

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-108>

УДК 811

Цап Н.М., Бехта І.А.

Національний університет «Львівська політехніка»

ТЕОРЕТИЧНЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ДУМКИ ЯК ЕНДОФАЗНОЇ ФОРМИ МОВЛЕННЯ У СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ ВОЄННОМУ РОМАНІ

Анотація. Визначено поняття думки в думці. Досліджено, що внутрішнє мовлення (ВнМ) у дискурсі допомагає бачити внутрішній світ персонажа, який має внутрішньо-психологічний характер і є некому-нікативним. В результаті дослідження виявлено, що внутрішнє мовлення є мовленням, яке цілком від-різняється від зовнішнього, який опосереднює зв'язок між думкою і словом. Актуальність розгляду даного об'єкта дослідження полягає в тому, що внутрішня мова може розглядатися як сполучна ланка між мис-ленням і мовою. Метою статті є дослідження поняття представлення думки, як ендofазної форми мов-лення у сучасному англomовному воєнному романі. Об'єктом дослідження визначено персонажну думку у сучасному воєнному романі. Суб'єктом дослідження є визначення та теоретичні дослідження поняття персонажної думки як ендofазної форми мовлення у сучасному воєнному романі. Вивчення внутріш-нього мовлення характеризується різноманітним напрямком та ідей, в одних випадках доповнюють один одного, в інших – відрізняються.

Ключові слова: думка в думці, персонажне мовлення, ендofазне мовлення, спосіб мовлення.

Tsap Nadia, Bekhta Ivan

Lviv Polytechnic National University

THEORETICAL REPRESENTATION OF THOUGHT AS AN ENDOPHASIC FORM OF SPEECH IN THE MODERN ENGLISH MILITARY NOVEL

Summary. The concept of thought in the mind is defined. It has been proven that inner speech in discourse helps to see the inner world of a character, which has an internally psychological character and is non-commu-nicative. The purpose of inner speech—to convey the thoughts and feelings of the character, to reflect his inner world, which is a certain interpretation of the development of events, inner speech in the work of art. It should be noted that in the humanities, internal speech is considered monologue, or rather thinking for oneself, ad-dressing oneself, which is not intended for communication. As a result of the study, it was revealed that i ternal speech is speech, which is completely different from external, which is ahead of the connection between thought and word. The relevance of considering this object of research is in the fact that inner speech can be considered as a link between thinking and language. The aim of the article is to study the concept of thought representa-tion as an endophase form of speech in a modern English-language war novel. The object of the research is determined by the character opinion in the modern war novel. The subject of the research is the definition and theoretical research of the concept of character thoughts an end-phase form of speech in a modern war novel. The study of inner speech is characterized by a variety of directions and ideas, in some cases they complemente a chother, in others theydiffer. The thought of thought asanendophasic form is a direct contact between lan-guage and thought – a literary way of transmitting speech. The transition from internal speech to external speech is a rather complex dynamic transformation, a change in the individual sound, semantic and syntactic structure of internal speech into a structural form of external, understandable for everyone, language. It was determined that in a work of art, inner speech is used as a technique for conveying the thoughts and feelings of a character, a reflection of his inner world, is a certain interpretation of the development of events, inner speaking. An important aspect is direct, indirect and improperly direct speech, thought in conjunction with non-verbal means of textual communication, linguistic unconsciousness and emotions and actions in forming the opinion of textual interlocutors.

Keywords: thought in thought, character discourse, mind opinion, endophasic speech.

Постановка проблеми. Протягом бага-тлох років проблема мислення привер-тала увагу багатьох вчених, як психологів, так і лінгвістів. Термін «внутрішня мова» часто зу-стрічається в таких розділах мовознавства як психолінгвістика, когнітивна лінгвістика, лінг-вістика тексту та інші. Думки з приводу внутріш-нього мовлення, або ендofазії розходилися.

Актуальність розгляду даного об'єкта досліджен-ня полягає в тому, що внутрішня мова може розгля-датися як сполучна ланка між мисленням і мовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченням думки, як ендofазної форми мовлен-ня займалися багато вчених, як в Україні, так і за її межами. Видатний російський психолог Л.С. Виготський у своєму зібранні творів проти-ставляє внутрішню мову зовнішній: «Зовнішня

мова – це процес перетворення думки в слова, її матеріалізація і об'єктивація. Внутрішнє мов-лення – зворотний по напрямку процес, що йде ззовні всередину, процес випаровування мови в думку» [1, с. 100]. З лінгвістичної точки зору, у внутрішньому мовленні психолог виділяє осо-бливість її синтаксичної форми.

