

(basic, higher) have been considered. The use of bare activated lexemes and word-combinations which belong to theme subgroup "neurophysiologic manifestation of emotions" and as well of vernacular and style marking verbs has been analyzed. It is proved, that the woman the best feels, perceives, and understands world with eyes.

Key words: gender, women, emotions, emotive vocabulary, somatism, body.

Наталья Романова

### ЭМОТИВНАЯ ЛЕКСИКА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ

В статье освещены основные лексические средства объективации эмоций человека в современной немецкой женской прозе. Выявлены две группы элементов: слова и словосочетания. Словосочетания дифференцированы по форме и содержанию. Акцентировано внимание на лексико-грамматических классах эмотивной лексики, в том числе знаменательные части речи (местоимение, (возвратный) глагол, существительное, прилагательное, наречие) и служебные (эмотивное междометие). Рассмотрены формы эмотивных глаголов (причастие I, II) и эмотивных прилагательных (основная, высшая). Проанализировано употребление низкочастотных лексем и словосочетаний, принадлежащих к тематической подгруппе "нейрофизиологические проявления эмоций", а также общеупотребительные и стилистически окрашенные глаголы. Доказано, что при мироощущении, мировосприятии, миропонимании у женщины доминирует зрение.

Ключевые слова: гендер, женщины, эмоции, эмотивная лексика, соматизм, тело.

УДК 81'42:82-31

Іван Ткаченко  
(Херсон)

### СИМВОЛІКА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО НАРАТИВУ

*У статті виокремлено різні засоби імплікації символічності мовлення наратора у художньому тексті. Виявлено специфіку функціонування лінгвостилістичних засобів актуалізації символіки як своєрідного способу повісткування та втілення постмодерністського принципу текстотворення. Виокремлено різні види символів та їх мовний код у творі, наративний код визначається та класифікується згідно з типами фокалізації. Головною наративною одиницею постмодерністського текстотворення прийнято вважати "наративну маску", яка виступає центральним оповідачем у творі і поєднує імпліцитного автора з читачем. У статті виокремлені різні мовленнєві прийоми, які використовує певна наративна маска у своєму мовленні залежно від певної ситуації.*

*Ключові слова: наративний код інтимізації, міфологічні алюзії, біблійні алюзії, наративна дистанція.*

**Постановка проблеми у загальному вигляді, її актуальність та зв'язок з науковими завданнями.** Постмодернізм привертає увагу сучасних лінгвістів багатством традицій, прийомів, образів та стилів, характеризуючись при цьому жанровою гібридністю, фрагментарністю, алюзивністю та наявністю великої кількості наративних інстанцій із типовим набором стилістичних прийомів у мовленні.

Серед новітніх тенденцій побудови постмодернізму велику роль відіграє явище гіпертексту та алізації, що є текстоформуєчими в рамках Постмодернізму, і завдяки яким формується у тексті оповідна техніка наратора.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед наукових здобутків, присвячених вивченню Постмодернізму, можна виділити роботи вітчизняних та зарубіжних науковців, які розглядають постмодерністський текстуальний простір як інкорпоруєче поле взаємодії

стилістики, наратології та семіотики, – Р. Барт, Л. І. Белєхова, Т. Н. Денисова, М. Н. Епштейн, І. П. Ільїн, Я. Лінтвельт, Дж. Прінс, І. С. Скоропанова, L. McCaffery).

**Мета статті** – окреслити специфіку текстуального простору постмодерністського нарративу в рамках символізму мовлення наратора. Зазначена мета передбачає розв'язання таких **завдань**: визначити провідні засоби і прийоми постмодерністського нарративу, а також простежити і схарактеризувати символічні засоби імплікації, до яких тяжіє сучасний постмодерністський нарратив.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасній англійській літературі Джуліан Барнс – один із найяскравіших представників постмодернізму, письменник, літературний критик та есеїст, лауреат Букерівської премії. Його роман "Історія світу в 10 ½ розділах" став відомим цілому світу завдяки великій палітрі постмодерністських прийомів та технік, серед яких інтертекстуальна нарративна стратегія та інтелектуальна гра з читачем. Характерний для постмодернізму нарратив тяжіє до суб'єктивізації світосприйняття, проявів інтертекстуальності в її різноманітних формах, міфологізації сучасного буття, порушення хронології, вільному інтелектуальному та образному тлумаченні відомих подій [6, с. 102].

