основании "ощущения". Таким образом, наррататор нарушает принцип кооперации, а именно максиму количества, поскольку не предоставляет нужного объема информации, и максиму качества, так как аргументирует безосновательно. Также он нарушает принцип вежливости, а именно максимы такта и великодушия, поскольку позволяет себе доминировать над собеседником на основании своих противоречивых чувств.

2. *<...> it was an exhausted body, and a mind benumbed, yet acutely sensitive, which I brought to my favourite church for healing. For I had been reading 'The King in Yellow'.* – Наррататор утверждает, что пришел в церковь утомленным и в странном оцепенении сознания (что, возможно, могло бы служить аргументом для объяснения необычности ощущений), но оцепенение это объясняется чтением "Короля в желтом" (вероятно, некой книги), как будто данный факт является ясным указанием, не требующим дополнительных объяснений, отчего, собственно, наррататор находился в таком состоянии. Плоха ли оказалась книга с точки зрения ее качества как литературного произведения, и это ли так болезненно оскорбило культурную компетенцию наррататора, полагающего себя рафинированным читателем? Или, может, дело в содержании "Короля в желтом"? Вопросы дают основания усомниться, знаком ли наррататор с принципом кооперации также и в части максим способа и релевантности: во-первых, он не объясняет,

почему "Король в желтом" именно так (по-видимому, скорее негативно) влияет на сознание и, во-вторых, какое отношение данная книга имеет к происшествию в церкви?

Двусмысленность формулирования аргументов (нарушение максимы способа (принцип кооперации)) наблюдается в описании нарратором состояния собственного сознания (*a mind benumbed, yet acutely sensitive*) – сознание *бесчувственно и при этом обостренно чувствует*. Вероятно, оксюморон, при всей его (в данном примере) стилистической выразительности, основан все же на небесспорной языковой компетенции нарратора: причастие *benumbed* (от ME *benim* "лишить") и прилагательное *sensitive* (от лат. *sentire* "чувствовать") указывают на сознание как отсутствующее (в результате того, что нарратор "лишился" восприятия) и в то же время наличествующее, ведь нарратор продолжает чувствовать, к тому же остро (*acutely*). Восприятие метафоризировано как инструмент, а он не может быть одновременно и острым, и тупым. Также не вполне ясно, на каком основании нарратор впадает в ярость (*my nervous annoyance changed to anger*), если сам же обращает внимание, что никто ничего не замечает (*not one appeared to be in the least disturbed*). Не логичнее ли в данном случае, находясь в меньшинстве, усомниться в своем нетипичном восприятии? Вместо этого нарратор все так же бестактен и невеликодушен: мнение окружающих для него не важно.

Наличие подобных А-ошибок, косвенно свидетельствующих о неуважении к личности нарратора, позволяет предположить, что интеракциональная компетенция нарратора не сформирована: в случае обеих ошибок нарушены максимы коммуникативных принципов – кооперации и вежливости.

Нарратор допускает и **П-ошибки**, ограничиваясь личными гарантиями:

1. *Up and down the pedals chased him, while the manuals blared approval. Poor devil!* – Данный фрагмент является продолжением процитированного пассажа о *загнанном существе в лабиринте звуков*, причем элементы устройства органа (мануалы и педальная клавиатура) представляются здесь "группой загонщиков". Нарратор сочувствует существу и не оставляет иного выбора нарратору, поскольку своим искренним отношением гарантирует очевидную истинность происходящего. Искренность же, видимо, должна подкрепляться утверждением нарратора о всегдашней своей предельной разумности, что исключает психологизм в музыке и, следовательно, иррациональные фантазии: 2. *I belong to those children of an older and simpler generation, who do not love to seek for psychological subtleties in art*. Оба фрагмента снова демонстрируют примеры доминирования нарратора над точкой зрения нарратора и усугубляют скепсис по отношению к его интеракциональной компетенции при соблюдении максим такта и великодушия.

Потеря тезиса представлена "ошибкой многих вопросов", где под "вопросами" имеется в виду ложная пресуппозиция нарратора о чем-либо. Потеря тезиса связана с несоблюдением (неоднозначность, непонятное многословие) максимы способа.

Например, восклицая *"Whoever he was, there seemed small hope of escape!"*, нарратор уже подразумевает, что "он" существует. Впрочем, нарратор в данном случае может спросить (помимо очевидного вопроса "Кто это – он?") еще и "А есть ли этот он?" В другом случае нервные терзания нарратора *"Who was doing this? How dare he play like that in the midst of divine service?"* могут вызвать закономерные вопросы: 1. Делал – что? 2. Делал ли? 3. Играл – как (особенно если больше никто не слышал)? 4. Если играл как-то возмутительно "не так" в церкви, значит – кощунственно? 5. Что это – кощунственная музыка, как именно она звучит?

Таким образом, следуя логике нарратора, можно сделать вывод, что он полагает, якобы встретился в церкви Святого Варнавы с некой злонамеренной сущностью, которой не место в храме, и с органистом, допустившим посреди службы святотатство охоты на нее.

Полагание нарратора, как следует из анализа фрагментов повествования, связано с рядом взаимосвязанных ошибок, подтверждающих неудовлетворительно сформированную коммуникативную компетенцию, что делает данный нарратив о встрече с неведомым либо неправдоподобным, либо требующим особого нарратора, способного принять на веру все, сказанное нарратором. Подобное состояние компетенции нарратора, однако, объясняется альтернативной логикой нарратива ГТ и является не нарушением, а, напротив, соблюдением нормы традиции.