Метою статті є дослідження поняття пред-ставлення думки, як ендofазної форми мовлен-ня у сучасному англomовному воєнному романі. **Об'єктом дослідження** визначено персонажну думку у сучасному воєнному романі. **Суб'єктом дослідження** є визначення та теоретичні дослі-дження поняття персонажної думки як ендofазної форми мовлення у сучасному воєнному романі.

Виклад основного матеріалу дослідження. І.А. Бехта у своїй статті свідчить: «Дуд володіє

структурно-смісловими рисами, які увиразнюють її метафоричну образність: інтимність, віртуальність, відсутність логіки, обриви логіки, присутність незвичних логічних зв'язків, заплутування, розтягування, або раптову компресію смислу, смислове нагромадження, або ж навпаки смислову розмитість, полікодування смислів» [2, с. 1]. Такі підстави говорять про те, що спостереження персонажа читачем дають уявлення про нього, як особистість мовленнєво-мисленнєву, унікальну та інтелектуальну. Також надають вигаданому оповідачеві історії певної смислової забарвленості, наповнюють її емоційними й індивідуально-психологічними сполуками.

Варто зазначити, що автор твору сам веде розповідь. Якщо прийняти таку позицію, то весь твір є, по суті, є розмовою автора. Але в художньому творі автор наділяє своїх вигаданих персонажів певними характеристиками, в тому числі і мовними. Під внутрішньою мовою розуміється мова героїв, передана автором. У російськомовній лінгвістичній традиції термін мова, що використовується в позначеннях трьох вищезгаданих видів передачі чужої мови, розуміється в широкому сенсі і має на увазі всі форми мови – зовнішню (усну та письмову) і внутрішню (мисленнєву). Англійські лінгвісти користуються окремими термінами для позначення кожного виду мовлення. Терміни пряма мова (*direct speech*), непряма мова (*indirect speech* або *reported speech*) і невластиво-пряма мова (*free in direct speech* або *represented speech*) [4, с. 21].

Д. Кон пропонує для позначення методів передачі думок (опису роботи свідомості) персонажів такі найменування: цитований монолог (*quoted monologue*) – пряма внутрішня мова, психонаратив (*psycho-narration*) – непряма передача і наративний монолог (*narrated monologue*) – невластиво-пряма передача думок героїв. Г. Я. Солганик відзначає різноманіття стилістичних функцій невластиво-прямої мови в художній літературі. Він окреслює невластиво-пряму мову, як «розгорнутий і яскравий, емоційний і дієвий засіб характеристики персонажа, найважливіший інструмент авторської мови, спосіб глибокого розкриття психології героя».

Головною ознакою мисленнєвих процесів є звернення суб'єкта до себе. Думка у думці як ендофазна форма – це безпосередній контакт між мовою та думкою – літературний спосіб передачі мовлення [2, с. 5]. Перехід від внутрішнього мовлення до зовнішньої є досить складною динамічною трансформацією, зміною індивідуального звукового, смислового і синтаксичного ладу внутрішнього мовлення в структурну форму зовнішньої, зрозумілою для всіх, мови.

Проблему ВнМ окреслили у ХХ столітті Л.С. Виготський, О.О. Леонтьєв, М.І. Жинкін, О.Р. Лурія, О.М. Соколов, С.Л. Рубінштейн, І.В. Страхов, які вважають внутрішнє мовлення складним явищем [3, с. 1]. У гуманітарних науках: психології, літературознавстві, психолінгвістиці внутрішнє мовлення вважається монологічним, тобто мислення для себе, звернення до себе, що не призначений для спілкування.