Письменник розкрив власне розуміння історії патріархального суспільства, не наполягаючи на достовірності викладених фактів. Він зазначав, що у творі історія – це "не те, що відбувалося насправді", а "лише те, що розповідають нам історики". Дж. Барнс по-своєму передав біблійний сюжет про Всесвітній потоп, переосмисливши і проаналізувавши попередній літературний досвід. Основну увагу письменник звернув на проблему дегуманізації суспільства, починаючи з фанатичної віри в Бога і закінчуючи вірою в могутність науки.

На перший погляд, роман – сукупність окремих змістовно і хронологічно непов'язаних історій, про що свідчили різноманітні наскрізні мотиви: подорожі, образи – архетипи ковчега, Ноя, жінки – воїна, "чисті" "нечисті", "цивілізація" – "природа", "розум" – "почуття", "раціональне" "інтуїтивне", "божественного шлюбу". Але це було далеко не так. Історія, за Дж. Барнсом розвивалася не лінійно, а за спіраллю. Головною особливістю барнсівського нарративу є прагнення зібрати окремі складові світосистеми в єдине ціле, попри їх позірну несхожість. Зсув хронологічних зв'язків та порушення традиційних просторово-часових категорій відбувається надзвичайно радикально: твір складається з окремих епізодів-новел, що розповідаються різними нараторами: древоточцем, наприклад, кіноактором, або художнім критиком [91, с. 98]. Один із прийомів Барнса – гра з авторським началом. Різноманіття оповідачів підтверджує різноманіття форм буття. Розповідь йде або від імені вигаданих авторів, одночасно виступають і в ролі героїв, або справжній автор виступає співавтором, а іноді й просто коментатором чужого тексту.

Архітектоніка твору незвичайна: 10 новел (розділів) та інтермедія між 8 і 9 розділами (1/2 розділу), які об'єднані біблійним міфом. Кожна новела – це особиста історія, яку пережив герой. У першому розділі розкрито історію Всесвітнього потопу, яка тематично пов'язана з 6 та 9 новелами. Під час Великого потопу для безбілетного пасажира хробака - шашеля ковчег Ноя став плавучою в'язницею. У першому розділі "*The Stowaway*" представлено більшість образів, ідей і мотивів, які отримують подальший розвиток. Основним мотивом виступає подорож - катастрофа, домінуючі образи – Ной, Ковчег, Бог, Потоп, черв'як – деревоточець. Роль оповідача віддана личинці черв'яка - шашеля, який викладає свій погляд на історію потопу. Цей вибір оповідача не тільки реалізує концепцію "смерті автора", а й змушує засумніватися в самій можливості представити історію людства як послідовний, цілеспрямований, лінійний процес [4, с. 66].

Наратив Барнса рясніє, особливо в першому розділі, алюзіями міфологічними і біблійними: саламандра, карбункул, василіск, грифон, сфінкс, гіпогріф, єдиноріг, потоп, Ковчег, промисел, Апарат, Адам, Ной, Хам, Сім:

(1) "*The salamander went the same way. The real salamander went the same way. The real salamander, I mean, not the unremarkable animal you still call by the same name; our salamander lived in fire. That was a one-of beast and no mistake; yet Ham or Shem or the other one kept*

*pointing out that on a wooden ship the risk was simply too great, and so both the salamanders and the twin fires that housed them had to go. The carbuncle went as well, all because of some ridiculous story Ham's wife had heard about it having a precious jewel inside its skull" [5, p. 32].*

У всіх решта розділах зустрічаються експліцитні або імпліцитні алюзії, пов'язані з сюжетом спасіння людства під час та після потопу: Ной, Ковчег, Арарат, деревоточець:

(2) *"Perhaps she was confusing Massis – as he referred to Great Ararat – with the volcano far to the south which the Turks called Sippan Dagh. The Ark of Noah, before it found its <...> That mountain, he understood, was accessible to man, but not Massis" [5, p. 224]*

Так чи так усі розділи роману пов'язані з першим тематично [4, с. 97]. Завдяки такій розповідній інтенції автора виникає можливість погляду на події під зовсім новим кутом. Звертаючись до міфологічних мотивів, Барнс розкриває абсурдність, жорстокість буття, підкреслюючи в подальшому оповіданні трагічну повторюваність подібних явищ.