Результаты исследования могут быть применены в курсе коммуникативной лингвистики (раздел "Нарративная коммуникация"), а также при написании научных работ. **Перспективы исследования** автор видит в более детальном анализе структуры события и категоризации "следов".

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тамарченко Н. Д. Теория литературы / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман // Теория литературы. – М. : Академия, 2004. – Том 1. – 512 с.
2. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
3. Данто А. Аналитическая философия истории / Артур Данто ; [пер. с англ. А. Л. Никифорова, О. В. Гавришиной]. – М. : Идея-Пресс, 2002. – 292 с.

4. Chambers R. W. In the Court of the Dragon / Robert William Chambers // The King in Yellow and Other Horror Stories. – Courier Corporation, 2013. – P. 84–93
5. Автономова Н. С. Деррида и грамματοлогия. Вступительная статья / Н. С. Автономова // Ж. Деррида. О грамματοлогии. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 7–111.
6. Botting F. Gothic / Fred Botting. – N. Y. : Routledge, 2005. – 128 p.
7. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
8. Spitzberg B. H. A Model of Intercultural Communication Competence / Intercultural Communication : A Reader // Brian H. Spitzberg. – Cengage Learning, 2014. – P. 343–355.
9. Ішмуратов А. Т. Вступ до філософської логіки / А. Т. Ішмуратов. – К. : Абрис, 1997. – 349 с.
10. Лисанюк Е. Н. Правила и ошибки аргументации / Е. Н. Лисанюк // Логика ; [под ред. А. И. Мигунова, И. Б. Микиртурмова, Б. И. Федорова]. – М. : Проспект, 2011. – С. 588–658.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Tamarchenko N. D. Teoriya literatury [Theory of Literature] / N. D. Tamarchenko, V. I. Tiupa, S. N. Broytman // Teoriya literatury [Theory of Literature]. – М. : Akademiya, 2004. – Т 1. – 512 p.
2. Heidegger M. Bytiye i vremia [Being and Time] / M. Heidegger. – Har'kov : Folio, 2003. – 503 s.
3. Danto A. Analiticheskaya filosofiya istorii [Analytical Philosophy of History] / A. Danto. – М : Ideya-Press, 2002. – 292 s.
4. Chambers R. W. In the Court of the Dragon / Robert William Chambers // The King in Yellow and Other Horror Stories. – Courier Corporation, 2013. – P. 84–93
5. Avtonomova N. S. Derrida i grammatologiya. Vstupitel'naya stat'ya [Derrida and Grammatology. Introduction] / N. S. Avtonomova. – М. : Ad Marginem, 2000. – S. 7–111.
6. Botting F. Gothic / Fred Botting. – N. Y. : Routledge, 2005. – 128 p.
7. Schmid W. Narratologiya [Narratology] / W. Schmid. – М. : Yazyki slavianskoy kul'tury, 2003. – 312 s.
8. Spitzberg B. H. A Model of Intercultural Communication Competence / Intercultural Communication : A Reader // Brian H. Spitzberg. – Cengage Learning, 2014. – P. 343–355.
9. Ishmuratov A. T. Vstup do filosofskoyi lohiky [Introducing Philosophical Logic] / A T. Ishmuratov. – К. : Abrys, 1997. – 349 s.
10. Lisaniuk Y. N. Pravila i oshibki argumentatsii [Rules and Mistakes of Argumentation] / Y. N. Lisaniuk // Logika. – М. : Prospekt, 2011. – S. 588–658.

Ihina Z. A. "Слід" як мовний сигнал події в наративі.

Статтю присвячено виявленню засобів мовної реалізації події "зустріч з невідомим" у оповіданні Р. В. Чамберса "In the Court of the Dragon" шляхом аналізу комунікативної компетенції наратора у побудові ним логічної аргументації на користь обґрунтування події як дійсної. Подія виявляється в конкретних маніфестаціях-випадках, зберігаючи власну унікальність як основний принцип. Сліди реалізуються як опозиції мовних сигналів, що вказують на подію. Інтерпретація надприродної події визначає логіку наративу як засновану на помилці припущення.

Ключові слова: слід, подія, наратив, наратор, аргументація, помилка.

Ihina Z. A. Trace: A Linguistic Signal of Narrative Event.

The article deals with specifying linguistic means of realising the event in R. W. Chambers' story "In the Court of the Dragon", which is the material of the research. The scientific method used is narrative trace examination, or narrative tracing. Traces are exposed by analysing communicative competence of the narrator (who is nameless in the story) as he is choosing logical arguments to substantiate the event as real. The results demonstrate that the event is an abstract entity embodied in certain manifested incidents. Traces are realised as oppositions of signals indicating the event. Interpretation of the supernatural event determines the story's logic as being based on assumption mistake. Mistakes, signifying the event, are ignored by the narrator thus confirming the latter's unsatisfactory communicative competence. Competence is analysed in the article in its traditional treatment as a complex of abilities possessed by the narrator in picking the most effective communicative conduct based on knowledge, skills, and motivations. Thereto objective, cultural, linguistic, and interactional aspects of communicative competence are studied. Conclusions made in the course of the analysis show that the narrator's choice of arguments is connected with interrelated mistakes confirming his unsatisfactory communicative competence. These mistakes make the narrative untrustworthy and allow concluding that they require a particular narratee capable of believing everything told by the narrator. This state of competence is, however, characteristic of the narrators within plots of Gothic tradition and is therefore indicative of the fact that "In the Court of the Dragon" is a typical Gothic story.

Key words: trace, event, narrative, narrator, argumentation, mistake.