І.А. Бехта у своїй статті стверджує, що ВнМ у дискурсі допомагає бачити внутрішній світ персонажа, який має внутрішньо-психологіч-

ний характер і є некомунікативним [3, с. 12]. Це мовлення, яке цілком відрізняється від зовнішнього, який опосереднює зв'язок між думкою і словом. Внутрішнє мовлення наповнене більш смисловим значенням, аніж зовнішнє. Крім того, існують певні суперечливі аспекти: мислення, з одного боку, навантажено вербальною природою, з іншого боку, розумовими ресурсами нашої свідомості, що не уподібнюється з лінгвальними одиницями. В художніх творах внутрішня мова використовується, як прийом для створення образності, зображення людської психіки. Призначення внутрішнього мовлення – передати думки і почуття персонажа, відобразити його внутрішній світ, що є певною інтерпретацією розвитку подій, внутрішнього говоріння у художньому творі. І завдяки представленню свідомості у творі, дає змогу визначити пряме, непряме і невластиво-пряме мовлення, що характерно для сучасних англійських романів.

Вивчення внутрішнього мовлення характеризується різноманіттям напрямків та ідей, в одних випадках доповнюють один одного, в інших – відрізняються. Всюди згадується її складна структура, що складається з образів слів і структур, що служать для появи зовнішньої мови. Тому внутрішня і зовнішня мова можуть переходити один в одного, а проміжним етапом такого переходу є мова «про себе».

Науково-популярний письменник Джон Маккроун зазначає, що «віра в те, що слова можуть лише ввібрати думку, здавалася настільки аксіоматичною, що до переосмислення творчості Виготського в кінці 1980-х років було унікально знайти західний текст філософії чи психології, який навіть згадував можливість того, що мова може змінити значення. І насправді, самоаналіз начебто підказує, що слова справді є другорядними» [3, с. 7]. Крім того, Лев Виготський (російський психолінгвіст, активна діяльність наприкінці 1920-х – початку 1930-х років) вивів поняття внутрішньої мови в центр психології, він визнав, що «навіть якщо внутрішня мова записана у повному обсязі навіть за допомогою чутливого фонографа, вона залишатиметься скорошеною і непослідовною» [7, с. 235] і визнано, що внутрішня мова стає настільки роздробленою, що її ледве можна назвати мовою.

Існує ідея про те, що думка – це те саме, що і мова, але більшість вчених вважають це абсолютним абсурдом: твердженням, яке суперечить усьому здоровому глузду, але в яке всі вірять. У всіх був досвід, коли ми щось говорили або записували, а потім зупинялись на думці і розуміли, що це не саме те, що ми мали намір сказати. Щоб мати таке відчуття, повинно бути «те, що ми мали на меті сказати», що відрізняється від сказаного нами. Іноді непросто знайти будь-які слова, які правильно передають думку. Коли ми чуємо чи читаємо, ми зазвичай пам'ятаємо суть, а не точні слова, тому має бути суть, а не набір слів.

Г. Деннетт вміло трактує відчуття внутрішньої мови: "Ми не тільки говоримо з собою мовчки, але іноді робимо це певним тоном голосу". Інколи ніби є слова, але не чути, а моментам, лише найменші тіні чи натяки на слова якимось чином вбирають наші думки». У будь-якому випадку феноменологія чіткої думки не обмеж-

ується спілкуванням із самим собою; ми можемо малювати картини в своїй свідомості, наприклад водити машину, торкатися шовку і смакувати уявний бутерброд з арахісовим маслом [5, с. 96].

Думка не завжди збігається з її зовнішнім виявом мовлення. Вона являє собою щось значно більше за тривалістю і обсягом, ніж окреме слово. Внутрішня мова, що не втілена в зовнішню, стає надбанням людської думки. Шлях від внутрішнього мовлення до зовнішньої, на думку Л.С. Виготського, проходить дві стадії: етап семантичного планування і етап граматичного структурування [1, с. 100].

А.Р. Лурія описує перехід думки до мови у наступних етапах:

- початок дає мотив і загальний задум, який відомий суб'єкту в загальних рисах;
- продовження процесу через внутрішню мову, яка містить схеми семантичного запису з її потенційними властивостями;
- формування глибинних синтаксичних структур;
- розгортання у зовнішній промові висловлювання, що спирається на поверхнево-синтаксичну структуру.

У лінгвістиці внутрішня мова простежується як задум, один з прийомів (поряд з авторською мовою, мовою персонажів і невласне-прямою мовою) створення багатоголосся і багатоосібності зображуваного світу. Це також потік свідомості, побудова того, що дозволяє виразити і те, що конкретно лексично в тексті не зазначено і те, що в лінгвістиці тексту називається підтекстом. Однією з основних цілей використання внутрішньої мови є образність, зображення людської психіки, тобто емоції, почуття у структурі художнього тексту.