"The Visitors" – другий розділ, який розкриває історію захоплення круїзного лайнеру арабськими терористами. Розділ стилізовано під сучасний бойовик з актуальною темою тероризму, він являє собою наступний щабель теми морального гріхопадіння, характерного для першого розділу. Головна дійова особа – гід корабля Франклін Хьюз, саме його моральний проступок (видає пасажирів терористам) визначає розвиток сюжету в розділі. Розвивається і тема насильства як способу виживання, поставлена в першому розділі. Здійснюється розподіл пасажирів на "чистих" і "нечистих":

(3) *"Clean and unclean came alike to them on the Ark; lunch first, then piety, that was the rule. And you can't imagine what richness of wildlife Noah deprived you of. Or rather, you can, because that's precisely what you do: you imagine it. All those mythical beasts your poets dreamed up in former centuries: you assume, don't you, that they were either knowingly invented, or else they were alarmist descriptions of animals half-glimpsed in the forest after too good a hunting lunch? (як і на Ковчезі) [5, с. 24].*

Третій розділ "The Wars of Religion" – стилізовано під архівні документи початку XVI століття, в яких розповідається про процес інквізиторського суду над черв'яком - деревоточцем через те, що він проїв ніжку єпископського трону. Теоретичний суд хробака над Ноєм і Богом ("The Stowaway"), змінюється в третьому розділі справжнім судовим процесом, який вершить церковна влада. Остаточний вердикт – відлучення черв'яків від церкви і вигнання їх з храму. У цьому розділі ми спостерігаємо введення нового дискурсу: використання пародії з посиланням на неіснуючі матеріали Муніципальних архівів Безансона.

У четвертому розділі, "The Survivor", ми можемо побачити поєднання різних історичних епох: епохи Відродження і часу Чорнобильської катастрофи, в результаті якої Кет Ферріс втрачає розум, її хвороба є символічною – це проекція безумства, що охопила світ. Людство забуло про колосальний зліт в епоху Відродження і занурилося у п'ятому ХХ століття.

П'ятий розділ "Shipwreck" зображує реальну загибель фрегата "Медуза" в 1816 році і відображення цієї події в картині знаменитого французького художника Жеріко "Пліт "Медузи". У цьому розділі ми знову бачимо, що проходить лейтмотивом тему насильства як способу залишитися в живих (болісне перебування матросів на судні). Документальне оповідання з'єднується тут з есе на мистецтвознавчу тему:

(4) *"Catastrophe has become art: that is, after all, what is for" [5, p. 99].*

Розділ шостий "The Mountain" – це паломництво в 1839-1840 роках на Арарат ірландки Аманди Фергюссон. Освічена дівчина, з тонким художнім смаком, що захоплюється картиною Жеріко, бачить в навколишньому світі божественну гармонію, і на її думку, втіленням розумного порядку є Арарат – місце народження людства. Вона поставила за мету піднятися на цю гору, але сходження обертається її трагічною загибеллю.

"Three Simple Stories" – сьомий розділ роману, який складається з оповідей, які є алюзією на біблейські сюжети врятування людей. Проводячи паралелі, наратор розповідає

про людину, яка двічі врятувалися з потопуючого "Титаніка", про людей в утробі китовому, і про людей на теплоході, які рятуються від переслідувань.

Восьмий розділ "*Upstream!*", який складається з листів кіноактора Чарльза, є стилізацію епістолярного роману Річардсона. Головним наратором розділу виступає сам актор, який у формі листування, розповідає про події, що трапилися із ним.

Інтертекстуальні стратегії Дж. Барнса проявляються на внутрішньому рівні, всередині роману. Пошукам Ковчега в 1970-і роки присвячений дев'ятий розділ роману "*Project Ararat*", який перекликається із шостим розділом "*The Mountain*": скелет Кет Фергюссон приймається головним героєм цієї глави Спайком Тіглером за останки праотця Ноя. Хронологічні рамки поєднують у собі різні епохи, різних людей, що шукають відповіді на запитання про природу людини, сучасного та минулого людської цивілізації. Дж. Барнс ще раз підкреслює відносність істини та історії.

Останній розділ роману "*The Dream*", розкриває устрій сучасного Аду та Раю. Два простори об'єднуються у свідомості наратора за допомогою прийому сну. Дж. Барнс робить акцент на тому, що людина має право сама обирати, де їй зручно. Таким чином, у поданому розділі розкриваються символи інфернального світу:

(5) "*So there isn't any Hell?*" *Well, there's something we call Hell. But it's more 'Well, there's something we call Hell. But it's more like a theme park. You know, skeletons popping out and frightening you, branches in your face, stink bombs, that sort of thing. Just to give you a good scare.*" [5, p. 117].

(6) *'Do you know about Heaven in the old days?'* *What, Old Heaven? Yes, we know about Old Heaven. It's in the records.*" [5, p. 254].

Номінативні одиниці *hell, theme park, skeletons popping out, branches in your face, stink bombs, a good scare* розкривають символічний образ Аду, надаючи при цьому жартівливого та несерйозного забарвлення.

Створюючи образ позбавленої логіки історії, коли місце розгортання подій, час їхнього здійснення, хронологічна послідовність не мають жодного значення, письменник встановлює свої, особливі співвідношення між випадковим і закономірним та створює з уривчастих, фрагментарних замальовок постмодерністський колаж – саме так він розуміє людську історію та, відповідно, сучасність. Поряд з уривчастим наративом важливого значення для створення колажу набуває архітекстуальність: в ацентричному творі Дж. Барнса формальний рівень репрезентує численна кількість жанрів (роман подорожі, випробування й виховання, наукова фантастика, антиутопія, видіння, сповідь, есе, нарис, документальний звіт тощо). Саме колаж – синтез непок'єднуваного й неоднозначного являє собою ту умовну цілісність, яка дозволяє письменнику провести паралель між хаотично організованим текстом і хаотичністю історії. У такий спосіб він доводить, що історію утворюють переплетіння численних індивідуальних дій, зіткнення гранично суб'єктивних, приватних інтересів, які виводять на перше місце в бутті людини найдієвіший фактор – випадок. Тому випадковість стає у творі чи не найяскравішим проявом історичної необхідності [6, с. 98]

Пропонуючи варіант, письменник переводить існуючу істину в розряд вимислу; загальноприйнята інтерпретація подій є в романі лише однією з можливих версій, але важливо, що жоден із запропонованих варіантів не замінює її, не стає пріоритетним. Автор навмисно відмовляється допомагати читачеві в нелегкій справі вибору, читач не відчуває впливу "всемогутнього" авторського слова, він вільний зупинитися на тому варіанті, який здається істинним саме йому.

Значним архетипним образом у романі виступає символ дороги/ шляху, який зазнає трансформації протягом усього твору. Всі глави роману об'єднані старозавітним міфом про потоп і мотивом подорожі, який розглядається як архетип дороги. Під "дорогою" можна розуміти: 1) шлях повідомлення; 2) шлях проходження; 3) подорож, перебування в дорозі; 4) направлення, маршрут; 5) спосіб (шлях) досягнення мети; 6) життєвий шлях. Таким



чином, дорога пов'язана з рухом, яке може бути фізичним і духовним, тобто фактичним і уявним.

Історія світу, розказана Дж. Барнсом, включає в себе архетипні образи, пов'язані з міфом про потоп, які в різних варіаціях зустрічаються в кожному розділі. З цієї точки зору представляють інтерес глави "Безбілетник", "Гора" і "Проект "Арапат".

Глава "Безбілетник" задає тон всьому твору в цілому. Архетип дороги реалізований в цьому розділі як подорож у Невомув ковчезі, нібито заради порятунку всього життя на землі. Дорога тісно пов'язана з авторською концепцією часу (історія світу веде людство до трагедії) і емоційним життям "пасажирів".

Оповідь черв'яка сповнена вставленими символічними словами та конструкціями, які доповнюють інформацію про сказане, розриваючи єдиний часовий простір перебігу подій. Так завдяки власним ремаркам хробак-оповідач привертає увагу імпліцитного читача іронічним ставленням до речей або подій:

(7) *"Noah probably realized he had God over a barrel (what an admission of failure to pull the Flood and then be obliged to ditch your First Family), and we reckoned he'd have eaten us anyway, treaty or no treaty"* [5, p. 22].