Внутрішня мова персонажів, як композиційний елемент художнього тексту є однією зі складових компонентів доповнення твору. Вона викликає спалах різних почуттів, які змушують нас не просто замисловатися, а відчувати персонажа, працюють семантичні асоціації і власне текст набуває більш смислового характеру.

Варто додати, що внутрішній діалог становить «специфічний діалог, який відображає не тільки певну взаємодію у вигляді послідовних реплік, які мають свій сюжет, а й протистояння». Внутрішня мова часто хаотична в плані, що з'являється одна тема (наприклад, «Що я робитиму вечером?»), тоді вона буде перервана іншою темою (наприклад, «Що я одягну на сьогоднішній вечір?»), і тоді, на диво, може з'явитися ще одна тема [7, с. 14]. Часом нам доводиться їздити цією рухомою течією свідомості, як дикий кінь, змушуючи себе повертатися до різних турбот.

Втім, внутрішня мова не була розкрита, поки Чарльз Сандерс Пірс не почав писати про неї в середині XIX століття. Вражає те, що такий довгий час темі внутрішній психології людини не надавали уваги і вона ігнорувалася, особливо вченими. Внутрішній монолог лише активно використовувався в літературі, таким світовим письменником, як Шекспір. Пірс вважав, що визначальною рисою людської природи є внутрішнє мовлення. Люди, за його словами, це знаки, слова, мова. Він стверджує, що внутрішня мова – це основна риса природи людини. Тому цій темі надається така увага у сьогоденні, бо завдяки зображенню свідомості

персонажа, читач може аналізувати шкідливі звички героя, як внутрішня мова керує життям, переходячи від проблеми до проблеми і до досягнення загальних цілей. Тут варто згадати вислів Пірса, який влучно трактує внутрішнє мовлення, «Життя – це потяг думок». Важко не погодитися з цим, адже все життя людини це – потік свідомості і які автори так активно використовують у своїх творах, щоб надати своєму художньому тексту смислового характеру.

Іноді тлумачення буває рутинним і легким, але коли є головоломки або «стрибки», інтерпретація може зажадати продуманої роботи та розуміння. Внутрішня мова робить з'єднання між окремими сторінками. Читання тексту супроводжується постійним процесом внутрішнього мовлення. І кожна подія подається читачеві в частинах, сегментах. Багато чого читач не бачить; інтервали між сегментами заповнюються внутрішнім мовленням. Тоді життя є чимсь тихим фільмом, і внутрішня мова змушує його зависати разом.

Філософи часто використовують термін *qualia*: "Фетр або феноменальні якості, пов'язані з переживаннями, такими як відчуття болю, шум звуків чи кольорове зображення" [5, с. 97]. Багато хто з нас пережили глибоко неприємну подію, яка залишилася в пам'яті, в свідомості із майже почуттям болю. Вчені та філософи неодноразово розповідають про події в розумі як образи. На думку митців, "образність відіграла центральну роль у теоріях розуму впродовж століть".

Літературознавці виділяють кінетичний (що приводить в рух) і лінійний (найпростіші функції) портретний лад жестів. Система жестів, міміки і рухів використовуються в якості засобів спілкування. Вони підміняють або посилюють звукову мову, передають емоції, розкривають душевне сум'яття героїв або таємні задуми.

Міміка відрізняється наступними характерними ознаками:

- а) рух лицьових м'язів, що виражають внутрішній стан героя;
- б) здатність особистості до перевтілення.

Потік думок містить почуття та емоції, такі як раптовий сплеск гніву; слова; візуальні образи; та інші елементи, які не є ні словесними, ні образними. Наприклад, думка може виникнути від раптового спалаху гніву і у формі, що не є ні словами, ні образами.

Письменник, як відомо, зображує світ, і тому вкрай важливо навчитися бачити те, що художник показує, героя або картину, розміщених не тільки на першому плані, а й те, що стоїть за ними або відсутнє. Розглянути жести – характеру героя в той момент, коли проявляється у нього хвилювання, переходить раптово увага на інший предмет, в іншу сторону, зосереджено стежити за тим, хто і як говорить, фіксувати портретні деталі, хоча автор міг і не зображати їх. Але найголовніше – відпрацювати методу «бачення» і розрізняти слова, що повторюються, фрази, картини, епізоди, що створюють мотивне «підводна течія».