Номінативні одиниці *Noah, God, Flood, First Family* розкривають символічні образи Біблії: перша сім'я на чолі з Ноєм, Бог та його кара у вигляді потопу.

(8) *"Someone at the very top became obsessed with information gathering; and certain of the travellers agreed to act as stool pigeons. I'm sorry to report that agreed to act as stool pigeons. I'm sorry to report that ratting to the authorities was at times widespread. It wasn't a nature reserve, that Ark of ours; at times it was more like a prison ship"* [5, c. 34].

Номінативні одиниці *travellers, stool pigeons, Ark, prison ship* розкривають авторську інтенцію розкрити головних героїв подорожі та передати з усім цим емоційний фон.

Для головного героя, символ дороги актуалізує значення "спасіння, рятівного кола", шлях до Бога та самопізнання втрачено і все на що можна розраховувати – це власні сили:

(9) *"Some of the rejected wanted to commandeer the Ark and save themselves, others wanted to destroy it altogether. Animals of a speculative bent began to propound rival selection principles, based on beast size or utility rather than mere number; but Noah loftily refused to negotiate"* [5, c. 38].

Отож, як ми бачимо з поданого уривка кожен обирає власний шлях вирішення проблеми спасіння під час Потопу. За допомогою номінативних одиниць *rejected wanted to commandeer, wanted to destroy it altogether, began to propound* розкриваються шляхи власного порятунку головними героями розділу.

Таким чином, в цьому розділі архетип дороги поєднує значення подорожі, шляхи порятунку, а для оповідача і шлях виживання. Дж. Барнс містифікує біблійну історію: виявляється, врятувалися не всі тварини. Більш того, черв'як у дереві звинувачує Ноя в загибелі половини Ковчега і стверджує, що грифони і сфінкси, які не дотягнули до суші, – не плід чиєїсь фантазії, а цілком певні колишні види. Вони були не такими, як усі, менш пристосованими до боротьби за існування і тому не зуміли захистити себе:

(10) *"But if I describe a four-legged cock with a serpent's tail, say that it had a very nasty look in its eye and laid a misshapen egg which it then employed a toad to hatch, you'll understand that this was not the most alluring beast on the Ark. Still, it had its rights like everyone else, didn't it? After the basilisk it was the grifon's turn; after the grifon, the sphinx; after the sphinx, the hippogriff. You thought they were all gaudy fantasies, perhaps? Not a bit of it. And do you see what they had in common? They were all crossbreeds <...> Cock-eyed, of course; and as we used to say to one another, you only had to look at Noah and his wife, or at their three sons and their three wives, to realize what a genetically messy lot the human race would turn out to be. So why should they start getting fastidious about cross-breeds? Still, it was the unicorn that was the most distressing. That business depressed us for months"* [5, c. 42].

Поруч з розкриттям мешканців Ноевого ковчегу нам зустрічається ряд міфологем (у вигляді символів міфологічних створінь: сфінкса, василіска, гипогрифа, единорога). Усі ці

міфологеми актуалізовано завдяки великому спектру номінативних одиниць та конструкцій: *four-legged cock with a serpent's tail, very nasty look, eye and laid a misshapen egg, toad to hatch, the most alluring beast on the Ark, basilisk, grifon, sphinx, hippogriff, crossbreeds, cock-eyed, genetically messy, unicorn*. Таким чином, використовуючи символи-міфологеми створюється алюзія на міфологічні та біблійні мотиви.