В літературі засоби невербальної і мовної комунікації виступають в рівних іпостасях. Справжній зв'язок між персонажами визначається за рахунок компонентів невербального аспекту. Відтворення емоційно-чуттєвих станів персонажів художнього твору є важливою складовою

текстової категорії чуттєвості. У синтаксичних конструкціях невербальні засоби комунікації можуть бути присутніми як експліцитно, так і імпліцитно. Невербальні засоби зображення у тексті дають певний портретний опис персонажа, поведінки, внутрішнього стану, цілей.

У художньому тексті автор часто звертає увагу читачів на манеру поведінки героїв, тобто на невербальну складову тексту. Так само, невербальна поведінка персонажа надає його внутрішній суті (установкам, світогляду) певної виразності, визначеності, закінченості і є, поряд з формами свідомості, найважливішою межею персонажа, як цілісності [8, с. 204]. Шляхом аналізу невербальних форм поведінки героя читач отримує можливість більш чітко усвідомити особливості авторської позиції і змісту твору в цілому, більш глибоко зрозуміти образ героя.

Дослідники відзначають, що спілкування за допомогою мови рухів тіла або засобів невербальної комунікації є універсальним, інформативним, а розуміння цього інструменту комунікації має велике наукове і методологічне значення. Таким чином, шляхом опису різних жестів, рухів тіла і міміки передаються індивідуальні особливості героя, зображується і емоційний стан персонажа, щоб читач міг зрозуміти, відчувати його настрої. Також невербальна комунікація в художньому тексті безпосередньо пов'язана з комунікативним процесом. Для прикладу присутність невдоволення, де злість героя видна в погляді: *look of indignation*, а також відбивається в погляді: *eyes fill with angry tears* тощо. Ці паралінгвістичні методи можуть використовуватися ізольовано або доповнювати мовної акт для того, щоб повніше, точніше і дослівніше висловити думки, почуття, емоції.

Слід також зазначити, що невербальні засоби комунікації можуть розкриватися за допомогою таких стилістичних засобів, як метафори, порівняння, повтори. Все це свідчить про те, що автор використовує різноманітні стилістичні засоби для посилення емоційного забарвлення і більш чіткої передачі переживань персонажа. До того ж оповідачі регулярно використовують асоціації в процесах мислення, таких як ланцюжки відповідностей, в яких спогади та відчуття супроводжують безпосередній досвід. Це може скласти важливу частину уявлення про розум не лише у потоці свідомості романів, але й у більш сюжетно-орієнтованих вигадках.

Не менш важливим фактом свідомості та способу невербальної комунікативності є наявність настрою в творі. Для настрою характерно пронизувати усі наші свідомі переживання, і для нормального життя характерно, що ми завжди перебуваємо в якомусь певному настрої. У настрої завжди присутній стан задоволення та незадоволення, який неможливо керувати. Іноді це може бути навмисно (у філософському сенсі), наприклад, неприємно бачити щось огидне. Опис настроїв героїв, безумовно, є важливим елементом розповідного дискурсу. Це може природно з'явитися для читача з інформації розповіді певного персонажа.

Антоніо Дамасіо дає своє поняття людської несвідомості: несвідоме – це лише частина величезної кількості процесів і вмісту, які залишаються несвідомими, не відомі за своєю суттю. Наведе-

ний коментар Енн Бенфілд до Бертран Расселового «An Inquiry into Meaning and Truth» (1940) найкраще ілюструє несвідомість, де вона цитує: «Припустимо, ви йдете у дощовий день, і перед вами калюжа і ви уникаєте її. Ви, швидше за все, не скажете собі: «там калюжа; тому буде краще не наступати на неї. «Але якщо хтось запитає» чому ви раптом відступили?», ви відповіли би, бо я не хотів заходити в калюжу. «Ви знаєте ретроспективно, що у вас зорове сприйняття і ви висловлюєте ці знання словами» [5, с. 105].

Банфілд використовує цей приклад, щоб проілюструвати концептуальну відмінність між тим, що вона називає рефлексивною чи словесною думкою, і нереклексивною свідомістю, яку вона ототожнює насамперед із сприйняттям. Слід звернути увагу, що Бенфілд на своєму прикладі акцентує увагу на візуальному сприйнятті, як приклад невербальної думки.

Пам'ять, безумовно, є важливим аспектом картини розуму, так би мовити, зберігає інформацію за дуже короткі проміжки часу, так і довготривалі спогади, які ми завжди маємо з собою. Тому автори так часто звертаються до використання пам'яті, як мовної несвідомості, що відповідає функціональному та динамічному уявленню розуму персонажів в оповіданні. Це надає тексту додаткової експресивності, передає відчуття причинно-наслідкового процесу або зв'язку, що існує між спогадами про минуле, поведінкою в сьогоденні та планами на майбутнє. В обох випадках минуле розглядається, як активне спричинення або породження сучасності та майбутнього.

В контексті вигаданої думки Долезель стверджує, що емоції «повернули собі статус потужних мотиваційних факторів». Обговорюючи реальний розум, Дамасіо посиляється на «наукове нехтування емоціями» [6, с. 39], але запевняє нас, що в останні роки нейронаука, і когнітивна нейронаука нарешті схвалили емоцію» [6, с. 40]. Тому в оповідній частині часто зустрічається зображення емоцій у формуванні думки.

Наприклад: «Їх поєднувало лише гнів проти неї самої, приниженість і глибока стурбованість. Вона не могла говорити; і, зайшовши в вагон, заледве перемігши хвилювання, дорікала себе за те, що не відпустила, не визнала, вона з голосом і жестом хотіла довести різницю, але вже було надто пізно. Ніколи в будь-якій обставині в житті вона не відчувала себе такою понівеченою, засмученою...». Цей уривок містить дуже яскраві описи сильних емоцій. Описів почуттів немає, але читач, мабуть, зрозуміє з контексту, що герой відчуває гнів і розчарування, змішані, можливо, з невеликою самовиправданістю. Велика кількість почуттів персонажа чітко позначена: *горе, гнів, потворність, занепокоєння, самодокір, невдача, хвилювання, горе і депресія*. Таким чином, можна зробити декілька висновків:

- 1) Емоції подаються у режимі думки, оскільки це найкращий варіант для представлення емоцій.
- 2) Почуття героя є видимими та загальнодоступними: вони представлені зовнішніми ознаками поведінки, таких як відвернення, неможливість говорити, червоніння і плач.
- 3) Уривок також показує, що подання емоції відіграє життєво важливу роль у зміцненні характеру, усвідомлення певних помилок, що може

призвести в майбутньому уважність та уникнення певних негараздів.

Крім того, Дамасіо згадує про первинні, вторинні (або соціальні) та основні емоції. Первинними емоціями він називає щастя, смуток, страх, гнів, здивування та огида. Вторинні, або соціальні – збентеження, заздрість, провина і гордість. Дамасіо збирає довгий і дуже цікавий список основних емоцій, що включає почуття доброти, нездужання, спокою, втоми, енергії, хвилювання, хвороби, розслаблення, перенапруження, стабільності і нестабільності, балансу і дисбалансу, гармонії і розбрату, ентузіазму, неповторності, низькості і життєрадісності.

Як ми бачимо, емоція – це один із найбільш очевидних способів, яким думка може стати загальнодоступною для читача. Емоції часто супроводжуються спонтанними фізіологічними діями, як от іскристі очі, жести, сміх, плач, тон голосу, крик болю тощо.

Ще одним важливим аспектом є дія. Філософи іноді називають цей процес практичним міркуванням, а також системою планування / прийняття рішень. Очевидно, що романи наповнені прикладами персонажів, які діють в автономному режимі і, які також проходять гіпотетичні ситуації, щоб запланувати майбутні дії.