У розділах "Гора" і "Проект" Арарат "подорож головних героїв Аманди Фергюссон і Спайка Тіглера пов'язано з пошуком залишків Ноевого ковчега. Хоча мета у них одна, героїв відрізняє не тільки час подорожі (їх пошуки розділені приблизно століттям), але і мотивація. Якщо Аманда після смерті батька відправляється в дорогу, щоб знайти докази своєї віри, то Спайк, як йому здається, робить цю подорож по Божому наміру. У цих розділах архетип дороги зовні підпорядкований опису не тільки фізичного руху (підйом на гору "Арарат"), а й духовного просвітлення і очищення:

(11) *"In part, Amanda reflected, it was a matter of how you perceived things. Her father saw in a vulgar simulacrum of coloured lights and trilling music a true portrayal of a great maritime tragedy; whereas for her the reality was best conveyed by a simple, static canvas adorned with pigment. Mainly, however, it was a question of faith. Some connection having been made in his mind, he began to rebuke her for a belief in the reality of Noah's Ark, which he referred to sarcastically as the Myth of the Deluge. Amanda was not discountenanced by the accusation. She replied by asking her father if he believed in the reality of Mr Bullock's Pantherion of stuffed wild beasts at his Egyptian Hall in Piccadilly, London"* [5, с. 187].

Симовлічне змалювання духовного шляху розкривається через такі номінативні одиниці: *vulgar simulacrum, great maritime tragedy, question of faith, rebuke her for a belief in the reality of Noah's Ark, Myth of the Deluge*, що власне зображують хитку та неперевірену легенду про існування Ноевого ковчега. Експлікація власних назв у поданому уривку відносить нас до міфологічних та реальних місць сьогодення: *Mr Bullock's Pantherion, Egyptian Hall in Piccadilly, London*.

Архетип шляху в романі Дж. Барнса, таким чином, трансформується: фізична вертикаль сходження до святинь обертається сходженням в духовному сенсі, якщо Бога немає в душі людини.

Отже, "Історія світу в 10 ½ розділах" – нова модифікація англійської філософського роману. Своєрідність твору полягає не тільки в оригінальній концепції людської цивілізації, зумовленої специфічним світовідчуттям автора, а й у широкому використанні постмодерністської поетики. Серед палітри прийомів, які використовуються в даному романі: стилізація, фрагментарне зображення різних епох і мозаїка пейзажів, інтертекстуальність, гра з авторським началом, іронія.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 351 с.
2. Ильин И.П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. Эволюция научного мира, - М.: Интрада, 1998.
3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 121 с.
4. Книшевицкая Л.В. Проблема жанрового своеобразия постмодернистского романа Дж. Барнса "История мира в 10 ½ главах" // Литературоведческий сборник. – Вып. 3. – Донецк: ДонНУ, 2000.
5. Barnes J. A History of the World in 10½ Chapters / J. Barnes. –London : Jonathan Cape, 1989. – 314 p.
6. Fowler R. Linguistic Criticism / R. Fowler. – Oxford : Oxford University Press, 1986. – 216 p.
7. Frye N. Anatomy of Criticism / N. Frye. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 1957. – 192 p.

## SYMBOLISM OF POSTMODERN NARRATIVE

This article focuses on revealing the kinds of different means of implication of narrator's symbolism of the speech. Intimization narrative code is claimed as a system of linguistic means creating the effect of ingenuous, immediate and friendly communication via a fiction text that are used to shorten the narrative distance between the author and the reader. This article reveals the types of the addresser and the addressee of the literary discourse and their roles in the process of intimization. Means of intimization narrative code are defined and classified according to the types of focalization. The basic narrative unit in Postmodernism is the "narrative mask", which appears in the text as a central narrator and connects the implicit author with the reader. Article proposes different kinds of tactics and strategies, that narrative mask is using in its own speech depending of the definite kind of situation.

Key words: intimization narrative code, mythological allusions, biblical allusions discourse, narrative distance.

Иван Ткаченко

## СИМВОЛИКА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО НАРРАТИВА

В статье определены средства импликации символичности речи нарратора. Раскрыто специфику функционирования лингвостилистических приёмов актуализации символика как своеобразного способа повествования и воплощения постмодернистского принципа текстообразования. Выделено разные виды символов и их языковой код в произведении, нарративный код определяется и классифицируется согласно типам фокализации. Главной нарративной единицей постмодернистского текстообразования принято считать "нарративную маску", которая выступает центральным повествователем в произведении и связывает имплицитного писателя с читателем. В статье выделены различные лингвистические приёмы, которые используются нарративной маской в собственной речи в зависимости от определенной ситуации.

Ключевые слова: нарративный код интимизации, мифологические аллюзии, библейские аллюзии, дискурс, нарративная дистанция.