Дії не є діями, якщо виконуються без наміру, без конкретної мети. Дія складається з психічної дії наміру, такі як усвідомлення, знання, переконання, бажання, наміри та цілі та тілесного руху. Найважливішим у художньому тексті є визначення дії, яким способом було здійснено. Наприклад, у випадку загибелі стріляниною, визначається дія вбивці, як поскикування пальця, потягування спускового гачка, стрілянину з пістолета, вбивство чи мордування людини. Будь-який опис свідомості, поведінки та дії у художній літературі повинен враховувати ці питання, оскільки вони стосуються питань особистої відповідальності, які лежать в основі відповідей для читачів в романах. Роман можна читати як процес, завдяки якому герой вчиться брати на себе відповідальність. Це суперечливо, але важливо мати теоретичну базу для встановлення в точності, як саме читач здатний використовувати поняття дії, щоб прочитати роман таким чином.

Психічна структура, що стоїть за діями, включає спогади про минуле, мотиви та причини, пов'язані з сьогоденням, та наміри та рішення, пов'язані з передбачуваними наслідками у майбутньому. Таким чином, оповідачі та читачі створюють постійний процес дії, а отже, і думки, коли між ними вони конструюють персонажів із

свідомістю, що триває. Ключова особливість цього розумового прийняття рішень полягає в тому, що виконання дії вимагає, щоб ми робили припущення щодо фактичної ситуації, в якій ми діємо, майбутньої ситуації, яка є наміченим результатом дії, а також майбутньої, але контрфактичної ситуації, яка було б так, якщо ми не діятимемо.

Ментальні події, стани та процеси, що відрізняються від простої дії мають вирішальне значення в концепції наративу. Опис оповідачем дії персонажа – це опис розвитку розповіді цього персонажа. Причини, мотиви, наміри, цілі та інше, що стоїть за дією, можуть бути чітко визначені оповідачем, вони можуть бути неявними, але зрозумілими читачу, або залишатися нерозкритими. Проте, вона завжди є присутня в сюжеті.

Основою вбудованого нарративного підходу є систематичний аналіз структури психічних подій, що лежить за рішеннями, які призводять до певних дій, і, зокрема, того, як це розповідає оповідач у дискурсі. Цей причинно-наслідковий розумовий процес є вбудованою розповіддю у дії. Крім того, фізична дія – це місце, в якій заплутуються розповіді різних персонажів. Описи спільних дій, зокрема, виявляють заплутування різних ментальних зв'язків між персонажами.

Висновок. Дослідження думки, як ендофазної форми мовлення займалося багато вчених, такі як І.А. Бехта, Л.С. Виготський, О.О. Леонтьєв, О.М. Соколов, С.Л. Рубінштейн, І.В. Страхів. У гуманітарних науках внутрішнє мовлення вважається монологічним, точніше мислення для себе, звернення до себе, що не призначене для спілкування.

У художньому творі внутрішня мова використовується, як прийом для передачі думок і почуттів персонажа, відображення його внутрішнього світу, що є певною інтерпретацією розвитку подій, внутрішнього говоріння. Важливим аспектом є пряме, непряме і невластиво-пряме мовлення, думка у сувіязі з невербальними засобами текстового спілкування, мовна несвідомість та емоції й дії у формуванні думки текстових співрозмовників.

Внутрішнє мовлення є складним, багатоплановим явищем і обумовлює необхідність її багатоаспектного дослідження. Вона має свої певні особливості, які відрізняють її від зовнішнього комунікування в художньому тексті. Існує 3 види внутрішнього мовлення: внутрішній діалог, проста внутрішня реплікація, внутрішній монолог. Внутрішнє мовлення обумовлене передбачуваністю, кожна думка, яка відповідає на запитання та надає лише необхідну інформацію.

Список літератури:

1. Banfield, A. (1982). *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the language of fiction*. L., 331 p.
2. Cappelen, H. & Lepore, E. (1997). *Semantic Theory and Indirect Speech*. *ProtoSociology*, no. 10, p. 4–18.
3. Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, 323 p.
4. Fludernik, M. (1993). *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*. L., p. 309–311.
5. Jahn, M. (1992). *Contextualizing Represented Speech and Thought*. *Journal of Pragmatics*, no. 17, p. 347–367.
6. Marnette, S. (2005). *Speech and Thought Presentation in French. Concepts and strategies*. Amsterdam, 397 p.
7. McHale, B. (1978). *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Account*. *A Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature*, no. 3, p. 249–287.
8. Sanders, J. & Redeker, G. (1996). *Perspective and the Representation of Speech and Thought*. *Worlds and Grammar*. Chicago, 317 p.